

Michalina SABLİK

Uniwersytet Warszawski

BŁYSK, TORTURA I PUNK – REKONSTRUKCJA PERFORMANCE TIBORA HAJASA WYKONANYCH NA FESTIWALACH W POLSCE W 1978 ROKU

Tibor Hajas to jeden z najbardziej znanych węgierskich performerów, tamtejsza ikona neoawangardy. To także istotny przedstawiciel europejskiego środowiska sztuki, który – o ile mógł i otrzymywał paszport – brał udział w różnych festiwalach i wystawach po obu stronach żelaznej kurtyny. Do Polski przyjechał dwukrotnie w 1978 roku, znaczącym roku dla początków dyskursu na temat sztuki performance. Wziął udział w kwietniu w festiwalu *I AM* w Galerii Remont w Warszawie oraz w październiku w Międzynarodowych Spotkaniach Artystów *Performance and Body* w Galerii Labirynt w Lublinie. Jak wspomina László Beke, w Polsce Hajas zrobił swój pierwszy performance z udziałem publiczności, co zmieniło jego sztukę. To spotkanie było kluczowe i formujące dla węgierskiego artysty, zaczął wykorzystywać także na żywo charakterystyczne dla siebie

środki formalne.¹ W artykule zrekonstruuje obie akcje artysty.² Dzięki niepublikowanym wcześniej tekstom Hajasa, m.in. pt. *Performance: The Sex Appeal of Death (Aesthetics of Damnation)*,³ możliwe będzie po raz pierwszy dokładne zrekonstruowanie obu performance oraz ich usytuowanie w kontekście twórczości artysty.

Metodologię rekonstrukcji zaczerpnęłam z publikacji Łukasza Guzka pt. *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*.⁴ Jest to odtwórcza procedura mająca na celu przejście od dokumentacji do faktów, których zaistnienie potwierdzają te dokumenty. Polega ona na odtworzeniu możliwie pełnego obrazu wydarzeń na podstawie częściowych danych oraz na zbliżeniu się do pierwotnego stanu i znaczenia wydarzeń historycznych. Rekonstrukcja zawsze zakłada niekompletność ze względu na ograniczony dostęp do wiedzy historycznej i faktograficznej.

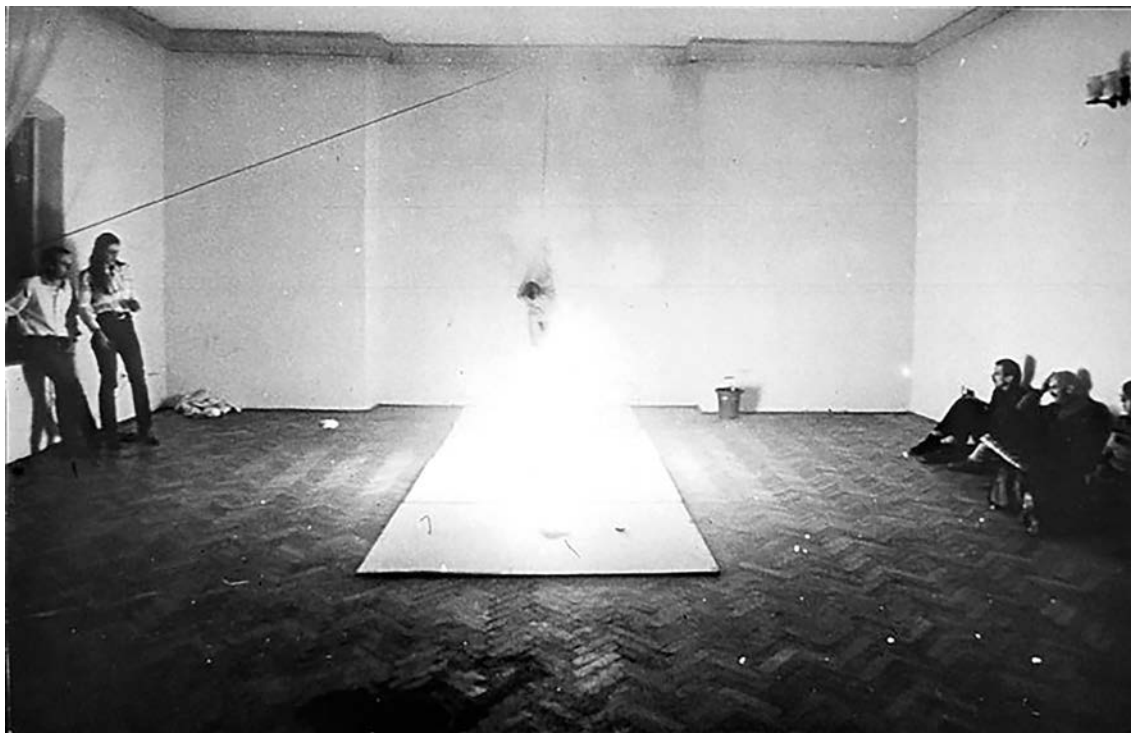
Proces rekonstrukcji stanowi zarazem reaktualizację czyli uwspółcześnienie, wpisanie w aktualne siatki pojęć i dyskursy.⁵ Rekonstrukcja akcji Hajas była możliwa dzięki dotarciu do archiwalnych fotografii, tekstów a także listów i wypowiedzi uczestników, które pozwoliły na odtworzenie chronologii wydarzeń, scenografii, rekwizytów, wyglądu performerów, a także użytych przez niego słów, muzyki oraz całej dramaturgii performance.

Tibor Hajas (1946–1980) to pochodzący z Węgier artysta neoawangardowy, działający w środowisku fluxusowym Europy Wschodniej w dziedzinie sztuki akcji oraz poezji.⁶ Czynny był głównie w budapeszteńskim środowisku artystycznym; jego akcje miały często charakter konspiracyjny wobec systemu politycznego. Tworzył performance uliczne, prace konceptualne, a także wykonywał wiele akcji dokamerowych, z których tworzył cykle czarno-białych zdjęć. Hajas rozpoczął działalność artystyczną jako poeta, co miało znaczenie dla jego późniejszej twórczości. W jego akcjach i fotografiach pełno jest niedopowiedzeń, specyficznej, mrocznej atmosfery, kojarzonej z poezją. Swoje wiersze pisał początkowo na zewnętrznych ścianach budynków, tworząc graffiti. Przybierały one formę publicznego protestu, oddziałującego na przypadkowego przechodnia. Wiele z nich artysta potem fotografował. Jak wspomina Beke, życie Hajasa było pełne mroku i „ciemnych sił.” W latach szkolnych chorował i wielokrotnie przebywał w szpitalu. Później związał się z gangami ulicznymi, wykonawcami muzyki rockowej i punkowej. Był także internowany z powodów politycznych, a ostatecznie zginął młodo w tajemniczych okolicznościach, które oficjalnie uznano za wypadek samochodowy.⁷ Burzliwa biografia artysty, jego buntowniczość, niezgoda wobec rzeczywistości i ograniczającego systemu powodują, że wielu badaczy interpretuje jego twórczość przez pryzmat życiorysu. Wspomniane wydarzenia mogły odcisnąć piętno na sztuce Hajasa, która była brutalna, transgresyjna, pełna agresji, krwawej cielesności.

Na Węgrzech, jak wspomina Piotr Piotrowski,⁸ w latach siedemdziesiątych następował widoczny rozwój sztuki neoawangardowej oraz kontaktów międzynarodowych. Ważną osobą był wspomniany Beke, zaangażowany krytyk sztuki. Wyraźne zarysy historia neoawangardy na Wę-

grzech uzyskała w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, kiedy spotykały się ze sobą przedwojenne pokolenie awangardy (Lajos Kassák, Ferenc Martyn, Dezső Korniss) z młodszą generacją (Imre Bak, György Jovánovics, László Lakner, Endre Tót).⁹ Nowa sztuka węgierska miała cele polityczno-społeczne, chciała angażować widza. Liczne akcje w przestrzeni miasta kończyły się interwencją policji oraz aresztowaniami. Po połowie lat siedemdziesiątych nastąpiła stopniowa liberalizacja sceny artystycznej. Najważniejszym ośrodkiem wystawienniczym stała się siedziba Klubu Młodych Artystów w Budapeszcie, korzystająca z szyldu instytucji oficjalnej. Od 1974 roku była prowadzona przez Bekego, który nie obawiał się prezentowania programu sprzecznego z polityką kulturalną władz.¹⁰ W połowie lat siedemdziesiątych uaktywnił się Hajas. Ważnym punktem odniesienia była także założona przez Miklósa Erdélya w 1978 roku grupa INDIGO, formacja „myślenia interdyscyplinarnego,” która miała akcyjny i postfluxusowy charakter, przełamujący patos i czystość konceptualnej estetyki.¹¹ Akcje performatywne w tym czasie, jako mniej uchwytnie dla cenzury, miały często miejsce podczas wernisaży wystaw.¹²

Na zaproszenie Henryka Gajewskiego na Międzynarodowe Spotkania Artystów *I AM* przyjechali z Węgier Erdély, nestor awangardy, Gergely Molnár, założyciel pierwszej grupy punkowej na Węgrzech, oraz Hajas. Relacje między środowiskiem polskim a budapeszteńskim miały charakter personalny, polegały na wzajemnej wymianie i spotkaniach podczas różnych wydarzeń. Hajas był znany Zofii Kulik i Przemysławowi Kwiekowi, którzy polecili Andrzejowi Mroczkowi zaproszenie go do Lublina. Jego sztukę określili w kilku dosadnych słowach: „bardzo dobry, wstrząsający, precyzyjny performans (...) – wielkie wrażenie.”¹³



Tibor Hajas, *Hiroshima, mon amour*, performance podczas Międzynarodowych Spotkań *Performance and Body* w Galerii Labirynt w Lublinie, 14 października 1978, autor nieznany, dzięki uprzejmości Galerii Labirynt

Dark Flash

W czasie festiwalu, w budynku klubu studenckiego Riviera, 4 kwietnia 1978 roku Hajas wykonał performance *Dark Flash*. Uważa się, że jest to pierwsza jego akcja wykonana w obecności publiczności.¹⁴ Opis tego wydarzenia zachował się w formie maszynopisu w archiwum De Apple.¹⁵ Akcja składała się z dwóch wyraźnych części. Początkowo widzowie byli zgromadzeni w ciemnym pomieszczeniu. Przy wykorzystaniu sprzętu nagłaśniającego słuchali tekstu wypowiadanego wprost do nich.¹⁶ Tekst przypominał strumień świadomości, był adresowany do publiczności i miał oniryczny, wieloznaczny charakter. Głos najpierw prosił słuchaczy o zrelaksowanie się, mówił, że są dla niego lustrem, później rugał ich i wyzywał. Atmosfera stopniowo zagęszczała się, ponieważ tekst wypowiedzi zmieniał się: pojawiały się w nim wampiry, morderstwa, mutanci, strach, przemoc na ulicach. Podmiot wypowiadający słowa w końcu przyznał, że jest mordercą i że czeka na tajemnicze zakończenie tego performance. Cała wypowiedź była dość niepokojąca i niejasna. Służyła zbudowaniu atmosfery.

Nagle nastąpił wybuch magnezu, który oświetlił pomieszczenie, i stało się widoczne, że performer jest podwieszony za nadgarstki na linach zwisających z sufitu, a jego oczy są zasłonięte. Między rękami miał przywiązany aparat fotograficzny, natomiast w artystę wymierzony był obiektyw innego aparatu, który stał na ziemi i wykonywał zdjęcia z fleszem automatycznie co kilkadziesiąt sekund. Do jego tempa dostosowywał swoje działanie performer fotografujący widowie. Nagle Hajas stracił przytomność, a jego asystent podpalił jeszcze większą ilość magnezu. Pod koniec performance została puszczona piosenka *Oh Bondage! Up Yours!* brytyjskiego zespołu XRay Spex, który uważany jest za prekursorski w dziedzinie muzyki punkowej. Na zakończenie zapalono światło, a ciało performerera zostało zdjęte z lin przez przypadkową osobę z widowni.

W performance *Dark Flash* artysta wykorzystał typowe dla siebie środki, takie jak wybuchy, podwieszenie, narażanie siebie i widzów, ostra, głośna i nowoczesna wówczas muzyka punkowa. Tytuł wydarzenia odnosił się do ciemnych,

demonicznych sił. Ważnym elementem był sam proces fotografowania widowni, która – ubezpieczona – stała się obiektem zdjęć robionych na oślep przez artystę. Według Klary Kemp-Welch *Dark Flash* nawiązywał do tradycji sztuki akcji, w której artyści dyscyplinowali i poddawali swoje ciało różnym treningom.¹⁷ Samo podwieszanie ciała na linach zamocowanych w suficie przypomina performance Stelarcza (ur. 1946), australijskiego artysty znanego głównie z eksperymentów z nowymi technologiami medycznymi, robotami i komputerami, które podłączał do swojego ciała. W latach 1976–1988 wykonywał on cykl performance *Suspensions*, które polegały na tym, że podwieszał się na linach, przymocowanych za pomocą haków wbitych bezpośrednio w jego skórę. Akcje te były niezwykle bolesne dla samego artysty, któremu zdarzały się omdlenia, a także nieprzyjemne dla widzów obserwujących wymyślną torturę.¹⁸

Podczas swoich performance Hajas tworzył sytuację „ukrytego niebezpieczeństwa.” Nie informował publiczności o tym, że akcja zagraża jego życiu. Czekał (czasem nieprzytomny), aż ktoś z widowni spontanicznie go uratuje – gdyby to się nie stało, performer mógłby zginąć.¹⁹ Chciał zderzyć widza z konsekwencjami moralnej i intelektualnej pasywności. Jego akcje przez aspekt wymuszonej partycypacji, przypominały wczesne działania Chrisa Burdena, takie jak *Back to You* (1974), w którym widzowie wbijali szpilki w ciało artysty, czy *Velvet Water* (1974), gdzie publiczność obserwowała w czasie rzeczywistym, jak performer zadaje sobie ból. Nie chodziło tylko o obserwację cierpienia artysty, lecz także o niemożność zapobieżenia mu i niejako współudział w nim. Przez to widz stawał się jednocześnie podmiotem i autorem dzieła.²⁰

Hiroshima, mon amour

Akcję *Hiroshima, mon amour* Hajas wykonał w ostatni dzień spotkań *Performance and Body* (14 października 1978 r.), wieczorem, około godziny 19:00. Dokumentują ją jedno zdjęcie zachowane w archiwum Galerii Labirynt oraz krótki opis Mrocza. Była ona utrzymana w poetyce, którą

artysta często stosował w performance. Hajas zaprosił uczestników festiwalu do ciemnej sali, w której uprzednio ułożył deski i powiesił sznur u sufitu. Mroczek pisał o tym w ten sposób: „Ciemny pokój. Drewniane deski leżą na podłodze, na nich – proszek magnezowy. Hajas siedzi na jednej z desek. Podkłada płomień lontu, następuje świetlista eksplozja. Hajas ściąga z siebie ubranie i uwiesza się za przeguby ponad podłogą. Zaczyna grać muzyka, jego ubrania tłą się wolno.”²¹

W czasie performance cały pokój musiał wypełnić się gryzącym w oczy dymem. Nagie ciało widoczne było w migającym świetle płomieni i wybuchów magnezu. Muzyka mogła należeć do repertuaru ostrych brzmień punkowych, którymi artysta się fascynował. W archiwum Galerii Labirynt zachowało się tylko jedno poetyckie zdjęcie z tej akcji. Widać na nim, że na środku ciemnej sali stoi podest, a nad nim jaśniej ląka palącego się ogniska. Wyżej widnieje zarys nagiego torsu artysty, który jest podwieszony na linie. Całość wydarzenia musiała być niebezpieczna dla performerów, narażała jego ciało na oparzenia, a jego samego – na uduszenie się dymem.

