

SZTUKA. ARTYŚCI
– GRUPY –
ŚRODOWISKA –
ZJAWISKA

Alicja CICHOWICZ

Muzeum Kinematografii w Łodzi

ZARYS DZIAŁALNOŚCI ŁÓDZKIEJ ALTERNATYWNEJ SCENY ARTYSTYCZNEJ W LATACH OSIEMDZIESIĄTYCH DWUDZIESTEGO WIEKU

W październiku 1981 roku odbył się w Łodzi wielki, bezprecedensowy, spektakularny międzynarodowy miting artystyczny *Konstrukcja w Procesie*, zrealizowany według koncepcji Ryszarda Waśki. Nawiązywał on swym duchem do tradycji polskiego konstruktywizmu spod znaku łódzkiej awangardowej formacji a.r. (Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski, Jan Brzękowski, Julian Przyboś). Był niezależnym wydarzeniem, największą manifestacją sztuki współczesnej w PRL. Do Łodzi przyjechało z tej okazji około pięćdziesięciu artystów z całego świata.

Waśko był w latach siedemdziesiątych członkiem neoawangardowej multimedialnej grupy artystycznej Warsztat Formy Filmowej – WFF (1970–1977), działającej jako koło naukowe przy łódzkiej Filmówce. Warsztatowcy (obok Waśki, m.in.: Józef Robakowski, Wojciech Bruszewski, Antoni Mikołajczyk, Andrzej Różycki, Paweł Kwiek, Zbigniew Rybczyński, Janusz Połom, Lechosław Czołnowski), chcący uprawiać sztukę, nie profesję operatora, w sposób bezinteresowny i niekomercyjny realizowali eksperymentalne filmy, fotografie, wideo, instalacje i sztukę akcji. Prezentowali postawę conceptualno-analityczną, odwołując się jednocześnie do związków z konstruktywizmem Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro oraz dadaizmem Stefana i Franciszki Themersonów.

Działając niezależnie od państwowych wytwórni i mechanizmów dystrybucji, tworzyli własnym sumptem (podobnie jak swoje prace) alternatywne pokazy filmowe, zdarzenia artystyczne, rozmaite interdyscyplinarne inicjatywy, konsolidując wielu krajowych twórców w niezależny front.

Dokonania grupy docenił Richard Demarco, zapraszając ją do udziału w *Atelier 72* w Edynburgu. Był to zagraniczny debiut WFF, który po tym znaczącym sukcesie był zapraszany na festiwale i przeglądy sztuki neoawangardowej w całej Europie, a nawet na XII Biennale Sztuki w São Paulo w Brazylii. Członkowie formacji nawiązywali przy okazji wiele prywatnych kontaktów międzynarodowych z zachodnimi twórcami i centrami artystycznymi.

Po rozpadzie grupy Warsztatowcy nadal działali na polu sztuk wizualnych w Polsce i za granicą, rozwijając indywidualne zainteresowania.

W 1980 roku, na krótko przed powstaniem Solidarności, Waśko bierze udział w londyńskiej wystawie sztuki lat siedemdziesiątych *Pier + Ocean*. Ekspozycja pokazywała najbardziej istotne tendencje w twórczości światowej tej dekady: conceptualizm, strukturalizm, minimal art, land art. Waśko miał w stosunku do niej ambiwalentne uczucia. Doceniając wystawę, jakiej w Polsce za żelazną kurtyną ze względu na politykę kulturalną

władz nigdy nie było, uznając ogrom prezentacji najważniejszych postaw twórczych lat siedemdziesiątych oraz dzieł, jednocześnie krytykował brak kontekstu, w jakim powstawały. Jako przedstawiciel konceptualizmu kładł nacisk na funkcję i strukturę dzieła, proces jego tworzenia oraz jego wymiar komunikacyjny, nie zaś na sam obiekt.

Powziął wówczas myśl o zorganizowaniu dla polskiego społeczeństwa – nieobebranego ze współczesną historią sztuki światowej – podobnej prezentacji, uwzględniającej jednak powyższe idee oraz rozszerzonej o artystów innych mediów (jak performance i film eksperymentalny).¹

Myślałem mniej o wystawie, a raczej o spowodowaniu jakiegoś wydarzenia artystyczno-społecznego, które miałoby polski charakter. Brałem pod uwagę kontekst awangardy lat międzywojennych (konstrukttywizm), jak i cały ruch niezależny w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych.²

Możliwość takiego niezależnego wydarzenia powstała wraz z narodzinami Solidarności – symbolu wolnościowych przemian w Polsce, która objęła je swoim patronatem, udzielając (za pomocą apelu do wszystkich łódzkich komisji zakładowych) wszechstronnej pomocy w jego organizacji. Wkrótce do współpracy włączyło się niemal całe miasto, zaczynając od fabryk zapewniających wszelkie możliwe materiały i środki techniczne (w sytuacji braku w sklepach niemal wszystkiego), przez agentów barów, miejskie instytucje kultury, na ówczesnym prezydencie Łodzi (który na zakwaterowanie artystów oddał hotel Centrum) skończywszy.

W wystawie wzięło udział kilkudziesięciu wybitnych twórców z całego świata, m.in.: Richard Nonas, Joel Shapiro, Carl Andre, David Rabinovitch, Sol Le Witt, Peter Downsborough, Jan Dibbets, Dóra Maurer, Ken Unsworth, Paul Sharits, Richard Serra, Robert Smithson, Taka Iimura, Kazuo Katase.

Przybyli do Łodzi na własny koszt, aby bezinteresownie realizować swe dzieła na miejscu (większość nie nadsyłała gotowych prac), w hali Budremu przy ulicy PKWN – siedzibie głównej wystawy. Przybyli, by wesprzeć zarówno moralnie, jak i swą energią, kreatywnością i żywiołowością pol-

skie społeczeństwo w dążeniach niepodległościowych. Czemu największy wyraz dali uczestnicząc (na zaproszenie robotników) w strajku generalnym w zakładach im. Izraela Poznańskiego. Jednocześnie wraz z tą międzynarodową ekspozycją Antoni Mikołajczyk (były Warsztatowiec, tak jak Waśko), zorganizował w innej części zakładów Budrem wystawę współczesnej polskiej sztuki pt. *Falochron*.

Józef Robakowski – jeden z członków komitetu organizacyjnego³ *Konstrukcji w Procesie* – wspomina:

Te dwie równoległe wystawy „uruchomiły” niespodziewanie mieszkańców Łodzi, którzy tłumnie uczestniczyli w bogatym programie uzupełniającym główną wystawę, a na której składały się w różnych punktach miasta sesje historyczno-teoretyczne, dyskusje, akcje artystyczne, koncerty muzyczne, performance, spektakle teatralne.⁴

Ta wielka manifestacja sztuki nawiązała swoim społecznym kontekstem szerokie porozumienie ze społeczeństwem. Artyści *Konstrukcji w Procesie* dali także początek nowej międzynarodowej kolekcji, zdeponowanej potem – jako dar Solidarności – w Muzeum Sztuki w Łodzi. Stało się to dokładnie w 50. rocznicę utworzenia przez grupę a.r. słynnej łódzkiej kolekcji dzieł europejskiej awangardy.

Konstrukcja w Procesie była też kontynuacją linii zapoczątkowanej w latach siedemdziesiątych przez działalność niezależnych alternatywnych twórców (np. Jerzy Bereś, Jan Świdziński) i grup artystycznych – jak WFF czy wrocławska Permafo – oraz prywatnych, autorskich galerii, która nasiliła się w kolejnej dekadzie Robakowski pisze:

W Polsce ruch ten ma już sporą tradycję. W pełni został uświadomiony w latach siedemdziesiątych, kiedy to cynicznie wymknął się administracji państwowej i regułom mentalnym oficjalnych kulturo-twórców. Ten absolutnie niezależny artystyczny ruch społeczny zaistniał poza mecenatem państwowym jako przejaw walki artystów polskich o swobodę działań i myśli. Mógł się realizować w pełni jedynie w specjalnie

utworzonych miejscach-galeriach lub ideach ulotnych czy też koncepcjach artystycznych ogłaszanych w prywatnie wydawanych drukach.⁵

13 grudnia 1981 roku armia przejęła w Polsce władzę. Skończyła się krótkotrwałe odczuwana wolność okresu Solidarności. Wprowadzając stan nadzwyczajny, w tym godzinę milicyjną, państwo wypowiedziało swoim obywatelom wojnę. Sytuacja polityczna stanu wojennego, czasu zapaści nie tylko gospodarczej, ale i twórczej, sprawiła, że narastający od lat opór wobec władzy socjalistycznej i m.in. centralistycznego sterowania kulturą, przerodził się w bojkot państwowych instytucji sztuki i całkowite odcięcie się środowiska twórców progresywnych od oficjalnego życia artystycznego.

W latach siedemdziesiątych w Łodzi prężnie działały autorskie galerie, realizujące własne programy artystyczne, jak 80x140 Jerzego Trelńskiego, A4 Andrzeja Pierzgańskiego, Adres Ewy Partum, Art-Forum Tadeusza Porady, Galeria Ślad krytyka sztuki Janusza Zagrodzkiego, Galeria Wymiany Józefa Robakowskiego i Małgorzaty Potockiej. Światło funkcjonowało także Stowarzyszenie Twórców Kultury (Robakowski, Zagrodzki, Czołnowski, Porada, Kołodrubiec, Paruzel, Konart), organizujące wiele spotkań artystycznych, głównie z teoretykami sztuki, wystaw (jak np. *Międzynarodowa Wystawa Tekstów Wizualnych*), przeglądów filmów o sztuce i filmów eksperymentalnych.

W stanie wojennym powstały nowe niezależne miejsca: Archiwum Myśli Współczesnej Ryszarda i Marii Wańków, Punkt Konsultacyjny Antoniego Mikołajczyka, Czyszczenie Dywanów Radosława Sowiaka i Adama Paczkowskiego, Galeria Ślad II Zagrodzkiego, wreszcie Strych – siedziba grupy Łódź Kaliska (założonej w 1979 roku). W drugiej połowie lat osiemdziesiątych pojawiają się też Galeria U Zofii (Zofii Łuczko) oraz działająca do dziś Galeria Wschodnia Adama Klimczaka i Jerzego Grzegorskiego.

Te nowe undergroundowe miejsca prowadziły działania kontrkulturowe, konspiracyjne, wynikłe z potrzeby bezpośredniego kontaktu, poczucia wspólnoty, buntu wobec władzy i dążenia do pełnej autonomii twórczej. Sztuka bowiem, nawet jeśli niszowa, jest ucieczką od szarej codzienności,

wyrazem wolności i możliwości pokazania swoich emocji. Bojkot oficjalnych instytucji państwowych spowodował skupienie się na pracy kolektywnej, łączącej niezależne środowisko w kraju, opartej na spotkaniach, przeglądach twórczości, plenerach, wystawach organizowanych wymiennie w podobnych, zaprzyjaźnionych miejscach. Uczestnictwo w prywatnym ruchu artystycznym w latach osiemdziesiątych to była jedyna droga zachowania pełnej niezależności w realizacji własnej sztuki.

W łódzkich galeriach – azylach odbywa się wiele wystaw i spotkań artystycznych. Np. w 1982 roku w galerii Czyszczenie Dywanów miała miejsce wystawa Zygmunta Rytki czy performance Jana Dobkowskiego, a w Punkcie Konsultacyjnym Mikołajczyka odbyło się spotkanie ze Zbigniewem Warpechowskim (1983). Najprężniej jednak działają Galeria Wymiany Robakowskiego oraz Strych Łódź Kaliskiej (Marek Janiak, Andrzej Świetlik, Andrzej Kwietniewski, Andrzej Wielogórski, Adam Rzepecki), grupy skupiającej twórców wielu profesji, prezentującej wobec świata postawę dadaistyczno-anarchistyczną, odrzucającej wszelkie autorytety, tak artystyczne i kulturowe, jak polityczne, społeczne czy religijne.

Galeria Wymiany (założona w 1978 roku) mieszcząca się w prywatnym mieszkaniu Józefa Robakowskiego, od początku istnienia – poza pełnieniem funkcji kolekcjonerskiej, czyli gromadzącej prace, na zasadzie darów i wymiany z innymi artystami – była punktem spotkań ludzi sztuki, przestrzenią wolności twórczej. Podwaliny pod tę galerię położyli jugosłowiańscy artyści, którzy w 1978 roku, goszcząc w Łodzi, przekazali Robakowskiemu i Potockiej wiele materiałów artystycznych i dokumentacyjnych z prośbą o ich dystrybucję w alternatywnym obiegu sztuki. Nazwa galerii odnosi się zarówno do wymiany takich materiałów i dzieł sztuki, jak wymiany informacji, a zwłaszcza wiedzy i myśli o sztuce pomiędzy artystami w Polsce i na świecie, także, co warto podkreślić, w regionie Europy Centralnej. Wkrótce Galeria Wymiany stała się największym w mieście archiwum prac progresywnych. Właściciel organizował w niej dużą liczbę spotkań, pokazów wideo i filmów eksperymentalnych, wystaw, koncertów. To tam narodziło się wiele inicjatyw twórczych. Galeria Wymiany była punktem kontaktowym nie

tylko ogólnopolskiej, ale też międzynarodowej sieci artystów, co było szczególnie istotne w kraju za żelazną kurtyną, a podczas stanu wojennego – nie do przecenienia. Współpracowała także z prywatnymi galeriami z Europy Zachodniej, jak np. z galerią Kontakt Guy’a Schraenena w Antwerpii. Efektem kooperacji w latach osiemdziesiątych ze Schraenem były wystawy, które zorganizował on w Polsce, Niemczech i Belgii. Materiały, które otrzymywał od niego Robakowski, pozwoliły artystcie śledzić na bieżąco rozwój międzynarodowej sceny sztuki. Zaś obie galerie były punktami wymiany kulturalnej między Wschodem i Zachodem.

W Galerii Wymiany powstało także archiwum magazynu wideo *Infermental*, oparte również na międzynarodowej sieci artystów. Robakowski wspomina, że pomysł jego stworzenia narodził się w 1981 roku w Budapeszcie, gdzie wraz z Ryszardem Waską, Pawłem Kwiekim i Małgorzatą Potocką w Instytucie Polskim prezentowali swoje filmy. Jednymi z widzów pokazu byli Gábor Bódy – węgierski artysta i przyjaciel Robakowskiego, w tym czasie stypendysta DAAD, dysponujący wieloma kontaktami i środkami finansowymi oraz Dóra Maurer. Wówczas zaplanowano powołanie *Infermentalu*. Miał to być artystyczny wideomagazyn, na który składałyby się krótkie (kilkuminutowe) realizacje twórców z całego świata, rozpowszechniane następnie poprzez centra filmowe, tzw. biura, w różnych krajach Europy, w Japonii i Kanadzie, jako sieć ciągłej audiowizualnej informacji i komunikacji. Biura te istniały w Amsterdamie, Berlinie, Hamburgu, Budapeszcie, Londynie, Lyonie, Tokio, Vancouver i w Łodzi (Galeria Wymiany). Biuro Koordynacji, prowadzone przez Gábora Bódy (zaś po jego śmierci, przez jego żonę Verę), znajdowało się w Kolonii. Dzięki *Infermentalowi* w okresie stanu wojennego nazwiska polskich twórców poznało wielu artystów z zagranicy. Prace wideo naszych rodaków przemycali do Budapesztu węgierscy studenci Łódzkiej Szkoły Filmowej. Polskie środowisko artystyczne było bowiem często inwigilowane, jego członkowie byli poddawani przesłuchaniom i rewizjom oraz konfiskatom zagranicznych przesyłek. Robakowski z kolei pokazywał kolejne edycje wideomagazynu w różnych niezależnych miejscach.⁶ Jego galeria-archiwum pod względem niekomercyjnej dystry-

bucji sztuki wideo i filmów eksperymentalnych do końca lat osiemdziesiątych była jedynym tego rodzaju przedsięwzięciem w kraju.

Galeria Wymiany była też miejscem, a wideo – medium osobistej twórczości Robakowskiego, który w 1981 roku w ramach protestu zrezygnował z etatu w Łódzkiej Szkole Filmowej. Realizując tzw. kino własne, będące dogłębną analizą otaczającego go świata, stworzył m.in. prace: *Z mojego okna* (1978–99), *Notatnik* (1980–81), *O palcach* (1981), *Pamięci L. Breżniewa* (1982), *Sztuka to potęga* (1984–85).

Wśród przedsięwzięć Galerii Wymiany jednym z najważniejszych w okresie stanu wojennego była *Pielgrzymka Artystyczna* (1983). Wcześniej jednak, w czerwcu 1982 roku, z inicjatywy Robakowskiego, w Osieku nad Wisłą kilkunastu twórców z całego kraju własnym sumptem zrealizowało film *Państwo wojny*. Zrodzony w Łodzi ruch wolnościowy, określający sposób życia środowisk artystycznych oraz kolektywny model działania w pierwszych latach stanu wojennego, objął wkrótce wspólne inicjatywy twórcze w kilku innych miastach. Jacek Józwiak, absolwent Filmówki, blisko związany z Łodzią Kaliską, był w 1985 roku autorem nazwy „Kultura Zrzuty.” Mówiąc o źródłach powstania tego ruchu kulturowego, powołuje się na niezależność sztuki spod znaku Warsztatu Formy Filmowej oraz doświadczenia przy organizacji *Konstrukcji w Procesie*, czyli bezinteresowną społeczną aktywność, „której towarzyszył przepływ wolnej myśli i idei.” Według niego:

doświadczenia te wzmacniały i integrowały środowisko, kreowały nowe formy współpracy w grupie. Czas stanu wojennego dla niektórych łódzkich twórców stał się czasem wzmożonej aktywności artystycznej i organizacyjnej (oczywiście poza oficjalnym obiegiem) o charakterze wspólnotowym, bezinteresownym i spontanicznym.⁷

Józwiak uczestniczył też w organizacji (obok filmowców: Robakowskiego i Tomasza Snopkiewicza oraz członka Łodzi Kaliskiej Marka Janiaka) ogólnopolskiego festiwalu filmu niezależnego *Nieme Kino* (1983, 84, 85), pokazywanego na Strychu. Przegląd prezentował niezależne prace filmowe,

odwołujące się do rzeczywistości społeczno-politycznej stanu wojennego.

W pierwszej jego edycji, odbywającej się w dniach 18-19 lutego 1983 roku, wzięło udział dwudziestu realizatorów. Robakowski tak komentuje to wydarzenie:

Powstało polskie kino polityczne, z konieczności odarte całkowicie z jakichkolwiek mód estetycznych, artystowskich przyzwyczajęń – żywo reagujące na aktualne problemy (...), uderzające prostotą ujęcia formalnego – dlatego nieme, czarno-białe, niemontowane, dokonywane najczęściej z okien samochodów, ukrytej kamery w oknie własnych domów czy zapisującego po prostu widoki ulic z ich codziennymi sytuacjami ludzkimi. To własnoręczne kino zwolniły warunki obiektywne od standardów technicznych i tzw. „mistrzostwa” zawodowego. Niewątpliwie ta techniczna sytuacja, w jakiej znaleźli się poniekąd z konieczności entuzjaści wolnego kina w naszym kraju, spowodowała samorzutnie nowe rodzaje aktywności filmowej, stąd pojawiły się na tym przeglądzie materiały z improwizowanym na gorąco w czasie projekcji komentarzem słownym, filmy kieszonkowo-biletowe z ręcznymi rysunkami, książki-filmy, realizacje opowiadane przed ekranem, zestawy fotograficzne, filmy w postaci szkiców koncepcyjnych lub scenopisów eksponowanych na specjalnych planszach rozwieszonych dookoła „STRYCHU”.⁸

W omawianej edycji *Niemego Kina* pokazano m.in. *Państwo wojny*, zmontowane przez Robakowskiego z materiałów nakręconych przez różnych artystów w Osieku nad Wisłą.

Wizję lokalną 82 Małgorzaty Potockiej można nazwać zapisem stanu świadomości autorki, opartym na jej przeżyciach oraz wydarzeniach publicznych w okresie stanu wojennego. W filmie przeplatają się sceny z demonstracji z widokami: poczty, skąd odbierała zagraniczną przesyłkę, budynku łódzkiej Solidarności i ulicy, na której została aresztowana. *Notatnik* Robakowskiego i Potockiej (1980–81) wykorzystywał metodę losowego doboru ujęć zarejestrowanych realnie na łódzkich uli-

cach i z ekranu telewizora, dotyczących działań Solidarności. Motywem przewodnim filmu był „marsz głodowy” kobiet. Robakowski pokazał jeszcze dwa filmy, *Z mojego okna* oraz *Pamięci L. Breżniewa*. Pierwszy jest zapisem wydarzeń społeczno-politycznych, mających miejsce na placu widzianym z okna mieszkania autora. Drugi to zarejestrowany kamerą z ekranu telewizora (metodą poklatkową) pogrzeb Leonida Breżniewa. Z ekranu telewizyjnego korzystał także Zygmunt Rytko, wykorzystując jako komentarz do filmowanych wydarzeń politycznych zdjęcia przyspieszone, migawkowy montaż, manualne ingerencje w postaci rysunków na ekranie czy przystawianie doń pistoletu. Na Strychu pokazano też wtedy film Józwiaka o przygotowaniach do *Konstrukcji w Procesie* oraz *Czwartą dobę* autorstwa tegoż i Pawła Kwieka, dokumentując strajk w Szkole Filmowej. Tomasz Snopkiewicz stworzył interesujące „kino ulgowe,” uprawiane na blockach biletów tramwajowych i autobusowych, jako rysunki animowane podczas szybkiego wertowania kolejnych kartek w bloczku.⁹

W kolejnej edycji *Niemego Kina* w 1984 roku pokazano filmy Zygmunta Rytki, Teda Ciesielskiego, Andrzeja Lachowicza, Jacka Józwiaka, Józefa Robakowskiego, Marka Janiaka, Jerzego Truszkowskiego, Wacława Ropieckiego, Małgorzaty Potockiej, Andrzeja Kwietniewskiego. Odbyły się też performance: Edwarda Łazikowskiego, Janusza Bałdygi, Jacka Kryszkowskiego. Wysłuchano wykładów Ewy Zarzyckiej i Jana Dobkowskiego. Materiał dokumentujący ten przegląd został zamieszczony w katalogu wydanym w Antwerpii przez Guy’a Schraenena.¹⁰ Józef Robakowski wspomina:

Zjeżdżaliśmy się na pewne hasła z całej Polski, aby spowodować te integracyjne sytuacje. „Nieme Kino” było najpotężniejszym takim festiwalem. Wtedy film, fotografia – jako mechaniczne media – odgrywały bardzo ważną rolę, były bowiem dokumentacją czasu. Można było najdobitniej w ten sposób zapisać zdarzenia, które były interesujące nie tylko w sensie społecznym czy politycznym, ale też i mentalnym. Były to pokazy prywatnych filmów i zapisów video (...). Były też realizacje filmów na gorąco.

Komentarze mogły być dopowiadane przez autorów, a także przez publiczność. Była to sytuacja absolutnie konspiracyjna, a więc idealna do łączenia się ludzi różnych pokoleń. (...) Nie było żadnych podziałów... To zbliżenie pokoleń usiłowałem później przenieść na *Lochy Manhattanu*.¹¹

Niezmiernie ważną inicjatywą w środowisku łódzkim była zorganizowana między 2 a 4 września 1983 roku przez Robakowskiego, Mikołajczyka, Waśkę i Warpechowskiego *Pielgrzymka Artystyczna*. W około dwudziestu prywatnych mieszkaniach, pracowniach, piwnicach, galeriach w całym mieście odbywały się spotkania autorskie, wystawy, pokazy filmów, slajdów, książek, performance. Wydarzenie pod hasłem „Niech żyje sztuka!” miało charakter ogólnopolskiej manifestacji twórczej, zaproszono bowiem do udziału w nim ponad siedemdziesięciu wiodących artystów i teoretyków sztuki. Wśród nich znaleźli się m.in.: Janusz Bałdyga, Jerzy Busza, Andrzej Chętko, Andrzej Ciesielski, Witosław Czerwonka, Grzegorz Dziamski, Alexander Honory, Marek Janiak, Tomasz Konart, Iwona Lemke, Edward Łazikowski, Antoni Mikołajczyk, Anna Nawrot, Irena Nawrot, Andrzej Partum, Anna Płotnicka, Małgorzata Potocka, Józef Robakowski, Andrzej Różycki, Zygmunt Rytko, Kajetan Sosnowski, Jan Świdziński, Zbigniew Warpechowski, Maria i Ryszard Waśkowie, Janusz Zagrodzki, Ewa Zarzycka.¹² Artyści „pielgrzymowali” do poszczególnych miejsc, maszerując z wielkim transparentem „Niech żyje sztuka!” ulicami Łodzi, „co ostatecznie zakończyło się interwencją milicji.”¹³ W ramach *Pielgrzymki* miały miejsce m.in.: spotkanie z Andrzejem Partumem w Punkcie Konsultacyjnym, wystawa Kajetana Sosnowskiego w Galerii Ślad II, wystąpienia Grzegorza Królikiewicza i Andrzeja Różyckiego w ich mieszkaniach, koncert Wojciecha Czajkowskiego i Marka Stopniaka na Strychu.

Pół roku później podobna manifestacja sztuki, niejako w rewanżu za *Pielgrzymkę*, miała miejsce w Koszalinie pod nazwą *Kołęda Artystyczna*.

Natomiast jeszcze w 1983 roku odbyły się inne kolektywne imprezy niezależne o zasięgu ogólnopolskim, jak np. „sesja naukowo-artystyczna” w Kazimierzu nad Wisłą czy *Tango* – plener

artystyczny w Teofilowie pod Łodzią (kolejne jeszcze w 1985 i 1987 roku). *Tango* było samizdatowym wydawnictwem Łodzi Kaliskiej, produkowanym na Strychu, jak wcześniej *Fabryka Waśki* (1982), stanowiąca pokłosie *Konstrukcji w Procesie*. W *Tangu* zamieszczano różnorodne hasła, manifesty, teksty teoretyczne, fotografie prac (nie tylko artystów związanych z grupą), kolaże fotograficzne, rysunki i odbitki szablonów.

Od 1980 roku w Jarocinie odbywał się, największy wówczas w bloku wschodnim, festiwal rockowy. Na początku władza przysmykała nań oko, widząc w nim alternatywę dla protestów i demonstracji. Muzyka była wyrazem buntu przeciw reżimowi. Teksty rockowe opisywały niezadowolenie z otaczającego świata, mówiły o niezależności osobistej, o potrzebie bycia wolnym w zniewolonym państwie. Narodzony w tym czasie w Polsce punk (zespół Tilt – pionier polskiego ruchu punkowego powstał na przełomie 1979/80 roku) dawał temu najostrzejszy wyraz. Jego przedstawiciele byli szczególnie mocno przepełnieni gniewem i wyładowywali swoje frustracje w muzyce, a ta zjednywała sobie tłumy ludzi. Ostre brzmienie i równie ostre, zaangażowane teksty Brygady Kryzys, Izraela, Dezertera, Siekiery o zmęczeniu sytuacją społeczno-polityczną, wojnie i buncie jednoczyły młodzież, dawały nadzieję.

Aleksander Honory i Wojciech Grochowski chcieli przenieść tę punkrockową witalność, ten głos pokolenia do Łodzi. W grudniu 1983 roku z ich inicjatywy w sali STK (Stowarzyszenia Twórców Kultury) miał miejsce podziemny koncert punkrockowy *Prawdziwe Brzmienie Łodzi*, w którym z nieopisaną radością, jako miłośniczka punku i świeżo upieczona zbuntowana studentka kulturoznawstwa, uczestniczyłam. Koncert odkrył wiele rebelianckich kapel, jak: Moskwa, Atak, Wyrok czy Emigracja Wewnętrzna (spośród około trzydziestu zaproszonych do udziału). Niebawem żywiołowy, wyzwolił ogromną energię, zarówno w grających, jak w widzach, tańczących pogo do upadłego. Z łódzką Moskwą, chwalać się faktem, iż jest najszybciej grającą kapelą w kraju, Robakowski nakręcił potem kilka wideoklipów. Do dziś pamiętam jeden z pierwszych utworów grupy o wdzięcznym tytule *Bomby, miny, karabiny, czolgi* i inny zatytułowany *Powietrza!*

W 1983 roku w STK odbywa się jeszcze seminarium *Sztuka jako wartość istnienia*, podczas którego wystąpili m.in.: Świdziński, Ryba, Ludwiński, Partum, Warpechowski, Robakowski, Struck z Hamburga, Schraenen z Antwerpii, Clark z Londynu.¹⁴ Robakowski tak to skomentował:

Po 1984 roku zaczynają rozchodzić się interesy wielu wcześniej bezinteresownie współpracujących w czasie stanu wojennego ludzi. Element konspiracyjny i przekora schodzą w tym czasie już na dalszy plan. (...) Upadek STRYCHU, ważnego MIEJSCA odwrócił kolejną kartę „prywatnego ruchu” w łódzkim środowisku artystycznym. W dalszej kolejności zamknęła swoje podwoje również „Galeria Ślad II”, Galeria „Czyszczenie Dywanów”, „Archiwum Myśli Współczesnej”, a nawet nastąpiło rozwiązanie przez władze miasta kolejnego ważnego MIEJSCA, jakim było Stowarzyszenie Twórców Kultury.¹⁵

W drugiej połowie lat osiemdziesiątych bardzo intensywnie działa Galeria Wymiany oraz nowo powstała Galeria Wschodnia (1984 rok, działa do dziś), prowadzona w niezwykle otwarty na wszelką interesującą sztukę aktualną sposób przez dwóch artystów – Adama Klimczaka i Jerzego Grzegorskiego. Jolanta Ciesielska w 1990 roku pisała:

W okresie sześciu lat działalności Galerii Wschodniej zaprezentowano w niej prace ponad osiemdziesięciu artystów z dwunastu krajów (nie wliczam w to wystaw o charakterze mail-artowskim, jak np. *Mail Game*, organizowaną w 1985 roku przez Andrzeja Chętko i Leona Grabowskiego, w której udział wzięło ponad pięćdziesiąt osób). Obok wystaw i wystąpień indywidualnych, na które zapraszani są artyści z całej Polski i goście zza granicy, organizowane są także prezentacje zbiorowe. Obejmują one artystów wielu pokoleń i orientacji, posługujących się różnorodnymi formami wypowiedzi: fotografią, filmem, video, performance, malarstwem, grafiką, rysunkiem, poezją wizualną, muzyką. (...) Zupełnie wyjątkową pozycję w tym wykazie zajmuje wystawa

zbiorowa, której komisarzem i współorganizatorem był współpracujący stale z galerią artysta łódzki Antoni Mikołajczyk, pod tytułem *Utopia i Rzeczywistość*. Wzięły w niej udział takie osobistości ze świata sztuki światowej, jak Les Levine, Sol Le Witt, Paul Panhuysen, Dóra Maurer, Servie Janssen, Peter Downsbrough czy Anthony Hill.¹⁶

Do wymienionych przez Ciesielską artystów, biorących udział w wystawie, mającej miejsce w 1987 roku, należy jeszcze dodać np. Carla Andre czy Davida Rabinovitcha.

Sam zaś Mikołajczyk, zapoczątkował w Galerii Wschodniej na przełomie 1985 i 86 roku instalacją świetlną *Metamorphosis*, prezentację prac z gatunku site-specific, czyli tworzonych specjalnie dla danego miejsca, anektujących w specjalny sposób jego przestrzeń. Swoje instalacje świetlne pokazywał w galerii jeszcze kilka razy (np. *Katharsis* i *Pryzmat* w 1988 roku). Wśród polskich twórców, którzy wystawiali w latach osiemdziesiątych na Wschodniej, byli m.in.: Jan Berdyszak (instalacja, grafika), Jerzy Lewczyński, Natalia LL, Józef Robakowski, Zofia Rydet, Stefan Wojnecki (fotografia), Zbigniew Warpechowski, Janusz Bałdyga (performance), Zbigniew Dudek (rzeźba), Edward Łazikowski (obiekt). Artystów zagranicznych reprezentowali: Stano Filko, Ivan Kafka (Czechosłowacja), Dieter Krüll, Sybille Hoffer (RFN), Arias Misson, Julien Blaine, Jean-Francois Bory, Eugenio Miccini, Franco Verdi (Włochy), Stephen Dorsing, Susan Morris (Wielka Brytania), Art Bernevelde, Horst Rickels, Elvira Wersche, Paul Panhuysen (Holandia), Guy Schraenen, Godfried-Willem Raes (Belgia), Jean de Breyne, Euan Burnett-Smith, Lars Fredrikson, Jean-Claude Guillaumon, Jean Louis Raynard (Francja).¹⁷

W dniach 16-18 stycznia 1987 roku Józef Robakowski organizuje w STK trzydniowy przegląd poświęcony sztuce wideo, pod nazwą *Pierwszy Międzynarodowy Festiwal Video-Art-Clip*.

Pierwszy dzień projekcji filmowych organizatorzy poświęcili problematyce polskiej sztuki wideo. Następnego dnia przedstawiono produkcje międzynarodowe jako uhonorowanie Josepha Beuysa. Zaprezentowany

materiał w większości pochodził z Galerii Wymiany. Na koniec festiwalu zaprezentowano prace artystów-gości, w sumie pokazano 50 produkcji z 60 krajów.¹⁸

Druga edycja festiwalu *Video-Art-Clip* miała miejsce w Galerii Wschodniej (1988), a był on możliwy dzięki bezinteresownej współpracy „wielu artystów i organizatorów (Galeria Wschodnia, Międzynarodowy Magazyn Video *Infermental*, Studio Art Video 235, realizatorzy Maria Vedder i Aleksander S. Honory)” i stanowił „totalny przegląd tego, co aktualne na świecie w sztuce zapisanej na taśmie video.”¹⁹ Trzecia edycja odbyła się podczas wystawy *Lochy Manhattanu* (1989 rok).

Pod koniec lat osiemdziesiątych dochodzi do głosu kolejna generacja niezależnych artystów spod znaku Pomarańczowej Alternatywy. Aktywistą jej łódzkiej frakcji był mój kolega z roku, Krzysiek Skiba. Zanim, w ramach Pomarańczowej Alternatywy założył Galerię Działań Maniakalnych (1988 rok), wslawił się wśród studentów kulturoznawstwa trzymiesięcznym pobytem w areszcie śledczym w Kaliszu w 1985 roku. Skiba – gdańszczanin, był w swoim rodzinnym mieście członkiem anarchistycznego Ruchu Społeczeństwa Alternatywnego, który m.in. protestował przeciwko przymusowej służbie wojskowej, wydając i kolportując ulotki zachęcające do ucieczki przed wojskiem. Latem 1985 roku akcję ulotkową przeprowadzono na festiwalu w Jarocinie, gdzie zjeżdżała się najbardziej radykalna młodzież. Głównym „rozrzucającym” był Skiba, który trzeciego dnia festiwalu został aresztowany przez inwigilujących imprezę funkcjonariuszy SB. Po wakacjach wszyscy studenci naszego roku byli „zapraszani” w kilkusobowych grupach na przesłuchania na ulicę Jasną 1 w Kaliszu. Do dziś pamiętam, że moim przesłuchującym był kapitan SB nazwiskiem Bąk. Skiba wspomina:

W maju 1988 roku zainspirowana przeze mnie grupa łódzkich studentów i uczniów szkół średnich zainicjowała powstanie samodzielnej jednostki happeningowej, zwanej Galerią Działań Maniakalnych. Grupa ta zapisała się w burzliwych dziejach końca lat osiemdziesiątych jako łódzka Pomarańczowa Alternatywa.

Z Galerią sympatyzowali działacze odrodzonego NZS (głównie studenci prawa), nowo powstałego ruchu Wolność i Pokój oraz anarchistycznego RSA (studenci kulturoznawstwa oraz wolne duchy). Wiele z tych osób już od lat kolportowało na terenie Łodzi przywożone przeze mnie z Gdańska anarchistyczne pisma wydawane poza cenzurą, takie, jak „A capella” czy „Homek.” Od początku swoich studiów byłem łącznikiem gdańskiego podziemia anarchistycznego z łódzkim środowiskiem studenckim. Łódzka SB szybko się o tym dowiedziała.²⁰

Galeria Działań Maniakalnych (GDM) organizowała w duchu dadaistycznej kpiny widowiskowe happeningi uliczne ośmieszające socjalistyczną władzę i zgotowaną przez nią rzeczywistość. Jednym z pierwszych były *Niezależne Obchody Dnia Dziecka* (1 czerwca 1988 roku), podczas których organizatorzy, stojąc na dachu kiosku Ruchu przy Domu Handlowym „Magda” trzymali transparenty z napisami: „Światu pokój – dzieciom mieszkania” oraz „Precz z czerwonymi kapturkami.” Przybyłych wkrótce milicjantów częstowano cukierkami, ci jednak odwziewali się happenerom „poczęstunkiem” pałkami i 48-godzinny aresztem. Słynnym happeningiem była też *Galopująca inflacja* zorganizowana na ul. Piotrkowskiej z okazji rocznicy Rewolucji Październikowej (listopad 1988). Kilkunastu uczestników z napisami na piersiach „Galopująca inflacja” i transparentem „Niech żyje kryzys!” uciekało przed milicją, a po aresztowaniu oświadczyło, że kłopoty gospodarcze skończyły się, gdyż milicja wreszcie zatrzymała galopującą inflację. Ciekawym wydarzeniem był happening mający miejsce w rocznicę wprowadzenia stanu wojennego (13 grudnia 1988 roku) pod nazwą *Dzień solidarności z MO* i przewodnim hasłem „Pomóż milicji – pobij się sam.” W pasażu Schillera, przy kiosku Ruchu, naprzeciw HORTEXU, stała dziewczyna z chlebem i solą, którymi zamierzano powitać spodziewaną na akcji milicję. Inni happenerzy, trzymając tabliczki z napisem „Obiekt do zatrzymania,” oprócz hasła przewodniego wykrzykiwali inne, np. „Komisariat twoim domem,” „Kocham ZOMO,” „Niech żyją tajniacy,” „Gdzie jest milicja?” Ta ostatnia tym razem nie pojawiła się, wobec cze-

go „działacze maniakalni” żądali natychmiastowego przywrócenia stanu wojennego i koronacji Wojciecha Jaruzelskiego. W 1989 roku, w święto wiosny, odbył się *Rajd Szlakiem Rzuconych Legitymacji Partyjnych*. Tym razem transparenty głosiły: „Szczęść Boże Komunistom” i „Niech żyje Karol Marks i jego szatańskie wersety,” a uczestnicy śpiewali „Międzynarodówkę.”

Nazajutrz po dniu pierwszych częściowo wolnych wyborów w Polsce, 4 czerwca 1989 roku, zorganizowano Hyde Park, czyli happening *The Day After* z meczem bokserskim o stołek pomiędzy zawodnikami Solidarności i PZPR oraz „koronacją” gen. Jaruzelskiego.²¹ We wszystkich tych niezależnych akcjach ulicznych uczestniczyły tłumy ludzi, dynamizując życie miasta. Prócz Skiby wśród happeningów byli m.in.: Tomasz Gaduła, Andrzej Miastkowski, Michał Gralak, Krzysztof Dudek, Krzysztof Raczyński, Sławomir Macias, Jacek Jędrzejak, Doroła Wysocka. Kilka happeningów GDM sfilmował Józef Robakowski, który swoją kamerą wideo przez wiele lat dokumentował wszelką aktywność niezależnej polskiej sztuki. Centrum organizacyjnym działań Galerii Działań Maniakalnych była Balbina, czyli II Dom Studencki na ul. Lumumby, w którym mieszkał Skiba. GDM organizowała w nim także spektakle teatrów alternatywnych, występy kabeletów, koncerty podziemnych kapel rockowych. Wydawała też pismo *Przezięte Pały*, które „obok prześmiewczych tekstów i rysunków komentujących PRL-owskie absurdy, zamieszczało także relacje z happeningów [...] oraz informacje z frontu odsyłania książeczek wojskowych.”²²

Wydarzeniem lat osiemdziesiątych w środowisku łódzkim, które kończy okres naznaczony stanem wojennym i jego konsekwencjami, była wielka multimedialna wystawa *Lochy Manhattanu, czyli sztuka innych mediów*. Wystawa instalacja trwająca od 18 maja do 18 czerwca 1989 roku. Ekspozycja została zorganizowana z pomocą Muzeum Kinematografii i jej dyrektora Antoniego Szrama w podziemnych nieczynnych garażach wieżowców na tzw. Manhattanie. Przedstawiła aktualne dokonania polskich artystów tworzących przy pomocy „innych mediów” (instalacje przestrzenne, film, wideo, performance, koncerty muzyczne), wbrew panującej w oficjalnej sztuce lat osiemdziesiątych tendencji, jaką była „nowa ekspresja” i prace „młodych

dzikich,” leżące na biegunie przeciwnym do tradycji postkonceptualnej starszych twórców. W zamyśle jej pomysłodawcy – Józefa Robakowskiego – miała ona ponadto zbliżyć artystów zarówno różnych mediów, jak i pokoleń. Być swego rodzaju podsumowaniem działań alternatywnych lat osiemdziesiątych, konsolidując twórców w imię autentycznej niezależnej sztuki.

W wystawie wzięli udział m.in.: Janusz Bałdyga, Mirosław Bałka, Jürgen Blum-Kwiatkowski, Anna Bohdziewicz, Wojciech Bruszewski, Andrzej Dłużniewski, Jerzy Grzegorski, Izabella Gustowska, GRUPPA, Adam Klimczak, Barbara Konopka, Andrzej Lachowicz, Natalia LL, Antoni Mikołajczyk, Teresa Murak, Andrzej Paruzel, Józef Robakowski, Zygmunt Rytka, Mikołaj Smoczyński, Bogusław Schaeffer, Zbigniew Warpechowski, Ryszard Wiński, Ewa Zarzycka. Wśród zaproszonych gości, z wystąpieniami teoretycznymi, byli także prof. Stefan Morawski, reżyser Grzegorz Królikiewicz i krytyk sztuki Jerzy Busza. Większość realizacji miała formę instalacji, które oglądało się przechodząc od jednej do drugiej, jak do wyznaczonych miejsc podczas *Pielgrzymki Artystycznej*.²³ W ramach *Lochów Manhattanu* odbyła się także trzecia edycja festiwalu Video-Art-Clip, a sama trwająca cały miesiąc impreza, zgromadziła tłumy spragnionych prawdziwej sztuki łódzian, podobnie jak podczas *Konstrukcji w Procesie* w 1981 roku.

Sporządzony powyżej opis wydarzeń w łódzkim środowisku artystycznym w latach osiemdziesiątych pokazuje niezwykle trwałość czy głębokie zakorzenienie idei tworzenia sztuki progresywnej za wszelką cenę. Wzorce sięgające awangardy lat trzydziestych były punktem odniesienia dla kolejnych generacji artystów. Zmieniała się sztuka, ale nie zmieniał się jedno – przekonanie, że sztuka ma być wolna, a artysta niezależny. Stąd twórcy czerpali swoją siłę, motywację do działania. Dzięki temu w nawet najbardziej niesprzyjających warunkach kryzysu, niedostatku, cenzury i prześladowań politycznych wciąż powstawała sztuka, funkcjonowało środowisko i budowano sieć kontaktów międzynarodowych. „Sztuka to potęga” głosi w swoim manifestie Robakowski. Historia sztuki współczesnej w środowisku łódzkim pokazuje, iż w tym stwierdzeniu jest zawarta wielka prawda.

Przypisy

- ¹ O idei powstania *Konstrukcji w Procesie* zob. Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów, red., *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź* (Łódź: Muzeum Artystów, 1996), 5–7.
- ² Wypowiedź Ryszarda Waśki za: Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów, red., *Muzeum Artystów*, 7.
- ³ Waśko i Robakowski, wykładający wówczas w Szkole Filmowej, działali w tym czasie w Komitecie Ruchu Odnowy Uczelni. Wśród organizatorów *Konstrukcji w Procesie* byli też pozostali uczestnicy KROU: Lechosław Czołnowski, Andrzej Kamrowski, Violetta Krajewska, Jacek Józwiak, Mariella Nitowska, Tomasz Snopkiewicz, Piotr Zarębski oraz Krzysztof Osada, Maria Waśko, Maciej Karwas.
- ⁴ Józef Robakowski, „Piegi polskiej sztuki lat osiemdziesiątych,” w *Teksty interwencyjne 1970–1995* (Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1995), 103.
- ⁵ Józef Robakowski, „Kultura Zrzuty,” w *Teksty interwencyjne*, 73.
- ⁶ Rozmowa autorki z Józefem Robakowskim, Łódź, lipiec 2017.
- ⁷ Jacek Józwiak, „Kultura Zrzuty – o pamięci i realizacji idei,” *Sztuka i Dokumentacja* nr 7 (2012), 76.
- ⁸ Józef Robakowski, „Nieme Kino – 1983, Strych, Łódź,” w *Teksty interwencyjne*, 67–68; zob. też: Józef Robakowski, *PST! Czyli sygnia nowej sztuki 1981–1984* (Warszawa: Akademia Ruchu, 1989), 94.
- ⁹ Zob. Józef Robakowski „Nieme Kino,” w *Teksty interwencyjne*, 70–71; Józef Robakowski, *PST! Czyli sygnia nowej sztuki*, 97–100.
- ¹⁰ Zob. Józef Robakowski „Piegi polskiej sztuki,” w *Teksty interwencyjne*, 106.
- ¹¹ Józef Robakowski, „Być z Józefem Robakowskim,” rozm. przepr. Danuta Ćwirko-Godycka, w *Teksty interwencyjne*, 130.
- ¹² Lista zaproszonych za: Józef Robakowski, *PST! Czyli sygnia nowej sztuki*, 153.
- ¹³ Wojciech Ciesielski, „Pielgrzymka i Kolęda w sztuce polskiej,” w *Państwo wojny*, red. Piotr Lisowski (Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, 2012), 112. Kat. wyst.
- ¹⁴ Za: „Inicjatywy i współinicjatywy Galerii Wymiany (Exchange Gallery) 1978–1998,” w *Kolekcja Multimedialna Galerii Wymiany Józefa Robakowskiego*, red. Elżbieta Fuchs (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1998), 27. Kat. wyst.
- ¹⁵ Józef Robakowski, „Piegi polskiej sztuki,” w *Teksty interwencyjne*, 21–22.
- ¹⁶ Jolanta Ciesielska, „Na przykład Wschodnia,” w *Galeria Wschodnia. Dokumenty 1984–2017*, red. Daniel Muzyczuk, Tomasz Załuski (Łódź: Galeria Wschodnia, Fundacja In Search Of..., Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019), 514–515.
- ¹⁷ Za: Kalendarium wydarzeń, w: *Galeria Wschodnia. Dokumenty 1984–2017*, 862–868.
- ¹⁸ Isabelle Schwarz, „Galeria Wymiany,” *Sztuka i Dokumentacja* nr 4 (2011), 13.
- ¹⁹ Józef Robakowski „II Międzynarodowy Festiwal Video-Art-Clip,” w *Teksty interwencyjne*, 80.
- ²⁰ Krzysztof Skiba, „Do zatrzymania jeden krok, czyli anarchia w Łodzi,” w Krzysztof Skiba, Jarosław Janiszewski, Paweł Konjo Konnak, *Artyści, wariaci, anarchiści* (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2011), 371.
- ²¹ Opisy happeningów, poza własną pamięcią tych, w których uczestniczyłam, patrz: Krzysztof Skiba, „Do zatrzymania jeden krok...,” 371–378; nagrania wideo Józefa Robakowskiego dołączone do książki w formie płyty DVD.
- ²² Krzysztof Skiba, „Do zatrzymania jeden krok...,” 372.
- ²³ Rozmowa autorki z Józefem Robakowskim, Łódź, czerwiec 2021.

Bibliografia

- Ciesielska, Jolanta. „Na przykład Wschodnia.” W *Galeria Wschodnia. Dokumenty 1984–2017*, red. Daniel Muzyczuk i Tomasz Załuski, 512–515. Łódź: Galeria Wschodnia, Fundacja In Search Of..., Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019.
- Ciesielski, Wojciech. „Pielgrzymka i Kolęda w sztuce polskiej.” W *Państwo wojny*, red. Piotr Lisowski, 108–116. Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, 2012. Kat. wyst.
- Fuchs, Elżbieta, red. „Inicjatywy i współinicjatywy Galerii Wymiany (Exchange Gallery) 1978–1998.” W *Kolekcja Multimedialna Galerii Wymiany Józefa Robakowskiego*, 27–28. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1998. Kat. wyst.
- Józwiak, Jacek. „Kultura Zrzuty – o pamięci i realizacji idei.” *Sztuka i Dokumentacja* nr 7 (2012): 76–77.
- Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów, red. *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*. Łódź: Muzeum Artystów, 1996.
- Muzyczuk, Daniel i Tomasz Załuski, red. „Kalendarium wydarzeń.” W *Galeria Wschodnia. Dokumenty 1984–2017*, 860–899. Łódź: Galeria Wschodnia, Fundacja In Search Of..., Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019.
- Robakowski, Józef. „II Międzynarodowy Festiwal Video-Art-Clip.” W *Teksty interwencyjne 1970–1995*. Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1995.

Robakowski, Józef. „Być z Józefem Robakowskim.” Rozm. przepr. Danuta Ćwirko-Godycka. W *Teksty interwencyjne 1970–1995*, 122–132. Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1995.

Robakowski, Józef. „Kultura Zrzuty.” W *Teksty interwencyjne 1970–1995*, 72–73. Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1995.

Robakowski, Józef. „Nieme Kino – 1983, Strych, Łódź.” W *Teksty interwencyjne 1970–1995*, 67–71. Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1995.

Robakowski, Józef. „Nieme Kino – 1983, Strych, Łódź.” W *PST!, Czyli sygnia nowej sztuki 1981–1984*, 93–100. Warszawa: Akademia Ruchu, 1989.

Robakowski, Józef. „Piegi polskiej sztuki lat osiemdziesiątych.” W *Teksty interwencyjne 1970–1995*, 100–109. Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1995.

Schwarz, Isabelle. „Galeria Wymiany.” *Sztuka i Dokumentacja* nr 4 (2011): 5–29.

Skiba, Krzysztof. „Do zatrzymania jeden krok, czyli anarchia w Łodzi.” W Krzysztof Skiba, Jarosław Janiszewski, Paweł Konjo Konnak. *Artyści, wariaci, anarchiści*, 371–380. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2011.





Wojciech CIESIELSKI

NIEWIDZIALNA SZTUKA. NIEZALEZNE DZIAŁANIA ARTYSTYCZNE W KOSZALINIE W LATACH OSIEMDZIESIĄTYCH DWUDZIESTEGO WIEKU

„Nędza biednych krajów
jest niewyobrażalna dla dzieci z krajów
bogatych.”

Chris Marker, *Sans Soleil*, 1983

Historia ostatniej dekady istnienia państwa nazywanego Polską Rzeczpospolitą Ludową budzi ogromne emocje do dnia dzisiejszego i, co najbardziej zastanawiające, wydaje się mieć bezpośrednie konsekwencje dla wydarzeń i postaw obserwowanych w okresie powstawania tego artykułu. Pomimo upływu czterdziestu lat. Z jednej strony trudno byłoby wyobrazić sobie bardziej odległe miejsce i czas, niczym opowieść z innego świata, nieprzekładalną na język współczesności. Z drugiej temperatura emocji i reakcji na to, co wtedy i tam się działo, wydaje się niemal tak samo gorąca, jak dziś.

Niniejszy tekst jest kolejną wersją artykułu powstałego piętnaście lat temu. Jego celem było (i jest) przypomnienie i utrwalenie wiedzy o pewnych bardzo istotnych wydarzeniach artystycznych, które miały miejsce w tym trudnym okresie, w Koszalinie. W tamtym czasie było to miejsce, w którym dokonały się rzeczy mające równorzędną wagę i głębię, co wydarzenia w takich ośrodkach jak Warszawa, Łódź, Poznań, Wrocław czy Gdańsk. Nie bez powodu artyści z tych miast przyjeżdżali do Koszalina i okolic, by brać udział w inicjatywach artystycznych tam realizowanych.

Kluczowym elementem do zrozumienia opisywanych tu zjawisk jest oczywiście ich kontekst. Koszalin to ponadstutysięczne miasto położone na peryferiach kraju (nad morzem Bałtyckim, w połowie drogi między Gdańskiem a Szczecinem), w opisywanym okresie stolica województwa, były beneficjent polityki kulturalnej państwa na tak zwanych Ziemiach Odzyskanych, nazywane niegdyś dumnie „miastem młodych.” W jego powojennej historii wydarzyło się jednak coś, co wybija je ponad przeciętność. Były to Plenery Osieckie, dzięki którym lokalni artyści mieli okazję współuczestniczyć w głównym nurcie polskiej sztuki. Międzynarodowe Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki w Osiekach (oficjalna nazwa) to unikalne przedsięwzięcie, jedna z najważniejszych tego typu imprez w dziejach polskiej sztuki, choćby z racji samej jej skali. Było to dziewiętnaście lat dyskusji, wspólnych doświadczeń, tworzenia nowych zjawisk sztuki i myśli artystycznych, konfrontacji wielu prądów i propozycji twórczych, rozpiętych między 1963 a 1981 rokiem. Stworzono tu prototyp, który stał się wzorem dla inicjatyw podejmowanych w całym



Ilustracje pochodzą z przygotowywanej do druku publikacji Wojciecha Ciesielskiego pt. *Sztuka. Komiks szczeciński*, Wydawnictwo Granda. (wszystkie reprodukowane w tym artykule rysunki są autorstwa Wojciecha Ciesielskiego)

1. Akcja Łodzi Kaliskiej, Osieki, wrzesień 1981
2. Akcja Józefa Robakowskiego, Osieki, wrzesień 1981
3. Antoni Mikołajczyk, *Wieża*, instalacja, Karlino, sierpień 1988
4. Leszek Golec, *Azyl*, instalacja, Karlino, sierpień 1988
5. Andrzej Ciesielski, *Krzesło*, instalacja, Karlino, sierpień 1988

kraju. Dwie ostatnie edycje (1980 – *Linia* i 1981 – *Rytm Czasu, Rytm Sztuki, Rytm Pokoleń*), bardzo wyraźnie zaznaczyły przemianę, jaka miała dokonać się już wkrótce w polskiej sztuce.