Hajas często wykorzystywał w swoich akcjach materiały pirotechniczne i zestawiał je z nagim ciałem. Miało to miejsce m.in. w dokameryowanych akcjach *Image Whipping V* (ang. biczowanie obrazów) z 1978 roku, podczas których artysta używał zamiennie wybuchu magnezu lub błysku flesza aparatu fotograficznego. Akcje odbywały się w zaciemnionych pomieszczeniach jego własnego mieszkania. Fotografia w twórczości Hajasa odgrywała bardzo ważną rolę, analogiczną do materiałów wybuchowych. Była pośrednikiem między realnym zdarzeniem a obrazem, wyglądem, reprezentacją. Ponadto pozwalała tworzyć alternatywną rzeczywistość, nieograniczoną zakazami systemu totalitarnego. Widz performance tworzył własne zdjęcie tego mikro zdarzenia, które mógł zabrać do domu, niejako wypalone w oczach.²² Błask flesza aparatu powodował, że na chwilę można było zobaczyć, co się dzieje w zaciemnionym pomieszczeniu. Czasem były to tajemnicze i niepokojące widoki, które wzbudzały refleksję nad relacją między istniejącą rzeczywistością a jej obrazami.²³

Obie akcje, które Hajas wykonał na festiwalach w Polsce, korespondują ze zdjęciami two-

rzonymi z Jánosem Vető w latach 1976–1980. Pokazują one serię dokamerowych performance przeprowadzonych wraz z modelami w studiu, w specjalnie przygotowanych warunkach. Część fotografii została opublikowana w książce *Nightmares Works*.²⁴ Niektórzy mogliby je uznać za zwykłe zdjęcia bodyartowe, ich tytuły (*Flash Painting, Image Whipping, Surface Torture, Make-up Studies*) sugerują jednak ekstremaalne spotkanie ciała i medium fotograficznego. Niektóre fotografie ukazują ciało użyte jako narzędzie malarskie. Ręce performerera rozsmarowywały farbę po ścianach i suficie, wokół artysty. Dzięki długiemu naświetlaniu widać poszczególne sekwencje ruchów, jak na obrazach futurystów. Artysta domalowywał również elementy na kliszy lub odbitkach już po wywołaniu zdjęć. W efekcie przedstawione nagie ciała były naruszane, dekonstruowane, podzielone na fragmenty. Nałożona w ekspresyjny sposób farba metaforycznie biczowała, podpałała, poddawała różnym torturom poszczególne ich członki. Czasem ciała były wiązane, nakłuwane, porażane iskrami elektryczności. Jak podkreśla Piotrowski: „paląc fragmenty fotografii, zamalowując, zakreślając etc., [Hajas] tworzył jakby symulację sztuki ciała, gdyż nie ciało (w tych pracach) poddawane było tym zabiegom, lecz jego przedstawienie, reprezentacja.”²⁵

Fotografie nagich ciał mają również seksualny wyraz, który da się odczytać z gestów i ruchów poszczególnych kończyn, z pewnego ekspresyjnego napięcia, będącego na granicy cierpienia i ekstazy. Te konotacje nie były też obce samemu Hajasowi, co widać w jego manifestach. Ponadto zdjęcia przypominają praktykę fotograficzną konceptualistów, którzy fotografowali ten sam obiekt (często ciało) z różnych stron lub wykonujące różne gesty.

Centralnym elementem performance Hajasa, wyróżniającym jego twórczość, był wybuch magnezu oraz błysk flesza aparatu fotograficznego. Jak podkreśla Beke: „błysk zatrzymywał chwilę cierpienia, zwiększał poczucie zagrożenia, przerażał widownię, która wracała do domu z wypalonym czarno-białym obrazem w pamięci.”²⁶ Performance Hajasa tworzyły naprawdę ekstremalne sytuacje, w których płonęły ubrania, sala wypełniała się dymem, następował wybuch, sam

performer był podwieszony, a jego mięśnie napięte do granic możliwości. Artysta tracił przytomność, towarzyszyła temu gwałtowna muzyka lub bełkotliwy tekst z głośników. Akcje były niebezpieczne dla performerera i widowni, musiały budzić skrajne emocje: strach, podniecenie, niezrozumienie. Miały w sobie duży potencjał transgresyjności, przekraczania granic tego, co dozwolone w sztuce i życiu. Traktowały ciało jako dosłowny przedmiot sztuki, wystawiając je na możliwość zniszczenia. Było w nich coś buntowniczego, konspiracyjnego i autodestrukcyjnego.

Sztukę Hajasa można interpretować jako wyrastającą z tradycji Akcjonistów Wiedeńskich, działających w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, których akcje miały charakter prowokatorski, rebeliancki wobec mieszczańsko-katolickiego stylu życia. Wykorzystywali oni w swoich happeningach elementy rytualne, takie jak orgie, misteria, publiczne zabijanie zwierząt, oraz nawiązywali do chrześcijańskiej symboliki krwi czy krzyża. Twórczość Hajasa podejmowała inne tematy, ale wizualnie była bliska wyrazistej ekspresji Hermanna Nitscha czy Günтера Brusa, ponieważ pełno w niej zachłapań, rozdarć, zardapań, plam przypominających krew czy mięso. Podobna była też rola widza, narażonego na brutalność i bliskie spotkanie z niebezpieczeństwem.

Trafne byłoby także zestawienie akcji Hajasa z twórczością Mariny Abramović, Chrisa Burdena czy Vito Acconciego – ze względu na podobny, przedmiotowy stosunek do ciała, narażanie go na destrukcję, wykorzystanie nagości i tematów tabu czy w końcu ryzykowne igranie ze śmiercią oraz angażowanie publiczności w trudne sytuacje. Widz performance Hajasa nie mógł pozostać bierny, ponieważ dym dostawał mu się do oczu, był fotografowany przez artystę, a później moralnie zmuszony do pomocy mu, kiedy artysta mdlał czy tracił przytomność na scenie. Widz był postawiony w bardzo niekomfortowej sytuacji, zmuszającej go do reakcji, a tym samym współtworzenia performance.

Tekst Hajasa *Performance: The Sex Appeal of Death (The Aesthetics of Damnation)* z 1978 roku to manifest artysty oraz klucz do pełniejszego odczytania znaczeń zawartych w jego akcjach. Hajas pisze, że artysta powinien być dla siebie

niebezpieczeństwem, zmuszać się do uprzedmiotowienia, stawania się dziełem sztuki, a nawet kukielką czy manekinem. W jego rozumieniu artysta ma nieść światu profetyczne przesłanie, którego sam nie rozumie, poświęcać się dla innych. Dalej oznajmia, że: „fizyczna obecność performerera działa jak seksualna siła; podniecenie rozbudzone jest jednak przez urok śmierci, seksapil śmierci. (...) Życie performerera nie jest porównywalne z żadną inną formą egzystencji; tak intensywne, tak płonące. A im bardziej intensywne, tym bardziej przypomina życie manekina. To piekielne przedstawienie.”²⁷

W tym niezwykle poetyckim i pełnym znaczeń tekście widać wiele metafor, których Hajas używa w swojej twórczości performerskiej. Figura związanego, ubezwłasnowolnionego performerera pojawia się stale w jego twórczości. Artysta wisi nad ogniem, naraża swoje ciało na spalenie, spala swoje ubrania, mdleje w czasie performance. Równocześnie zawsze ma do przekazania publiczności jakiś apel, który odczytuje na początku lub który jest zawarty w tytule czy słowach odtwarzanej piosenki. Rola artysty, opisana w manifestie, koresponduje z romantycznym rozumieniem twórcy jako wieszcz. Musi być on wyklęty, ale też naznaczony pewną tajemnicą, której sam nie jest w stanie pojąć. Artysta, jego fizyczne ciało, staje się medium, przez które wypowiada się nieokreślona siła wyższa. Być może jest to piekielna energia, ponieważ prace Hajasa często mówią o zniszczeniu, śmierci, zagładzie. Tytuły jego fotografii także obracają się wokół tematu tortur, wojny czy apokalipsy. Beke podkreśla, że Hajas był opętany myślą o śmierci.²⁸ Choć z dzisiejszej perspektywy jego sztuka może być krytykowana za nadmierny patos, męski masochizm i posługiwanie się archaicznym mitem artysty wyklętego.

Do tematów ostatecznych artysta nawiązywał także prawdopodobnie podczas performance w Lublinie, gdzie jego akcja nosiła tytuł *Hiroshima, mon amour*.²⁹ Było to wyraźne nawiązanie do tytułu filmu francuskiego reżysera kina tzw. nowej fali, Alaina Resnais'go. Film z 1959 roku opowiada o romansie Francuzki i Japończyka, między którymi rodzi się więź, gdy wymieniają się swoimi wspomnieniami z drugiej wojny światowej. Tytuł performance Hajasa miał

naprowadzić widzów na skojarzenia związane z wybuchem bomby atomowej w Hiroszimie, ogniem, ogromnym zniszczeniem, cierpieniem ludzkim czy wojenną destrukcją. Równocześnie mógł być komentarzem do współczesnej sytuacji na świecie w stanie permanentnej zimnej wojny między dwoma blokami państw.

Zrekonstruowane (tu po raz pierwszy) na podstawie dokumentacji i tekstów dwa performance Hajasa wykonane na festiwalach w Polsce są bardzo dobrym przykładem sztuki artysty w szczytowym okresie jego twórczości. Na tym etapie badań nie dotarłam do źródeł potwierdzających tezę Bekego o rzekomej zmianie, jaką spowodował w twórczości artysty przyjazd na te międzynarodowe wydarzenia. Niemniej należy podkreślić, że to wtedy ukształtowały się w pełni jego styl, zasób środków artystycznych oraz jednolity przekaz. Są one także przykładem performance bodyartowego, sięgającego do tradycji europejskich i amerykańskich twórców powojennych. Sztuka Hajasa i jej wpływ na środowisko performerskie Europy Środkowo-Wschodniej pozostaje nadal *terra incognita* historii sztuki ze względu na niewielką ilość źródeł fotograficznych, filmowych i pisanych. Można mieć tylko nadzieję, że wkrótce znajdą się kolejne dokumenty, takie jak te z archiwum De Apple, które pozwolą na pełniejsze odtworzenie i interpretowanie sztuki tego niezwykłego artysty.

Przypisy

- ¹ László Beke, "The Hungarian Performance – Before and After Tibor Hajas," w *Body and the East: from the 1960s to the Present*, red. Zdenka Badovinac (Ljubljana: Moderna Galerija, 1998), 232. Kat. wyst.
- ² Tibor Hajas, *Performance: The Sex Appeal of Death (The Aesthetics of Damnation)*, archiwum Galerii De Appel, maszynopis 1978.
- ³ Ibidem.
- ⁴ Łukasz Guzek, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce* (Gdańsk, Toruń: ASP w Gdańsku, Wydawnictwo Taco, 2018).
- ⁵ Ibidem, 13-15.
- ⁶ Elise Morton, "Action works: discover Hungarian neo-avant-garde artist Tibor Hajas in London," *The Calvert Journal*, dostępny 09.05.2021, <https://www.calvertjournal.com/news/show/8223/hungarian-neo-avant-garde-artist-tibor-hajas-in-london>.
- ⁷ *Nightmare works. Tibor Hajas: An exhibition* (Richmond: Anderson Gallery, 1990), 10. Kat. wyst.
- ⁸ Piotr Piotrowski, "Nad mapą neoawangardy Europy Środkowej lat siedemdziesiątych XX wieku," *Artium Quaestiones*, nr XIII (2002): 132.
- ⁹ Ibidem, 175.
- ¹⁰ Ibidem, 189.
- ¹¹ Ibidem 190.
- ¹² Beke, *The Hungarian Performance*, 232.
- ¹³ List od KwieKulik do Andrzeja Mrocza – archiwum artystów, rękopis nr. KK1978-07-10_do Andrzej_list rkps.
- ¹⁴ *Nightmare works*, 13. Podobnie uważa autorka artykułu: Maja Fowkes, „Off the Record: Performative Practices in the Hungarian Neo-avant-garde and their Resonances in Contemporary Art,” *Centropa* 14.1 (January 2014): 57–71.
- ¹⁵ Utwór ten można odsłuchać w serwisie YouTube, dostępny 05.01.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=FYMObdOqcRg>.
- ¹⁶ Cały tekst po angielsku publikowany w tym numerze.
- ¹⁷ Klara Kemp-Welsch, *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2018), 360.
- ¹⁸ Anthony Howell, *The Analysis of Performance Art: A Guide to Its Theory and Practice*, (Londyn: Routledge, 1999): 78.
- ¹⁹ John P. Jacob, „Recalling Hajas,” w *Nightmare Works*, dostępny 16.05.2021, <http://www.c3.hu/~ligal/CafeHajas.htm>.
- ²⁰ Ibidem.
- ²¹ Andrzej Mroczek, "Historia sztuki performance w Lublinie. Na podstawie wybranych przykładów," *Sztuka i Dokumentacja*, nr 11 (2014): 5.
- ²² Beke, *The Hungarian Performance*, 103–105.
- ²³ Fowkes, *Off the Record*, 67.
- ²⁴ *Nightmare works*.
- ²⁵ Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka i polityka w Europie Środkowo-Wschodniej 1945–1989* (Poznań: Wydawnictwo Rebis, 2005), 390.
- ²⁶ Howell, *The Analysis of Performance Art*, 78.
- ²⁷ Tłumaczenie własne. Cały tekst po angielsku publikowany w tym numerze.
- ²⁸ Beke, *The Hungarian Performance*, 14.
- ²⁹ Alain Resnais, *Hiroshima, mon amour*, Francja, 1959.