Wprowadzenie stanu wojennego to dramatyczne cięcie w najnowszej historii Polski i oczywiście miało także wpływ na rzeczywistość artystyczną. O kształcie sztuki powstającej w latach osiemdziesiątych nie decydowały już oficjalne, państwowe salony, a raczej ich bojkot ze strony wielu artystów, co miało wpływ na poziom realizowanych w owych placówkach wystaw i imprez kulturalnych. Największym tego typu miejscem w Koszalinie był Salon Wystawowy Biura Wystaw Artystycznych umiejscowiony przy ulicy Piastowskiej. Do BWA w Koszalinie należała także Galeria PRO – przestrzenne, mocno przeszklone pawilony przy ulicy Krasickiego udostępniane jedynie w sezonie letnim. Ponadto wystawy i spotkania artystyczne organizowano także w Galerii U (Urząd Wojewódzki przy ulicy Lampego), Galerii Nadbałtyckiej (Salon KMPiK, ul. Zwycięstwa) oraz w Muzeum Okręgowym w Koszalinie.

Energia twórcza przeniosła się jednak gdzie indziej, w pełni wykorzystując doświadczenia i kontakty wyniesione z lat poprzednich i realizowanych wcześniej przedsięwzięć. Jak zauwa-

ża Jakub Banasiak w swojej imponującej próbie analizy owej dekady, struktura środowiska plastycznego stała się amorficzna, a jedną z przyjętych strategii funkcjonowania było uczestnictwo w zupełnie innych, niż dotychczas, modelach.¹

W okresie stanu wojennego zjawisko *życia artystycznego* bynajmniej nie zaniknęło, raczej przybrało postać mimikry stając się niewidoczne dla obserwatorów spoza najściślejszego kręgu sympatyków i oczywiście uczestników ruchu awangard, nie tylko fotograficznych. Osobiście widziałem w tym wzmożonym ruchu wielki tryumf normalności nad nienormalnością i uciążliwymi niedogodnościami życia codziennego – pisał Jerzy Busza.²

Ciągle jednak aktualne wydaje się pytanie, czy możliwe było alternatywne funkcjonowanie poza dwoma biegunami politycznego konfliktu i czy każde wykorzystanie środków i struktur dostępnych w ramach działającego systemu było „zdradą” takiej niezależnej postawy? Odpowiedzi na te pytania może udzielić analiza wydarzeń, które miały miejsce w Koszalinie w tamtym okresie.



Inicjowane z woli artystów nowe miejsca sztuki pozwalały na swobodne działania artystyczne, łącząc całe środowisko wytwórców i odbiorców sztuki. Pozwalały na ciągły i żywy kontakt z autentycznymi postawami oraz na uczestnictwo każdej ze stron w dokonujących się tam wydarzeniach. Tworzyły przestrzeń egzystencji otwartą na osobiste działania nie tylko balansujące na granicy prywatności, ale niejednokrotnie ją przekraczające. Całkowicie odmienne od zwykłych sal wystawowych, niesugerujące swoim pierwotnym przeznaczeniem miejsca działań artystycznych lokowane były czasami w prywatnych mieszkaniach. Józef Robakowski pisał w 1984 roku: „SZTUKA ZRZUTY (...) może być wszędzie w naszych domach, na ulicy, w lesie, knajpie, parku, tramwaju, w kolejce po mięso, a nawet w pociągu relacji Łódź–Koszalin.”³

W szkicu *Sztuka w poszukiwaniu miejsca* Janusz Zagrodzki zastosował określenie „sztuki prywatnej:”

Coraz częściej artyści zwracają szczególną uwagę na miejsce prezentacji i jego specjalne znaczenie. Są to miejsca bardzo odmienne, nie troszczące się o obronę czy wytyczanie granic własnej twórczości. Swoim

istnieniem nie sugerują charakteru działań artystycznych. Sztuka, która wynika z intymnych doznań, z uczuć osobistych, jest z zasady niesprecyzowana, zatarta, nie do końca jasna i pewna swoich racji (...). Działania sztuki prywatnej wymagają innego spojrzenia, uważnego, odśrodkowego, spojrzenia zupełnie z bliska, wnikańcego w atmosferę intymnej osobowości.⁴

Niezależny ruch artystyczny opierający się przede wszystkim na wspólnych kontaktach, często przyjaźniach, a pomijający państwowe struktury zaistniał także w Koszalinie. Odpowiedzią na stan wojenny i sytuację późniejszą było powołanie już w 1982 roku imprezy po nazwą *Rok*, przemianowanej następnie na *Po Roku*. Zorganizowali ją ludzie związani z Osiekami: Andrzej Ciesielski i Andrzej Słowik. Odbывała się ona zazwyczaj w połowie grudnia, w mieszkaniach prywatnych, trwała zawsze trzy dni. W założeniu zaproszeni artyści mieli prezentować wówczas swoje dokonania z kończącego się właśnie roku. Powoli wydarzenie to nabierało rozmachu. W 1988 roku rozsyłano do zaproszonych uczestników list, w którym można było przeczytać: „Głównym celem jest prezentacja własnych dokonań w ostat-

nim okresie (może być także dokumentacja). PO ROKU odbywa się w mieszkaniach lub domach prywatnych (co roku w innym miejscu) w Koszalinie.”⁵ Spotkania miały różnorodny charakter. Prezentowano trwałe obiekty, odbywały się także różnorodne akcje, wystąpienia i pokazy. W sumie odbyło się siedem spotkań, w których uczestniczyli artyści z całej Polski.

Największa manifestacja sztuki prywatnej, jaka miała miejsce w Koszalinie, została zorganizowana w dniach 10–12 lutego 1984 roku przez Ewę Kowską, Grażynę Bogusz-Wolską, Andrzeja Ciesielskiego i Stanisława Wolskiego. *Koleśda Artystyczna: BEZ HASŁA*, z podtytułem *Zaręczyny Kowskiej*⁶ była odpowiedzią i rewanżem za zaproszenie koszalińskich artystów na zorganizowaną pół roku wcześniej w Łodzi *Pielgrzymkę Artystyczną*. Miała zdecydowanie skromniejszy charakter lokalowy, niż jej łódzki pierwowzór (charakterystycznym hasłem spotkania było: „Oczekujemy Waszych realizacji na miarę naszych 20-tu mieszkań”).

Zaproszeni zostali: Kazimierz Babkiewicz, Dobrosław Bagiński, Janusz Bałdyga, Ewa Benesz, Andrzej Bereziński, Michał Bieganowski, Zbigniew Bińczyk, Włodzimierz Borowski, Leszek Brogowski, Wojciech Bruszewski, Teresa Bujnowska, Jan Bujnowski, Jan Chwałczyk, Witosław M. Czerwonka, Ewa Dłużniewska, Andrzej Dłużniewski, Jan Dobkowski, Andrzej Dudek-Dürer, G. Dutkiewicz (imię niezidentyfikowane), Grzegorz Dziamski, Jerzy Fedorowicz, Wanda Gołkowska, Jerzy Góra, Marek Grygiel, Alexander Honory, Małgorzata Iwanowska, Marek Janiak, Kazimierz Jałowczyk, Jacek Jóźwiak, Elżbieta Kalinowska-Motkowicz, Władysław Kaźmierczak, Krzysztof Klepka, Grzegorz Kolasiński, Andrzej Kostołowski, Barbara Kozłowska, Bogdan Kraśniewski, Krystyna Kutyna, Paweł Kwiek, Andrzej Kwietniewski, Andrzej Lachowicz, Iwona Lemke, Natalia LL, Jerzy Ludwiński, Jan Martini, Andrzej Matuszewski, R. Michałowski (imię niezidentyfikowane), Antoni Mikołajczyk, Maria Monikowska-Tabisz, Ryszard Motkowicz, Andrzej Mroczek, Lech Mrozek, Teresa Murak, Fredo Ojda, Andrzej Partum, Tadeusz Piechura, Ireneusz Pierzgalski, Anna Płotnicka, Ludmiła Popiel, Małgorzata Potocka, Józef Robakowski,

Wacław Ropiecki, Andrzej Różycki, Jerzy Ryba, Zygmunt Rytka, Adam Rzepecki, Andrzej Szczepłocki, Aleksandra Sieńkowska, Andrzej Słowik, Tomasz Snopkiewicz, M. Sobociński (imię niezidentyfikowane), Wojciech Stefanik, Andrzej Sulima-Suryn, Wojciech Sztukowski, Jan Świdziński, Andrzej Świetlik, Jerzy Treliński, Ryszard Waśko, Zbigniew Warpechowski, Marek Wawryn, Danuta Wierzbicka, Ryszard Winiarski, Anastazy B. Wiśniewski, Janusz Zagrodzki, Ewa Zarzycka. Lista osób zaproszonych nie wyczerpuje całkowicie faktycznej listy uczestników, bowiem z relacji uczestników jasno wynika, że na imprezie pojawiło się z własnej inicjatywy wiele osób związanych i sympatyzujących z ruchem.

Spotkania rozpoczęły się 10 lutego 1984 roku o godzinie jedenastej przed kościołem pw. Ducha Świętego.⁷ Tego dnia wystąpienia mieli: Pacholski, Słowik, Gawlik, Ciesielski, Wawryn, Wolski, Mrozek, Szczepłocki, Sieńkowska, Motkowicz, Monikowska, a więc w przeważającej części mieszkańcy Koszalina. Później tego dnia dołączyli do nich: Rytka, Gołkowska, Chwałczyk, Robakowski, Fabich, Różycki i Martini. Następnego dnia także o jedenastej rozpoczęto spotkania w mieszkaniu Ewy Kowskiej. Odbyła się wówczas prezentacja nowego numeru *Tanga*, a następnie wystąpili: Sulima-Suryn, Jóźwiak, Kryszkowski, Snopkiewicz, Janiak, Bińczyk, Łuczko, Rytka, Czerwonka, Ludwiński, Winiarski, Piechura, Rzepecki, Partum, Ojda, Bałdyga, Dudek-Dürer i Nawrot. W niedzielę 12 lutego odbyły się prezentacje Motkowicza, Konarta, Ojdy, Ludwińskiego, Potockiej i Mrozka. Model działania i charakter wystąpień był taki sam, jak na łódzkiej imprezie.⁸

Zagrodzki tak relacjonuje te wydarzenia:

Aktywny udział wszystkich uczestników i spontaniczny charakter wystąpień nadały temu spotkaniu szczególnie indywidualny charakter. Odrzucono system programowania i organizacji, zostawiając artystom swobodę. Stworzono sytuację pozwalającą uczestnikom samodzielnie decydować o formie spotkania.⁹

Należy to stanowczo podkreślić, że wszystkie wymienione dotychczas imprezy powstawały nie tylko w wyniku oddolnej inicjatywy artystów i przyjaciół sztuki, ale także, co równie ważne, nie otrzymywały żadnego wsparcia finansowego ani instytucjonalnego ze strony państwa. Jest to istotne o tyle, że niektórzy uczestnicy nie tylko byli w tym czasie pozbawieni możliwości wystawiana (co jest w pewnym sensie oczywiste), ale także jednokrotnie pozbawieni stałych źródeł dochodu.

Sytuacja ta powoli zaczynała się zmieniać wraz z biegiem czasu i w drugiej połowie lat osiemdziesiątych działania z nurtu kultury niezależnej otrzymały wsparcie drogą skomplikowanych poszukiwań instytucji, które ewentualnie gotowe byłyby współpracować z artystami i udostępnić im (skromne) państwowe fundusze. Istniała bowiem nadal potrzeba imprezy cyklicznej, trwającej dłuższy czas, o szerszym programie, nawiązującej do tradycji plenerów osieckich, na której byłaby możliwość pełniejszej prezentacji i wymiany dokonań, niż podczas efemerycznych spotkań. W 1987 roku stworzenia takiej imprezy w Karlinie podjęli się Maria Idziak i Andrzej Słowik.

Formalnie organizatorami spotkania pod hasłem *Zapraszamy do pracy* zostały Zarząd Główny Koszalińskiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego oraz Urząd Miasta i Gminy w Karlinie. Ostatecznie miejscem spotkań został czterokondygnacyjny, poniemiecki spichrz położony przy ulicy Szczecińskiej, tuż nad przepływającą poniżej Parsętą. Pierwotnie charakter spotkań nie był sprecyzowany. W liście wysłanym do uczestników organizatorzy zapewniali dostarczenie wszelkich potrzebnych materiałów, w tym także krosien, płócien i farb. Istniała więc taka możliwość, że plener przerodzi się w tradycyjne, lokalne spotkanie miejscowych malarzy. Jednakże zaproszony do współpracy przy układaniu listy uczestników Andrzej Ciesielski zapewnił przesunięcie środka ciężkości imprezy w kierunku sztuki niezależnej, pozyskując artystów spoza okręgu koszalińskiego.

Wśród prac realizowanych w ramach pleneru dominowały przede wszystkim instalacje. Organizowano także spotkania autorskie, wykłady i performance prezentowane lokalnym mieszkańcom. Spotkania w Karlinie odbywały się przez trzy lata z rzędu, by w 1990 roku przenieść się do

Darłowa. Pierwszymi komisarzami artystycznymi wydarzenia byli Andrzej Słowik i Maria Idziak, którzy w 1989 roku przekazali tę funkcję Wojciechowi Zamiarze, a w 1990 Andrzejowi Ciesielskiemu. W kolejnych edycjach pleneru wzięli udział: Kazimierz Babkiewicz, Jerzy Busza, Andrzej Ciesielski, Witosław Czerwonka, Jolanta Fraszewska, Jolanta Gawlik, Leszek Golec, Jerzy Grzegorski, Maria Idziak, Andrzej Janaszewski, Marek Janiak, Justyna Janiszewska, Lech Karwowski, Elżbieta Kalinowska, Adam Klimczak, Krzysztof Kobyłka, Barbara Konopka, Sławomir Kosmynka, Leszek Krutulski, Paweł Kwaśniewski, Andrzej Kwietniewski, Antoni Mikołajczyk, Ewa Miśkiewicz-Żebrowska, Wojciech Olejniczak, Zdzisław Pacholski, Anna Płotnicka, Kazimierz Rajkowski, Ewa Robak, Józef Robakowski, Jerzy Ryba, Zygmunt Rytka, Andrzej Słowik, Andrzej Szoka, Andrzej Świetlik, Ryszard Tokarczyk, Wojciech Zamiara i Ewa Zarzycka.

Kolejna istotna dla Koszalina zmiana w sposobie funkcjonowania sztuki nastąpiła w lutym 1986 roku, kiedy została uruchomiona Galeria na Plebanii ze stałą siedzibą w budynkach parafii pw. Ducha Świętego. Pomysłodawca i prowadzący ją Andrzej Ciesielski, artysta od dawna związany z wieloma inicjatywami w rejonie i współorganizator dwóch ostatnich edycji plenerów w Osiekach, został w tym okresie zatrudniony przez proboszcza tej parafii Kazimierza Bednarskiego. Jednak lokalizacja galerii nie wiąże jej działalności z tak zwanym ruchem wystaw przykościelnych w polskiej sztuce. Przedstawiciele tej formacji poszukiwali własnych, nowych systemów i układów społecznych, pozwalających na kontynuowanie zamierzeń artystycznych. W ten sposób twórcy zyskiwali możliwość umieszczenia swojej działalności poza „czerwono-czarnym” kontekstem funkcjonowania polskiej sztuki lat 80.

Jerzy Ryba w katalogu dotyczącym prezentacji Galerii na Plebanii we wrocławskiej Galerii na Ostrowie 21–22 maja 1988 roku pisał:

Twórca i szef galerii Andrzej Ciesielski – znany nie tylko w Koszalinie artysta-plastyk, sprawca szeregu niekonwencjonalnych przedsięwzięć społeczno-artystycznych – mając oparcie w grupie przyjaciół,

między innymi z Koszalina, Słupska, Gdańska, Torunia, Warszawy i Łodzi, zaryzykował rzecz szczególnie trudną. Powołując i z powodzeniem prowadząc galerię *sensu stricto* niezależną, mieszczącą się jednak w pomieszczeniach kościelnych, program jej oparł o tzw. nowe rodzaje artystyczne.¹⁰

Pierwszym zaproszonym gościem był Antoni Mikołajczyk z Łodzi. Prezentacje w Galerii na Plebanii odbywały się średnio raz na miesiąc, zazwyczaj w korytarzu na piętrze budynku. Czasami miały miejsce w salkach katechetycznych lub jednorazowo – ze względu na warunki akustyczne – w kaplicy pod wezwaniem Chrystusa Króla (koncert Andrzeja Mitana). Były one zazwyczaj jednodniowe. Pokazywano instalacje, fotografie, malarstwo, dokumentacje, filmy video, performance, wystąpienia autorskie, referaty. Nie ograniczano się do jakichkolwiek gatunków, galeria charakteryzowała się w tym zakresie pełną otwartością. O doborze artystów decydowała najczęściej przyjęta przez nich postawa w sztuce i kontakty osobiste z autorem galerii. Jednakże, jak stwierdził sam Ciesielski w wywiadzie udzielonym Ryszardowi Ziarkiewiczowi:

Nie, moje kryteria nie są przyćmione przyjaźnią. Niech ktoś powie, że Partum, Robakowski czy Rytka są słabymi artystami? (...) W praktyce to ja chodziłem i obserwo wałem te osoby, myślę, że bardziej niż one mnie. Tak budowałem moją kolekcję i nie robiłem wystaw „z polecenia.”¹¹

W sumie w okresie pomiędzy 1986 a 1990 rokiem udało się zorganizować aż 34 spotkania, wystąpienia i wystawy.

Innym istotnym przejawem funkcjonowania Galerii na Plebanii była też działalność wydawnicza. Oprócz pojedynczych tekstów (jak np. wspomniany już referat Zagrodzkiego), Ciesielski współredagował wraz z Robakowskim pismo *Uwaga*, wydawane od 1988 roku przez galerię. Ukazało się w sumie jego sześć numerów, każdy poświęcony jednemu artyście lub jednemu problemowi.

Równolegle do działalności galerii narodził się najbardziej charakterystyczny element kolejnej, przyszłej inicjatywy Ciesielskiego: *Mojego Archiwum*. „Pod koniec lat 80., przy okazji pracy na plenerach w Karlinie, wpadłem na pomysł robienia plansz dla poszczególnych artystów. Takich specyficznych gazetek ściennych skomponowanych z zaproszeń, zdjęć, wycinków prasowych.”¹² Miało to miejsce w sierpniu 1988 roku, zaraz po brzemiennej w skutki wystawie wrocławskiej.¹³ Po raz pierwszy prace zostały zaprezentowane, jeszcze w formie horyzontalnej, na wystawie poplenerowej w koszalińskim Miejskim Ośrodku Kultury. Jednakże należy pamiętać, że wszystkie wymienione artefakty, wraz z regularnie powiększającą się biblioteką książek i czasopism, były cały czas skrupulatnie zbierane już wcześniej w coraz bardziej pęczniejący zbiór.

Ostatnie wystąpienie w ramach działalności Galerii na Plebanii miało miejsce w 1990 roku. Później nastąpił okres, w którym sam zainteresowany określił siebie tak: „Byłem komiwojażerem sztuki.” Ciesielski wraz z zaproszonymi artystami oraz planszami dokumentującymi ich twórczość pojawiali się w licznych galeriach i miejscach sztuki w kraju. Ten model działalności pozostanie charakterystyczny dla *Mojego Archiwum*, a sama nazwa ostatecznie stanie się artystyczną marką łączącą bardzo różne przedsięwzięcia.

Dopiero po 1989 roku oficjalne życie artystyczne w Koszalinie zdecydowanie odżyło, głównie za sprawą dwóch ważnych imprez. Były to dwie wystawy: *Poza bromem*, prezentowana w Galerii PRO w dniach 17 czerwca–3 września 1989 roku, finansowana z funduszy BWA w Koszalinie, ZPAF i CBWA, przygotowana przez Zdzisława Pacholskiego oraz *Sztuka jako gest prywatny* odbywającej się między 11 a 24 września 1989 roku, również finansowanej przez BWA, a zorganizowanej przez Elżbietę Kalinowską. W zaproszeniu-programie tej ostatniej, rozsyłanym do artystów czytamy:

Pragniemy w czasie spotkania-wystawy pokazać te, naszym zdaniem ważne i znaczące gesty twórcze, które w sposób szczególnie podkreślają złożony obraz sztuki lat osiemdziesiątych. Na wystawie chcemy

prezentować obrazy, rysunki, fotografie, dokumentację, pokazy video, teksty, instalacje, performance itp. Podczas trzydniowego sympozjum bardzo liczymy na wystąpienia i prelekcje autorskie.¹⁴

Był to jednak niestety krótkotrwały zryw aktywności państwowych placówek, które w okresie dramatycznych przekształceń stopniowo obumierały. Koszalińskie Biuro Wystaw Artystycznych wkrótce potem zostało przemianowane na Dom Sztuki i Architektury, który po kilku latach zawiesił działalność wystawienniczą. Powstałą lukę miały zapłacić oddolne inicjatywy.

Już w 1991 roku Leonard Kabaciński założył prywatną galerię Na piętrze, która łączyła handlowy charakter miejsca z salonem wystawowym. Jej domeną (istnieje do dziś) są bardziej tradycyjne formy artystyczne, jak malarstwo czy rzeźba. W 1993 roku powstała galeria Moje Archiwum. Mieściła się w nieremontowanej kamienicy udostępnionej przez miasto, na trzecim piętrze budynku przy ulicy Grunwaldzkiej 20. W trakcie jej funkcjonowania do 2001 roku, gdy utrzymywana była głównie z własnych środków, w pełni rozwinęły się i okrzepły metody działalności zapoczątkowane już wcześniej. Wystawom indywidualnym i zbiorowym, jednodniowym wystąpieniom, performance, akcjom czy odczytom zawsze towarzyszyła prezentacja wspomnianych już plansz oraz publikacji związanych z twórczością danego artysty. Za każdym razem fizyczna obecność artystów była nieodzowna, tak by mogli oni konfrontować się bezpośrednio z odbiorem ich sztuki. Moje Archiwum wydawało również publikacje. Między innymi w 1990 roku ukazał się zbiór tekstów Józefa Robakowskiego pt. *Dekada 1980-1990 – sztuka podejmowania decyzji*,¹⁵ a w 1995 roku zostały opracowane i wydane *Teksty interwencyjne* tegoż.¹⁶ Nowością były natomiast warsztaty dla młodzieży prowadzone przez niektórych z zaproszonych artystów.

W tym okresie odbyło się tu niemal pięćdziesiąt wystaw. Jedno z trzech pomieszczeń stałej siedziby Mojego Archiwum zawsze przeznaczone było na prezentację dorobku zaproszonego gościa. Równolegle Ciesielski kontynuował swoją „komiwojażerską” działalność, która ostatecznie

okazała się, obok nieustannego kolekcjonowania dokumentów artystycznych, najbardziej stałym elementem funkcjonowania galerii. W 2001 roku z powodu narastających długów galeria musiała zostać zamknięta, a część zgromadzonego dobytku nieodwracalnie przepadła. Był to symboliczny koniec heroicznego okresu koszalińskiej sztuki.

Takie wydarzenia i miejsca, jak *Koleśda Artystyczna* czy Galeria na Plebanii w kontekście, w jakim funkcjonowały wówczas, powinny urastać do rangi spektakularnych osiągnięć wolności, są jednak dzisiaj niemal zapomniane. Historia zdaje się jednak zataczać koło i ponownie niezależność myśli, niezgoda na istnienie jednego paradygmatu wywołuje podejrzliwość u tych, którzy chcą szerzyć „jedynie słuszną prawdę.” Byłoby niedobrze, gdyby trzeba było powrócić do tych strategii nie z własnego wyboru, lecz konieczności...

Przypisy

- ¹ Jakub Banasiak, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982-1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa* (Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2020), 156.
- ² Jerzy Busza, „Sygnia nowej sztuki,” w Jerzy Busza, *Wobec odbiorców fotografii* (Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki i Upowszechniania Kultury, 1990), 155.
- ³ Józef Robakowski, *Dekada 1980-1990 – sztuka podejmowania decyzji* (Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1990), 14.
- ⁴ Janusz Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca* (Koszalin: Galeria na Plebanii, 1988); druk ksero, strony nienumerowane.
- ⁵ *Po Roku* (druk okolicznościowy, kopia ksero w posiadaniu Gallerii Moje Archiwum, Koszalin, grudzień 1988).
- ⁶ Hasło dotyczyło osoby Ewy Kowalskiej, historyczki sztuki związanej z Muzeum Okręgowym w Koszalinie i plenerami w Osiekach. Prawdopodobnie fikcyjne zaręczyny pozwoliły na zorganizowanie większego spotkania artystycznego jako imprezy rodzinnej. Od red: w innych przekazach to spotkanie określane jest jako „urodziny.” Por. Józef Robakowski, „MY! Kolaboranci z Bożej Łaski...”
- ⁷ Z tą parafią związany był Andrzej Ciesielski, zatrudniony w charakterze plastyka. Później na jej terenie powstała założona przez niego Galeria na Plebanii.
- ⁸ Nowe nazwiska w stosunku do oficjalnej listy zaproszonych, pojawiające się w sporządzanych na gorąco programach kolejnych wystąpień, ujawniają dynamiczność i otwartość sytuacji oraz sugerują, że faktycznych uczestników mogło być znacznie więcej.
- ⁹ Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*.
- ¹⁰ Jerzy Ryba, „Niec o Gallerii »Na Plebanii«,” w *Galeria na Plebani* (Wrocław: Galeria na Ostrowie, maj 1988), strony nienumerowane. Kat. wyst.
- ¹¹ Andrzej Ciesielski, „Nie wiem, jaką sztukę uprawiam. Z Andrzejem Ciesielskim rozmawia Ryszard Ziarkiewicz,” *Magazyn Sztuki*, 3 (2012): 31.
- ¹² Ibidem, 30.
- ¹³ Mowa oczywiście o prezentacji w Gallerii na Ostrowie w 1988 roku.
- ¹⁴ *Sztuka jako gest prywatny* (zaproszenie, druk powielaczowy, Koszalin, 1989).
- ¹⁵ Robakowski, *Dekada 1980-1990*.
- ¹⁶ Józef Robakowski, *Teksty interwencyjne 1970-1995* (Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1995).

Bibliografia

- Banasiak, Jakub. *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982-1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa*. Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2020.
- Busza, Jerzy. „Sygnia nowej sztuki.” W Jerzy Busza, *Wobec odbiorców fotografii*. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki i Upowszechniania Kultury, 1990.
- Ciesielska, Jolanta, red. *Republika Bananowa. Ekspresja lat 80*. Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki, 2008. Kat. wyst.
- Ciesielski, Andrzej. „Nie wiem jaką sztukę uprawiam. Z Andrzejem Ciesielskim rozmawia Ryszard Ziarkiewicz.” *Magazyn Sztuki* 3 (2012): 22-37.
- Ciesielski, Wojciech. „Lato polskiej sztuki.” W *Kolekcja Osiecka Muzeum w Koszalinie*, red. Piotr Pawłowski, Ryszard Ziarkiewicz, 46-56. Koszalin: Muzeum Okręgowe w Koszalinie, 2018.
- Ciesielski, Wojciech. „Już po Osiekach?” *Sztuka i Dokumentacja* 18 (2018): 143-152.
- Ciesielski, Wojciech. „Pielgrzymka i Kolęda w sztuce polskiej.” W *Państwo wojny*, red. Piotr Lisowski, 108-116. Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, 2012.
- Ciesielski, Wojciech. „Sztuka Prywatna i Kultura Zrzuty – alternatywna sztuka w Polsce w latach 80.” W *Suplementy do sztuki polskiej lat 80.*, red. Jolanta Ciesielska, 116-122. Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2009.
- Ciesielski, Wojciech. „Działalność artystyczna w województwie koszalińskim w latach osiemdziesiątych.” *Materiały Zachodniopomorskie. Rocznik Naukowy Muzeum Narodowego w Szczecinie*, tom II/III, zeszyt 2 (2008): 79-98.
- Galeria na Plebanii*. Wrocław: Galeria na Ostrowie, maj 1988. Kat. wyst.
- Lisowski, Piotr, red. *Państwo wojny*. Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, 2012.
- Robakowski, Józef. *Dekada 1980-1990 – sztuka podejmowania decyzji*. Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1990.
- Robakowski, Józef. *Teksty interwencyjne 1970-1995*. Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1995.
- Robakowski, Józef. *PST! Czyli sygnia nowej sztuki 1981-1984*. Warszawa: Akademia Ruchu, 1989.
- Ryba, Jerzy. „Niec o Gallerii »Na Plebanii«,” W *Galeria na Plebani*. Wrocław: Galeria na Ostrowie, maj 1988. Kat. wyst.
- Sitkowska, Maryla, red. *Co słysać. Sztuka najnowsza*. Warszawa: Wydawnictwo Andrzej Bonarski, 1989.
- Wojciechowski, Aleksander. *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1992.
- Zagrodzki, Janusz. *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*. Koszalin: Galeria na Plebanii, 1988.
- Ziarkiewicz, Ryszard, red. *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008.

Karolina LEJCZAK- PASTUSZKA

Europejskie Centrum Solidarności

MENTALNE UWIKŁANIA. PRACE LESZKA SOBOCKIEGO W ZBIORACH EUROPEJSKIEGO CENTRUM SOLIDARNOŚCI

Twórczość Leszka Sobockiego (ur. 1934), podobnie jak pozostałych artystów krakowskiej Grupy Wprost, której przez dwadzieścia lat Sobocki był członkiem, zapamiętana została przede wszystkim przez pryzmat prac wpisujących się w nurt kultury niezależnej. Choć zapewne stanowi to duże uproszczenie z perspektywy wieloletniej działalności tych twórców.

Grupa działała w latach 1966–1986 i współtworzyli ją: Zbysław Grzywacz, Jacek Waltoś, Maciej Bieniasz, Leszek Sobocki oraz Barbara Skąpska.¹ Wprostowcy należą do tych artystów, którzy w polskiej sztuce powojennej, zdominowanej ideologicznie przez partię rządzącą, rozpowszechnili dyskurs narodowo-martyrologiczny. Zyskał on szczególnie na nośności po wprowadzeniu stanu wojennego w grudniu 1981 roku, przywołując w społeczeństwie na nowo mit me-sjanizmu. Dotyczy to zwłaszcza Leszka Sobockiego, którego liczne portrety Lecha Wałęsy oraz papieża Jana Pawła II wpisują się w nurt patriotyczno-religijny związany z etosem Solidarności. Ponadto wczesną twórczość Wprostowców z lat sześćdziesiątych odbiera się jako należącą do nurtu sztuki przedstawiającej, nowofiguratywnej.² Sam Sobocki wskazuje jednak bardziej na swoje związki z pop-artem.³

Choć wszyscy członkowie Grupy tworzyli – można sądzić – w zgodzie z sobą i pokazywali własne zaangażowanie społeczno-polityczne, to właśnie prace Sobockiego wydają się przedstawiać najbardziej deklaratywną pod tym względem formę. Artysta, co ważne wciąż aktywny twórczo, nie potrafił pozwolić sobie na dystans do otaczającego go świata. Jako wrażliwy obserwator reagował natychmiastowo. Jego forma wyrazu miała wszechstronny charakter, co wyróżnia go spośród członków Grupy. Odwoływał się m.in. do pop-artu i ready made, a w autoportretach nawiązywał m.in. do tradycji sarmackich portretów trumiennych. W swoich realizacjach komentował nie tylko życie publiczne, ale również własne, bardzo intymne. Z rozmysłem stawiał siebie w centrum, chcąc prześledzić los jednostki, jej ewolucję fizyczną i mentalną. Był to swego rodzaju eksperyment. Sobocki na bieżąco obrazował siebie uwzględniając przy tym mijający czas, ale rozliczał też to co minione. Był to odważny zabieg, graniczący z ekshibicjonizmem emocjonalnym, tak bardzo stojący w sprzeczności z naturą artysty outsidera.

W dotychczasowej literaturze przedmiotu twórczość Leszka Sobockiego została omówiona pobieżnie, z naciskiem położonym głównie

na jego działalność w Grupie Wprost. Dopiero w 2018 roku artysta doczekał się wystawy o charakterze retrospektywnym w Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie, a także wydania w tym samym roku, katalogu podsumowującego jego pracę twórczą pt. *Leszek Sobocki. Podobizny i znaki*.⁴ W ostatnich latach znaczący wkład do badań nad działalnością Grupy Wprost, jak i analiz dokonań artystycznych samego Sobockiego wniósł Marek Maksymczak.⁵

Niniejszy tekst jest próbą przybliżenia twórczości Leszka Sobockiego związanej z latami osiemdziesiątymi dwudziestego wieku, ale też innymi, ważnymi dla współczesnej historii Polski wydarzeniami, których artysta był świadkiem. W artykule omówione zostały rysunki artysty znajdujące się w zbiorach Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku.⁶ Jest to grupa prac ściśle związana z wybranym okresem w historii polskiej sztuki, znacząco uwarunkowanym sytuacją polityczną kraju. Przedstawione poniżej dzieła nie są miarodajne dla ponad sześćdziesięcioletniego dorobku artysty, a towarzyszący im tekst jest jedynie przyczynkiem do dalszych badań nad twórczością Sobockiego.

Artysta, podobnie jak inni członkowie Grupy Wprost, hołdował sztuce zaangażowanej. Tę myśl, tak jak inni, wyniósł ze szkoły Adama Hoffmana, który uczył Sobockiego jeszcze w czasach licealnych. Wprostowcy odebrali od niego naukę nie tylko rysunku i kompozycji, ale również wizję świata. Jako duchowy ojciec, Hoffman powtarzał swym uczniom, że jeżeli zastana sytuacja jest niesprawiedliwa czy nieprawdziwa, to należy realizować się poprzez bunt lub niezgodę.⁷

Wprostowcy pragnęli sztuki czytelnej i dośladnej. W bezpośredni sposób demaskowali dwulicowość systemu i języka władzy. Nie odcinając się od klasyków, w sposób prowokacyjny i nonszalancki tworzyli własny kod symboli i znaczeń, budując współczesny dialog z odbiorcami. Ten przekaz w przeważającej mierze był czytelny, jednak dla wielu zbyt bezpośredni. Nie chciano wówczas oglądać wizerunków człowieka cierpiącego ani w ogóle człowieka.⁸ Sztuka Wprostowców, prezentująca biedę i siemienność komunistycznej epoki, była nie w smak zarówno środowisku artystycznemu, jak i odbiorcom sztuki. Zdecydo-

wana większość jednych i drugich, poddając się mechanizmowi obronnego wyparcia, zamknęła się na kontakt z totalitarną rzeczywistością, aby zapewnić sobie pewien komfort psychiczny, wywołujący pozorne uczucie wolności, spokoju i bezpieczeństwa.⁹ Sztuka diagnozująca kondycję polskiego człowieka doby PRL nie mogła należeć do łatwej, tym bardziej w obliczu modnej wówczas awangardy.

Andrzej Osęka, krytyk sztuki, który od początku towarzyszył krakowskim artystom w ich drodze, tak po latach wspomina początki formacji:

W młodości tworzy się grupy, oddziały bojowe, występuje przeciw – komuś, czemuś – z gniewem. Jeżeli ma się odwagę – bunt i gniew są prawdziwe, przeciwnik rzeczywistości. Jeśli nie – wybiera się którąś z konwencji nonkonformizmu i ją uprawia. Oni nie mieli zamiaru kryć się za konwencjami, chcieli właśnie nazywać rzeczy dosłownie, mówić głośno. (...) Dobrze wiedzieli, przeciw komu i przeciw czemu się buntują i pokazywali to bez owijania w metafory. Było to tak proste, a jednocześnie trudne.¹⁰

Tę deklarację ideową dla swoich kompozycji o pozaartystycznej problematyce potwierdza również Sobocki. Artysta pisze:

Pochłonęły mnie treści egzystencjonalne, społeczno-polityczne, sprawy człowieka w niesprzyjających warunkach były najważniejsze. Nie przestrzegałem piękna, formy, wszystko było podporządkowane dopomnieniu się o godną egzystencję, o prawdę. Trudno było wyartykułować sprawę niepodległości, najważniejsze, że wskazałem sprawcę tych wszystkich nieszczęść licząc na domysłność oglądających moje prace. Tym sposobem straciłem szanse wykreowania swojej twórczości na salony.¹¹

Krytyczny dyskurs z podziałem na dobrych i złych podejmuje Sobocki w obrazie *Jeden dzień w życiu stoczniowca*. Praca powstała w odpowiedzi na demonstracje robotnicze w grudniu 1970 roku na Wybrzeżu i ich tragiczne konsekwencje.



Jeden dzień w życiu stoczniońca, olej na płycie pilśniowej, 1971. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności
(wszystkie reprodukowane w tym artykule prace są autorstwa Leszka Sobockiego)

Artysta przewrotnie (w stosunku do poruszanej poważnej tematyki) zrealizował ją w konwencji komiksu, gazetki ściennej¹² sugerując tym samym, że każdy obywatel ma prawo do rzetelnej informacji w publicznych mediach. Luźna formuła pracy, pozornie opowiadającej o wypadku przy budowie statku, nie zmyliła jednak cenzury. Praca została zdjęta z wystawy Salonu Marcowego w Zakopanem w 1972 roku. Sobocki w geście protestu zabrał wszystkie prace i wrócił do domu. Obraz nasycony jest licznymi odwołaniami do życia codziennego polskiego robotnika. Podkreśla jego wyzysk ekonomiczny oraz dokonywane przez władze manipulacje. Sugerują to m.in. przesłonięte oczy górnika uwiecznionego na banknocie czy czerwony chleb w metalowym koszyku. Ten drugi symbol można zinterpretować m.in. jako „ideologiczny pokarm” podawany

obywatelom przez władzę. Sam tytuł pracy – *Jeden dzień w życiu stoczniońca* – nasuwa kąśliwą konstatację, że śmiertelne wypadki w pracy robotnika to w gruncie rzeczy nic nadzwyczajnego, zwykła codzienność.

Do tej samej grupy realizacji Sobockiego można zaliczyć cykl *Znaki ostrzegawcze*, odwołujący się do wydarzeń społeczno-politycznych w Polsce z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Cykl liczy 21 kompozycji. W tym przypadku artysta również przełamuje schemat i każdą z nich nazywa mianem nie „odbitki,” a „nałepki,” która z założenia ma być naklejana na różnego rodzaju obiekty, a przez to szeroko dostępna odbiorcom.

Moje grafiki mają być użyteczne społecznie. Usiłuję poprzez lapidarną formę, czę-



Uwaga! Człowiek z cyklu *Znaki ostrzegawcze*, 1969. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności

sto braną ze wzorów propagandy, np. dewocyjnej i reklamowej, podsuwać cenione przeze mnie treści etyczne. Moja ocena świata, ludzi i siebie jest w zgodzie z postępowaniem wielu, którym kodeks etyczny ułatwia współzycie i pomaga w rozwiązywaniu konfliktów.¹³

Odwołując się do haseł i znaków używanych w przestrzeniach publicznych, np. na tablicach informacyjnych lub BHP, Sobocki naprowadza odbiorcę i zarazem nakłania go do rozeznania etycznego. Stosuje w tym celu czytelny zabieg. Poprzez użycie dwóch kolorów: czarnego i czerw-

nego wartościuje i rozgranicza na „dobre” i „złe.” Czerwony symbolizuje krew i odwołuje się do flagi Związku Radzieckiego, z kolei czarny oznacza to, co ziemskie, prawdziwe.¹⁴

W *Znakach ostrzegawczych* warstwa ikonograficzna nierozzerwalnie łączy się z komentarzem uwzględnionym przez autora w kompozycjach. Sobocki, używając wyabstrahowanych haseł związanych z bezpieczeństwem i higieną pracy, powszechnie używanych w zakładach pracy, obnażył dwulicowość systemu władzy. *Znaki ostrzegawcze* to seria metafor odnoszących się do komunistycznego systemu kontroli społeczeństwa. Przyjęta formuła prac-nalepek oraz użycie



Chroń oczy z cyklu Znaki ostrzegawcze, 1969. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności



*Urządzenie pod ciśnieniem z cyklu Znaki ostrzegawcze, 1969.
Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności*



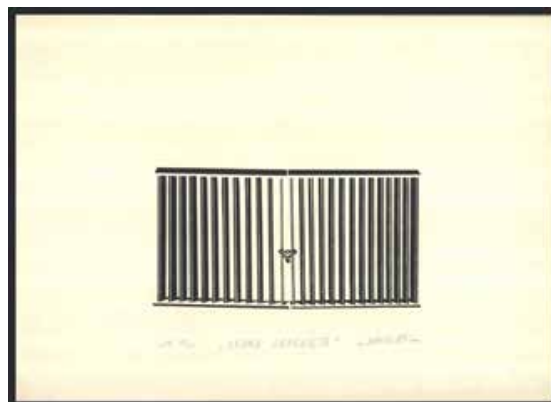
Nie wychylać się z cyklu Znaki ostrzegawcze, 1969. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności



Wyjście awaryjne z cyklu Znaki ostrzegawcze, 1969. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności



Brama otwarta, 1980. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności



Brama zamknięta, 1980. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności

powszechnie znanych i rozumianych zwrotów wskazuje, że w pojęciu artysty, problem dotyczy każdego bez wyjątku.

Sobocki sugeruje, że na komunistyczny system rządów w kraju można zareagować w dwójnasób. Albo przyjąć bierną postawę – konformistyczną, pozwalającą wieść względnie spokojne życie lub też podjąć próbę walki o swoją podmiotowość.

Sobocki nie pozostaje obojętny również wobec kolejnych ważnych dla kraju wydarzeń, jakimi były strajki w sierpniu 1980 roku oraz utworzenie ruchu społecznego Solidarność. Grafiki *Brama zamknięta* i *Brama otwarta* oraz cykl *Znaczki polskie* wskazują na dystans i sceptycyzm artysty.¹⁵ Mając na uwadze korzenie ideologiczne członków władzy, Sobocki nie wierzy złożonym w porozumieniu gdańskim 1980 roku deklaracjom. Podkreśla to w dwuczęściowym cyklu *Brama*.

Oba linoryty mają niemalże identyczną kompozycję. Tyle, że w grafice *Brama otwarta* tytułowa brama – pomimo otwarcia – pozostaje nadal zamknięta. Otwarte czarne skrzydła bramy przeciwstawione są zamkniętemu czerwone-

mu ogrodzeniu. Tu artysta ponownie zastosował symboliczne rozróżnienie poprzez kolor. Czerwony przypisał władzy, czarny – społeczeństwu. Ta zachowawczość artysty w obliczu wszechobecnego optymizmu i radości, jaka rozniosła się po Polsce po zakończeniu strajku w Stoczni Gdańskiej, wydaje się profetyczna. A może była to po prostu konkluzja, podyktowana wnikliwą obserwacją i przezornością, jaką żywił artysta wobec opresyjnego systemu władzy? W społeczeństwie nadal silna była pamięć wydarzeń Grudnia 1970 roku.

We wspomnianym już cyklu *Znaczki polskie*, na który składa się sześć grafik, Sobocki nawiązał do znaku „Solidarność” autorstwa Jerzego Janiszewskiego, który powstał w ostatnich dniach sierpniowego strajku. Podobnie jak jego twórca, Sobocki widzi w tym napisie grupę stłoczonych ludzi, idących w jednym kierunku. Tyle, że realizacja Janiszewskiego jest pełna pozytywnej energii, jaka wytworzyła się podczas strajku w Stoczni Gdańskiej, a artystyczny komentarz Sobockiego jest zdecydowanie bardziej wyważony. Wyczuwa się w nim powątpiewanie.¹⁶

W cyklu *Drzwi polskie*, Sobocki ponownie porusza temat wydarzeń Grudnia '70 i transponuje je do roku 1981, kiedy w kraju wprowadzono stan wojenny. Symbolicznym motywem wspólnym dla tych pięciu prac są drzwi, na których przedstawiono utworzony spontanicznie kondukt, niosący ulicami Gdyni ciało zabitego przez żołnierzy robotnika. Według artysty historia się powtarza i nie znajduje końca. Dochodzą kolejne symboliczne ofiary systemu, a wraz z nimi kolejne wyjęte z futryn drzwi.¹⁷

W 1985 roku artysta przygotowuje cykl *Posługa*, upamiętniający ks. Jerzego Popiełuszkę, kapelana Solidarności, brutalnie zamordowanego przez funkcjonariuszy Służby Bezpieczeństwa. Autor utożsamia postać cierpiącego księdza z cierpieniem uciemzonego polskiego społeczeństwa. A jego śmierć porównuje do agonii kraju. Sobocki widzi ojczyznę w postaci symbolicznego drzewa. To drzewo nabiera wiatru w przytwierdzone do niego żagle, wzrasta na sile. Jednak na końcu drzewo zostaje powalone. Według artysty oprawca, czyniąc zło odnosi przeciwny do zamierzonego efekt – buduje jego mit.¹⁸

Wraz z wprowadzeniem stanu wojennego w grudniu 1981 roku środowisko artystyczne podzieliło się. Część twórców postanowiła zaakceptować bieżący stan rzeczy i kontynuować swą pracę bez względu na okoliczności polityczne. Część podjęła inicjatywę bojkotu oficjalnych wystaw i podjęła się organizowania prywatnych, niezależnych spotkań promujących działalność artystyczną. Zachęcano do „tworzenia nieoficjalnego obiegu sztuki, przez wernisaże i wystawy w prywatnych mieszkaniach, tworzenie grup dyskusyjnych i sympozjów poświęconych kulturze i sztuce.”¹⁹ Nastąpił wzrost zainteresowania sztuką zaangażowaną. Wielu artystów poczuło potrzebę zdeklarowania się właśnie poprzez sztukę. Jednym słowem, zaczęto wyrażać się w sposób, w jaki Wprostowcy czynili to od lat.²⁰

Wystawy przykościelne oraz sam mecenat Kościoła wobec środowisk twórczych zyskał wówczas szczególną rangę. Kościół co prawda był wtedy bardziej odporny na naciski polityczne władzy, jednak istniały w nim ograniczenia obyczajowe i dogmatyczne. W pracach prezentowanych w kruchtach kościelnych zaczął domino-

wać słownik symboli nawiązujący do ikonografii chrześcijańskiej oraz polskiej historii narodowo-wyzwoleńczej.²¹

W stanie wojennym Sobocki namalował *Polonię i Żalobnicę*. Obie realizacje metaforycznie ukazują „uciemżoną niewiastę polską trawiającą nieustający ból przegranej.”²² Przedstawione postacie sprawiają wrażenie zmęczonych, zrezygnowanych. Krzyż na piersi *Żalobnicy* sugeruje potrzebę wiary, modlitwy, która przynosi ukojenie. A może intencją twórcy było podkreślenie roli Kościoła w tym trudnym dla Polaków okresie? Z kolei *Polonia* jawi się jako młoda, pełna sił witalnych kobieta ze skrępowanymi symboliczną czerwoną wstęgą rękoma. Obie prace budzą skojarzenie z dziewiętnastowiecznym malarstwem polskim o tematyce patriotyczno-narodowej. Stanowią wyraz buntu i sprzeciwu artysty, który w poczuciu bezsilności próbował odreagować gromadzące się w nim emocje.

Sztuka zaangażowana lat osiemdziesiątych, wówczas tak bardzo społecznie potrzebna, po latach spotkała się z bardziej krytycznym odbiorem, a jej wartość artystyczna zaczęła być poddawana dyskusji. Poczucie wspólnoty i potrzeba opowiedzenia się przeciw reżimowemu systemowi były wartościami nadrzędnymi. A artyści stali się wyrazicielami nastrojów społecznych. Nawet krytycy sztuki, z kilkoma wyjątkami,²³ oceniali twórców przez pryzmat zaangażowania politycznego, a nie wartości merytorycznej ich prac.²⁴

Sobocki, podobnie jak inni członkowie Grupy Wprost, z założenia opowiedział się po stronie walczącej z systemem, choć nie do końca w zgodzie z własnymi przekonaniem. Po latach napisał:

Nie lubię moich prac z okresu stanu wojennego. Poddąłem się wówczas pewnym naciskom emocjonalnym, reprezentującym typowe narodowo-bogoojczyźniane zachowania. To był czas, gdy artyści wtopili się w pewną sytuację polityczną. Obrazami wzmacniali i krzepili naród, nawoływali do postaw odpowiednich do sytuacji.²⁵

Trochę przestawaliśmy być artystami, każdy z nas chciał być narodowym wieszczem.²⁶



Znaczek I z cyklu *Znaczki polskie*, 1981. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności



Drzwi polskie II z cyklu *Drzwi polskie*, 1981. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności



Znaczek III z cyklu *Znaczki polskie*, 1981. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności



Drzwi polskie III z cyklu *Drzwi polskie*, 1981. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności



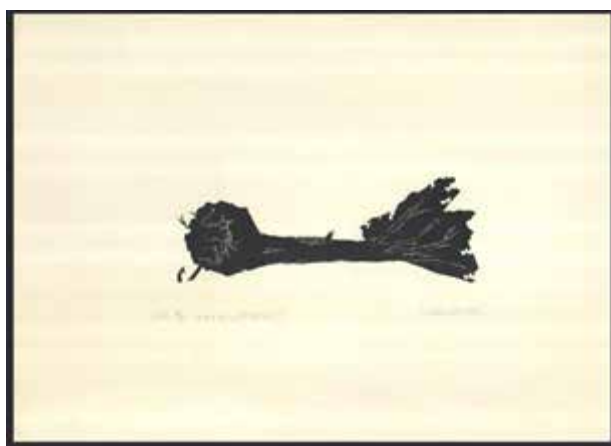
Znaczek IV z cyklu *Znaczki polskie*, 1981. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności



Drzwi polskie IV z cyklu *Drzwi polskie*, 1981. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności



Postuga I z cyklu *Postuga*, 1985.
Zbiory Europejskiego
Centrum Solidarności



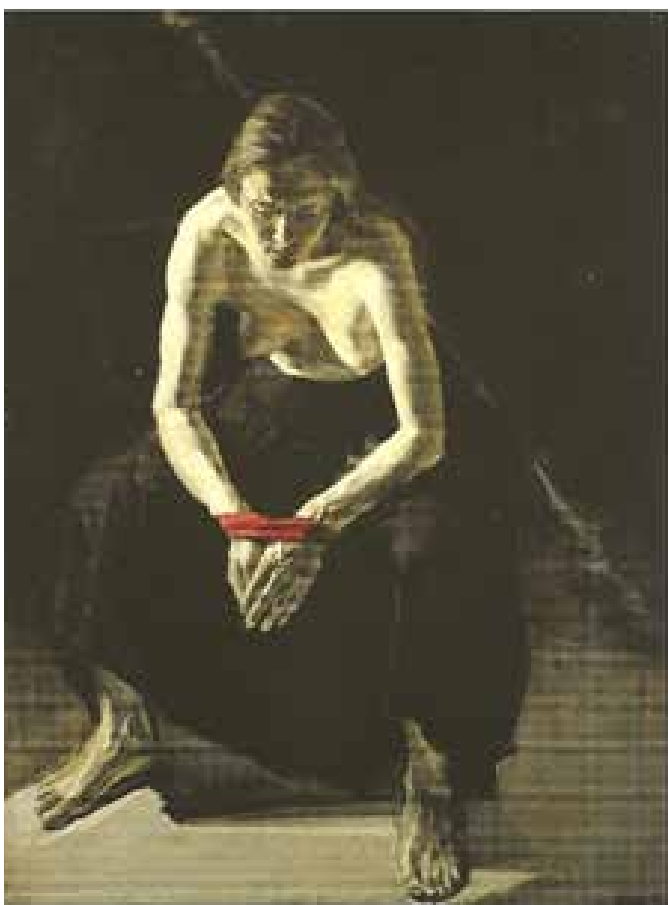
Postuga II z cyklu *Postuga*, 1985.
Zbiory Europejskiego
Centrum Solidarności

Dziś patrzę na to krytycznie, jest mi nawet wstyd, że wpisaliśmy się w konwencję sztuki historycznej, dziewiętnastowiecznej. Wtedy się o tym nie myślało. Było się w ruchu, stawiało opór. Do tego dochodził entuzjazm. Nieustanne wizyty w mojej pracowni historyków i krytyków sztuki, dosłownie wyrwali moje prace spod pędzla. Nawet muzea z różnych miast je kupowały od razu. Dopiero kiedy wysłannik z Warszawy wręczył mi nagrodę pieniężną Solidarności za twórczość malarską i graficzną na 1983,²⁷ stały się te wizyty tuzów krytyki dla mnie jasne.²⁸

Sobocki w swoich pracach operuje znakiem, a symbolikę traktuje w sposób niemalże plakatowy. Artysta działa zawsze w zgodzie z własną intuicją i emocjami. Jego twórczość związana z działalnością w Grupie Wprost czy ta wynikająca z zaangażowania artysty w ruch kultury niezależnej, stanowią bezpośredni komentarz twórczy do aktualnej rzeczywistości i do własnych doświadczeń z nią związanych. Artysta przepracowuje swoje myśli, odczucia wynikające z uwikłań społeczno-politycznych. Przekaz tych prac, w zgodzie z przyjętym manifestem artystycznym, ma być czytelny i zrozumiały dla odbiorcy.²⁹ Sobocki do perfekcji doprowadził umiejętność łączenia w sztuce patosu z trywialnością i przekładania narodowej mitologii na język kultury masowej.³⁰