Bibliografia

- Beke, László. "The Hungarian Performance – Before and After Tibor Hajas." In *Body and the East: from the 1960s to the Present*, ed. Zdenka Badovinac, 103-105. Ljubljana: Moderna Galerija, 1998. Exhib. cat.
- Fowkes, Maja. "Off the Record: Performative Practices in the Hungarian Neo-avant-garde and their Resonances in Contemporary Art." *Centropa* 14.1 (January 2014): 57-71.
- Guzek, Łukasz. *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*. Gdańsk, Toruń: ASP w Gdańsku, Wydawnictwo Taco, 2018.
- Howell, Anthony. *The Analysis of Performance Art: A Guide to Its Theory and Practice*, (Londyn: Routledge, 1999).
- Kemp-Welsch, Klara. *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe 1965-1981*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2018.
- Morton, Elise. "Action works: discover Hungarian neo-avant-garde artist Tibor Hajas in London." *The Calvert Journal*. Dostępny 09.05.2021. <https://www.calvertjournal.com/news/show/8223/hungarian-neo-avant-garde-artist-tibor-hajas-in-london>.
- Mroczek, Andrzej. "Historia sztuki performance w Lublinie. Na podstawie wybranych przykładów." *Sztuka i Dokumentacja*, nr 11 (2014): 134-148.
- Nightmare works. Tibor Hajas: An exhibition*, Richmond: Anderson Gallery, 1990.
- Piotrowski, Piotr. "Nad mapą neoawangardy Europy Środkowej lat siedemdziesiątych XX wieku." *Artium Quaestiones*, nr XIII (2002): 125-228.
- Piotrowski, Piotr. *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka i polityka w Europie Środkowo-Wschodniej 1945–1989*. Poznań: Wydawnictwo Rebis, 2005.

*Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej pt. *Rekonstrukcja Międzynarodowych Spotkań Artystów „Performance and Body” w Galerii Labirynt w Lublinie w 1978 r.*, której promotorem był dr hab. Marcin Lachowski, obronionej w maju 2020 roku na Uniwersytecie Warszawskim, Wydział Historyczny, kierunek Historia Sztuki. Praca została nagrodzona w konkursie ±~Zachęta, organizowanym przez Fundację GESSEL dla Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.

DOKUMENTY ARCHIWALNE

Tibor Hajas, opis performance *DARK FLASH* z Galerii Remont w Warszawie, wykonanego 4 kwietnia 1978 roku, maszynopis, archiwum Galerii De Apple w Amsterdamie, teczka festiwalu *Works and Words*. Pisownia i interpunkcja zgodne z oryginałem.

DARK FLASH

Performance held at Remont Gallery, Warsaw, 04.04.1978.

1st Phase: text told to the audience through loudspeakers, in complete darkness. Doors closed and guarded, the use of any light, flash and smoking was prohibited, making noises either.

Good night, ladies and gentlemen. Please relax. You are lucky; you are now the raw material and furnishing of other's dream again - as so often before. But now - this is mine. You needn't work. You needn't become an image. As yet. You may relax; you can leave it to me to dream you.

It isn't that I closed my eyes; I only extinguished your image. We have spent too much time in light. You have been looking around too long. I've been looking at you too long. We have been too much aware of each other. It has been tiresome and awkward. We have been hindering each other. Now this is over.

I have extinguished your image. I got rid of your sight, I got rid of your look - I'm relieved. You may feel relieved, too; you needn't trouble with defining what you actually are. This is my task. An easy one; you don't blur my eyesight anymore. I needn't bother with your race, your sex, your tastes, your ment. A breathing mass. Living wrappings. Drapery. Wallpaper. A case that closes around me. An air-raid-shelter. A coffin. A simple definition of space.

And misunderstandings, it isn't you I address; I only want to hear my own voice.

You are a mirror, which doesn't reflect anything except my own picture. You are a mirror, in the depth of which something is breathing, stirring, prowling, threatening. You are the scenting beast. The lurking murderer. The burnt victim. The greedy carrion-eater. You are the crowd to be fanaticized. The mob full of hatred. You are inferior beings, freaks, cripples, disgusting mutants, vampires, werewolves and Nartians.

You are the violence on the streets. You are the beastly victors of the future, the stacked-up corpses of the past. I like you. You can be grateful towards me; in my presence your teeth are whiter and shine with a colder gleam.

You are simply material. You cannot be humiliated, you cannot be glorified. You can be tread upon. You, buddies, can be tread upon. One can be drowned in you. One can get the creeps because of you.

One can't but get the creeps because of you. As always, when you are visible. But now it is ME who made you visible. You are my vision, my mirror. It's me who is breathing here. I am stirring, I am prowling, I am threatening.

I am the scenting beast. I am the lurking murderer. I am the burnt victim, the greedy carrion-eater. I am the crowd to be fanaticized, the mob full of hatred. It's me that fills the streets with terror. I am the beastly victor, the pale face from the common grave. I am the vampire, the werewolf, damned spirit. You can get the creeps because of me.

All this is delusion. There's nothing visible here but me. I cannot lose myself of sight. All this is me. Only I am here. It's only me that's coming. I am ready for it. I am over the worst of it. History has come to an end. At least. The rest is an epilogue, an appendix. Haunting. Insomnia. Aesthetics.

2nd Phase: Suddenly the magnesium light hits the eyes and it is becoming visible that I hang down from the ceiling, do a rope by my tied hand, blindfolded. Between my tied hand I hold a photo-camera with flashlight; facing me there is no other camera fixed on the floor. It works automatically with delayed-action-release and flash also. It exposes in every 50 seconds and I have to expose with my camera at the very same moment as the other camera does it. I have the time for probing till fainting. After lighting my assistant lights a certain amount of the magnesium beneath me on the floor. In this moment music starts /X-Ray Spex's "Oh Bondage! Up Yourself!" /, very loud. Before ending it, lights are switched on, my body is taken down from the rope.

Tibor Hajas, *PERFORMANCE: THE SEX APPEAL OF DEATH (The Aesthetics of Damnation)*, maszynopis, archiwum Galerii De Apple w Amsterdamie,teczka festiwalu *Works and Words*. Pisownia i interpunkcja zgodne z oryginałem.

PERFORMANCE: THE SEX APPEAL OF DEATH

/The Aesthetics of Damnation/

The painter's hand makes a movement for which he was not prepared. Since the message came through his hand, his very body, it is irrevocable. This is clear talk. The only reliable medium is the body; he does not dare to touch the picture any more. Something came into existence that he could not master no longer and the laws of which are unknown to him. He evoked something that is greater than himself and he can never be sure whether it will make no harm to him.

An artist is predestined to be to some extent self-dangerous. And even this hazardousness, saving gesture, which is not his own, which he came to be mercy, which is not the gesture of choosing but of accepting being chosen, he now wants to fulfill on himself, or rather have it fulfilled. he forces himself into a work of art-positioning. he becomes his own Golem.

The act dissociates him from all human beings. From this moment on he is cripple and inhuman. To remain his [...] - as all works of art - he constantly needs this very moment of mercy; he is exposed to a power of which he has no information at all. He is a mannequin of this power; he is a puppet, a wax figure. A puppet may be less complex - but is certainly more essential than a human being. More essential, because it is a metaphor of death.

There are no alternative. There is hardly a chance to survive any experience. Any moment may be the last one. The artist is sensitive to the forms; so he is sensitive to fate. He begins the training. Till now his task is to promote or recommence the world; now he is given a more serious task. He has to stop it and bring it to completion. The last moment is his.

Meanwhile and therefore he misses just this moment. This is why all performances are taking place after the last moment, in a ghostly world, in the purgatory. All performances are such Cassandra-prophecies which even the prophet himself neither understands or believes.

The performer is transported - even unwillingly - beyond history; experience and danger that are awaiting him on the other side seem from here to be fascinating but useless. He will win or he will lose, it's all the same, the victor and the victims are the same way unreal. the physical presence of the performer acts in a sexual field - nevertheless the excitement evoked by him is produced by the attraction of death, the sex appeal of death.

The performer is a puppet, that in the moment of mercy - which is by no means certain - comes to life. This life is not to be linked to any other moods of existence; so intensive, so soaring it is. And the more intensive the state of being he reaches, the more mannequin-like he seems. Infernal spectacle. For all that's different seems suspicious; for all that's trying to be complete seems alien; leaping out of the darkness; for only partiality and failure are human. He who experiments with himself incurs damnation.

The performer enters his own vision, looking back from where all that is existing dissolves into mere illusion, a lowest rang reality, all to be on a lower level of existence than what is worth living. Two afterworlds, two beyonds, two hells are gazing at each other.

ENG- LISH SUM- MA- RY

Michalina SABLİK

FLASH, TORTURE AND PUNK –
RECONSTRUCTION OF PERFORMANCES
BY TIBOR HAJAS AT FESTIVALS
IN POLAND IN 1978

Tibor Hajas, one of the most important Hungarian performers and representatives of neo-avant-garde art, performed twice in Poland in 1978. The first time was during the IAM Festival at Galeria Remont in Warsaw, and the second time – at the International Meetings of Artists *Performance and Body* at Galeria Labirynt in Lublin. It was the first time that the artist had appeared directly in front of the audience, which had a direct impact on his art and constituted the style of his performances. The article reconstructs both actions, trying not only to recreate the sequence of movements and gestures, but also to place these actions in the broad context of Hajas's work and the performance art of the late 1970s. Moreover, it presents the artist's previously unpublished typescripts – the script of the performance of *Dark Flash* and the manifesto entitled *Performance: The Sex Appeal of Death (The Aesthetics of Damnation)* found in the De Appel gallery archive in Amsterdam.



Sylwia HEJNO

DEKADA LABIRYNTU: KONTYNUACJA TRADYCJI I REAGOWANIE NA RZECZYWISTOŚĆ

Gdy w 2010 roku Waldemar Tatarczuk objął kierownictwo Galerii Labirynt, w znacznej mierze realizował jeszcze wystawy zaplanowane przez zmarłego rok wcześniej Andrzeja Mroczka. Przy ul. Grodzkiej 5 pojawiły się wprawdzie takie uroczaiszenia, jak wystawa *Opowieści dziwnej treści*, prezentująca młodą sztukę, jednak nowy rozdział w dziejach galerii rozpoczął się zasadniczo w 2011 roku. Wtedy to Labirynt zrewidował swój program i zaczął kierować uwagę na bardziej aktualne zjawiska. Ostatnia dekada funkcjonowania tego miejsca jest spleciona z osobą jej szefa Tatarczuka, który od początku patrzył na byt, jakim jest galeria, zupełnie inaczej niż jego poprzednik.

W stronę nowego

Na autorski program Mroczka w szczególności wpływ wywarły sztuka konceptualna i konstruktywizm, a także przekonanie o doniosłej roli sztuki jako „owocu geniuszu człowieka,” „daru od Boga,” której powołaniem jest niesienie przesłania prawdy, dobra i piękna.¹ Natomiast Tatarczuk – artysta, performer, założyciel Ośrodka Sztuki Performace, związany z galerią Mroczka, legendą polskiego ruchu galerii autorskich – zaczął korzystać wyłącz-

nie z nazwy „Labirynt” jako synonimu poszukiwania tego, co w sztuce najnowsze i najciekawsze.

Wychowałem się na BWA [Biurze Wystaw Artystycznych] Mroczka, miałem tam moje pierwsze pokazy performance, żyłem legendą festiwalu *Performance and Body*. Jednocześnie to, co było progresywne w latach, z czasem przestawało takie być. Artyści, jak m.in. Zbigniew Warpechowski, Jerzy Bereś, Natalia LL, Teresa Murak, Jan Świdziński, zamieniali się w klasyków. Mroczek miał świetną intuicję, że na nich postawił. Dlatego odczytałem kontynuowanie jego dziedzictwa jako czujne obserwowanie tego, co się dzieje w sztuce teraz – mówi dla *Sztuki i Dokumentacji* Tatarczuk.

Galeria Mroczka, oparta na jego autorskiej wizji, miała grono „swoich” artystów i artystek. Z kolei wedle danych zgromadzonych przez sam Labirynt, w ciągu ostatnich dziesięciu lat pojawiło się tam około ośmiuset nazwisk reprezentantów różnych pokoleń artystycznych.² Ta wysoka liczba wynika stąd, że Tatarczuk stara się unikać artystycznych powtórzeń (choć niekiedy się zdarzają wyjątki), a także z dużych wystaw o otwartej for-

mule, w których selekcja jest znikoma. Nie jest to oczywiście zarzut; to zestawienie dowodzi jedynie zupełnie innego podejścia obu dyrektorów.

W 2011 roku już wyraźniej rysuje się przyszły kształt galerii, kreślony przez takie cechy, jak: otwarcie się na Wschód, zaangażowanie w bieżące sprawy społeczne oraz zestawianie różnych artystycznych perspektyw. Ważne miejsce wciąż zajmują performance i nawiązania do artystycznej historii. Pojawiają się artyści z Ukrainy (*Zamknij oczy i patrz* Olexiya Khoroshki³ oraz *In little places any corner can be seen as public* Alevtiny Kakchidze), a także artystki z Azji: Yingmei Duan i He Chengyao. Program skutkował wykładami, spotkaniami, a także wspólnymi wystawami z artystami europejskimi: projektem *A-Y/Y-A* Yingmei Duan i Andree Weschler oraz wystawą He Chengyao i Elżbiety Jabłońskiej pt. *Próba rozmowy*. Na rezydencji gościł również Jason Lim,⁴ który poprowadził warsztaty performance oraz zaprezentował wystawę *Duet with Still/Life*.

Również w 2011 roku odbyła się duża, retrospektywna, zorganizowana wspólnie z Warsztatami Kultury, wystawa związanego z Lublinem Mikołaja Smoczyńskiego. Składała się z trzech równoległych części: *Mikołaj Smoczyński retrospektywnie – Na granicy widzialnego*, *Mikołaj Smoczyński retrospektywnie – Wobec obiektu* oraz (z udziałem Roberta Kuśmirowskiego) *Mikołaj Smoczyński retrospektywnie – W stronę przestrzeni*. Stwarzała ona możliwość zapoznania się z różnorodnym dorobkiem artysty (fotografie, dokumentacje, obrazy, obiekty) oraz zestawiała go z instalacją Roberta Kuśmirowskiego pt. *Zmiana właściwości miejsca*. Jak pisał Karol Sienkiewicz w *Dwutygodniku*:

Spektakularne działanie Kuśmirowskiego świetnie wpisuje się w to, co sam robi, jego barokową iluzoryczność, a jednocześnie staje się hołdem dla nauczyciela. Pokryta suchym, spękanym błotem nieco chaotyczna przestrzeń przywołuje skojarzenia z fotograficznymi zapisami pracowni Smoczyńskiego. Kuśmirowski uzmysłowił nam tym samym to, co dzisiaj w spuściźnie po Smoczyńskim jest najtrudniej dostępne – materialne zakorzenienie jego twórczości.⁵

Bardzo udany przykład tego, jak poprzez dialog oraz uważny dobór tematu można zderzać ze sobą twórczość różnych pokoleń, stanowiła wystawa *Trzy róże* Marii Pinińskiej-Bereś, Maurycego Gomulickiego i Basi Bańdy. Róż, pozornie banalny, który łączy ich twórczość, okazał się spoiwem dla wspólnej, „potrójnie różowej” prezentacji, a jednocześnie stworzył nowe pola interpretacji.

Przemieszczenie się w przestrzeni różowego trójkąta, którego wierzchołki wyznacza twórczość takich artystów, jak Maria Pinińska-Bereś, Maurycy Gomulicki i Basia Bańda, to wykreślenie osi doświadczenia o skrajnym charakterze. (...) Ostatecznie ów trójkąt staje się figurą przestrzenną, zyskuje trzeci wymiar – wówczas, kiedy „róże” nakładają się na siebie, budując kolejne poziomy znaczeń.⁶

Jako pewną deklarację na temat społecznego zaangażowania się można odczytać wzięcie udziału w międzynarodowym festiwalu Transeuropa, który poprzez sztukę badał, jak w Europie są traktowane mniejszości seksualne. Z tej okazji w Labiryncie odbyły się dwie wystawy: zbiorowa, traktująca o prawach osób LGBTQ+ *Miłość to miłość* oraz Katarzyny Hołdy, podejmująca temat kobiecości, pt. *Madonny*.

Pierwszy rok samodzielnego kształtowania programu przez Tatarczuka wyraźnie pokazuje inny kierunek obrany przez lubelski Labirynt, który zdecydowanie się otworzył na nowych artystów, nowe sposoby prezentacji, a także zaczął szukać żywszych powiązań między tym, co się dzieje wewnątrz galerii, a aktualnym życiem artystycznym i społecznym. Wyraźniejsze stało się rozgraniczenie na artystyczną przeszłość i teraźniejszość, co nie przeszkadzało w szukaniu związków między nimi.

Zmiana punktu ciężkości

Galeria Mrocza była jednym z najbardziej liczących się ośrodków performance w Polsce. Zgodnie ze specyfiką tamtych lat towarzyszył jej pewien elitaryzm:

Przedstawiając początki sztuki performance w Lublinie, staram się opisywać ją na przykładach wybranych, ale jednocześnie wylania się z nich stała grupa artystów performerów, którzy w tamtym okresie i właściwie po dzień dzisiejszy są podstawowymi reprezentantami performance. Wymienię więc ich raz jeszcze: Jerzy Bereś, Zbigniew Warpechowski, Krzysztof Zarębski, (...) KwieKulik i Marek Konieczny, (...) Włodzimierz Borowski, Maria Pinińska-Bereś i stopniowo artyści młodszej generacji, aczkolwiek w ilości niewielkiej, potwierdzającej prawdę, iż droga ta w sztuce jest trudna, a grupa artystów szczególnie elitarna.⁷

Z biegiem lat to podejście ewoluowało, otwierając się na młodsze pokolenie, tracąc coś z owej ekskluzywności, ale zyskując większą otwartość i zdolność wchodzenia w relacje. Jak oceniał Sławomir Marzec w publikacji podsumowującej Europejski Festiwal Sztuki Performance (EPAF):

Obecnie wykonanie performance samo w sobie przestaje być znaczące, gdyż w grę wkraczają różne kryteria wartościowania i semantyzacji, różne perspektywy celów i funkcji. Młody artysta, wykonując pewne gesty, używając określonych rekwizytów etc., chcąc nie chcąc, świadomie lub nieświadomie, wchodzi jednocześnie w dialog z dokonaniem poprzedników. I czasami właśnie ten dialog okazuje się ważniejszy, czy bardziej znaczący, niż treść samej akcji.⁸

Tatarczuk, twórca EPAF, od początku kładł nacisk na kontynuację tradycji performance w Labiryncie, wnosząc do niej własne doświadczenia, czyli szefa międzynarodowego festiwalu performance, organizatora wielu wydarzeń z pola tej sztuki, a także kierownika Ośrodka Sztuki Performance, którego bogate archiwum trafiło w posiadanie Labiryntu. Świadomy ważności performance w Lublinie, mnogości jego możliwych odniesień (nie tylko do poprzedników), a także nowych światowych trendów, uczynił zeń jeden z filarów kierowanej przez siebie galerii.

Cykliczną imprezą, od 2010 roku, są Performance Art Meetings, w których udział brali m.in. artyści z Ukrainy (Vasyl Bazhay, Vlodko Kaufman, Volodymyr Topiy, Vasyl Odrekhivskyy, Yaryna Shumska), Singapuru (Angie Seah), Korei Południowej (uczestnicy: Lee Tal, Jaeseon Moon, Sung Neungkyung), Tajlandii (Mongkol Plienbangchang, Sareena Sattapon i Nopawan Sirivejkul), ponadto Nigel Rolfe ze studentami Royal College of Art w Londynie, Janusz Bałdyga oraz studenci Pracowni Sztuki Performance Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, a także wielu artystów z Polski, jak i studentów z Pracowni Sztuki Performance, działającej w Labiryncie. Galeria Labirynt stała się również organizatorką festiwalu Performance Platform Lublin, który stanowił twórczą konfrontację performerów i performerek z różnych zakątków świata i pokoleń.

Inne coroczne święto performance w Labiryncie, czyli Asia Live!, łączyło prezentacje aktualnego stanu sztuki performance w Azji z wystąpieniami rodzimych artystów i artystek. W ramach tego cyklu w Labiryncie pojawiali się goście z Singapuru, Indonezji, Tajlandii, Hongkongu, Chin i Wietnamu.

U artystów z Chin czy Wietnamu zauważyłem coś takiego, co nieco przypomina sytuację w sztuce Polskiej w czasach PRL (...) Wydawało mi się, że widzę taką prawidłowość, że kiedy jest trudno, gdy totalitarna presja polityczna sprawia, że niełatwo jest uprawiać sztukę, brakuje miejsc ją prezentujących, to performans staje się opozycją do opresji politycznej i jednocześnie drzemie w nim duża siła ideowa – stwierdził Tatarczuk na łamach *Szumu*.⁹

Interesującym projektem była także trzyczęściowa Akcja Lublin, zapoczątkowana w 2017 roku. Jej początkowym założeniem była prezentacja polskich artystów i artystek performance powiązanych z Lublinem. W pierwszej akcji wzięli udział Janusz Bałdyga, Włodzimierz Borowski, Zdzisław Kwiatkowski, Teresa Murak i Ewa Zarzycka; wystawa stanowiła głównie rekonstrukcję archiwalnych performance z lat 1974–2016. W kolejnej edycji można było zobaczyć dokonania artystów, takich jak Jerzy Bereś, Maria Pinińska-Bereś, Jan Świdziński,

Zbigniew Warpechowski, KwieKulik, Ewa Partum, Józef Robakowski czy Akademia Ruchu. W galerii gościli także studenci i studentki Pracowni Działań Przestrzennych, prowadzonej przez prof. Mirosława Bałkę. Rozdział trzeci, noszący podtytuł *Działania na miejscach*, miał zupełnie inny charakter. Główny obszar zainteresowań stanowiła tkanka miejska jako właściwe *case study* i miejsce zdarzeń. Wystawa stanowiła dokumentację działań artystycznych, których punkt ciężkości przeniósł się na szukanie powiązań, kontekstualizowanie i formowanie znaczeń w przestrzeni Lublina. Udział w niej wzięli Mirosław Bałka, Adina Bar-On, Cezary Bodzianowski, Nezaket Ekici & Shahar Markus, Cezary Klimaszewski, Robert Kuśmirowski, Miłe Słowa (Agata Rucińska i Barbara Gryka), Pawilon Stabilnej Formy i Arutun Sargsyan.

Temu wszystkiemu towarzyszy masa innych inicjatyw skupionych na performance, jak niezliczone pojedyncze i przekrojowe pokazy, rezydencje, prezentacje dokumentacji (np. *Powtórka z performance*), Akcja 27 – przedsięwzięcie skupione na „nowej fali” performance, dyskusje, wykłady i tony archiwaliów, dostępnych w zbiorach galerii.

Oko na Wschód

Jestem ukraińskim robotnikiem to przedsięwzięcie, które Taras Kamennoy realizował przy wsparciu Labiryntu w 2016 roku. Ubrany na czarno, nie mówiący słowa po polsku, maszerował lubelskimi ulicami z transparentem, że szuka pracy przy szpachlowaniu, tynkowaniu, betonowaniu, w ogrodzie czy też jako rysownik; pod spodem widniał numer telefonu. Eksperyment społeczny pokazał, że nie jest do końca bezpiecznie – niektórzy przechodnie sugerowali artyście, by lepiej schował transparent.¹⁰

Działanie Kamennoya, prezentowane następnie w galerii w formie wystawy, jest tylko jednym z wielu przykładów zaangażowania Labiryntu w bycie istotnym miejscem dla wschodniej sztuki w Polsce, a także zwiększania słyszalności poruszanych przez nią problemów. Obecność wschodnich (ukraińskich, ale też pochodzących z Białorusi czy Kazachstanu) artystów i artystek od początku Labirynt traktuje bardzo poważnie. Co roku gości twórczość stypendystów i stypendystek programu

Gaude Polonia. Charakterystyczne dla tych prezentacji są odniesienia do bieżących wydarzeń, jak np. wojna w Ukrainie, czy podejmowanie takich tematów, jak migracja, polska gościnność, relacja Wschodu z Zachodem.

Na wschodni moduł składają się także wystawy indywidualne, jak *Twarzą do ściany* (2018) Mykoli Ridnego, jednej z najbardziej wyrazistych postaci sztuki Ukrainy (Ridnyi dwukrotnie reprezentował ją na weneckim Biennale). Ale też wiele innych: *blokada.da/nie powiem.bo nie wiem* Yaroslava Futymskiego, *Więcej niż obraz, mniej niż przedmiot* Alexandra Ugaya czy też *Rzeczy osobiste* Vlady Ralko. Ważnym wydarzeniem była wystawa *R.E.P. 10 lat. O metodzie* (2015). Grupa, która powstała w dobie pomarańczowej rewolucji, stała się głosem pokolenia młodych artystów na temat ukraińskiej rzeczywistości. Jubileuszowa, najszersza prezentacja ich twórczości miała miejsce właśnie w Lublinie. Regularnym gościem jest także Open Group. Warto zaznaczyć, że Labirynt był również współorganizatorem pawilonu ukraińskiego na Biennale w Wenecji w 2019 roku. Pokaz pracy *Cień „Marzenia” padający na Giardini della Biennale* autorstwa Open Group był również transmitowany w Lublinie. Jeśli do tego wszystkiego doliczyć rezydencje, uwzględnianie reprezentacji artystów i artystek z Ukrainy czy Białorusi na wystawach zbiorowych, współpracę ze wschodnimi kuratorami, to zbiera się z tego naprawdę istotna część programu galerii.

Na wyświechtane pytanie „dlaczego Wschód?” Tatarczuk z upodobaniem – co urosło do rangi anegdoty – odpowiada „Bo tak.” Można to rozwinąć następująco: bo to oczywiste, biorąc pod uwagę położenie geograficzne Lublina; bo byłoby to aż dziwne, gdyby takiej współpracy nie nawiązać; bo peryferia Polski i peryferia Europy są trochę jak jedna kraina. Poboczna lokalizacja oraz sieć wschodnich kontaktów łączy Labirynt z białostockim Arsenalem. Owocem tego siostrzeństwa była m.in. wystawa *Uwaga! Granica*, odbywająca się jednocześnie w dwóch miastach. Pokazała ona, że żelazna kurtyna wcale nie znikła, tylko nieco się przesunęła.

Budowanie tożsamości

Od lat 2010–2011 do mniej więcej roku 2020 można zaobserwować pewne ogólne tendencje, chociaż widać także, że program galerii jest dość płynny. Stałe miejsce zajmują w nim klasycy i klasyczki; Labirynt raz na jakiś czas organizuje także przeglądy swojej kolekcji. Jednocześnie pojawia się wiele uznanych nazwisk młodszych pokoleń, jak: Mirosław Bałka, Zbigniew Libera, Katarzyna Kozyra, Dominik Lejman, Oskar Dawicki, Anna Baumgart czy Wojciech Bąkowski. Twórcy ci stanowią trzon wystaw.

Kontrapunktem są prezentacje młodych artystów i artystek. Labirynt nie boi się organizować im wystaw indywidualnych; mieli je Barbara Gryka, Mikołaj Kowalski, Małgorzata Pawlak, Marcin Janusz i wielu innych. Do rangi reprezentacji najmłodszego artystycznego pokolenia urosł przegląd VideoNews, który początkowo polegał na współpracy z wybranymi ośrodkami; z czasem dołączył do niego *open call*, co umożliwiło stworzenie jeszcze szerszej reprezentacji młodych twórców. Ciekawym eksperymentem była także wystawa *Jak jest?* (2017), na którą zostały przyjęte prace wszystkich osób bez wyjątku, jeśli tylko spełniały warunki formalne. Pomysł kuratorski polegał tym razem na rezygnacji z kuratora i pokazaniu autentycznego obrazu pokolenia.

Wspomniany już wschodni kierunek należy uzupełnić o Izrael. W Labiryncie odbywały się prezentacje Yael Frank, Nelly Agassi, Roe Rosen czy Yael Bartany. Wystawa *Działania na miejscach*, dla której punkt wyjścia stanowiła praca Bałki ze sfilmowanym planem Lublina na terenie byłego niemieckiego obozu koncentracyjnego na Majdanku, odbyła się także w Petach Tikva Museum of Art w Izraelu. We współpracy z tą instytucją powstawała również wystawa *Make up* izraelskich artystów.