Żałobnica, olej na płótnie, 1982.
Zbiory Europejskiego Centrum
Solidarności



Polonia, olej na płótnie, 1982.
Prywatne archiwum artysty

Przypisy

- ¹ Barbara Skąpska wzięła udział tylko w pierwszej wystawie Grupy w 1966 roku. Rok później odeszła z formacji.
- ² Małgorzata Kitowska-Lysiak, „Kilka słów na początek,” w *Świat przedstawiony? O grupie „Wprost”*, red. Małgorzata Kitowska-Lysiak (Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, 2006), 5-9.
- ³ Leszek Sobocki, „Ja, Sobocki. Z Leszkiem Sobockim rozmawiają Małgorzata Kitowska-Lysiak i Krzysztof Nosal,” w *Świat przedstawiony? O grupie „Wprost”*, red. Małgorzata Kitowska-Lysiak (Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, 2006), 199.
- ⁴ Agnieszka Mazoń, red., *Leszek Sobocki. Podobizny i znaki* (Kraków: Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 2018).
- ⁵ Marek Maksymczak, *Bunt przeciw władzy i formalizmowi. Próba interpretacji twórczości grupy Wprost* (Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2017); strona internetowa dedykowana m.in. Grupie Wprost, dostępny 21.04.2021, <http://nowafiguracja.com/> oraz także publikacja on-line: Marek Maksymczak, *Nowa figuracja. Leszek Sobocki* (Warszawa: Nowa Figuracja, 2016), dostępny 21.04.2021, https://issuu.com/novafiguracja/docs/nova_figuracja_leszek_sobocki; Marek Maksymczak, „Walka na słowa i obrazy. Znaki ostrzegawcze Leszka Sobockiego,” *Biuletyn Historii Sztuki* 3 (2020): 429-460.
- ⁶ Próba analizy twórczości artysty została przeprowadzona w oparciu o zbiór prac Leszka Sobockiego znajdujący się w zasobach Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku. Cezurą czasową dla kolekcji artystycznej ECS są lata 1970-1989, z naciskiem położonym na prace artystów związanych z ruchem kultury niezależnej. Reprezentują ją m.in. takie nazwiska, jak: Janusz Akerman, Jan Góra, Dorota Brodowska, Zbigniew Maciej Dowgiałło, Anna Mizeracka, Stanisław Rodziński, Andrzej Umiastowski, Jacek Krzysztof Zieliński. Twórczość Leszka Sobockiego jest w kolekcji najliczniej reprezentowana. W sumie zbiór prac artysty obejmuje pięć cykli oraz dwie prace olejne.
- ⁷ Sobocki, „Ja, Sobocki,” 189.
- ⁸ Andrzej Osęka, „Pięćdziesiąt lat,” w *Wprost 1966-1986: Maciej Bieniasz, Zbysław Grzywacz, Barbara Skąpska, Leszek Sobocki, Jacek Waltoś*, red. Anna Król, Jacek Waltoś (Kraków: Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, 2016), 18.
- ⁹ Maksymczak, *Bunt przeciw władzy i formalizmowi*, 375.
- ¹⁰ Osęka, „Pięćdziesiąt lat,” 17-18.
- ¹¹ Mazoń, red., *Leszek Sobocki*, 44.
- ¹² Gazetki ściennie były nieodłącznym atrybutem każdego zakładu pracy, szkoły, instytucji publicznej w dobie PRL.
- ¹³ Leszek Sobocki, *Moja Etyczna Europa* (Kraków: Fundacja Zjednoczonej Europy – One Europe Foundation, 1990). Broszura okolicznościowa wydana do wystawy *Moja Etyczna Europa* Sobockiego zrealizowanej w maju 1990 roku, własność autora, bez paginacji.
- ¹⁴ Tadeusz Nyczek, „Solidarne obrazy,” w *Nowa Figuracja. Leszek Sobocki*, red. Marek Maksymczak (Warszawa: Nowa Figuracja, 2016), 60-61, dostępny 12.06.2021, https://issuu.com/novafiguracja/docs/nova_figuracja_leszek_sobocki.
- ¹⁵ „Euforia posierpniowych porozumień, koniec strajku. Bramy dotychczas zamknięte zostają otwarte. Mój sceptycyzm we wrześniu 1980 roku kazał mi dostrzec stan rzeczywistości,” Sobocki, *Moja Etyczna Europa*.
- ¹⁶ „W napisie Solidarność, w poszczególnych literach dostrzegam tłum ludzi, nie zawsze zgodny, czasem nawet swarliwy, mała improwizacja na temat tego, co się stać może społeczeństwu, jeśli zgody nie stanie. Ostatni arkusz jest ostrzeżeniem, że wszystko pójdzie w świecy dym i kadzidła – jakże ulubiona przez Polaków martyrologia.” Sobocki, *Moja Etyczna Europa*.
- ¹⁷ Sobocki, *Moja Etyczna Europa*.
- ¹⁸ Ibidem.
- ¹⁹ Aleksander Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1992), 108.
- ²⁰ Wbrew oczekiwaniom Wprostowcy jako grupa w okresie rozwoju kultury niezależnej zaczęli powątpiewać w sens wypowiedziania się w sposób bezpośredni, skoro taka forma wyrazu stała się powszechna. Ich *credo*, tak mocno odznaczające się w sztuce polskiej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, z nastaniem sztuki zaangażowanej lat osiemdziesiątych przestało być wyróżnikiem. To poniekąd wpłynęło na decyzję o rozwiązaniu Grupy w 1986 roku.
- ²¹ Krystyna Czerni, „Kryzys sztuki zaangażowanej? Notatki na marginesie kilku wystaw,” *Znak* 375-376 (1986): 5.
- ²² Korespondencja artysty z Karoliną Lejczak-Pastuszką z 2 kwietnia 2021.
- ²³ Krystyna Czerni w 1986 roku tak zrelacjonowała swoje wrażenia: „Wystawy »przykościelne« organizowane są często z niemałym rozmachem i żarliwością. Miewają też na ogół olbrzymie powodzenie i nic dziwnego – eksponowane prace dotyczą zwykle rzeczy ważnych, powszechnie znanych i wspólnie przeżywanych. Przychodzą więc tłumy, przeżywają, podnoszą się na duchu – podniesione – odchodzą. Zostaje sztuka, która już po chwili, po przeminięciu pierwszego wrażenia – dziwnie błędnie, jakby wyszło z niej powietrze,” Krystyna Czerni, „Kryzys sztuki zaangażowanej?,” 4-5.
- ²⁴ Anda Rottenberg, „Czas dla hulaków. Rozmowa z Andą Rottenberg,” rozm. przepr. Waldemar Baraniewski, Bogusław Deptuła, *Dwutygodnik*, dostępny 29.04.2021, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/23-czas-dla-hulakov.html>.
- ²⁵ Leszek Sobocki, „Stan wojenny. Spisane z dzienników własnych, 13 grudnia 2006,” w *Leszek Sobocki. Podobizny i znaki*, red. Agnieszka Mazoń (Kraków: Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 2018), 59.
- ²⁶ Sobocki, „Ja, Sobocki,” 203.

²⁷ Leszek Sobocki w 1983 roku dostał Nagrodę Komitetu Kultury Niezależnej „Solidarność” za twórczość graficzną. „W stanie wojennym zajmę się też działalnością graficzną. Przyjąłem zasadę, że lapidarna wypowiedź w grafice powinna mobilizować, że jest ulotką agitacyjną, która zaistnieje, jeżeli zostanie podjęta przez ludzi. (...) Może być powtarzana w setkach egzemplarzy, nie musi trafić do koneserów, ale powinna wejść w lud, który da się ponieść hasłami propagowanymi przez autora albo nie,” Mazoń, red., *Leszek Sobocki*, 58-59.

²⁸ Sobocki, „Stan wojenny,” 59.

²⁹ Paradoksalnie pomogły mu w tym narzędzia, jakie zdobył podczas studiów na wydziale grafiki propagandowej w filii krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach.

³⁰ Krystyna Czerni, *Rezerwat sztuki. Tropami artystów polskich XX wieku* (Kraków: Znak, 2000), 195.

Bibliografia

Czerni, Krystyna. „Kryzys sztuki zaangażowanej? Notatki na marginesie kilku wystaw.” *Znak* 375-376 (1986): 4-13.

Czerni, Krystyna. *Rezerwat sztuki. Tropami artystów polskich XX wieku*. Kraków: Znak, 2000.

Kitowska-Łysiak, Małgorzata. „Kilka słów na początek.” W *Świat przedstawiony? O grupie „Wprost”*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, 5-9. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, 2006.

Król, Anna i Jacek Waltoś, red. *Wprost 1966–1986: Maciej Bieniasz, Zbysław Grzywacz, Barbara Skapska, Leszek Sobocki, Jacek Waltoś*. Kraków: Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, 2016.

Maksymczak, Marek. *Bunt przeciw władzy i formalizmowi. Próba interpretacji twórczości grupy Wprost*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2017.

Maksymczak, Marek. *Nowa figuracja. Leszek Sobocki*. Warszawa: Nowa Figuracja, 2016. Dostępny 21.04.2021. https://issuu.com/novafiguracja/docs/nova_figuracja_leszek_sobocki.

Maksymczak, Marek. „Walka na słowa i obrazy. Znaki ostrzegawcze Leszka Sobockiego.” *Biuletyn Historii Sztuki* 3 (2020): 429-460.

Mazoń, Agnieszka, red. *Leszek Sobocki. Podobizny i znaki*. Kraków: Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 2018.

Nycek, Tadeusz. „Solidarne obrazy.” W *Nowa Figuracja. Leszek Sobocki*, red. Marek Maksymczak, 60-61. Warszawa: Nowa Figuracja, 2016. Dostępny 12.06.2021. https://issuu.com/novafiguracja/docs/nova_figuracja_leszek_sobocki.

Rottenberg, Anda. „Czas dla hulaków. Rozmowa z Andą Rottenberg.” Rozm. przepr. Waldemar Baraniewski, Bogusław Deptuła. *Dwutygodnik*. Dostępny 29.04.2021. <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/23-czas-dla-hulakow.html>.

Sobocki, Leszek. „Ja, Sobocki. Z Leszkiem Sobockim rozmawiają Małgorzata Kitowska-Łysiak i Krzysztof Nosal.” W *Świat przedstawiony? O grupie „Wprost”*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, 185-203. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, 2006.

Sobocki, Leszek. *Moja Etyczna Europa*. Kraków: Fundacja Zjednoczonej Europy – One Europe Foundation, 1990 (broшура okolicznościowa wydana do wystawy *Moja Etyczna Europa* Leszka Sobockiego zrealizowanej w maju 1990 roku, własność autora).

Sobocki, Leszek. „Stan wojenny. Spisane z dzienników własnych, 13 grudnia 2006.” W *Leszek Sobocki. Podobizny i znaki*, red. Agnieszka Mazoń, 57-59. Kraków: Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 2018.

Wojciechowski, Aleksander. *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1992.



Monika KRZENCESSA-ROPIAK

Europejskie Centrum Solidarności

ANDRZEJ TRZASKA. TWÓRCZOŚĆ W OŚRODKU INTERNOWANIA

W 2009 roku do kolekcji Europejskiego Centrum Solidarności trafił zbiór rysunków powstałych w wyjątkowym czasie i warunkach – prawie 400 brodatych twarzy – których autorem jest gdański artysta Andrzej Trzaska. To portrety więźniów ośrodka internowania w Strzebielinku, w którym artysta spędził ponad pół roku podczas stanu wojennego (był internowany od 5 maja do 20 października 1982 roku).¹

Ośrodek internowania utworzony w kaszubskiej wsi Strzebielinku, gdzie działał wejherowski oddział zakładu karnego, w stanie wojennym był jednym z 40 ośrodków dla zatrzymanych działaczy opozycji, uznanych za niebezpiecznych przez Wojskową Radę Ocalenia Narodowego. Przez rok internowano w nim prawie 500 osób. Wśród więźniów ośrodka byli m.in.: Henryk Wujec, Lech Kaczyński, Andrzej Gwiazda, Andrzej Drzycimski, Jan Rulewski i aktor Jerzy Kiszka.²

Obiekty, pamiątki, fotografie, które gromadzone są w Europejskim Centrum Solidarności w Gdańsku od 2008 roku, dotyczą przede wszystkim okresu działalności opozycji demokratycznej z lat 1970–1989. Rdzeniem kolekcji artystycznej ECS jest sztuka lat osiemdziesiątych związana z ruchem kultury niezależnej, będącej wynikiem kontestacji oficjalnego życia artystycznego po wprowadzeniu stanu wojennego, kiedy

to artyści zostali zmuszeni do opowiedzenia się po jednej ze stron narodowego konfliktu. Wybór: albo moralnie poprawny bojkot wszystkiego, co łączyło się z panującym reżimem, albo kolaboracja z władzą, potępiana przez środowisko i opinię publiczną, ale procentująca możliwością wystawiania w kraju i za granicą, sprowadził większość artystów – w imię solidarności i obrony wartości – do podziemia. Lata osiemdziesiąte postawiły sztukę wobec konieczności samookreślenia się twórców, zajęcia konkretnego stanowiska poprzez ocenę współczesnej rzeczywistości.

Trzaska, rocznik 1935, cechował się dużym dystansem do otaczającej go rzeczywistości. Nie był członkiem Solidarności, nie należał też do PZPR. W związku z tym wybrał rolę komentatora i obserwatora, którym pozostał przez długie lata. W każde święta wysyłał do znajomych prześmiewcze karteczki – minidzieła komentujące z humorem bieżącą politykę i wydarzenia. Został też zarejestrowany przez milicję jako figurant sprawy operacyjnego sprawdzenia (o kryptonimie „Pocztówka”), której powodem był „kolportaż przesyłek listowych przedstawiających obraźliwe rysunki wobec rządu PRL.” Wcielił się także w zatroskaną słuchaczkę Radia Maryja.³



Karty świąteczne, 1987–1988. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności
(wszystkie reprodukowane w tym artykule prace są autorstwa Andrzeja Trzaski)

„Niestety, »rękaw historii« zawsze o mnie zawadził” – mówił artysta.⁴ Jako dziecko Trzaska przeżył bowiem bombardowania i oblężenie Warszawy, upadek getta i powstanie warszawskie. Kiedy latem 1956 roku wybrał się z narzeczoną do Poznania, trafił w sam środek demonstracji brutalnie stłumionych przez wojsko i milicję.⁵

Artysta po ukończeniu malarstwa w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu, kontynuował studia na gdańskiej uczelni artystycznej. Równolegle pracował w słynnej pracowni prof. Hanny Żuławskiej w Kadynach, co wpłynęło na kształt jego przyszłej twórczości ceramicznej. Debiutował podczas zbiorowej wystawy *Kadyny*, która odbyła się w warszawskiej Kordegardzie w 1957 roku. Współpracował także z Cepelią i wrocławską Spółdzielnią „Przyjaźń.” Wprowadził do produkcji wiele wzorów ceramiki dekoracyjnej i użytkowej: pater, świeczników, wazonów. Jest także autorem ściany ceramicznej w budynku Naczelnej Organizacji Technicznej w Gdańsku.⁶

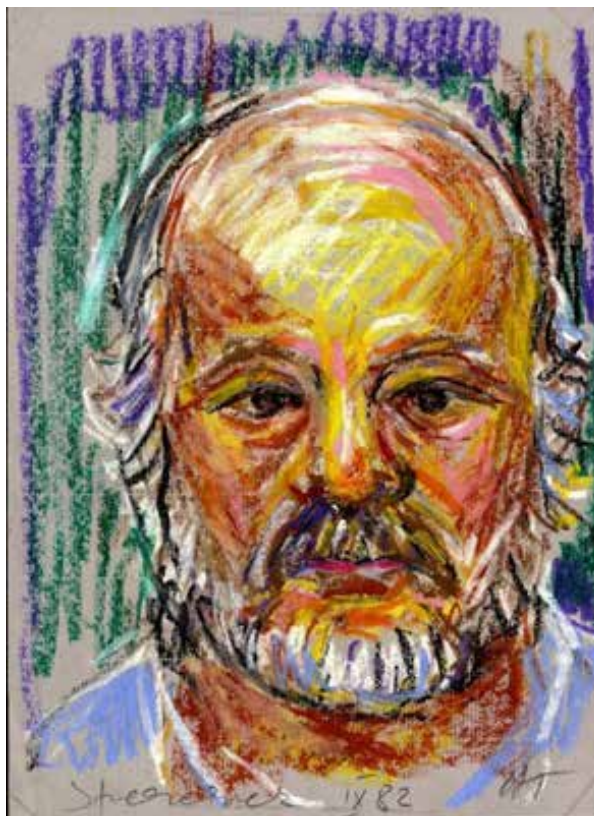
Do pasji Trzaski należało także żeglarstwo. W 1967 roku wraz z Akademickim Klubem Morskim w Gdańsku, uczestniczył w pierwszej polskiej wyprawie jachtem *Swarożyc III* na Spitsbergen.⁷

„Był artystą posiadającym dar wielowartości: malarstwo, ceramika, rysunek czy tworzenie biżuterii, być może ta cecha oraz imperatyw tworzenia pozwoliły mu w sytuacji internowania, zamknięcia, izolacji na stworzenie wyjątkowego zapisu czasu” – mówi Joanna Trzaska, córka artysty.⁸

Gdy powstawała Solidarność miał mieszane uczucia.

Z jednej strony byłem za nią całym sercem i popierałem dążenia związkowców, ale z drugiej patrzyłem z pewnym lękiem na to, co z takiego ruchu wyniknie. Bałem się, że skończy się to tak, jak w 1956 roku na Węgrzech czy w 1968 roku w Czechosłowacji. Podświadomie nasłuchiwałem tupotu wojskowych butów i chrzęstu gąsienic. Panował niepohamowany nastrój radości,

*Autoportret,
Strzebielinek 1982.
Zbiory Europejskiego
Centrum Solidarności,
sygn. ECS/AS/ZIS/131*



jakby ci młodzi ludzie nie wiedzieli, czym jest wojna, rozlana krew, jak działają pociski artyleryjskie. To podniecenie przypominało mi euforię, jaka panowała w pierwszych dniach Powstania Warszawskiego. (...) Gdy wybuchł stan wojenny przyjąłem to z oburzeniem, ale też z pewną ulgą. Pamiętam, że córka wróciła do domu zapłakana, mówiąc: „Tato, włącz telewizor”. Powiedziałem jej wtedy: „Teraz zobaczysz, jak ten ustrój wygląda bez lukru, bez otoczki pseudo-demokratycznej. Zobaczysz, co przeżyłem w latach 50.”

Trzaska opisał także okoliczności, w jakich znalazł się w ośrodku internowania.

W lutym 1982 roku przyszedł do mnie przyjaciel i poprosił, abym jakiemuś mężczyźnie udostępnił swoją pracownię. Facet ukrywał się, ale nocować miał gdzie indziej, w mojej pracowni chciał tylko sobie przesiadywać, rysować i pisać. (...) Ten

młody mężczyzna (...) był całkiem sympatyczny, ale miał w sobie pewien rodzaj nienawiści, której nie mogłem zaakceptować. Zaczął organizować Obywatelski Komitet Obrony, innymi słowy zbrojne ramię Solidarności. Ostrzegałem go, że to może wywołać spiralę terroru. Reagował przesadną agresją: „To są skurwysyny, zomowcy, ubecy, którzy zabijają ludzi”. Starałem się go uspokajać: „Słuchaj, siłą naszego ruchu – zacząłem w końcu podpisywać się pod nim – jest spokój, bez użycia przemocy. Jeśli cokolwiek zaczniemy, zabijemy jakiegoś zomowca na ulicy, to oni zabiją dziesięciu naszych, są przecież lepiej wyposażeni”. (...) Zauważyłem również, że ciągle coś pisał. Zapytałem go, co takiego zapisuje, odpowiedział, że czuje się częścią historii i opisuje wszystko, co się dzieje. Jako dziecko liźnąłem trochę konspiracji, moja matka była w ruchu oporu w Warszawie i wiedziałem jedno: nie wolno niczego zapisywać. Potem może nie być czasu, by



Ulotka *Uwolnić politycznych!*, Strzebielinek 1982. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS/AS/13/26

to zjeść. (...) Pod koniec kwietnia przyszedł do mnie mój łącznik i powiedział: „Ktoś musiał wydać tego znajomego, który był w twojej pracowni, bo ZOMO wparowało do jego kryjówki. On zdążył uciec na balkon, zszedł po piorunochronie i wsiąkł. Jest tylko jedno »ale«, na stole zostawił swój pamiętnik”. Nie minęły trzy dni, o szóstej rano do każdego z nas, którzy sprawowaliśmy nad chłopakiem opiekę, zapukali milicjanci. Wyszło z tego pół roku. Byłem już po pięćdziesiątkę i wiedziałem, że za coś takiego mnie nie rozstrzelają, więc potraktowałem to jak rodzaj przygody. Wywieźli nas do Strzebielinka.

Z materiałów operacyjnych pochodzących z Instytutu Pamięci Narodowej w Gdańsku, wynika, że Trzaska został wytypowany do internowania właśnie z powodu udzielania pomocy i wspierania działań podejmowanych przez działaczy Ogólnopolskiego Komitetu Oporu NSZZ Solidarność, polegających na tworzeniu konspiracyjnych struktur organizacyjnych OKO.⁹

Trzaska trafił do celi numer 29. „Pewnego dnia przyszedł do mnie jeden ze współwięźniów. »Namaluj mi portret, to bym dziewczynie wysłał«. Ja mu na to: »Nie, ja pejzaże maluję, gołe baby. Nic z tego«. Nie chciał się poddać: »No, ale spróbuj, dyplom masz przecież, prawda?« – wspominał. Gdy już namalowałem jednego, to reszta też chciała, abym ich namalował. Może mieli świadomość, że wchodzą do historii i chcieli się w niej zapisać.”

Rysunki szybko trafiały na zewnątrz.

Przemycano je, w czym się dało. Na widzeniu oddawałem żonie brudną bieliznę, opakowaną w gazetę i obwiązaną sznurkiem. Klawisz brał na stół pakunek, rozpakowywał, sprawdzał, trząsł bielizną, następnie znowu pakował i obwiązywał sznurkiem. Nie sprawdzał, czy coś było między gazetami.

W sprawie obiektywnej dotyczącej operacyjnej kontroli działalności NSZZ Solidarność w Gdańsku (przemianowanej w 1982 roku na Związek) Trzaska jest wymieniony w piśmie naczelnika Wydziału V Komendy Wojewódzkiej MO



1



2

1. Jarosław Deska, Strzebielinek
1982. Zbiory Europejskiego Centrum
Solidarności, sygn. ECS/T/ZIS/39

Deska – 23 lutego 1982 r. internowany
w ośrodku odosobnienia w Strzebielinku,
zwolniony 9 grudnia 1982 r.

2. Lech Kaczyński, Strzebielinek
1982. Zbiory Europejskiego Centrum
Solidarności, sygn. ECS/T/ZIS/57

Kaczyński – 13 grudnia 1981 r. internowany
w ośrodku odosobnienia w Strzebielinku,
zwolniony 15 października 1982 r.

3. Maciej Goliszewski, Strzebielinek
1982. Zbiory Europejskiego Centrum
Solidarności, sygn. ECS/T/ZIS/290

Goliszewski – 13 grudnia 1981 r.
internowany w Warszawie-Białoleś;
od 27 sierpnia do 7 października 1982 r.
przechowywany w Strzebielinku



3



4

4. Aram (Arkadiusz) Rybicki, Strzebielinek
1982. Zbiory Europejskiego Centrum
Solidarności, sygn. ECS/T/ZIS/236

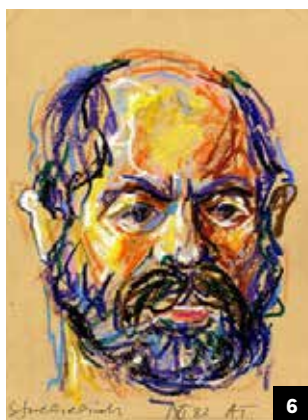
Rybicki – 13 grudnia 1981 r. internowany
w ośrodku odosobnienia w Strzebielinku,
zwolniony 15 października 1982 r.

5. Jan Karandziej, Strzebielinek 1982.
Zbiory Europejskiego Centrum
Solidarności, sygn. ECS/T/ZIS/125

Karandziej – 30 grudnia 1981 r.
internowany w ośrodku odosobnienia
w Strzebielinku, zwolniony 24 lipca 1982 r.



5



6

6. Stanisław Bury, Strzebielinek
1982. Zbiory Europejskiego Centrum
Solidarności, sygn. ECS/T/ZIS/133

Bury – 13 grudnia 1981 r. –
współorganizator strajku w Stoczni
Gdańskiej im. W. Lenina. 29 sierpnia 1982
r. internowany w ośrodku odosobnienia
w Strzebielinku, zwolniony 9 grudnia
1982 r.

7. Jan Koziątek, Strzebielinek 1982. Zbiory
Europejskiego Centrum Solidarności,
sygn. ECS/T/ZIS/191

Koziątek – 13 grudnia 1981 r. internowany
w ośrodku odosobnienia w Strzebielinku,
zwolniony 9 grudnia 1982 r.

8. Andrzej Rzeczycki, Strzebielinek
1982. Zbiory Europejskiego Centrum
Solidarności, sygn. ECS/T/ZIS/253

Rzeczycki – 24 kwietnia 1982 r.
internowany w ośrodku odosobnienia
w Strzebielinku, zwolniony 15 października
1982 r.



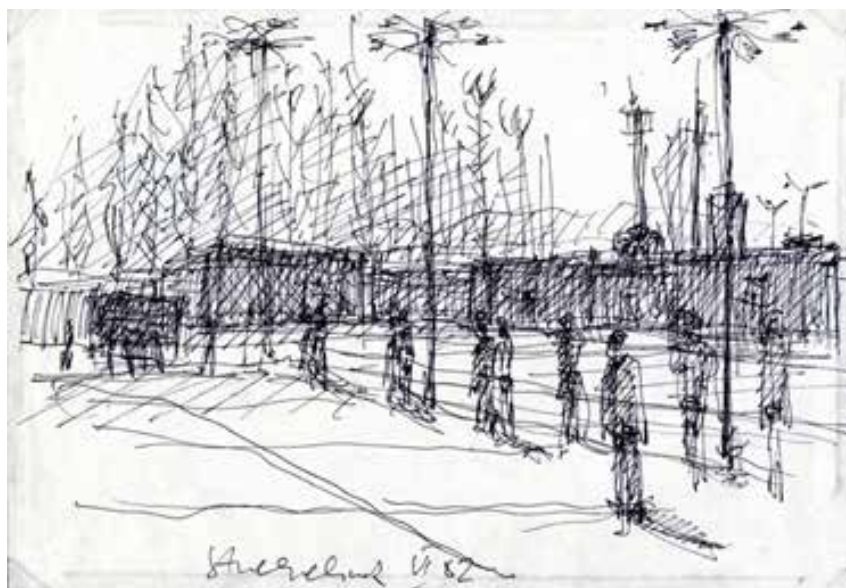
7



8



Brydż w celi nr 24, Strzebielinek 1982. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS/T/ZIS/334



Widok na spaceriak, Strzebielinek 1982. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS/T/ZIS/151

w Gdańsku z informacjami o zachowaniach internowanych w Strzebielinku. Miał on wykonać ulotkę *Uwolnić politycznych!* przedstawiającą zaciśniętą pięść na tle drutów kolczastych.¹⁰

W okresie od 20 maja do 20 października 1982 roku powstały setki czarno-białych i kolorowych rysunków wykonanych ołówkiem, pisakiem, kredkami lub czarną farbą na papierze o wymiarach ok. 18 cm na 26 cm.