Ogromną zmianę w funkcjonowaniu galerii przyniósł 2013 rok. Z kameralnej, piętrowej przestrzeni na Starym Mieście Labirynt przeniósł wtedy swoją główną siedzibę do postindustrialnych, dawnych warsztatów samochodowych przy ul. Popiełuszki 5. Specyficzna architektura, mogąca stanowić utrudnienie, z czasem zrosła się z tożsamością Labiryntu, którego fasadę zdobi aktualnie modernistyczny neon nieistniejącego już kina Kosmos.¹¹

W zróżnicowanej ofercie wystaw i wydarzeń od początku można zauważyć zainteresowanie równością obywatelską, wartościami demokratycznymi i prawami mniejszości. Refleksem tych tematów były m.in. wystawy *Wojna i pokój* (2015), *Trzy plagi* (2019), a także, mająca inny charakter, *DE-MO-KRA-CJA* (2016). Dwie pierwsze ekspozycje, o kuratorskim charakterze, zwracały uwagę m.in. na postępującą faszyzację i gloryfikację militarizmu.

Polska jest, przynajmniej w 2015 roku, wciąż niezawisła i dumna, a jedyna wojna, jaka się na niej toczy, to ideologiczna wojna domowa, za którą odpowiadają wyłącznie politycy. Natomiast nasi żołnierze są zajęci raczej nie zawsze jasnymi interwencjami w innych częściach świata lub obroną granic Polski przed uchodźcami z krajów dotkniętych wojną lub biedą, których Polska z niechęcią przyjmuje – pisał wówczas Paweł Leszczywicz, jeden z kuratorów *Wojny i pokoju*.¹²

W przypadku *Trzech plag* – nawiązujących do *Imperium* Ryszarda Kapuścińskiego, którzy przestrzegał przed plagami rasizmu, nacjonalizmu i religijnego fundamentalizmu – kuratorski koncept uległ pewnemu rozszczelnieniu. Wystawa została wpisana w obchody Roku Antyfaszystowskiego;¹³ interesującym zabiegiem było także stworzenie *open calla* dla artystów i artystek urodzonych po 1989 roku, aby uzyskać wgląd w perspektywę młodszego pokolenia.

W przypadku *DE-MO-KRA-CJA* (tytuł pochodzi od hasła krzyczanego na ulicach) rola kuratora polegała bardziej na koordynacji i organizacji. Pracom napływającym na wystawę towarzyszyła dyskusja o stanie demokracji w Polsce. Niskobudżetowe przedsięwzięcie, zorganizowane w miesiąc, pokazało także potrzebę takich działań. Magazyn *Newsweek* podsumował je następująco: „Debata uświadomiła wszystkim konieczność organizowania kolejnych spotkań, w trakcie których podjęte zostaną decyzje o dalszych działaniach środowiska artystycznego w odniesieniu do obecnej sytuacji społeczno-politycznej w Polsce.”¹⁴

W ciąg takich misyjnych przedsięwzięć wpisują się również: udział w Transeuropie

w 2011 roku, projekcja zakazanego we Wrocławiu filmu Thomasa Rafy,¹⁵ wydarzenia takie jak: *Polska przeciwko rasizmowi i przemocy*, *Global Justice Night*, goszczenie LGBT Film Festiwalu i wiele, wiele innych inicjatyw po najgłośniejsze wystawy ostatniego czasu: *Jesteśmy ludźmi* i *Nigdy nie będziesz szła sama*.

Galeria jako żywy organizm

Tatarczuk od początku starał się, aby Labirynt był miejscem jak najbardziej otwartym i przyjaznym dla różnorodnych grup. Od pierwszego roku jego kierownictwa był realizowany program dla dzieci. Jednak szczególnie uwagę przykuwa audiodeskrypcja towarzysząca wystawie *Kilkanaście koanów na (nie)istnienie* z 2010 roku. W 2012 roku odbyła się zaś *Synestezja*, wystawa dla osób z dysfunkcjami wzroku. Takie działania, z czasem jeszcze pogłębiane, zaczęły się zatem bardzo wcześnie. Obecnie wszystkie ważniejsze wydarzenia są tłumaczone na polski język migowy, a także podaje się informacje o przystosowaniu miejsca dla osób z niepełnosprawnością ruchową czy też o dostępności audioprzewodników. Wiele miejsca Labirynt poświęca również młodzieży i seniorom, adresując do nich specjalne programy, czy też cudzoziemcom nieznającym języka polskiego.

Zapytany o to, czy w galerii istnieje określony program, Tatarczuk szczerze odpowiada:

Nie wiem. Nie jestem teoretykiem czy historykiem sztuki, tylko praktykiem. Wiele rzeczy robię po prostu intuicyjnie. A zaczynam od zastanowienia się, czego brakuje; tak było z cyklem działań adresowanych do społeczności LGBTQ+. Jeśli zaś chodzi o sam model funkcjonowania instytucji, to mam oczywiście pewne wzorce. Pierwszym z nich jest to, jak Wojciech Krukowski budował CSW Zamek Ujazdowski, drugim – model muzeum krytycznego Piotra Piotrowskiego, który próbował go wdrażać w Muzeum Narodowym w Warszawie.

O ile *DE-MO-KRA-CJĘ* można nazwać popolitym ruszeniem w imię konstytucyjnych warto-

ści, o tyle *Jesteśmy ludźmi* (2020) stała się zmasowanym, wielofalowym manifestem solidarności z mniejszościami seksualnymi w Polsce. Bardziej demokratyczna i aktywistyczna interwencja niż wystawa zamieniła się w krzyk sprzeciwu wobec dyskryminacji osób LGBTQ+. Nazwiska uznanych artystów stały w jednym rzędzie z nazwiskami tych aktywistów czy osób, którzy po prostu zgłosili swój akces do tego przedsięwzięcia. Ta w pełni inkluzywna formuła powtórzyła się kolejny raz podczas wystawy *Nigdy nie będziesz szła sama* (2021), która składała się z manifestowych eksponatów, przyniesionych do galerii przez uczestniczki Strajku Kobiet, a także filmów, fotografii oraz prac artystek i artystów.

Jeśli uważnie prześledzimy poczynania Labiryntu, opowiedzenie się po stronie ofiar systemowej przemocy nie dziwi wcale. Szczególna jest za to siła i forma, jednak – z drugiej strony – też nigdy wcześniej prezydent Polski nie wypowiadał się o obywatelach, że nie są ludźmi,¹⁶ a Trybunał Konstytucyjny nie zmuszał kobiet do rodzenia dzieci obciążonych poważnymi wadami genetycznymi.¹⁷

Patrzę na galerię jak na żywy organizm, który może się zmieniać. Uważam, że model galerii dziewiętnasto- i dwudziestowieczny, który koncentruje się na realizowaniu wystaw, już się przeżył. Bardzo mnie interesuje galeria jako narzędzie, co nie stoi w sprzeczności z prezentowaniem w niej sztuki. Jednak patrzę na nią szerzej: jak na instytucję, która może służyć czemuś więcej niż tylko zaspokajaniu ambicji kuratorskich czy artystycznych – mówi Tatarczuk.

Innym przykładem trzymania ręki na pulsie była odbywająca się wiosną 2020 roku *Pandemiokracja*. W cyklu spotkań, zorganizowanym w rekordowo krótkim czasie, wzięło udział ponad osiemdziesiąt osób ze świata sztuki. Gdy galerie i muzea o programie myślą w perspektywie nawet dwu- czy trzyletniej, w Labiryncie wydarzenia czy wystawy potrafią się pojawić w ciągu miesiąca, a niekiedy i kilku, kilkunastu dni.

W galerii funkcjonują klub młodzieżowy Piwnica Labiryntu i queerowa Biblioteka Azyli. Na skwerku, gdzie okoliczni mieszkańcy chętnie

spacerują z psami, mieści się żółty kiosk – nietypową przestrzeń ekspozycyjną inicjatywy Otwartego Studia Antyfaszystowskiego. Na podstawie ostatnich dwóch lat widać, że galeria szuka nowej formuły, stawiając na bardziej egalitarne i mniej typowe¹⁸ sposoby prezentacji. Troska o to, by kuścić publiczność wybitnymi nazwiskami, nie jest już tak silna jak dążenie do otwartości, a także pewnej edukacji publiczności. Niewykluczone, że galeria nadal będzie podążać tym aktywistycznym tropem – o ile tylko Tatarczuk będzie mógł kontynuować to założenie bądź, co wydaje się wątpliwe, będzie to chciała robić inna osoba wybrana na stanowisko dyrektora.

Po decyzji o nieprzedłużeniu mu kadencji Tatarczuk jest obecnie pełniącym obowiązki dyrektora.¹⁹ Atmosfera wokół Labiryntu gęstnieje. Środowiska ultraprawicowe przygotowały petycję o odebranie galerii finansowania,²⁰ a także doprowadziły do dyskusji nad nią na sesji rady miasta, gdzie padła cała masa zarzutów, często kuriozalnych.²¹ Jednak prawdziwe ekstremum osiągnęły one w zawiadomieniu do prokuratury, złożonym przez inicjatorkę petycji – Fundację Życie i Rodzina, w którym artystka Barbara Gryka została oskarżona o zjadanie ludzkich płodów...²²

Trudno w obliczu tego wszystkiego patrzeć na powyższą decyzję inaczej niż jak na kalkulację, próbę odcięcia się od kontrowersji bądź próbę pacyfikacji. O tym, jakie będą losy Labiryntu i jej dyrektora, przekonamy się już w przyszłym roku, a niemałą rolę odegrają w niej polityczna odwaga oraz solidarność samego środowiska artystycznego.

Przypisy

- ¹ Andrzej Mroczek, „Kilka myśli o sztuce,” w *„Czas przeszły – czas obecny. Galerie BWA w Lublinie 1956–2006,”* red. Andrzej Mroczek i Tadeusz Mroczek (Lublin: BWA Lublin, 2006), 20.
- ² To szacunkowe dane, zebrane na podstawie wyliczeń uczestników i uczestniczek wystaw, dostępnych na stronie www.labirynt.com.
- ³ Sylwia Hejno, „Galeria Lipowa 13: »Zamknij oczy i patrz« Khoroshki,” *Kurier Lubelski* online, 22 lutego 2011, dostępny 17.07.2021, <https://kurierlubelski.pl/galeria-lipowa-13-zamknij-oczy-i-patrz-khoroshki/ar/372002>.
- ⁴ Sylwia Hejno, „Galeria Labirynt: Ucho czule na ceramikę. Jason Lim w Lublinie,” *Kurier Lubelski* online, 20 maja 2011, dostępny 17.07.2021, <https://kurierlubelski.pl/galeria-labirynt-ucho-czule-na-ceramike-jason-lim-w-lublinie/ar/405830>.
- ⁵ Karol Sienkiewicz, „»Mikołaj Smoczyński retrospektywnie« w Lublinie,” *Dwutygodnik* online, 1 października 2011, dostępny 18.07.2021, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/2685-mikolaj-smoczynski-retrospektywnie-w-lublinie.html>.
- ⁶ Magdalena Linkowska, *Trzy róże – Maria Pinińska-Bereś, Basia Bańda, Maurycy Gomulicki* (Lublin: BWA Lublin, 2011), 2. Kat.wyst.
- ⁷ Andrzej Mroczek, *Historia sztuki performance w Lublinie*, maszynopis z 1999 r., będący w zbiorach Galerii Labirynt, s. 5.
- ⁸ Sławomir Marzec, „Idiomatyczne obecności,” *EPAF 2006–2010*, wstęp do katalogu, red. Waldemar Tatarczuk (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2010), 4.
- ⁹ Waldemar Tatarczuk, „IN-STY-TU-CJA,” z Waldemarem Tatarczukiem rozmawia Adam Mazur, *Szum* nr 24 (2019): 140.
- ¹⁰ Sylwia Hejno, „W czerni. Sztuka ukraińska w Galerii Labirynt,” *Kurier Lubelski* online, 8 sierpnia 2016, dostępny 18.07.2021, <https://kurierlubelski.pl/w-czerni-sztuka-ukrainska-w-galerii-labirynt/ar/10493012>.
- ¹¹ Małgorzata Domagała, „Wraca neon po Kosmosie. A gdzie reszta designu z PRL?” *Gazeta Wyborcza Lublin* online, 4 czerwca 2013, dostępny 18.07.2021, <https://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,48724,14030677,wraca-neon-po-kosmosie-a-gdzie-reszta-designu-z-prl-zdjecia.html>.
- ¹² Paweł Leszkowicz, „Wojna (!!!) i pokój (?). Fascynujący militarystyczny w polskiej sztuce współczesnej,” w *Wojna i pokój*, red. Anna Granat, Anna Kiszka i Halina Kosienkowska (Lublin: Galeria Labirynt, 2015), 8–9.
- ¹³ Strona internetowa wydarzenia, dostępna 18.07.2021, <https://rokantyszczystowski.org/wydarzenia/trzy-plagi>.
- ¹⁴ AO, „Wystawa DE-MO-KRA-CJA. Wolność, równość, tolerancja,” *Newsweek* online, 27 czerwca 2016, dostępny 18.07.2021, <https://www.newsweek.pl/kultura/wystawa-de-mo-kra-cja-wolnosc-rownosc-tolerancja/98tfybs>.
- ¹⁵ Marcin Hołubowicz, „Wrocław: Odwołany pokaz filmu w BWA. Przez marsz NOP-u?” *Nasze Miasto Wrocław* online, 1 marca 2013, dostępny 18.07.2021, <https://wroclaw.naszemiesto.pl/wroclaw-odwolany-pokaz-filmu-w-bwa-przez-marsz-nop-u/ar/c13-1754815>.
- ¹⁶ „Próbuje się nam prosić państwa wmówić, że to ludzie. A to jest po prostu ideologia” – tak się wyraził Andrzej Duda na wiecu w Brzegu, cyt. za: Przemysław Malinowski, „Andrzej Duda o LGBT: Próbuja wmówić, że to ludzie. To ideologia,” *Rzeczpospolita* online, 13 czerwca 2020, dostępny 18.07.2021, <https://www.rp.pl/Wybory-prezydenckie-2020/200619782-Andrzej-Duda-o-LGBT-Prubuja-wmowic-ze-to-ludzie-To-ideologia.html>.
- ¹⁷ Wyrok Trybunału Konstytucyjnego z dnia 22 października 2020 r. sygn. akt K 1/20, Dz.U. 2021 poz. 175.
- ¹⁸ Przykładem może być *Fasada* Moniki Sosnowskiej, praca otoczona przez wystawę *Nigdy nie będziesz szła sama*, a także stanowiąca tło, jak i część tanecznych performance Lubelskiego Teatru Tańca.
- ¹⁹ Zarządzenie nr 96/2/2021 Prezydenta Miasta Lublin z dnia 26 lutego 2021 r. w sprawie powierzenia Panu Waldemarowi Tatarczukowi pełnienia obowiązków Dyrektora instytucji kultury pn. Galeria Labirynt.
- ²⁰ Jej autorzy stworzyli stronę internetową: <https://pilnubudzetu.pl/>.
- ²¹ Dominik Smaga, „Ideologiczny spór w Radzie Miasta Lublin. Pornografia, aborcja, LGBT i inne upiory,” *Dziennik Wschodni* [Lublin] online, 9 czerwca 2021, dostępny 18.07.2021, <https://www.dziennikwschodni.pl/lublin/ideologiczny-spor-w-radzie-miasta-lublin-pornografia-aborcja-lgbt-i-inne-upiory,n,1000290385.html>.
- ²² Tomasz Kowalewicz, „Artystka zjada połędwicę, prawicowa fundacja mówi, że to płód dziecka i idzie do prokuratury. »Kogoś poniosła wyobraźnia«,” *Gazeta Wyborcza Lublin* online, 23 kwietnia 2021, dostępny 18.07.2021, <https://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,48724,27012507,prawicowa-fundacja-oskarza-galerie-labirynt-o-sianie-zgorszenia.html>.

Bibliografia

- AO [podpis stosowany przez autora], „Wystawa DE – MO – KRA – CJA. Wolność, równość, tolerancja,” *Newsweek*, 27 czerwca 2016. Dostępny 18.07.2021. <https://www.newsweek.pl/kultura/wystawa-de-mo-kra-cja-wolnosc-rownosc-tolerancja/98tfybs>.
- Biuletyn Informacji Publicznej. *Zarządzenie nr 96/2/2021 Prezydenta Miasta Lublin z dnia 26 lutego 2021 r. w sprawie powierzenia Panu Waldemarowi Tatarczukowi pełnienia obowiązków Dyrektora instytucji kultury pn. Galeria Labirynt.*
- Domagała, Małgorzata. „Wraca neon po Kosmosie. A gdzie reszta designu z PRL?” *Gazeta Wyborcza Lublin*, 4 czerwca 2013. Dostępny 18.07.2021. <https://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,48724,14030677,wraca-neon-po-kosmosie-a-gdzie-reszta-designu-z-prl-zdjecia.html>.
- Dziennik Ustaw 2021r, poz. 175, *Wyrok Trybunału Konstytucyjnego z dnia 22 października 2020 r.*, sygn. akt K 1/20.

- Hejno, Sylwia. „Galeria Lipowa 13: »Zamknij oczy i patrz« Khoroshki,” *Kurier Lubelski* online, 22 lutego 2011. Dostępny 17.07.2021. <https://kurierlubelski.pl/galeria-lipowa-13-zamknij-oczy-i-patrz-khoroshki/ar/372002>.
- Hejno, Sylwia. „Galeria Labirynt: Ucho czule na ceramikę. Jason Lim w Lublinie.” *Kurier Lubelski*, 20 maja 2011. Dostępny 17.07.2021. <https://kurierlubelski.pl/galeria-labirynt-ucho-czule-na-ceramike-jason-lim-w-lublinie/ar/405830>.
- Hejno, Sylwia. „W czerni. Sztuka ukraińska w Galerii Labirynt.” *Kurier Lubelski*, 8 sierpnia 2016. Dostępny 18.07.2021. <https://kurierlubelski.pl/w-czerni-sztuka-ukrainska-w-galerii-labirynt/ar/10493012>.
- Hołubowicz, Marcin. „Wrocław: Odwołany pokaz filmu w BWA. Przez marsz NOP-u?” *Nasze Miasto Wrocław*, 1 marca 2013. Dostępny 18.07.2021. <https://wroclaw.naszemiasto.pl/wroclaw-odwolany-pokaz-filmu-w-bwa-przez-marsz-nop-u/ar/c13-1754815>.
- Kowalewicz, Tomasz. „Artystka zjada połędwicę, pravicowa fundacja mówi, że to plód dziecka i idzie do prokuratury. »Kogoś poniosła wyobraźnia«.” *Gazeta Wyborcza Lublin*, 23 kwietnia 2021. Dostępny 18.07.2021. <https://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,48724,27012507,prawicowa-fundacja-oskarza-galerie-labirynt-o-sianie-zgorszenia.html>.
- Leszkowicz, Paweł. „Wojna (!!!) i pokój (?). Fascynujący militarizm w polskiej sztuce współczesnej.” W *Wojna i Pokój*, red. Anna Granat, Anna Kiszka i Halina Kosienkowska. Lublin: Galeria Labirynt, 2015.
- Linkowska, Magdalena. *Trzy róże - Maria Pinińska Bereś, Basia Bańda, Maurycy Gomulicki*. Lublin: BWA Lublin, 2011. Kat.wyst.
- Malinowski, Przemysław. „Andrzej Duda o LGBT: Próbuja wmówić, że to ludzie. To ideologia.” *Rzeczpospolita*, 13 czerwca 2020. Dostępny 18.07.2021. <https://www.rp.pl/Wybory-prezydenckie-2020/200619782-Andrzej-Duda-o-LGBT-Probuja-wmowic-ze-to-ludzie-To-ideologia.html>.
- Marzec, Sławomir. „Idiomatyczne obecności.” W *EPAF 2006-2010*, red. Waldemar Tatarczuk. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2010.
- Mroczek, Andrzej. „Kilka myśli o sztuce.” W *Czas przeszły – czas obecny. Galerie BWA w Lublinie 1956-2006*, red. Andrzej Mroczek i Tadeusz Mroczek. Lublin: BWA Lublin, 2006.
- Mroczek, Andrzej. *Historia sztuki performance w Lublinie*. Lublin, 1999 r. Maszynopis w zbiorach Galerii Labirynt.
- Sienkiewicz, Karol. „»Mikołaj Smoczyński retrospektywnie« w Lublinie.” *Dwutygodnik*, 1 października 2011. Dostępny 18.07.2021. <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/2685-mikolaj-smoczynski-retrospektywnie-w-lublinie.html>.
- Smaga, Dominik. „Ideologiczny spór w Radzie Miasta Lublin. Pornografia, aborcja, LGBT i inne upiory.” *Dziennik Wschodni [Lublin]*, 9 czerwca 2021. Dostępny 18.07.2021. <https://www.dziennikwschodni.pl/lublin/ideologiczny-spor-w-radzie-miasta-lublin-pornografia-aborcja-lgbt-i-inne-upiory,n,1000290385.html>.
- Tatarczuk, Waldemar. „IN-STY-TU-CJA.” Z Waldemarem Tatarczukiem rozmawia Adam Mazur. *Szum* nr 24 (2019): 126-153.
- Strony internetowe:
- Galeria Labirynt. <http://www.labirynt.com>
- Inicjatywa Pilnuj Budżetu. <https://pilnujbudzetu.pl/>.
- Rok Antyfaszystowski. Dostępny 18.07.2021. <https://rokantyfaszystowski.org/wydarzenia/trzy-plagi>.



IKONOGRAFIA

DEKADA LABIRYNTU

TRZY PLAGI



Katarzyna Kozyra, *Joram*, 2018, wideo, 11'35"



Gustaw Maj, *Radykalne Zabawki Miejskie*, 2018/2019, obiekty, fot. Wojciech Pacewicz.



Widok wystawy, fot. Wojciech Pacewicz.



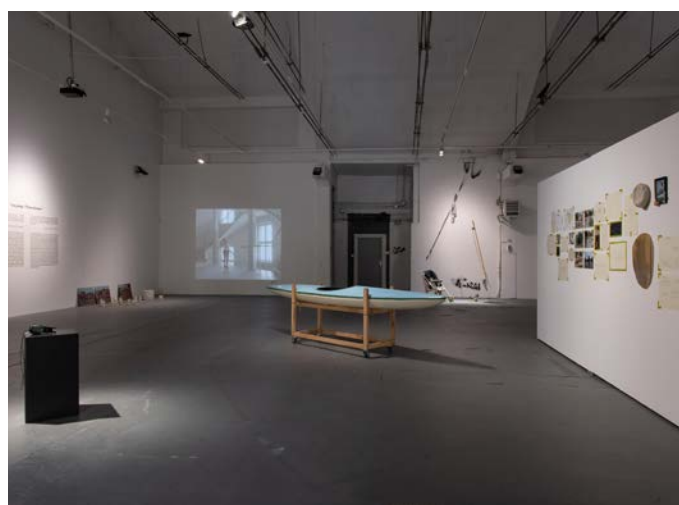
Barbara Gryka, *Co zabrać na wojnę?*, 2018/2019, wideoinstalacja, 6'23"; fot. Wojciech Pacewicz.



Artur Żmijewski, *Pomiędzy*, 2018–2019, cykl fotografii



Jadwiga Sawicka, *Noce i dni*, 2019, animacja poklatkowa, 0'58"

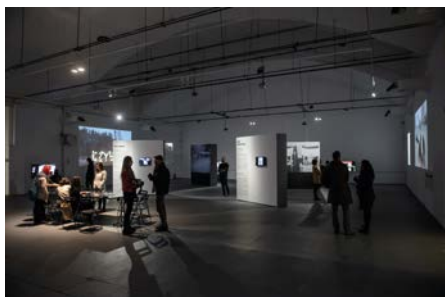


Od lewej: Łukasz Horbów, *Europa02*, 2019, audio, 3'24"; Marianna Grabska, *Nie będę udawać, że mnie tu nie ma*, 2018, ceramika, puzzle, krzesło dziecięce; Agnieszka Mastalerz, *H rekonstrukcja pozycji*, 2018, 1-kanalowa instalacja wideo, 8'42"; Gustaw Maj, *Radykalne Zabawki Miejskie*, 2018/2019, obiekty, Justyna Lach, *Kajak lądowy*, 2019, instalacja, fot. Wojciech Pacewicz.



Jarosław Kozłowski, Bez tytułu, 1991, cykl fotografii

AKCJA LUBLIN! RODZIAŁ 2



Akcja Lublin! Rozdział 2, otwarcie,
fot. Wojciech Pacewicz



Akcja Lublin! Rozdział 2, otwarcie,
fot. Wojciech Pacewicz



Akcja Lublin! Rozdział 2, fot. Wojciech Pacewicz



performance PDP, fot. Nadia Markiewicz



performance PDP, fot. Nadia Markiewicz



Akcja Lublin! Rozdział 2, otwarcie, fot. Wojciech Pacewicz



Akcja Lublin! Rozdział 2, otwarcie, fot. Wojciech Pacewicz



performance PDP, fot. Nadia Markiewicz

A-Y/Y-A



A-Y/Y-A, instalacja, wszystkie fot. Diana Kolczewska



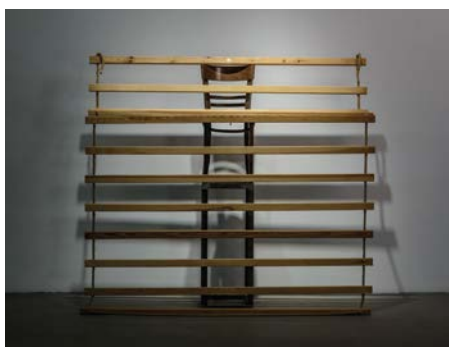


DE-MO-KRA-CJA



DE-MO-KRA-CJA, instalacja, wszystkie fot. Wojciech Pacewicz





Taras KAMENNOY *JESTEM UKRAIŃSKIM ROBOTNIKIEM*



Taras Kamennoy, *Jestem ukraińskim robotnikiem*, performance, fot. materiały Labiryntu



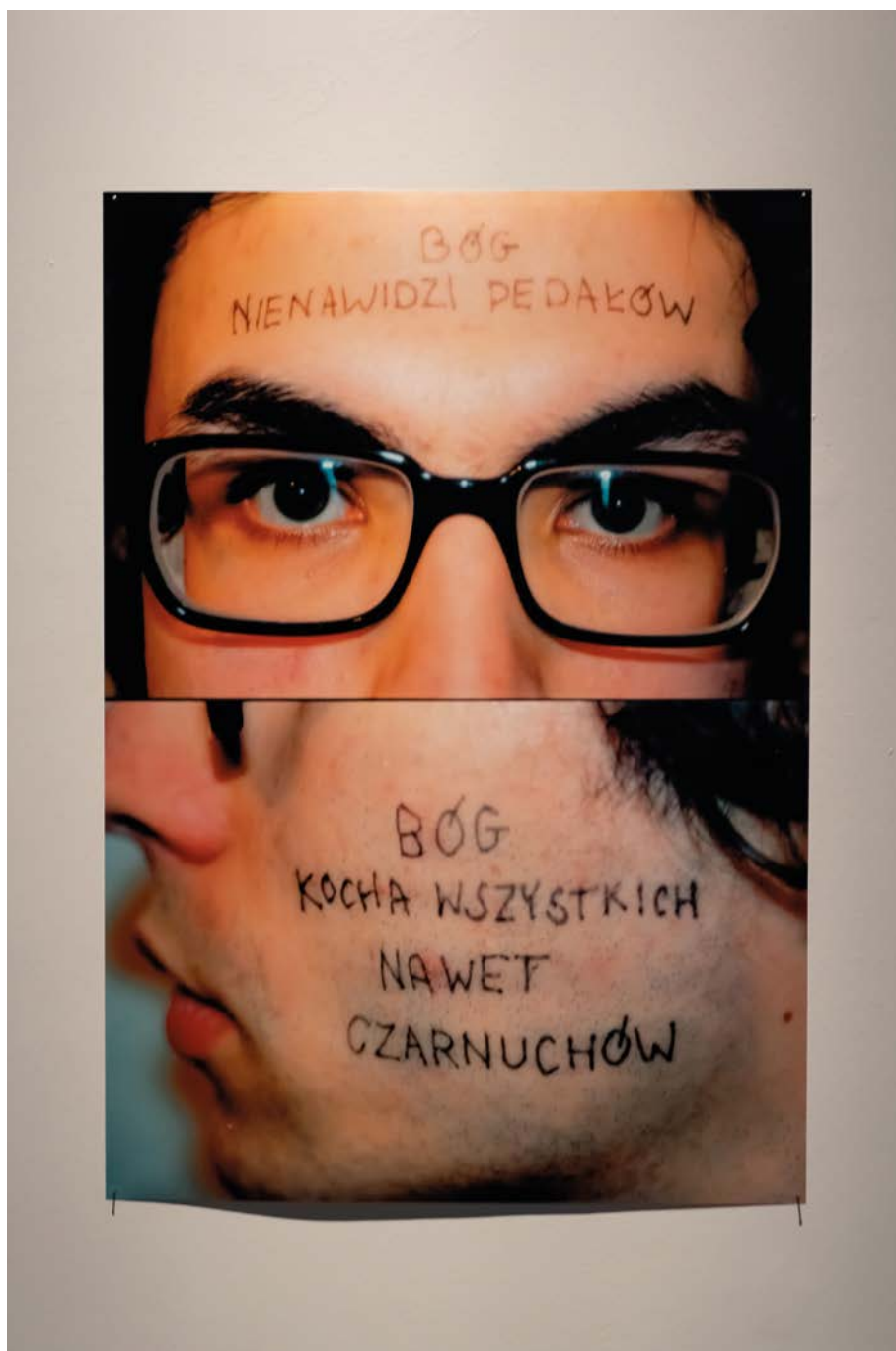
Taras Kamennoy, *Jestem ukraińskim robotnikiem*, instalacja, fot. Diana Kotczewska