Portretów współwięźniów wykonałem około czterystu, tyle jest w moich zbiorach, ale sądzę, że było ich więcej. Robiłem zawsze 2–3 portrety jednej osoby, ten artystycznie lepszy zostawiałem sobie, bardziej kiczowaty, a podobniejszy do modelu, oddawałem, a dodatkowo był zawsze jakiś próbny.

Duża część portretów nie została podpisana (znajduje się na nich jedynie napis „Strzebielinek” i data wykonania). Z tego powodu wiele z nich do dziś pozostaje anonimowych. W pracy nad identyfikacją portretów zespół ECS jest wspierany m.in. przez członków Stowarzyszenia Strzebielinek, zrzeszającego osoby internowane w tym ośrodku.¹¹ Cyfrowe kopie rysunków są opublikowane na stronie internetowej Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku: <https://nowezbiory.ecs.gda.pl/>. Rysunki Trzaski stanowią również jeden z elementów zabudowy wystawy stałej ECS, w sali D dotyczącej stanu wojennego.

W czasie internowania Trzaska rysował także sceny z życia codziennego w ośrodku: mężczyzn siedzących przy stole, na pryczach, grających w szachy, czytających, spacerujących w otoczeniu murów i wież strażniczych. Brał również udział jako prowadzący w kółkach samokształceniowych: wykładał historię sztuki i uczył rysowania.¹² Wsparł też produkcję podziemnych znaczków pocztowych. Matryce do druku wykonywane były z płytek PCV, którymi pokryte były korytarze ośrodka, jako tusz drukarski wykorzystywano tusz z długopisów albo sok z buraków. „Pilnujący ubek zauważył nawet, że po moim przybyciu poziom znaczków się poprawił” – wspominał artysta.

Swoją pobyt i warunki panujące w ośrodku artysta wspominał z nutą przekory. Mając w pamięci powstanie warszawskie, miał żartować, że

Strzebielinek to dla niego „bulka z masłem.” „Naprawdę urocze miejsce, niemal jak sanatorium” – mówił. „Dla współwięźniów to pozbawienie wolności było porównywalne z Oświęcimiem. Tłumaczyłem im, że tam ludzie umierali naprawdę, szli do gazu, byli rozstrzeliwani, a tutaj nikt do nas nie strzelał. Wprost przeciwnie, żyło nam się dobrze. Jedzenia mieliśmy pod dostatkiem” i pytał: „Co robi artysta, jak go zamkną w takich ludzkich warunkach, dadzą mu jedzenie, dobre spanko, spokój? Cechą naszego zawodu jest to, że nie ma bezczynności.”

Najważniejszym pytaniem internowanych było jednak: „Kiedy wyjdę?” „Próbowaliśmy wywołać ducha Napoleona czy Piłsudskiego: »Przyjdź!«. Zadawaliśmy duchowi pytanie: »Kiedy wyjdę?«. Nic z tego za bardzo nie wychodziło, spodeczek nie drgnął, aż w końcu wpadłem na pomysł, aby wywołać ducha mojego ojca, który umarł dwa miesiące wcześniej. Podejrzywałem, że jego duch jeszcze krążył w pobliżu, szczególnie, że syn był internowany. Wywołaliśmy ducha Antoniego Trzaski, udało się. Zadaliśmy mu pytanie o datę wyjścia na wolność jednego ze współwięźniów. Dostaliśmy odpowiedź, spodeczek uniósł się, a strzałka pokazała datę: 20 października. Potem pytaliśmy o drugiego współwięźnia, ale narrator przekreślił nazwisko i już nic z tego nie wyszło. Wszelkie dalsze próby też się nie udawały. A 20 października wszedł do celi strażnik i powiedział: »Trzaska, pakować się, na wolność!«. Kolega, którego dotyczyła przepowiednia, oburzył się, że to on miał wyjść, a nie ja. Wyglądało na to, że duch podał moją datę, bo był to duch mojego ojca.” Ojciec Trzaski zmarł parę miesięcy przed aresztowaniem artysty.¹³

Niedługo po wyjściu z ośrodka internowania przyjaciel Trzaski załatwił mu zakupienie części rysunków przez Bibliotekę Narodową.

Powiedziałem im, że to przecież rysunki wrogów ustroju, a Biblioteka Narodowa jest firmą rządową, więc chyba nie powinna zajmować się skupowaniem takich portretów. Odpowiedzieli, że są instytucją ponadczasową, której funkcją jest zbieranie wszystkiego, dlatego nie patrzą na wyraz polityczny. Zakupili część tych rysunków,



Wernisaż wystawy prac
Andrzeja Trzaski, 9 listopada
1983 r., Biuro Wystaw
Artystycznych (BWA), Sopot, fot.
Stefan Figlarowicz.
Zbiory Europejskiego Centrum
Solidarności

około 20 sztuk, co pozwoliło mi przeżyć 3–4 miesiące po wyjściu.

Artysta dostał też propozycję wystawienia prac w kościele, „ale nie zgodziłem się na nią, bo byłem zdania, że moja sztuka nie nadaje się do wystawiania przy kościele, a poza tym nie lubię czuć się ograniczony przez miejsce” – wspominał.

We wrześniu 1983 roku portrety internowanych w Strzebielinku zostały zaprezentowane w przestrzeni Biura Wystaw Artystycznych w Sopocie. „Sądzę, że władza chciała pokazać, że są liberalni, otwarci, wyrozumiali, że potrafią przebaczyć artystom.”

Wystawa była swego rodzaju demonstracją polityczną. Przyszły tłumy, nie tylko osób zaangażowanych politycznie. Koledzy po fachu, artyści, przyjaciele żeglarze i wielu innych. Wyeksponowano rysunki męskich portretów, przedstawienia cel, spacerniaka czy widoki zza krat.

Po latach artysta analizował swoją i w ogóle twórczość artystyczną w stanie wojennym.

W trakcie stanu wojennego patrzyłem z pewną podejrzliwością na artystów, nie raz o rodowodzie partyjnym, którzy nagle złapali za pędzle i tworzyli sztukę zaangażowaną. Malowali czerwone opaski, barykady, stocznie. Widziałem wiele takich cudownych nawróceń. Uważam, że sztuka ma to do siebie, że nie powinna się angażować w cokolwiek. Funkcją artysty jest przepuszczanie świata przez własną osobowość, a nie wykonywanie zadania na określony temat. Dlatego też, gdy pytano mnie: „Czy Solidarność odbiła się w pana twórczości artystycznej?”, odpowiadałem: „Nie, tak jak malowałem akty i pejzaże, tak maluję to do dzisiejszego dnia”.

Twórczość malarska Trzaski została wyróżniona nagrodą Ministra Kultury i Sztuki. W 2017 roku został odznaczony przez Prezydenta RP Krzyżem Wolności i Solidarności. Artysta zmarł 13 września 2019 roku.

Co roku w sierpniu Stowarzyszenie Strzebielinek organizuje spotkania byłych internowanych. W roku 2021, w którym obchodzimy czter-

dziestą rocznicę wprowadzenia stanu wojennego, 15 sierpnia odbył się wernisaż wystawy całości zbioru prac Trzaski, po raz pierwszy w miejscu, w którym powstały.

Przypisy

¹ Jan Mur, Andrzej Drzycimski, Adam Kinaszewski, *Dziennik internowanego. Grudzień 1981–grudzień 1982* (Gdańsk: Oficyna Gdańska, 2014), 323.

² Mur, Drzycimski, Kinaszewski, *Dziennik internowanego*, 5.

³ Materiały archiwalne Instytutu Pamięci Narodowej, sygn.: IPN GD 0207/10 t. 1/1.

⁴ Andrzej Trzaska, „Andrzej Trzaska. Fragmenty rozmowy z Moniką Skorek, Gdańsk, grudzień 2006,” *Artyści i naukowcy dla Solidarności 1980–1990*, dostępny 27.07.2021, <http://www.artin.gda.pl/text/text-pl-13.php>. Źródłem wszystkich cytowanych w artykule wypowiedzi Andrzeja Trzaski jest wyciąg z rozmowy przeprowadzonej przez Monikę Skorek.

⁵ Mikołaj Trzaska, Janusz Jabłoński, Tomasz Gregorczyk, *Wrzeszcz! Mikołaj Trzaska, autobiografia* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020), 17.

⁶ Brak autora, „Trzaska Andrzej,” *Artinfo.pl*, dostępny 29.07.2021, <https://artinfo.pl/artysci/andrzej-trzaska>.

⁷ Trzaska, Jabłoński, Gregorczyk, *Wrzeszcz! Mikołaj Trzaska*, 41.

⁸ Wypowiedź z rozmowy autorki z Joanną Trzaską, 05.2021.

⁹ Materiały archiwalne Instytutu Pamięci Narodowej, sygn.: IPN GD 340/2 t. 1.

¹⁰ Materiały archiwalne Instytutu Pamięci Narodowej, sygn.: IPN GD 003/166 t. 18.

¹¹ Więcej informacji o Stowarzyszeniu Strzebielinek na stronie: <https://www.strzebielinek.pl/>.

¹² Mur, Drzycimski, Kinaszewski, *Dziennik internowanego*, 368.

¹³ Trzaska, Jabłoński, Gregorczyk, *Wrzeszcz! Mikołaj Trzaska*, 84.

Bibliografia

Eisler, Jerzy. *Polskie miesiące, czyli kryzys(y) w PRL*. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2008.

Kazański, Arkadiusz. „Bury Stanisław.” *Encyklopedia Solidarności*. Dostępny 19.07.2021, <https://encysol.pl/es/encyklopedia/biogramy/15354,Bury-Stanislaw.html?search=360307>.

Kazański, Arkadiusz. „Deska Jarosław.” *Encyklopedia Solidarności*. Dostępny 19.07.2021, <https://encysol.pl/es/encyklopedia/biogramy/15601,Deska-Jaroslaw.html?search=40565606026943>.

Kazański, Arkadiusz. „Rybicki Arkadiusz.” *Encyklopedia Solidarności*. Dostępny 19.07.2021, <https://encysol.pl/es/encyklopedia/biogramy/18465,Rybicki-Arkadiusz.html?search=4244206>.

Krzencessa-Ropiak, Monika, Jerzy Klimczak, Ewa Konkel et al. *Portret zbiorów*. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2017.

Mur, Jan, Andrzej Drzycimski i Adam Kinaszewski. *Dziennik internowanego. Grudzień 1981–grudzień 1982*. Gdańsk: Oficyna Gdańska, 2014.

Trzaska Andrzej, „Andrzej Trzaska. Fragmenty rozmowy z Moniką Skorek, Gdańsk, grudzień 2006.” *Artyści i naukowcy dla Solidarności 1980–1990*. Dostępny 27.07.2021, <http://www.artin.gda.pl/text/text-pl-13.php>.

Trzaska, Mikołaj, Janusz Jabłoński i Tomasz Gregorczyk. *Wrzeszcz! Mikołaj Trzaska, autobiografia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020.

Xawery STAŃCZYK

Uniwersytet Łódzki

PSYCHOGALERIA CHAOS FAZA 3 1988–1989. „CADIO REBEL” 1984–1989. DŁUGIE LATA OSIEMDZIESIĄTE, UNDERGROUND, FANTOM

Długie lata osiemdziesiąte

22 maja 1980 roku w artykule na łamach *Daily Telegraph* premier Wielkiej Brytanii Margaret Thatcher zawarła słynne słowa „*there is no real alternative*,” które skrócone do hasłowego „*There Is No Alternative*” funkcjonowały przez następne lata jako niepodlegające wątpliwościom neoliberalne *credo*, że jedyna możliwa emancypacja ma charakter indywidualny i wiedzie przez wolny rynek kapitalistycznej wymiany, co w praktyce oznaczało konieczność rozmontowania państwa opiekuńczego. Kilkanaście miesięcy później, 13 grudnia 1981 roku w obwieszczeniu transmitowanym w radiu i telewizji premier Polski generał Wojciech Jaruzelski nie szczędził fraz o „ojczyźnie,” „polskich domach,” „polskim narodzie,” „wielkim porozumieniu narodowym,” „narodowym interesie,” „miłości ojczyzny,” „żarliwym patriotyzmie,” „polskiej krwi” i „polskiej ziemi,” aby przemowę, w której ogłaszał wprowadzenie stanu wojennego na obszarze całego kraju, zakończyć deklamacją słów hymnu narodowego: „Jeszcze Polska nie zginęła, póki my żyjemy.”

Związek między tymi dwoma pozornie oddalonymi wydarzeniami nakreślił Krzysztof „Kaman” Kłosowicz, muzyk i artysta, który na

fali strajku studenckiego w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu jesienią 1981 roku, zainspirowany politycznie zaangażowanym reggae Lintona Kwesi Johnsona, razem z Arturem Gołackim i Piotrem Kłosowiczem założył zespół Miki Mousoleum. Zarejestrowane w następnych latach nagrania zostały się na kasety demo *Wieczór Wrocławia*, a wśród nich znalazł się utwór *Brytyjscy górnicy*. To w nim „Kaman” śpiewał o tym, że górnicy strajkujący przeciwko antyzwiązkowej polityce „Żelaznej Lady” poddali się, ponieważ niespodziewanym sojusznikiem brytyjskiego rządu okazało się polskie górnictwo. Węgiel ze śląskich kopalń eksportowany na Wyspy pozwolił Thatcher nie obawiać się przerw w dostawach prądu i po blisko roku strajków stłumić opór związków zawodowych. W rezultacie kilkanaście brytyjskich kopalni zostało sprywatyzowanych, a cała reszta – zlikwidowana. „Kaman” komentował to z typowym dla siebie sarkazmem:

„Proletariusze wszystkich krajów, łączcie się!
Niech żyje robotniczy internacjonalizm!
Patrzcie i ucztujcie się,
Jak kapitalistów wspomaga socjalizm.”¹

Udział Polski Ludowej pod przywództwem Jaruzelskiego w rozmontowywaniu państwa opiekuńczego w Wielkiej Brytanii nie był przypadkowy. Choć równolegle z operowaniem nacjonalistyczną retoryką przedstawiciele PZPR posługiwali się socjalistycznymi frazesami, militaryzacja społeczeństwa i gospodarki w latach 1981–1983 otworzyła drogę wprowadzaniu elementów wolnego rynku i liberalizacji gospodarczej, w tym zwłaszcza leseferystycznych reform ministra Mieczysława Wilczka z lat 1988–1989. Polskie górnictwo mogło przez moment zyskać na strajkach w Wielkiej Brytanii, niemniej lata osiemdziesiąte to w Polsce głębokie problemy z produkcją przemysłową – preludium zamykania zakładów w następnej dekadzie. Również nad Wisłą państwo opiekuńcze wchodziło w fazę schyłkową.

Nacjonalistyczne wzmożenie zarówno wśród rządzących (w 1981 roku powstało Zjednoczenie Patriotyczne „Grunwald”), jak i tzw. opozycji demokratycznej – jak w sierpniu 1980 roku ogłosił wicepremier Mieczysław Jagielski, obie strony dogadały się wówczas „jak Polak z Polakiem” – narzucona odgórnie militaryzacja życia społecznego oraz recesja i zmiany gospodarcze, stanowiące początek końca socjalizmu, wiązały się w Polsce z okresem hegemonii ideologicznej Kościoła nad społeczeństwem, zapoczątkowanym przez wybór Karola Wojtyły na papieża w 1978 roku i pierwszą pielgrzymkę Jana Pawła II do Polski rok później. To wtedy odnowiona została zbitka „Polak-katolik,” propagowana już przez kardynała Stefana Wyszyńskiego. Marcin Kościelniak, który analizował konstrukcję normatywnej ideologii katolicko-narodowej w społeczeństwie PRL lat osiemdziesiątych, wskazywał, że „podyktowany przez papieża wzór tożsamości zbiorowej został szeroko zaakceptowany i uwewnętrzniony. Wystarczy przypomnieć bezwzględny autorytet, jakim w społeczeństwie cieszył się papież, a także skalę identyfikacji religijnej (jako osoby niewierzące deklarowało się w pierwszej połowie dekady od 2 do 4% społeczeństwa). Za tym szła w prostej linii skala zaufania do instytucji Kościoła katolickiego, wynosząca wówczas od 90 do 95%.”² Kościelniak przypominał określenie „nowa kontrreformacja” autorstwa Andy Rottenberga, która uważała zwrot ku katolicyzmowi, symbolicznie reli-

gijnej i obiegowi przykościelnemu „za najbardziej istotny składnik życia tak społecznego, jak i artystycznego w dzisiejszej Polsce.”³

Wreszcie na lata osiemdziesiąte przypadła chwila konfrontacji polskiego społeczeństwa z własną niechlubną przeszłością: współudziałem w Zagładzie. W 1985 roku Claude Lanzmann nakręcił *Shoah*, pokazywany (wprawdzie w bardzo skróconej wersji) również w Polsce, a dwa lata później Jan Błoński opublikował esej „Biedni Polacy patrzą na getto.” Pisał w nim o krwi, ziemi i domu, ale – inaczej niż w przemówieniu Jaruzelskiego – była to krew żydowska, która, przelana, wsiąkła w ziemię i ściany domu, do czego nie chce się przyznać polskie społeczeństwo ze swoją obsesją na punkcie moralnej czystości, prowadzącą do taktyk zapominania, obchodzenia i pomijania przeszłości. Tymczasem oczyszczenie możliwe jest, zdaniem Błońskiego, tylko poprzez prawdę, poprzez wzięcie odpowiedzialności za to, co się wydarzyło.

Słowem, miast się targować i usprawiedliwiać, winniśmy najpierw pomyśleć o sobie, o własnym grzechu czy słabości. Taki właśnie moralny przewrót jest w stosunku do polsko-żydowskiej przeszłości konieczny. Tylko on może stopniowo oczyścić skażoną ziemię.⁴

Film Lanzmanna i esej Błońskiego przyniosły w połowie lat osiemdziesiątych ożywione dyskusje o polskim antysemityzmie i postawach Polaków wobec Żydów w czasie wojny.

Nacjonalizm, militaryzacja i konserwatywna rewolucja z jednej strony, a schyłek państwa opiekuńczego, recesja i powracające widmo faszyzmu z drugiej – to globalne wyznaczniki długich lat osiemdziesiątych⁵ jako epoki, w trakcie której wyłoniły się kluczowe problemy i konflikty współczesności, a także teorie i praktyki oporu. To te zjawiska składały się na społeczno-kulturowy kontekst, w którym powstała i do którego się odnosiła Psychogaleria Chaos Faza 3. Założona przez Sławomira Kosmynkę, podpisującego się wówczas „Cadio Rebel” – co było aluzją do Lafcadija Wlurkiego, awanturniczego bohatera powieści André Gide’a *Lochy Watykanu* – undergroundowa

przestrzeń działała zaledwie osiem miesięcy: od czerwca 1988 do stycznia 1989 roku. Mieściła się w piwnicy bloku przy ul. Wigury 15 w Łodzi, na terenie tzw. Manhattanu – Śródmiejskiej Dzielnicy Mieszkaniowej, modernistycznego osiedla złożonego z monumentalnych budynków (w momencie powstania najwyższych w kraju – niektóre z nich liczą po 78 metrów wysokości), zbudowanego w latach 1975–1982, architektonicznej ikony gierkowskiej nowoczesności.⁶ W krótkim czasie działalności Psychogalerii odbyły się w niej trzy wystawy: *Hexenmeister – szablony, obiekty, instalacje* (czerwiec 1988) – indywidualna prezentacja prac Kosmyńki, *Rare Birds* (wrzesień 1988) – prezentacja komiksów konceptualnego artysty Douglasa Colemana, który w tym czasie wykładał na anglistyce Uniwersytetu Łódzkiego, oraz *Biblioteka*

Borgesa (listopad 1988) – instalacja fotograficzna Wojciecha Olejniczaka i Krzysztofa Kobylki z Poznania. Pokazom towarzyszyły katalogi i inne materiały. Po zamknięciu galerii związani z nią artyści prowadzili pod szyldem Chaos Faza 3 działania uliczne, z których niewątpliwie najważniejsza była akcja *Himmel über Stadt* Ewy Bloom Kwiatkowskiej i Kosmyńki w dniu 27 stycznia 1989 roku na placu Nawrot 13 w Łodzi.

Wojna obrazów

Ramą dla tych i innych wydarzeń był manifest *Chaos Faza 3 / Wojna obrazów*, napisany przez Kosmyńkę w 1988 roku. Warto przytoczyć go w całości:

WSZYSTKO CO NIE JEST POEZJĄ JEST MALARSTWEM. W WOJNIE OBRAZÓW I LITERGINĄ LATAWCE DZIECIŃSTWA. RODZĄ SIĘ IKONY SEKSU. EGZYSTENCJA WYPRZEDZA ESENCJĘ. W LABIRYNTACH MOŁOCHA WCIĄŻ SZUKAM IMIENIA BOGA, KTÓRE NIEODGADNIONE WZNIESIE MOJĄ JAŻŃ DO ŻRENICZY KOSMOSU. DO CENTRUM WIELKIEJ SPIRALI MITU. LABIRYNT, SPIRALA, KRZYŻ WYZWAŁAJĄ CZARNĄ I BIAŁĄ MOC. JAK KAMIENIE, KTÓRE WYZWAŁAJĄ SPIRALE ENERGII. JAK NIEKTÓRE OBRAZY, PRZEZ KTÓRE PŁYNIE WIECZNY STRUMIEŃ WIARY. TRWA WOJNA OBRAZÓW. LAFCADIO ŻYJE. MALUJE BŁĘKITNE KSIĘŻYCE I PEWNEGO DNIA ZAMORDUJE RASKOLNIKOWA. KIEDY WBIJA GWÓZDZ W ŚCIANĘ ABY POWIESIĆ OBRAZ JEST OKRUTNY. ODCZUWA CIERPIENIE TERAŹNIEJSZOŚCI. MOJA MIŁOŚĆ, KATEDRA SEKSU UWALNIA MNIE OD MYŚLI – WSZECHOBECEGO ODCZUCIA ŚMIERCI.

WSZYSTKIE MIASTA SĄ JEDNYM MIASTEM, WSZYSTKIE CMENTARZE SĄ TYM SAMYM CMENTARZEM, WSZYSTKIE ULICE, TĄ SAMĄ ULICĄ. WŚRÓD RUIN MIASTA CHAOS JEST RZECZYWISTYM STANEM WOLNEJ PSYCHE. GDY DYMIĄ KREMATORIA SZTUKI, GDY PŁONĄ KOMINY RELIGII – NA SKAŁACH, KAMIENIACH MIASTA-MOŁOCHA RYSUJĘ SVOJĄ DUSZĘ, ODKRYWAM SVOJĄ JAŻŃ. WOLA MOCY PRZEKONUJE MNIE, ŻE RACJONALIZM TO MASKARADA. MALARSTWO TO WOLA WALKI. REWOLUCJA TO OPIUM DLA INTELIGENCJI. MOJE MALARSTWO NASKALNE, WŚRÓD BETONU GILOTYN, KRZYŻY KOMINÓW, SZALETÓW KONSUMPCJI WYTYCZA MOJĄ WYSPE UTOPIĘ. TO CO BYŁO JEST STRACONE I MARTWE, TO CO BĘDZIE NALEŻY DO WIECZNOŚCI, MOJE JEST CIERPIENIE TERAŹNIEJSZOŚCI. DRAMAT SPOTKANIA DWU KOLORÓW JEST RÓWNY DRAMATOWI BYTU – ŻYCIA I ŚMIERCI.⁷



1. *Anti*, kolaż na papierze, 50 cm na 70 cm, gazeta *De/Collage*, wystawa Kosmyńki *DeCollage* w Teatrze Studyjnym'83 w Łodzi, 1985
 2. *Terror training*, kolaż na papierze, 50 cm na 70 cm, gazeta *De/Collage*, wystawa Kosmyńki *DeCollage* w Teatrze Studyjnym'83 w Łodzi, 1985
 (autorem wszystkich prac – kolaży, obiektów, murali itd. – zamieszczonych w tym artykule jest Sławomir Kosmyńka)

Jak wynika z samej nazwy, manifest jako gatunek twórczości słownej polega na manifestowaniu pewnych treści w celu uzyskania zamierzonego efektu. Manifest łączy się z działaniem, ma charakter performatywny: obiecuje coś, zapowiada, postuluje czy ustanawia nowy porządek rzeczy. Jak zwięźle ujęła to Agnieszka Karpowicz, „słowo manifestu zawsze domaga się czynu.”⁸ Pod tym względem manifest Kosmyńki pozornie jest inny: nie formułuje żadnych tez ani nie wzywa do działania. Ma charakter osobisty, subiektywny, co odróżnia go od typowych manifestów będących wystąpieniami publicznymi w imię większych, zbiorowych podmiotów. To głos z ulicy, z ubocza, a nie autorytatywne wystąpienie. Kosmyńka nie tyle powielał ustabilizowaną kulturowo konwencję gatunkową manifestu, ile przechwycił ją, żeby wykorzystać umożliwiony przez nią kontakt z publicznością i wybrzmieć własnym głosem. Takie przechwycenie jest znamienne dla manifestów artystycznych znanych od końca dziewiętnastego wieku, kiedy z pierwszym tego rodzaju pismem wystąpili symboliści. Manifest artystyczny, inaczej niż społeczny lub polityczny, nie nakłada

zobowiązań na odbiorców, lecz jako tekst programowy sam realizuje to, o czym mówi: wskutek autonomizacji pola artystycznego słowo manifestu „nie musi być tu przekuwane w czyn – ono samo jest już czynem, dokonaniem zmian w życiu literackim lub artystycznym.”⁹ W warunkach utrudnionej i obwarowanej licznymi ograniczeniami – jak w Polsce lat osiemdziesiątych – działalności artystycznej samo ogłoszenie manifestu stanowi pełnoprawną praktykę artystyczną. Kosmyńka rozwijał tę praktykę w kolejnym wystąpieniu pt. *Chaos Faza 3 / Wojna obrazów II*:

ANONIMOWA SZTUKA ULICY. NISZCZONA. ZAMALOWYWANA. OBECNA. TRWA
WOJNA OBRAZÓW. NIEBIESKIE WALCZĄ Z CZERWONYMI. CZARNE WALCZĄ Z BIA-
ŁYMI. STARE OBRAZY SĄ GRUNTEM NOWYCH. DO NOWYCH MOŻNA DOMALOWAĆ
NASTĘPNE. STADIONY. TUNELE. POMNIKI. ARMIE LITER. ARMIE KOLORÓW. ZA-
POMINANIE I NIEOBECNOŚĆ OFIAR. META KOMIKSY TWORZĄ NOWĄ NARRACJĘ.
TWOJA FARBA ZABIJA. PO DRUGIEJ STRONIE OBRAZU JEST WYSPA UTOPIA. NIE
MA NIC NIEZROZUMIAŁEGO. ARCHITEKCI TO TWÓRCY WIĘZIEŃ. MALARSTWO TO
WEWNĘTRZNA WALKA. MALARSTWO NIHILISTYCZNE. POZA PŁASZCZYZNĄ. POZA
PRZESTRZENIĄ. W CIEMNOŚCIACH. W KANAŁACH. BUNKRACH. SZTOLNIACH.
TAM KAŻDY KOLOR JEST PSYCHOKOLOREM. KAŻDY OBRAZ JEST PSYCHOOBRA-
ZEM. DOMY EKSPLODUJĄ TELEWIZORAMI. SŁOWA BARYKADUJĄ ULICE. AU-
TORZY I BOHATERZY ZDARZEŃ SZUKAJĄ TOŻSAMOŚCI. OBRAZ MALOWANY NA
MURZE ULICY, W PODZIEMIU, NA PŁYCE CHODNIKOWEJ NIE MA KOŃCA. JEGO
JEDYNYM OGRANICZENIEM JEST FORMAT MIASTA. ESTETYKA SZTUKI TO ZABÓJ-
CZA RETORYKA FORMY. SZTUKA ULICY DEMASKUJE POZORY. JEDNOCZY I DZIELI.
MA BOHATERÓW I KATÓW. SZABLON, OBRAZ, RYT STWORZONY NA ŚCIANIE, ZA-
PAMIĘTANY, PRAWDZIWIY, POZOSTAJE W PAMIĘCI JAK BŁYSKAWICA NOCNEGO
TRAMWAJU. MALARSTWO POTRZEBUJE MALARSTWA.¹⁰

Oba manifesty w ostry, choć metaforyczny sposób odnoszą się do napięć społecznych i politycznych oraz odmalowują linie konfliktów istniejące także w środowiskach artystycznych. Nakreślenie tych napięć, nazwanie panującej polaryzacji wprost wojną – to działanie, które wyznaczało program Psychogalerii Chaos Faza 3.