JESTEŚMY LUDZMI



Jesteśmy ludźmi, instalacja, wszystkie fot. Wojciech Pacewicz

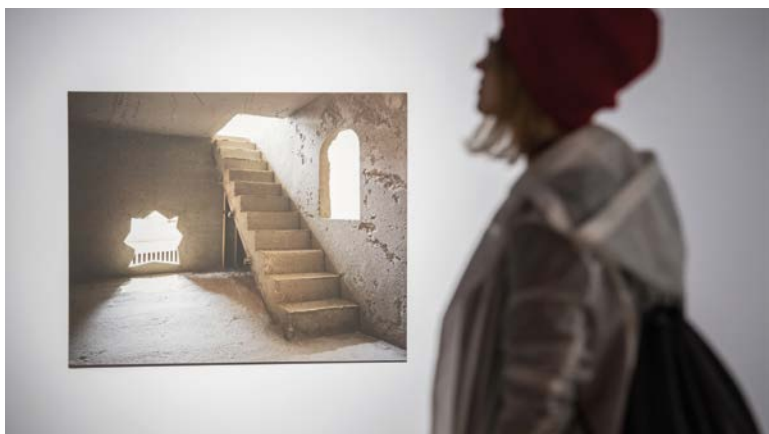




MAKE UP



Make up, instalacja, wszystkie fot. Wojciech Pacewicz





Monika SOSNOWSKA, *FASADA*



Monika Sosnowska, *Fasada*, instalacja, wszystkie fot. Wojciech Pacewicz



Nelly AGASSI, -7-13-



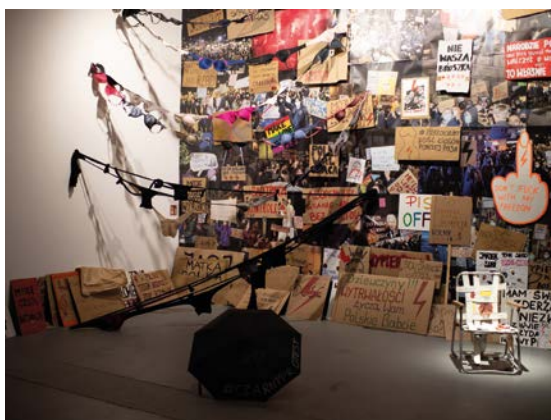
Nelly Agassi, -7-13-, instalacja, wszystkie fot. Wojciech Pacewicz

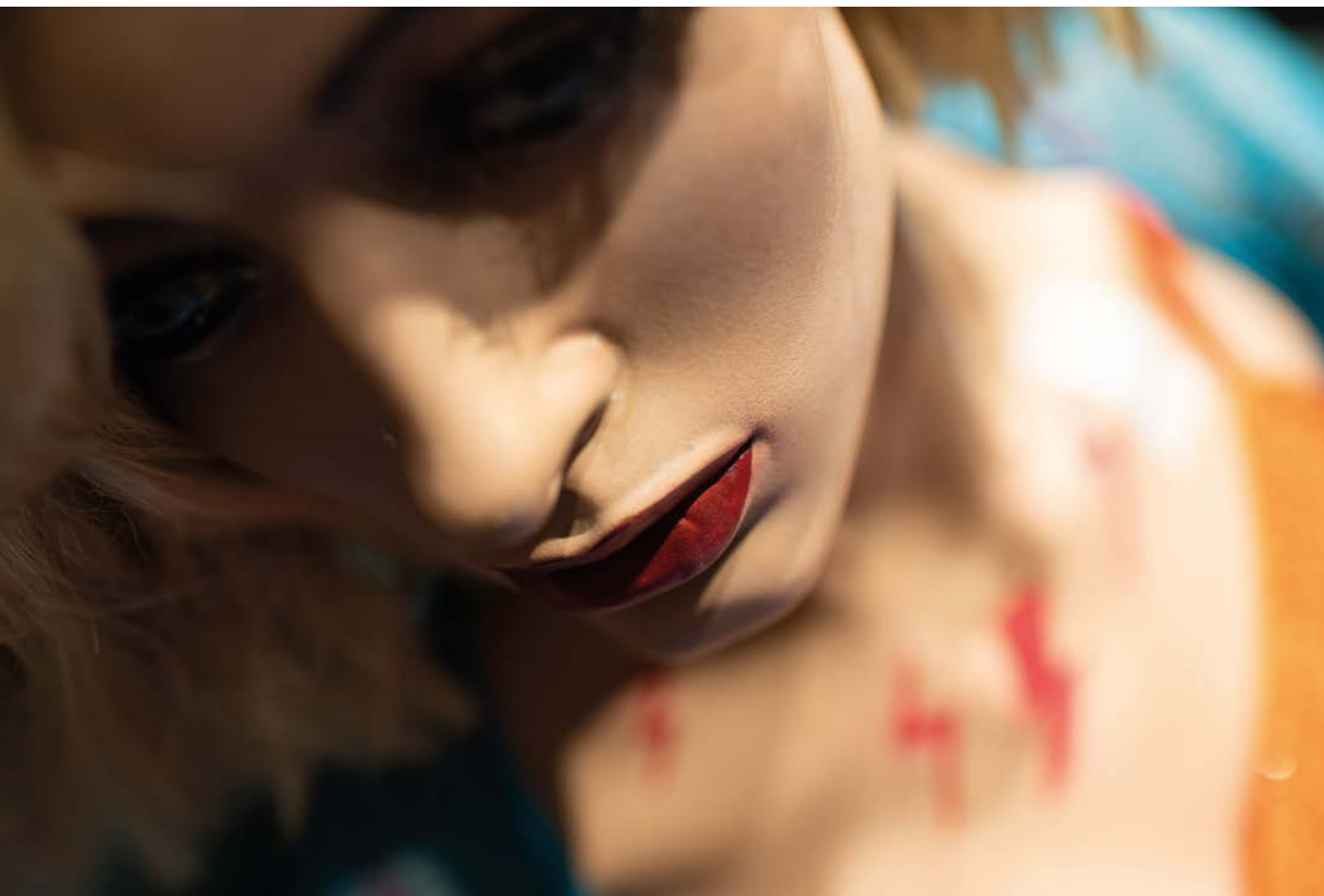


NIGDY NIE BEDZIESZ SZŁA SAMA



Wszystkie fot. Wojciech Pacewicz





Olexiy KHOROSHKO, *ZAMKNIJ OCZY I PATRZ*



Olexiy Khoroshko, *Zamknij oczy i patrz*, instalacja, wszystkie fot. Diana Kołczewska

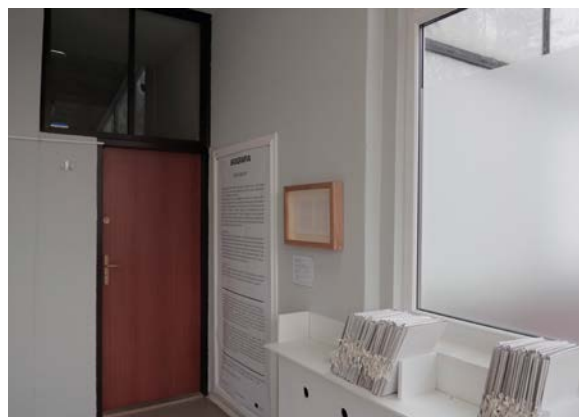




OPEN GROUP, *BIOGRAFIA*



Open Group, *Biografia*, instalacja, wszystkie fot. Diana Kolczewska



OTWARTE STUDIO ANTYFASZYSTOWSKIE



fol. materiały Labiryntu





R.E.P

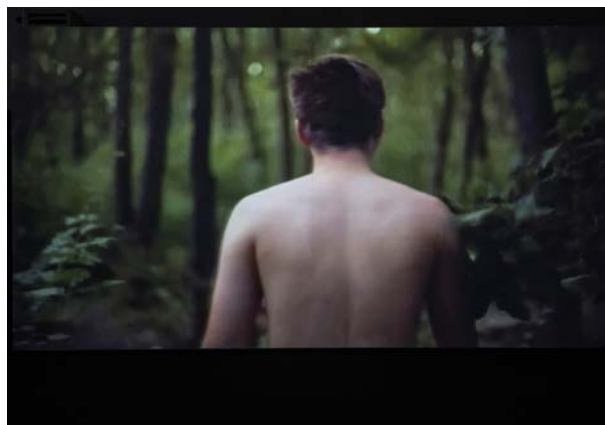


R.E.P, instalacja, wszystkie fot. Borys Lewandowski



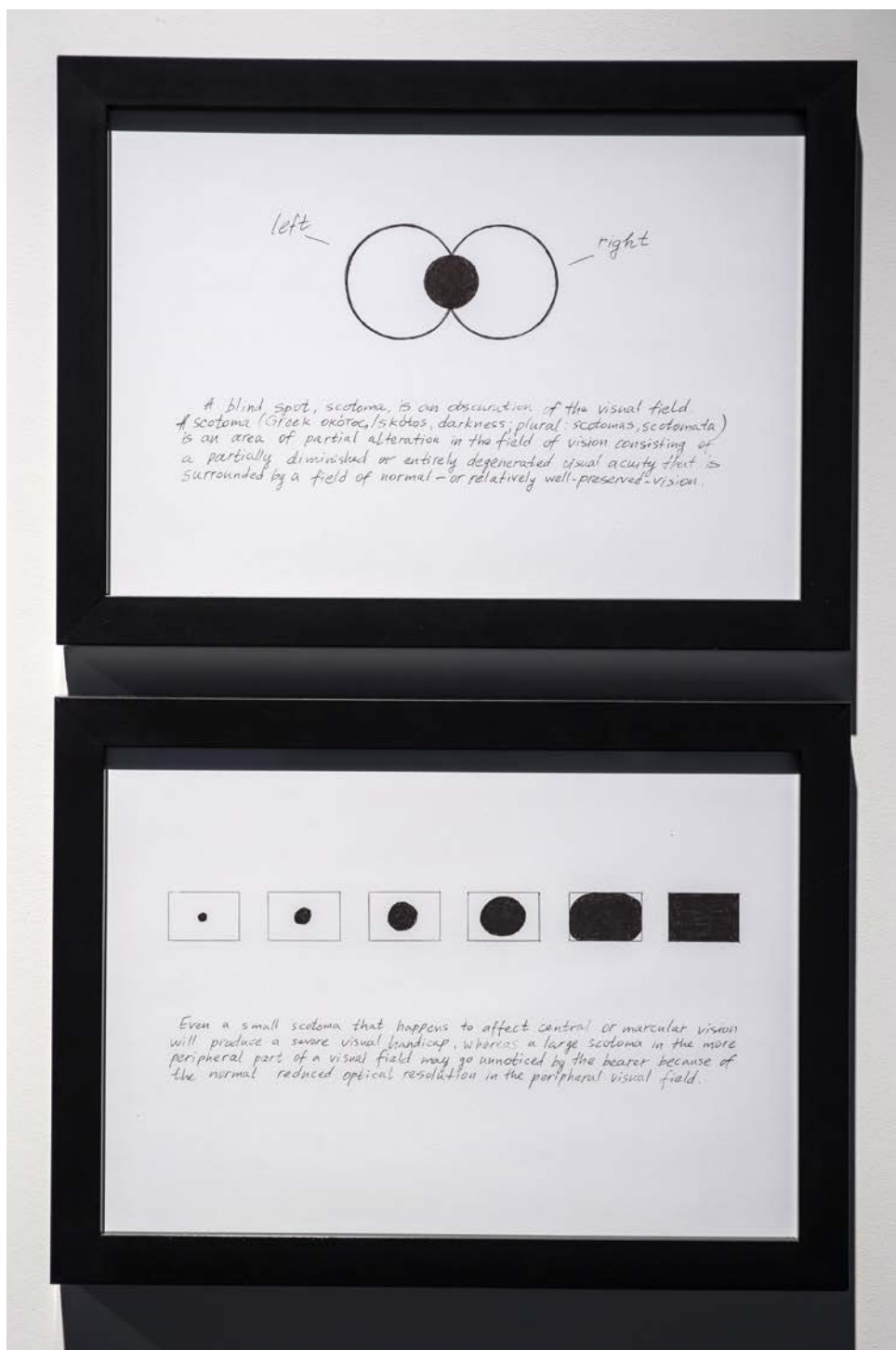


Mykola RYDNYI *TWARZĄ DO ŚCIANY*



Mykola Rydnyi, *Twarz do ściany*, instalacja, wszystkie fot. Wojciech Pacewicz





***TAM GDZIE TERAZ,* STYPENDYŚCI GAUDE POLONIA**



Tam gdzie teraz, instalacja, wszystkie fot. Wojciech Pacewicz

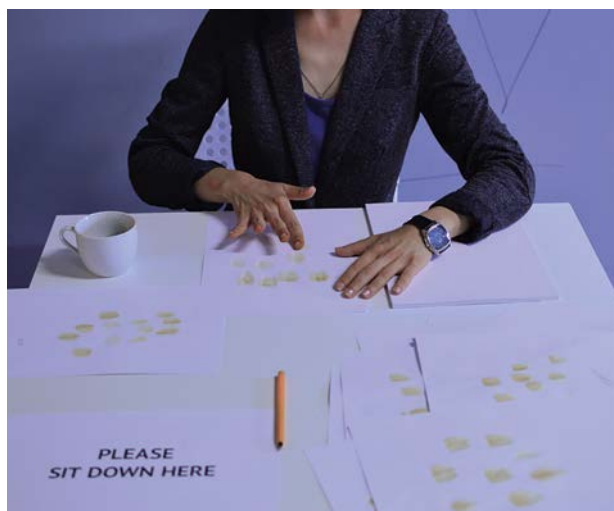
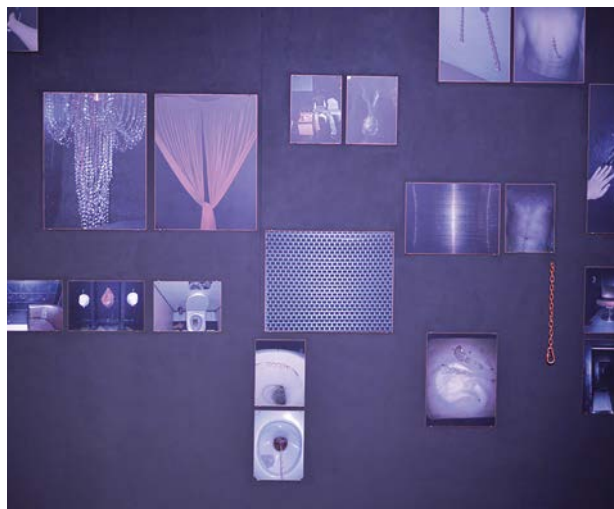




TEARAZ W POLSCE



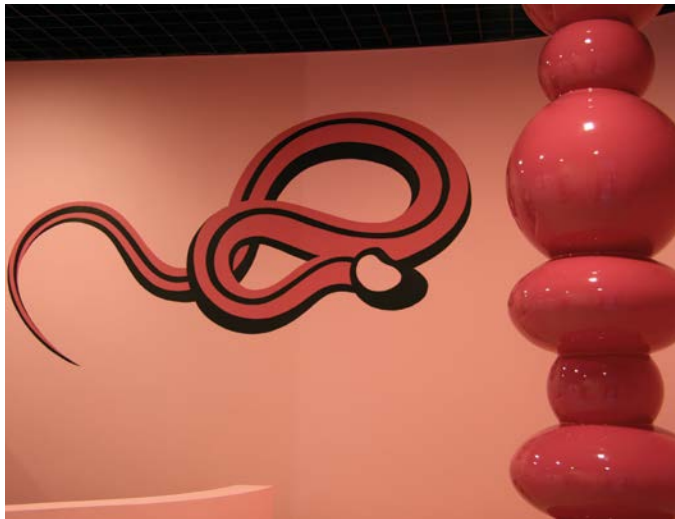
Teraz w Polsce, instalacja, wszystkie fot. Karol Cichoń



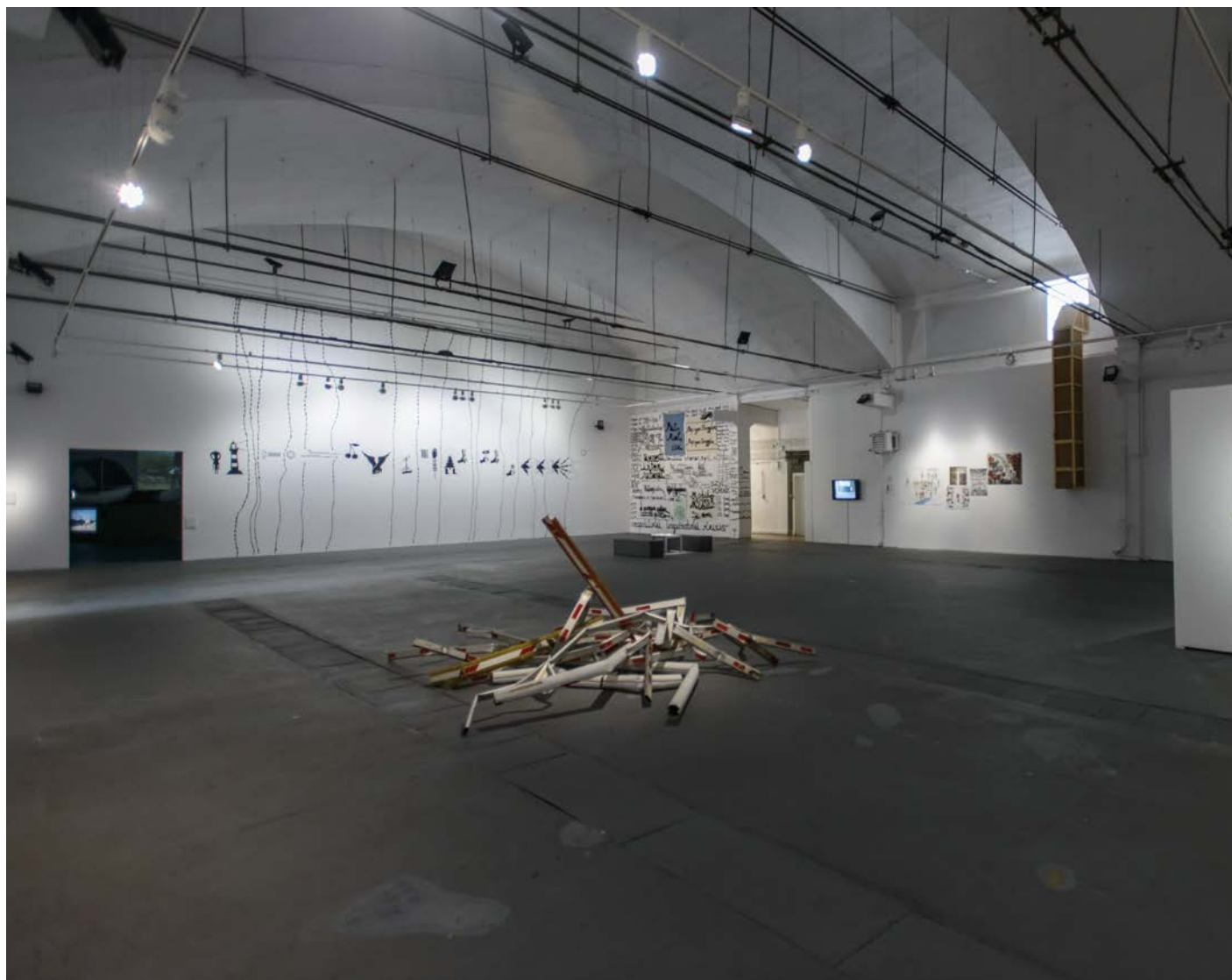
TRZY RÓŻE



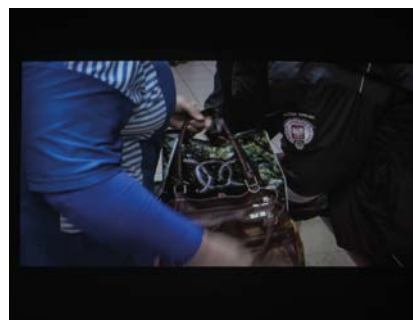
Trzy róże, instalacja, wszystkie fot. Diana Kołczewska



UWAGA! GRANICA



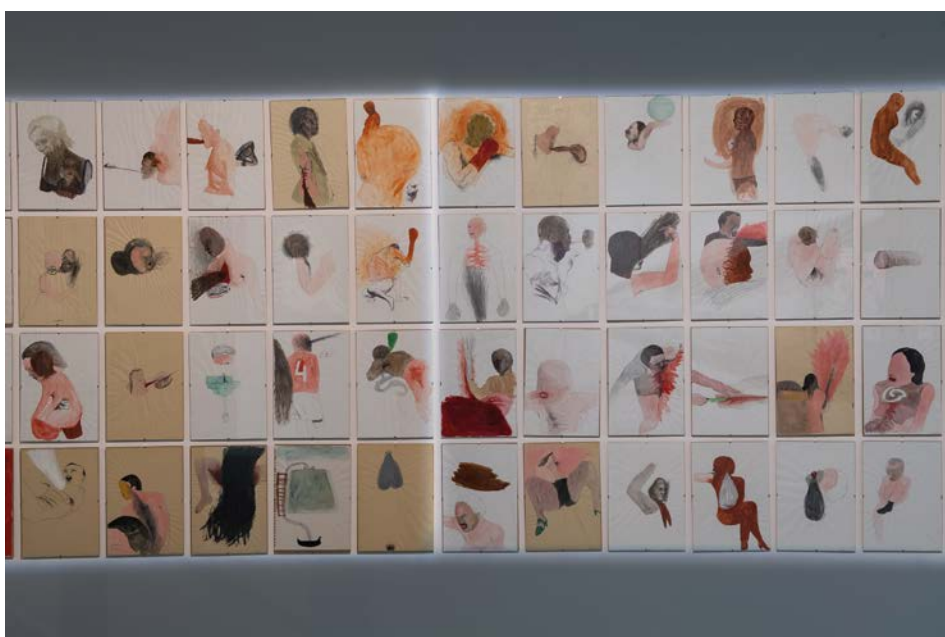
Uwaga! Granica, instalacja, wszystkie fot. Wojciech Pacewicz

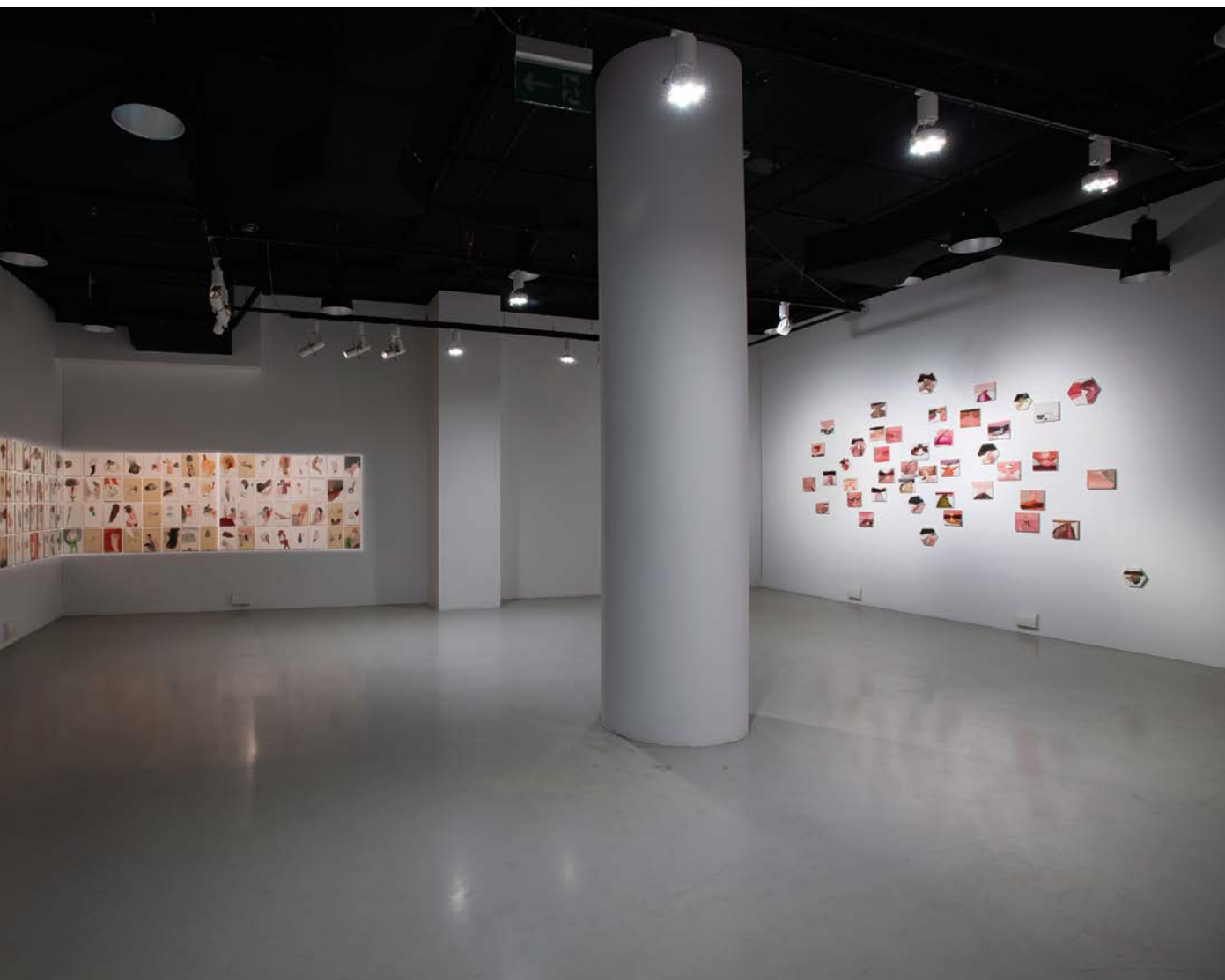


Vlada RALKO, *RZECZY OSOBISTE*



Vlada Ralko, *Rzeczy osobiste*, instalacja, wszystkie fot. Wojciech Pacewicz





WOJNA I POKÓJ



Wojna i pokój, instalacja, wszystkie fot. Wojciech Pacewicz



Barbara GRYKA



Kadr z filmu nagrałego podczas tiktokowej rezydencji w Labiryncie.

ENG- LISH SUM- MA- RY

Sylvia HEJNO

THE LABYRINTH DECADE: CONTINUING THE TRADITION AND REACTING TO REALITY

The last decade of the existence of the Galeria Labirynt has coincided with the work of its director, Waldemar Tatarczuk, currently the acting director. The confusion related to the attempt not to extend his position can be seen as a "punishment" for a brave gallery program. At the same time, the last ten years have been a period of significant changes, challenges, and dilemmas. This article is an attempt to put them together, which allows to objectively assess the role of the Labyrinth as a modern cultural institution focused on art.

The Lublin gallery has changed its public image. Continuing some of the ideas of the previous long-term director Andrzej Mroczek, Waldemar Tatarczuk adapted the exhibition program and introduced many events that were more reflective of the new trends and artistic phenomena. As he has repeatedly emphasized, something like a program does not exist at present - he sees the gallery's strength in a quick response to the changing artistic and socio-political reality.

These attempts can be observed from the beginning of the Labyrinth led by Waldemar Tatarczuk. They are visible not only the cross-sectional exhibitions but also in the relatively early-implemented programs for children or the emphasis on the accessibility and openness of the gallery to various audiences and recipients: foreigners, immigrants, LGBT+, the elderly, or people with disabilities. Cooperation with artists from Ukraine and Belarus, as well as from Asia, is also an important part of Labirynt's goals. The gallery is currently using the legacy of the earlier period (maintaining, among other things, an exceptionally rich archive), but is still looking for new and more inclusive forms of presenting art. There are many indications, for example, that the Labyrinth is heading towards a more collective approach to organizing exhibitions.