Analogicznie do przechwycenia funkcji manifestu w wystąpieniu *Chaos Faza 3 / Wojna obrazów* nastąpiło przejście przez artystę retoryki wojennej. W kontekście polskich lat osiemdziesiątych jest ona odruchowo kojarzona z obrazami stanu wojennego. U Kosmyńki retoryka wojny przerzucona została na płaszczyznę estetyczną – walczą tu ze sobą armie liter i armie kolorów – a dopiero ten zabieg pozwala odsłonić fundamentalne pęknięcie w wymiarze egzystencjalnym. Zgodnie z przywołanym powiedzeniem Jeana-Paula Sartre’a egzystencja wyprzedza esencję – człowiek ze swoją postawą nie jest z góry dany, lecz dopiero kształtowany i to na nim ciąży odpowiedzialność za to, kim się staje i jakich dokonuje wyborów. Rzeczywistość przybiera postać labiryntu, w którym przerażona jednostka na darmo poszukuje imienia boga – wyobrażenia o nadrzędnym by-

cie, który ustanawiałby porządek w świecie i zniósł konieczność ciągłego podejmowania decyzji. Ruiny miasta, wśród których chaos jest rzeczywistym stanem wolnej psyche, odczytywać można jako ruiny nadrzędnego ontologicznego porządku, utratę złudzeń w sprawie istnienia ładu wyższego rzędu. Jaźń odkrywa się w chaosie i dzięki chaosowi, a wąsko rozumiany racjonalizm, oświeceniowe podstawienie rozumu w miejsce absolutu, okazuje się maskaradą. W refutacji dziedzictwa oświecenia Kosmyńka podążał już nie tyle za egzystencjalistami, ile wprost za wywodzącą się od Nietzschego hermeneutyką podejrzliwości, i zgodnie z nią wywyższał estetykę kosztem metafizyki – dlatego dramat spotkania dwu kolorów jest równy dramatowi bytu. W świecie, który nie ma ontologicznych podwalin, to twórczy gest wyznacza znaczenia wśród chaosu. Artysta stwarza nie tylko dzieła sztuki, lecz także samego siebie. Miejsko-religijna metaforyka Kosmyńki zdradza przy tym inspiracje *Skowytym* Allena Ginsburga, od którego „Cadio” pożyczył figurę molocha, choć konkretyzacje tych metafor były już łódzkie, a nie amerykańsko-nowojorskie. Ginsburg był autorem silnie związanym z ruchami kontrkulturowymi, stąd



3. *Meine Augen und deine Augen so gleich sehen / Lass sie nicht verhangen* (Moje oczy i twoje oczy widzą tak samo, nie pozwól ich zasłonić), performance na dziedzińcu Teatru Studyjnego '83 w Łodzi, 1985

(wszystkie reprodukowane zdjęcia pochodzą z archiwum Sławomira Kosmyński)

3



nawiązanie do jego wizyjnej poetyki, w której przestrzeń miasta przenika się z uniwersum, odczytać można jako pragnienie kontrkultury wobec lokalnych prądów literacko-artystycznych.

Nihilistyczny nastrój obu manifestów przełammyła wizja utopii zarysowana przez Kosmynkę po drugiej stronie obrazu. Wątek utopii można odczytać w kontekście akcji *Polentransport 1981* Josepha Beuysa, którego idee rzeźby społecznej i demokracji bezpośredniej przywracały w latach osiemdziesiątych awangardowy etos artysty zaangażowanego społecznie. W sierpniu 1981 roku Beuys przyjechał do Łodzi furgonetką i podarował Muzeum Sztuki kolekcję swoich dzieł: kilkaset prac, wykonanych w większości na papierze. Jaromir Jedliński przypominał, że Beuys w trakcie publicznego spotkania w Łodzi porównywał wartości wyrażone w koncepcji rzeźby społecznej z tymi, które przyświecały ruchowi Solidarności, zdaniem artysty wcielającemu w życie tożsamą wizję organizacji społecznej.¹¹ Beuys nazywał tę wizję „trzecią drogą,” inną niż socjalizm i kapitalizm, co odróżniało go od poprzednich pokoleń komunizujących artystów wielkiej awangardy, z którymi dzielił pasję zmieniania świata za pomocą środków artystycznych, choć znów inaczej niż oni sedno zmiany umiejscawiał w swobodnym akcie twórczym, a nie w spełnianiu przez sztukę celów politycznych. Mimo tych różnic wybór Muzeum Sztuki, które obchodziło wtedy pięćdziesięciolecie swojego istnienia, nie był oczywiście przypadkowy; chodziło o włączenie prac do kolekcji instytucji założonej przez grupę a.r. (artyści rewolucyjni albo awangarda rzeczywista), radykalnie progresywną pod względem estetycznym i politycznym. Kilka miesięcy później stan wojenny pokrzyżował plany Beuysa dalszych działań twórczych w Łodzi, a jednocześnie zbliżył ze sobą Thatcher i Jaruzelskiego, czym zniweczył nadzieje artysty na „trzecią drogę;” choć Beuys nie dożył wprowadzenia w Europie Wschodniej liberalnej demokracji w zestawie z turbokapitalizmem, można przypuszczać, że jako rzecznik zniesienia podziałów między Wschodem a Zachodem nie byłby takim biegiem rzeczy zachwycony.

Dla Beuysa skondensowanym obrazem tych podziałów był, rzecz jasna, przegrodzony murem Berlin, o czym także wspominał Jedliński.¹² Kosmynka również spoglądał w stronę muru berlińskiego. Podzielony murem Berlin był paradoksalnie

miejszem wspólnym Wschodu i Zachodu, intensywnej wymiany kulturalnej i krążenia idei, a mur, ze względu na swoją ikoniczność, stał się medium tej wymiany. Do Berlina Zachodniego docierali zachodni artyści, których twórczość promieniowała za niezbyt szczelną w latach osiemdziesiątych żelazną kurtynę. Jednym z nich był Keith Haring, jeden z ważniejszych twórców graffiti w Nowym Jorku, który w 1986 roku stworzył trzystumetrowy mural na murze berlińskim. Wprawdzie nie w Berlinie, ale w Niemczech Zachodnich tworzył też Günther Uecker, artysta kojarzony przede wszystkim ze stosowanej przez niego praktyki przebijania dzieła gwoździami w celu badania struktury pracy i percepcji. Jego dokonania przybliżyła monograficzna wystawa w Muzeum Sztuki w Łodzi w latach 1974–1975 – miasto włókniarek pozostawało w tamtym czasie na bieżąco z nurtami sztuki współczesnej.

Underground

Lokalizacja Psychogalerii w bloku przy ul. Wigury 15 wynikała z konieczności. Kosmynka i Bloom Kwiatkowska, jego partnerka życiowa, z braku własnych pracowni wykorzystywali podziemia łódzkiego Manhattanu już od grudnia 1987 roku. Tworzyli tam nierzadko wielkoformatowe prace, których nie zmieściliby w ciasnych mieszkaniach. Oboje studiowali w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi: Kosmynka zdobył dyplom Wydziału Malarstwa i Grafiki w 1983 roku, Bloom Kwiatkowska – Wydziału Tkaniny i Ubioru rok później. Mieszkali wtedy, w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych, w niewielkim bloku przy ul. Deotymy, na nieco oddalonym od centrum Łodzi osiedlu Dąbrowa. Skromne, dwupokojowe mieszkanie stało się nie tylko miejscem codziennego życia pary artystów, lecz także multimedialną pracownią. Kosmynka malował, pisał wiersze (opublikowane w 1989 roku nakładem Wydawnictwa Łódzkiego), fotografował, tworzył kolaże i makiety gazet; Bloom Kwiatkowska opracowywała kostiumy i scenografie do spektakli teatralnych. Później artyści przenieśli się do mieszkania przy ul. Kołłątaja, już w obrębie Śródmieścia, ale brak przestrzeni otwartych na młodą, niezależną sztukę był nadal odczuwalny. Stąd pomysł zajęcia pustego lokalu na Manhattanie.

Podziemne garaże, które zaadaptowano na galerię, formalnie należały do Dzielnicowego Domu Kultury Łódź-Śródmieście, który miał otworzyć w nich swoją filię: Dom Kultury Manhattan. W 1988 roku szefem DK Manhattan został Tadeusz Porada, były prezes Stowarzyszenia Twórców Kultury, wspierający poczynania awangardowe w Łodzi w latach siedemdziesiątych. To za sprawą Porady miejsce zostało oddane w ręce Kosmynki. Rozwiązanie, które wydawało się wygodne dla obu stron, nie przetrwało jednak zbyt długo. Psychogaleria Chaos Faza 3 funkcjonowała jako przestrzeń nieformalna i eksperymentalna, co – jak dowodziła Joanna Glinkowska – odległe było od zaspokajania potrzeb kulturalnych społeczności osiedla, czym powinien się zajmować ośrodek kultury. Stąd w dwa miesiące po odejściu Porady ze stanowiska „Cadiao Rebel” otrzymał urzędowy nakaz opuszczenia pomieszczeń.¹³ Oryginalne połączenie elementów sztuki ulicy z non-konformizmem i konceptualną refleksją nad funkcjami sztuki przekraczało ramy domu kultury oraz dominujące w polu sztuki taksonomie i klasyfikacje. Niemniej ono właśnie przyczyniło się do skupienia wokół galerii środowiska undergroundu.

Piotr Piotrowski zauważał, że powstanie Solidarności w 1980 i wprowadzenie stanu wojennego w 1981 roku położyło kres funkcjonowaniu „półalternatywy,” miejsc osamotnionych, słabych i tylko częściowo niezależnych od centralnej państwowej polityki kulturalnej: „Artyści w gruncie rzeczy wyliczyli się z instytucjonalnej zależności od władz.”¹⁴ Piotrowski krytykował tzw. sztukę przykościelną za skupienie na martyrologii narodowej i serwilizm wobec woli biskupów, ale widział też trzecią opcję pomiędzy obiegiem oficjalnym a przykościelnym, swoiste „trzecie miejsce:”

Intuicyjnie artyści ci definiowali władzę, jak czynił to Michel Foucault. Władza dla nich to nie tylko komuniści, lecz cała ówczesna struktura polityczna, a więc oprócz Biura Politycznego także opozycja oraz Kościół katolicki; władza to wytwarzane wówczas przez cały układ polityczny relacje dominacji i mechanizmy podporządkowywania obywateli, to strategie zawłaszczania całych sfer życia publicznego i jego instrumentalizacja wobec

celów lub antycelów stanu wojennego. Tak definiując problem władzy, odrzucali oni całą tę czarno-białą strukturę polityczną *en globe*, odrzucili język stanu wojennego, obojętnie, czy był definiowany przez komunistów, czy przez podziemną Solidarność, jako język władzy *par excellence*.¹⁵

Konsekwencją było, zdaniem Piotrowskiego, odrzucenie zarówno sztuki przykościelnej i narodowej, jak i awangardowego parnasizmu poprzedniej dekady. Do ugrupowań artystycznych tej „trzeciej drogi” autor zaliczał m.in. Grupę, Koło Klipsa, Łódź Kaliską i Luxus. Rozpoznanie poczynione przez autora *Znaczeń modernizmu* podjął Kościelniak, który w książce o Kulturze Zrzuty podzielał zainteresowanie stosunkiem artystów do władzy rozumianej w perspektywie Foucaulta, lecz polemizował z Piotrowskim co do faktycznego usytuowania Grupy, której członkowie uczestniczyli w wystawach w kościołach i bynajmniej nie odcinali się od metafizycznych i narodowych tradycji. „Infantylny, obsceniczny, odwołujący się do surrealizmu i dadaizmu język »dzikich malarzy« jawi się w świetle tych wypowiedzi jako język rewizji raczej niż krytyki, narzędzie odnawiania kulturowych znaczeń, a nie ich odrzucania.”¹⁶

Grupy artystyczne „trzeciej drogi,” czy też szerzej, kultura alternatywna schyłkowego socjalizmu stanowiły niewątpliwie istotne konteksty działania Psychogalerii Chaos Faza 3, ale pod żadnym względem nie były to konteksty definiujące. Jeżeli w alternatywnych środowiskach artystycznych główną linią podziału między przedstawicielami nowej ekspresji z Grupy, Koła Klipsa czy Neue Bieremiennost a Łodzią Kaliską i szerszym kręgiem Kultury Zrzuty, inspirowanym m.in. poszukiwaniami Warsztatu Formy Filmowej, był stosunek do konceptualizmu i nowych mediów, to stanowisko Kosmynki, Bloom Kwiatkowskiej i bliskich im artystów można określić jako ekspresję konceptualną albo konceptualizm ekspresyjny. Dalej, jeżeli tym, za co Piotrowski krytykował środowisko Zrzuty czy Grupy, była postawa raczej dystansu wobec systemu niż jego krytyki, to i w przypadku Psychogalerii Chaos Faza 3 nie sposób mówić o naiwnej wierze w „wolne” i neutralne



4. Akcja graffiti w bunkrach Międzyrzeckiego Rejonu Umocnień, Sławomir Kosmyńka aka „Cadio Rebel” oraz grupa związana z Psychogalerią Chaos Faza 3, 1989



5. *Himmel über Stadt* (Dymy nad miastem), rytualna kombustacja, Ewa Bloom Kwiatkowska, Sławomir Kosmyńka aka „Cadio Rebel,” czytanie manifestu *Chaos Faza 3 / Wojna obrazów*, 1989



6. *Elektryczny Kościół*, mural graffiti, centrum Łodzi, 1989

miejsce. Piotrowski przywoływał przestrzeń łódzkiego Strychu, tak ważną dla Kultury Zrzuty, żeby posłużyć się tym pojęciem umownie:

Strych to przestrzeń artysty-cygana, artysty wyklętego, jednej z najbardziej zmistyfikowanych figur sentymentalnego, dziewiętnastowiecznego *Künstlerroman* i modernistycznej mitologii. (...) artyści ci zapewne doskonale się bawili, w sensie intelektualnym jednakże wykazywali dość zdumiewającą naiwność.¹⁷

W tym metaforycznym planie podziemie Manhattanu, w którym Kosmynka stworzył swoją galerię, to wręcz antynomia strychu jako miejsca kreującej własną legendę cyganerii, z zasady odrzucającej strukturę niższych pięter. Underground, przeciwnie, sięga do podstaw.

Program zarysowany w manifestach Kosmynki, podobnie jak kolejne wystawy i działania, wyraźnie odbiegały od starszej, silnie obecnej w Łodzi, akademizującej się neoawangardy, ale nie miały w sobie nic z tradycjonalistycznego, narodowo-romantycznego nurtu sztuki przykościelnej. Bliżej im było do twórczości grup takich jak Luxus (a ze starszych być może do łódzkiego conceptualisty Jerzego Trelńskiego), ale nie podzielały zamiłowania do surrealistycznego czy neodadaistycznego poczucia humoru, typowego dla alternatywnych kolektywów artystycznych i ruchów młodzieżowych, takich jak Pomarańczowa Alternatywa czy wielu „dzikich” malarzy. Wykraczały poza kontekst łódzki i krajowy – czego świadectwem współpraca z Olejniczakiem i Colemanem – a inspiracje czerpały z wielu heterogenicznych nurtów, np. amerykańskiego graffiti, nowej ekspresji, conceptualizmu i konstruktywizmu. Także tematyka podejmowana w galerii Chaos Faza 3 – przemoc, faszyzm, nacjonalizm, anarchia – była dość osobna na tle innych grup twórczych tamtej dekady. Wreszcie, choć Kosmynka prezentował swoje prace m.in. na I Biennale Sztuki Nowej w Zielonej Górze w 1985 roku i w Teatrze Studyjnym’83 w Łodzi w 1985 roku, a także na wystawach w Niemczech Zachodnich i Finlandii, to te oficjalne pokazy nie określały jego myślenia o sztuce w taki sposób jak ulica i underground. Kultura alternatywna w późnym

socjalizmie często szukała sobie miejsca „obok,” na marginesie kultury dominującej, „czasem w opozycji wobec niej, ale kiedy indziej w jej ramach, jeśli okazywały się wystarczająco inkluzywne;”¹⁸ działalność Kosmynki miała wymiar bardziej kontestacyjny, kontrkulturowy czy właśnie undergroundowy.

Krytykę środowisk alternatywnych sformułowaną przez Piotrowskiego i Kościelniaka można zestawić z diagnozą undergroundu przedstawioną przez Stephena Duncombe’a w książce *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*, dotyczącej niezależnego obiegu fanzinów w USA lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Amerykański underground opowiadał się przede wszystkim przeciwko kapitalizmowi zawłaszczającemu alternatywne fenomeny kulturowe i sprowadzającemu je do nowych stylów i rozrywek produkowanych przez przemysł kulturalny. Underground budował alternatywę wobec TIN-y, czyli dominującej narracji o braku alternatywy.¹⁹

Zines are speaking to and for an underground culture. (...) what distinguishes zinesters from garden-variety hobbyists is their political self-consciousness. Many zinesters consider what they do an alternative to and strike against commercial culture and consumer capitalism.²⁰

Duncombe określał to mianem wernakularnego radykalizmu i miejscową odmianą utopijnej myśli. Jednocześnie odnotowywał, że ten radykalizm okazywał się zupełnie niegroźny dla systemu, ponieważ ten ostatni z łatwością przyswajał kulturowe formy oporu i przekształcał je w przedmiot konsumpcji. Z wernakularyzmem i lokalnym wymiarem zinów była związana ich forma:

As zines are put together by hand using common materials and technology (do-it-yourself is the prime directive of the zine world) they consequently look the part, with unruly cut-and-paste layout, barely legible type, and uneven reproduction.²¹

Warte podkreślenia są zarówno uwagi o radykalizmie i utopijności undergroundu, jak i produkcji zinów przy użyciu zwykłych materiałów oraz o naczelnej zasadzie „zrób to sam.” „Cadio” także kierował się tą zasadą i wykorzystywał najbardziej podstawowe, ubogie wręcz środki – nie tylko wtedy, gdy tworzył powielane na ksero ziny i gazety.

Underground jest ważnym pojęciem w najnowszej historii kultury w Łodzi. W katalogu wystawy *L-UND. Łódzka scena podziemna 1985–1995. Obowiązkowy appendix* underground jest kategorią centralną. Wprawdzie krytyk Krzysztof Jurecki zaliczał do undergroundu także Kulturę Zrzuty, Galerię Wschodnią i Muzeum Artystów, ale nieprzypadkowo gros miejsca poświęcił galerii Chaos Faza 3 oraz dziełom Kosmynki i Bloom Kwiatkowskiej – stanowiłyby one tytułowy „underground undergroundu sceny łódzkiej” (samą galerię Jurecki nazywał „wyznacznikiem niezależności”).²² W tym samym katalogu Wiktor Skok, założyciel i muzyk zespołu Jude, twórca zinów *Zygoma* i *Plus Ultra*, czynny uczestnik łódzkiej sceny industrialnej oraz kurator projektów muzycznych i artystycznych, wskazywał na „wyraźną linię podziału między kulturą oficjalną i undergroundem,” wyznaczaną m.in. przez środowisko Psychogalerii Chaos Faza 3.²³ Skok zauważał, że sztuka undergroundu „wadzi się zarówno z tradycjonalizmem awangardy, jak i tym, przeciwko czemu awangarda zwykła protestować,” podczas gdy dominująca w Łodzi twórczość „nie podejmowała już żadnych śmiałych wyzwań. Obracała się wciąż w kręgu tych samych eskapistycznych gier z awangardą czy też neoawangardą.”²⁴ Underground z jednej strony podejmował i upowszechniał awangardowe idee, techniki i style, a z drugiej – kierował się niechęcią do awangardy już zinstytucjonalizowanej i przestarzałej. Podkreślali to autorzy tomu *Awangarda/underground. Idee, historie, praktyki w kulturze polskiej i czeskiej*, według których twórcy undergroundu „wyrażali podobne postawy, których wspólnym podłożem była niechęć do awangardy poprzedniego dziesięciolecia: formalistycznej, niezainteresowanej kwestiami społeczno-politycznymi, programowo odcinającej się od świata, strzegącej sztuki przed wpływem publiczności, wiernej esencjalistycznym teoriom estetycznym.”²⁵

Psychogaleria nie tylko spełniała wytyczone w tych i innych tekstach kryteria undergroundu, lecz

także jako fizyczna przestrzeń podziemna wchodziła w polemikę z ideą modernistycznej architektury i organizacji życia społecznego. Glinkowska pisała, że osiedle Manhattan służyło „za synekdochę miasta, a nawet państwa.”²⁶ Galeria odsłaniała ich mroczne strony, napięcia i buzujące pod powierzchnią energie. Inspirowana m.in. *The Factory* Andy’ego Warhola, miała być sferą nieskrępowanej, radykalnej ekspresji twórczej, ale jej bezpośrednim otoczeniem były surowe, zaniedbane wnętrza, brudne klatki schodowe i wulgarne napisy na ścianach. „Cadio Rebel” z typowo punkowym stylem wszedł z nimi w twórczą interakcję: na jednym ze zdjęć widać, jak w otoczeniu płyt chodnikowych i innych materiałów budowlanych, porzuconych pod blokiem, malował na ścianie nazwę swojej galerii. Jednak od napisu na bloku ważniejsze są wielkoformatowe murale, takie jak *Elektryczny Kościół* z 1989 roku, praca uderzająca lapidarnością przekazu o silnym ładunku emocjonalnym: namalowane na murze uproszczone figury przypominające ludzkie ciała owinięte całunem, z których niemal iskrzy skondensowana energia.

Underground nie jest odcięciem się od miasta, lecz odsłonięciem tego, co znajdowało się pod powierzchnią. Wymaga to specyficznych, ulicznych technik. Jedną z nich było wtedy malarstwo szablonowe. Szablony wykorzystywano zgodnie z zasadą DIY do odbijania zinów, plakatów, ulotek i okładek kaset, a także ozdabiania odzieży. „Bez szablonu nie istniałaby estetyka undergroundu lat 80.” – stwierdzał Marcin Rutkiewicz.²⁷ Kosmynka uprawiał graffiti szablonowe od około połowy dekady, należał zatem do pionierów tego gatunku w Polsce obok Faustyna Chełmeckiego, Tomasza Sikorskiego, grup Luxus czy Galeria „Nie Galeria.” Wprawdzie za pierwszego twórcę artystycznego szablonu na ulicy uznać trzeba Trelińskiego, który już w 1975 roku w cyklu *Autotautologie* – „O sobie samym – nic” odbijał swoje nazwisko na chodnikach Zielonej Góry, ale zdaniem Sikorskiego Treliński działał bez żadnej wiedzy o graffiti stworzonym przez *writerów* w Nowym Jorku,²⁸ co odróżniało go od bardziej samoświadomych twórców szablonu z następnej dekady.

Murale, szablony i plakaty „Cadio” umieszczał na ulicach i wewnątrz galerii, jak chociażby na wystawie *Hexenmeister*, inaugurującej działalność Psychogalerii Chaos Faza 3 w czerwcu 1988 roku.

Podziemny, zimny, industrialny charakter tego pokazu podkreślały dodatkowo metalowe siatki, które podzieliły i zdynamizowały przestrzeń, a jednocześnie służyły ekspozycji prac. Ulotka wystawy zapowiadała, czego można było się spodziewać. Przedstawiała schematyczną, biegnącą postać z odciętą głową oraz wyciągniętymi ekstatycznie rękami i nogami, które układały się złowieszczo w kształt swastyki, z czego jedna noga zanurzona była w jakby spiralnym wirze wodnym, podczas gdy dookoła unosiły się bezładnie, niczym wysadzone w podziemiu, krzyże, gwiazdy, księżycy i inne symbole. Ta sama figura była później odbijana w różnych kolorach na chodnikach i murach miasta przy okazji kolejnych działań grupy. Podobne motywy – trumna przebita nożami, których ostrza wystawały na zewnątrz, leżąca figura śniąca lub marząca o swobodnie lecącym ptaku, *Howl* – postać, w której środku wilk unosi głowę do wycia (znów aluzja do *Skowytu*), *The Shadow* – zarys człowieka, w którego wycelowane są strzały, zza jego pleców unoszą się języki ognia, a cień przybiera kształt krzyża – dostrzec można w innych obiektach i instalacjach Kosmyнки z tego okresu. To one stanowią malarstwo naskalne z manifestu *Chaos Faza 3 / Wojny obrazów*, malarstwo jako wolę walki jednostki, która zmierza ku śmierci, a jej istnienie pozbawione jest sensu innego, niż sama będzie w stanie sobie nadać. Wizja miasta-molocha z manifestów Kosmyнки, miasta złożonego z ulic, cmentarzy, ruin, kamieni, kominów i krematoriów, podobnie jak u Ginsberga łączy porządek przestrzenny i symboliczny: kominy stają się krzyżami, szalety obracają się w miejsca konsumpcji, miejski beton przypomina gilotyny, a całość okazuje się więzieniem zaplanowanym przez architektów. Podobnie jak Zygmunt Bauman artysta wskazuje na problematyczny związek między nowoczesnością z jej racjonalistycznym planowaniem i złożonymi mechanizmami władzy a przemocą, faszyzmem i śmiercią. W kontekście łódzkiego podjęcie tematów wojny i Zagłady przywoływać musi jeszcze jedno skojarzenie – cykl kolaży *Moim przyjaciołom Żydom* Władysława Strzemińskiego z 1945 roku: połączenie drastycznych obrazów fotograficznych z getta i obozów z metaforycznymi rysunkami i tytułami. Mordowanie Żydów przez nazistów w Łodzi odbywało się wprost na oczach pozostałych

mieszkańców, musiało więc zapisać się w społecznej pamięci miasta.

Kiedy „Cadio Rebel” pisał o obrazach malowanych na murach, w podziemiu i na płycie chodnikowej, pisał wprost o własnej twórczości. To samo dotyczyło malarstwa tworzonego w ciemnościach kanałów, bunkrów i sztolni – te metafory znalazły konkretyzację w wyjazdach – „zejściach” – do Międzyrzeckiego Rejonu Umocnionego (MRU), zainicjowanych w 1987 roku przez Olejniczaka, a współorganizowanych m.in. przez Kosmyńkę. Na obszarze MRU planowano wtedy składowisko odpadów atomowych, przeciwko czemu protestowali ekolodzy, ponieważ przez kilka dekad od wojny umocnienia stały się szczególnie cennym terenem dzikiej przyrody, w tym populacji nietoperzy. Dla artystów, którzy z Łodzi, Warszawy, Gdańska, Zielonej Góry i Wrocławia zjeżdżali najpierw do Poznania, do Olejniczaka, aby następnie udać się pociągiem do Międzyrzecza, bunkry dawały okazję do swobodnej, niepoddanej żadnej kontroli twórczości. Na ścianach MRU powstawały rozmaite murale, polichromie, „ołtarze” ku czci Wałęsy czy Solidarności, grano też koncerty – podziemne tunele zapewniały niezwykle akustykę. Obrazami powstającymi w bunkrach wkrótce zainteresował się magazyn *EXIT. Nowa Sztuka w Polsce*, który przybliżył ją w numerze 3 z września 1990 roku, co z kolei skłoniło telewizję RTL do produkcji reportażu z MRU. Anonimowa, undergroundowa sztuka wzbudziła zainteresowanie mediów, ale jej twórcy, działający w nieoficjalnych, a często zgola nielegalnych warunkach w podziemiach bloków, na ulicy, w opuszczonych sztolniach, wystawiali się na realne niebezpieczeństwo – „Cadio Rebel” był nieraz zatrzymywany i przesłuchiwany w związku ze swoją aktywnością. Underground to zatem podwójne ryzyko: przemocy ze strony władzy i przemilczenia w świecie sztuki.



7. Trumna, obiekt prezentowany na wystawie pt. *Hexenmeister* – szablony, obiekty, instalacje, inaugurującej otwarcie galerii Chaos Faza 3, piwnice blokowiska Manhattan, ul. Wigury 15 w Łodzi, 1988



8. Plakat / szablony, wystawa *Hexenmeister* – szablony, obiekty, instalacje, 1988

Fantom

Ogłoszenie stanu wojennego przyczyniło się do radykalizacji postaw artystycznej młodzieży. Na zdjęciach z tego czasu Kosmynka i Bloom Kwiatkowska pozują w czarnych okularach na tle obwieszczenia o wprowadzeniu stanu wojennego. W innej pracy pozują z telefonem i *Tygodnikiem Solidarność*, ale ich twarze wymazane są z fotografii. Konfrontacyjny i kontestacyjny charakter stał się trwałą cechą dokonań Kosmynki z lat osiemdziesiątych, choć styl prac ewoluował. Ekspresyjne, punkowe fotografie „Cadio Rebel” wystawiał w czasie studiów w toalecie PWSSP, co można interpretować jako odwrócenie gestu Marcela Duchampa, prezentującego pisuar w Salonie Artystów Niezależnych. Z kolei projektem dyplomowym Bloom Kwiatkowskiej w 1984 roku była kolekcja ubrań, na które techniką sitodruku nadrukowane zostały zdjęcia broni i kadry dokumentacyjne ze stanu wojennego. Wtedy powstał m.in. płaszcz z nadrukiem pistoletów maszynowych – praca wyrazista, a wręcz konfrontacyjna, jeżeli wziąć pod uwagę fakt, że artystka chodziła

w tym płaszczu po ulicach Łodzi, niemal chwilę wcześniej kontrolowanych przez żołnierzy.

Kosmynka tworzył w tamtych latach kolaże, które wyróżniały się na tle ówczesnej sztuki konstruktywistycznym sposobem montażu i tematem – to miasto, masa, maszyna, obrazy tłumu i fabryk, choć niejednokrotnie także ciała i seksu – połączonym z punkowym atakiem na mass media, widocznym w zatartych i zamazanych fragmentach gazet, jak w *Brudnej Polityce*, gdzie wykreślony został tekst na pierwszej stronie tygodnika *Polityka*. Prace złożyły się na artystyczną gazetę *De/Collage*, której strony zaprezentowane zostały w 1985 roku na wystawie w foyer Teatru Studyjnego’83, miejscu ważnym dla kultury niezależnej za sprawą ówczesnego dyrektora Pawła Nowickiego i poety Zdzisława Jaskuły, w którego salonie przy ul. Wschodniej Kosmynka i Bloom Kwiatkowska często gościli. Otwarcu wystawy 2 października towarzyszył performance *Meine Augen und deine Augen so gleich sehen / Lass sie nicht verhangen* (Moje oczy i twoje oczy widzą tak samo, nie pozwól ich zasłonić). W jego trakcie artysta robił zdjęcia uczestnikom, a następnie od razu naświetlił film, potem tworzył

obraz, aby ostatecznie go zamalować i przebić, a w konsekwencji zniszczyć; malował talerze, które zostały potłuczone, a w finałowej scenie ich skorupy zostały zamiecione przez pracowników teatru na „martwego” performerę. Wojna obrazów i tym razem zakończyła się zniszczeniem i śmiercią.

Performance z 1985 roku przywoływał skojarzenia z teatrem groteski, odsłaniającym absurdalność życia i nieuchronność śmierci. W kolejnych latach „Cadio” eksplorował ten temat w ulicznej, „partyzanckiej” formie performatywnych działań z fantomem. W wielu wydarzeniach, czy to na ulicy, czy w bunkrach MRU, artystom z galerii Chaos Faza 3 towarzyszyła kukła imitująca ludzkie zwłoki. W pewnym sensie pierwszym fantomem był sam Kosmyńska, który padł w „ataku samobójczym,” zgodnie z informacją na zaproszeniu na performance w Teatrze Studyjnym⁸³, wyciętą z prasy – artystę, który odgrywał martwego, zastąpiły później sfabrykowane ze szmat i trocin zwłoki, które dzięki ubraniom i charakterystyce wyglądały jak ludzka postać. Szokujący postronnych przechodniów fantom zaburzał kulturowe klasyfikacje życia i śmierci wraz z opartym na nich uniwersum symbolicznym. Wprowadzał niepokój w ulegającym degradacji i rozpadowi socjalistycznym porządku, coraz dalszemu od utopijnych wizji i planów rozwoju, podobnie jak w tym samym czasie w Leningradzie ruch necrorealizmu, którego czołową postacią był Yevgeny Yufit. Undergroundowe filmy Yufita były głęboko nihilistyczne i anarchiczne: bohaterowie ginęli w absurdalnych scenach, a postacie żywych trupów kontrastowały z wyidealizowanymi obrazami radzieckiej szczęśliwości. Cierpienie i śmierć zostały tu zdesakralizowane, wystawione na widok w całym swoim bezsensie. Yufit i jego środowisko – m.in. Andrei Mertvyi, Yevgeny Debil i Leonid Trupyr – eksplorowali te tabuizowane w ZSRR tematy w filmach, obrazach i performance ulicznych. „Totalitarianism is death to the human – but in Necrorealism the human, who dies over and over, remains uncontrollable” – pisała Carmen Grey.²⁹ Z kolei Alexei Yurchak, który bardziej niż filmami necrorealistów interesował się ich praktykami życia codziennego, zwracał uwagę, że estetykę tej marginalnej grupy interpretować można jako symptom szerszej zmiany kulturowej w dobie późnego socjalizmu. Grupa inscenizowała np. bijatyki w przestrzeni publicznej,

w których wykorzystywano realistycznie ubrany manekin – ofiarę zbiorowej przemocy. Takie sceny, odgrywane w biały dzień w środku miasta, wprowadzały w zdumienie postronne osoby, które krzyczały i wzywały policję, dopóki nie okazało się, że ofiarą pobicia jest fantom. Bardzo podobną sytuację zainscenizowali artyści Psychogalerii Chaos Faza 3 podczas akcji na ul. Piotrkowskiej. Yurchak stwierdzał:

The necrorealists' reference to the zone between life and death, between sanity and insanity, between healthy citizens and decomposing bodies was a refusal not only of the authoritative discourse's boundary between bare life and political life but of the whole discursive regime in which this boundary was drawn.³⁰

Trzecim fantomem, po sfabrykowanych zwłokach i samym „Cadio,” była Katarzyna Kobro, artystka, której historia unosila się jak zjawia nad łódzką awangardą. Kobro była postacią fantomową – budziła ciekawość i fascynację, ale ani magistrat, ani środowisko plastyczne przez wiele lat nie upamiętniło jej w należyty sposób. W 1987 roku władze PWSSP postanowiły nadać uczelni imię Władysława Strzemińskiego, który w pierwszych latach po wojnie dał się poznać w szkole jako wybitny i uwielbiany przez studentów wykładowca. Jego żony nigdy nie spotkał ten zaszczyt – Małgorzata Czyńska pisała, że Strzemiński skutecznie uniemożliwił żyjącej w opłakanych warunkach Kobro podjęcie pracy na uczelni.³¹ Mimo wiedzy o przemocy domowej w mieszkaniu Strzemińskich, kiedy jeszcze żyli razem, po wyprowadzce Strzemińskiego to on szybko zdobył pozycję na uczelni i w środowisku artystycznym (do czasu wprowadzenia socrealizmu), a Kobro trafiła na margines życia społecznego, gdzie, przerażająco biedna i zapomniana, wkrótce zmarła na nowotwór. Socrealizm dawno minął, sam socjalizm chylił się ku upadkowi, ale profesorowie PWSSP w 1987 roku znów pominęli Kobro. Kosmyńska wraz z Olejniczakiem postanowili zainterweniować. Przez długą, mroźną noc poprzedzającą uroczystości na PWSSP artyści dźwigali masywne worki piachu z pobliskiej jednostki wojskowej na kopiec usytuowany naprzeciwko uczelni. Na jego zboczach mozolnie usypali

z piachu rysunek formy rzeźbiarskiej Kobro, tak aby nie dało się go nie zauważyć z okien szkoły. Artysty narysowali też nagie ciało kobiety z napisem Kobro na wysokości obojczyków i wyciętą twarzą – po czym sami się sfotografowali we wcieleniu zapomnianej rzeźbiarki. Obfite, komiksowe kształty nijak nie przypominały wychudzonej artystki, gest miał więc wymiar autoironiczny, co oczywiście nie odbierało wagi całemu działaniu.

Ostatnim, czwartym fantomem stała się sama sztuka undergroundowa, którą 27 stycznia 1989 roku strawił płomień. Tego dnia Bloom Kwiatkowska z pomocą Kosmynki przygotowała akcję *Himmel über Stadt* (Dymy nad miastem) na placu Nawrot 13 w Łodzi. Było to symboliczne pożegnanie z Psychogalerią Chaos Faza 3, która z powodu nieprzychylności urzędników przestała właśnie istnieć jako autonomiczna przestrzeń. Bloom Kwiatkowska tworzyła w latach osiemdziesiątych ekspresyjne wielkoformatowe obrazy mas ludzkich z cyklu *Oni*, a przede wszystkim obiekty wzorowane na obeliskach (najeżony kolcami komin *Towarzysz Herr X1*, którego nazwa nawiązuje do gwiazdy Her X-1, czy też *Obelisk* z twarzami wymalowanymi na ścianach), bramach triumfalnych (bramy *Przejście* i *Wola mocy*) i innych elementach architektury typowej dla reżimów totalitarnych, np. projektów Alberta Speera, któremu artystka przewrotnie zadedykowała pracę *Sen architekta*. Na ten ostatni obiekt składała się oparta o podstawę kolumny lub postumentu figura w całunie – jeszcze jeden fantom – obok której znajdował się wielkich rozmiarów pocisk. Prace nawiązujące do monumentalnej architektury władzy były wykonane z ubogich materiałów, np. tektury zwożonej ze śmietników, co podważało ich propagandową funkcję; artystka odtwarzała przemocowe kody kultury w sposób, który wywrażał ich znaczenie. Niektóre z obiektów Bloom Kwiatkowska umieszczała w przestrzeni publicznej, chociażby w łódzkim parku Sienkiewicza, gdzie jako fantom opresyjnej historii ukazywały się przechodniom. Ale wraz z końcem galerii Chaos Faza 3 nie miała dłużej gdzie ich przechowywać. Decyzja o spaleniu wynikała zatem z braku miejsca na sztukę antytotallitarną i uwydatniała konsekwencje decyzji władz miejskich. Ze względu na tematykę prac akcja przywołać musiała na myśl przypadki palenia nieprawomyślnych dzieł przez nazistów.

Jednak działanie *Himmel über Stadt* było też gestem protestu skierowanym wobec środowisk sztuki niezależnej i alternatywnej, a więc kręgów dość bliskich galerii Chaos Faza 3. Bloom Kwiatkowska i Kosmynka widzieli, jak na fali zainteresowania zachodnich marszandów sztuką z bloku wschodniego, która stała się dla nich dostępna, kolejni artyści dążyli do komercyjnego sukcesu. Dla radykalnych, undergroundowych twórców takie postępowanie byłoby nie do przyjęcia: już lepiej spalić swoje dzieła niż nimi handlować. Kombustacja – jak nazwał to zdarzenie Kosmynka w celu podkreślenia jego ekstremalnej rangi (z ang. *combusting* – samospalenie) – czyli rytualne spalanie własnych obiektów, była gestem zamknięcia dotychczasowego etapu, wyjścia z potrzasku między brakiem możliwości kontynuacji nieskrępowanej pracy twórczej a odmową wejścia na rynek sztuki. Tak skończyła się historia Psychogalerii Chaos Faza 3 i prezentowanej w niej sztuki. Choć w akcji uczestniczyli także Olejniczak, Treliński, Skok, jak również Piotr Złośnik, Marcin Pryt i inne osoby z łódzkiego środowiska muzyczno-artystycznych, to radykalny gest nie wywołał poważnych reakcji i przez wiele lat pozostał przemilczany. Spalona sztuka stała się fantomem, widmem bez materialnych śladów.

Fantomowość łączyła się z innymi cechami twórczości spod znaku galerii Chaos Faza 3: performatywnością i zdarzeniowością. Nie przypadkiem. Jako scenografka Bloom Kwiatkowska była przez większą część lat osiemdziesiątych ściśle związana z teatrem; również Kosmynka realizował plakaty i inne materiały na użytek teatru. Wyjaśnia to m.in. swoistą dynamikę wystaw Bloom Kwiatkowskiej z tego okresu, które zaaranżowane są jak scena, po której poruszać się mają zwiedzający. Na bardziej prozaicznym poziomie zdarzeniowość, efemeryczność dzieł z tego czasu to skutek problemów ekonomiczno-materialnych artystów undergroundu. Z podobnych względów artyści kierowali się ku tanim, łatwo dostępnym środkom: tekturze, szarej taśmie, farbie okrętowej oraz różnego rodzaju resztkom i odpadom, którym nadawali drugie życie. Nietrwale materiały podniesione do rangi dzieła artystycznego podważały wiarę w nieprzemijalność sztuki i odsłaniały ideologiczne podstawy wyboru szlachetnego tworzywa w pracy twórczej – podobnie jak umieszczanie sztuki w opuszczonych,

zaniedbanych, industrialnych lokalizacjach demaskowało ekskluzywną arbitralność białej, sterylnej przestrzeni galerii.

Zakończenie

Lata osiemdziesiąte zwykło się w Polsce opisywać jako czas końca: upadku socjalizmu, schyłku PRL, kresu centralnie sterowanej gospodarki i kultury masowej społeczeństwa industrialnego. Koncepcja długich lat osiemdziesiątych pozwala spojrzeć na tę dekadę z przeciwnej perspektywy i zobaczyć w niej zarys najważniejszych zjawisk, procesów i walk kształtujących współczesną rzeczywistość polityczną, ekonomiczną i kulturową. Z tego samego względu przyjrzenie się undergroundowym praktykom i ideom tego czasu może być dzisiaj szczególnie cenne i inspirujące do skutecznych działań – i bynajmniej nie chodzi tu o zmitologizowaną w duchu megalomanii narodowej Solidarność czy epigońską wobec romantyzmu sztukę przykościelną. Historia Psychogalerii Chaos Faza 3 pokazuje, że znacznie więcej można zaczerpnąć z pozornie niszowego i marginalnego fenomenu sztuki tworzonej według własnych, autonomicznych reguł, z najprostszych środków, zgodnie z zasadą DIY, ekspresyjnie, a jednocześnie konceptualnie, krytycznie wobec kodów władzy i mechanizmów przemocy.

Przypisy

- ¹ Krzysztof „Kaman” Kłosowicz, „Brytyjscy górnicy,” w Miki Mousoleum, *Wieczór Wrocławia* (Wrocław: Stowarzyszenie Kulturalno-Artystyczne Rita Baum, 2015).
- ² Marcin Kościelniak, *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2018), 128.
- ³ Anda Rottenberg, podaje za: Kościelniak, *Egoiści*, 85.
- ⁴ Jan Błoński, „Biedni Polacy patrzą na getto,” w Jan Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1994), 21.
- ⁵ Nick Aikens, Teresa Grandas, Nav Haq, Beatriz Herráez and Nataša Petrešin-Bachelez, red., *The Long 1980s: Constellations of Art, Politics, and Identities* (Amsterdam: Valiz, 2018).
- ⁶ Por. Joanna Glinkowska, „Sposoby współlistnienia. Sztuka i edukacja w Galerii Manhattan w Łodzi w latach 1991–2016,” *Miejsce 5* (2019): 2.
- ⁷ „Cadio Rebel” (Sławomir Kosmyńka), *Chaos Faza 3 / Wojna obrazów* (Łódź: nakł. aut., 1988), dzięki uprzejmości autora (pisownia oryginalna).
- ⁸ Agnieszka Karpowicz, „Manifest,” w *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. Grzegorz Godlewski, Agnieszka Karpowicz, Marta Rakoczy, Paweł Rodak (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2014), 259.
- ⁹ Karpowicz, „Manifest,” 264.
- ¹⁰ „Cadio Rebel” (Sławomir Kosmyńka), *Chaos Faza 3 / Wojna obrazów II* (Łódź: nakł. aut., 1988), dzięki uprzejmości autora (pisownia oryginalna).
- ¹¹ Jaromir Jedliński, „Obecność Josepha Beuysa. Polentransport 1981,” w *Polentransport 1981. Wystawa prac Josepha Beuysa z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi*, red. Teresa Rostkowska (Warszawa: Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1996), 6.
- ¹² Ibidem, 2.
- ¹³ Glinkowska, „Sposoby współlistnienia,” 3.
- ¹⁴ Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku* (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2011), 220.
- ¹⁵ Ibidem, 226.
- ¹⁶ Kościelniak, *Egoiści*, 109.
- ¹⁷ Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, 231.
- ¹⁸ Por. Xawery Stańczyk, „»Nie ma nas, jeśli się nie buntujemy.« Samotworzenie się społeczeństwa alternatywnego,” w *Nie jestem już psem*, red. Katarzyna Karwańska, Zofia Czartoryska (Katowice: Muzeum Śląskie, 2017), 56.
- ¹⁹ Stephen Duncombe, *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture* (Bloomington: Microcosm Publishing, 2008), 10.
- ²⁰ Duncombe, *Notes from Underground*, 8.
- ²¹ Ibidem, 14.
- ²² Krzysztof Jurecki, „Underground undergroundu sceny łódzkiej lat 80.–90.? Wyróżniki i sytuacjonizm,” w *L-UND. Łódzka scena podziemna 1985–1995. Obowiązkowy appendix* (Łódź: Galeria Manhattan, 2011), 7.
- ²³ Wiktor Skok, „Łódzka scena podziemna 1985–1995. Obowiązkowy appendix,” w *L-UND. Łódzka scena podziemna. Obowiązkowy appendix* (Łódź: Galeria Manhattan, 2011), 4.
- ²⁴ Jurecki, „Underground undergroundu”, 4.
- ²⁵ Agnieszka Karpowicz, Weronika Parfianowicz i Xawery Stańczyk, „Awangarda – underground – Europa Środkowa. Idee,” w *Awangarda/underground. Idee, historie, praktyki w kulturze polskiej i czeskiej*, red. Agnieszka Karpowicz, Weronika Parfianowicz, Xawery Stańczyk (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2018), 13.
- ²⁶ Glinkowska, „Sposoby współlistnienia,” 3.
- ²⁷ Marcin Rutkiewicz, „Dzika grafika. Pięć dekad ulicznej dywersji wizualnej w Polsce,” w *Dzika grafika. Pół wieku ulicznej dywersji wizualnej w Polsce 1967–2017*, red. Michał Warda (Warszawa: Muzeum Plakatu w Wilanowie, 2017), 40.
- ²⁸ Tomasz Sikorski, „Sztuka na ulicach w Polsce. Samowolne formy graficzne 1967–2017,” w *Dzika grafika. Pół wieku ulicznej dywersji wizualnej w Polsce 1967–2017*, red. Michał Warda (Warszawa: Muzeum Plakatu w Wilanowie, 2017), 104.
- ²⁹ Carmen Grey, „Exquisite corpse: remembering the underground filmmaker who brought zombies to the USSR,” *The Calvert Journal*, dostępny 30.07.2021, <https://www.calvertjournal.com/articles/show/7530/yevgeny-yufit-necrorealism-soviet-underground-film>.
- ³⁰ Alexei Yurchak, *Everything was forever, until it was no more: The last Soviet generation* (Princeton: Princeton University Press, 2005), epub – strony nienumerowane.
- ³¹ Małgorzata Czyńska, *Kobro. Skok w przestrzeń* (Wołowiec: Czarne, 2015), 198.

Bibliografia

- Aikens, Nick, Teresa Grandas, Nav Haq, Beatriz Herráez and Nataša Petrešin-Bachelez, red. *The Long 1980s: Constellations of Art, Politics, and Identities*. Amsterdam: Valiz, 2018.
- Błoński, Jan. „Biedni Polacy patrzą na getto.” W Jan Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, 9-30. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1994.
- „Cadio Rebel” (Kosmynka, Sławomir). *Chaos Faza 3 / Wojna obrazów*. Łódź: nakł. aut., 1988, dzięki uprzejmości autora.
- „Cadio Rebel” (Kosmynka, Sławomir). *Chaos Faza 3 / Wojna obrazów II*. Łódź: nakł. aut., 1988, dzięki uprzejmości autora.
- Czyńska, Małgorzata. *Kobro. Skok w przestrzeń*. Wołowiec: Czarne, 2015.
- Duncombe, Stephen. *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. Bloomington: Microcosm Publishing, 2008.
- Glinkowska, Joanna. „Sposoby współistnienia. Sztuka i edukacja w Galerii Manhattan w Łodzi w latach 1991–2016.” *Miejsce 5* (2019): 1-32.
- Grey, Carmen. “Exquisite corpse: remembering the underground filmmaker who brought zombies to the USSR.” *The Calvert Journal*, dostępny 30.07.2021, <https://www.calvertjournal.com/articles/show/7530/yevgeny-yufit-necrorealism-soviet-underground-film>.
- Jedliński, Jaromir. „Obecność Josepha Beuysa. Polentransport 1981.” W *Polentransport 1981. Wystawa prac Josepha Beuysa z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi*, red. Teresa Rostkowska, 2-9. Warszawa: Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1996.
- Jurecki, Krzysztof. „Underground undergroundu sceny łódzkiej lat 80.–90.? Wyróżniki i sytuacjonizm.” W *L-UND. Łódzka scena podziemna 1985–1995. Obowiązkowy appendix*, 2-7. Łódź: Galeria Manhattan, 2011.
- Karpowicz, Agnieszka, „Manifest.” W *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. Grzegorz Godlewski, Agnieszka Karpowicz, Marta Rakoczy, Paweł Rodak, 258-266. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2014.
- Karpowicz, Agnieszka, Weronika Parfianowicz i Xawery Stańczyk. „Awangarda – underground – Europa Środkowa. Idee.” W *Awangarda/underground. Idee, historie, praktyki w kulturze polskiej i czeskiej*, red. Agnieszka Karpowicz, Weronika Parfianowicz, Xawery Stańczyk, 7-17. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2018.
- Kościelniak, Marcin. *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.* Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2018.
- Miki Mousoleum. *Wieczór Wrocławia*. Wrocław: Stowarzyszenie Kulturalno-Artystyczne Rita Baum, 2015.
- Piotrowski, Piotr. *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2011.
- Rutkiewicz, Marcin. „Dzika grafika. Pięć dekad ulicznej dywersji wizualnej w Polsce.” W *Dzika grafika. Pół wieku ulicznej dywersji wizualnej w Polsce 1967–2017*, red. Michał Warda, 22-62. Warszawa: Muzeum Plakatu w Wilanowie, 2017.
- Sikorski, Tomasz. „Sztuka na ulicach w Polsce. Samowolne formy graficzne 1967–2017.” W *Dzika grafika. Pół wieku ulicznej dywersji wizualnej w Polsce 1967–2017*, red. Michał Warda, 64-150. Warszawa: Muzeum Plakatu w Wilanowie, 2017.
- Skok, Wiktor. „Łódzka scena podziemna 1985–1995. Obowiązkowy appendix.” W *L-UND. Łódzka scena podziemna, 1985–1995. Obowiązkowy appendix*, 4-5. Łódź: Galeria Manhattan, 2011.
- Stańczyk, Xawery. „»Nie ma nas, jeśli się nie buntujemy«. Samotworzenie się społeczeństwa alternatywnego.” W *Nie jestem już psem*, red. Katarzyna Karwańska, Zofia Czartoryska, 50-70. Katowice: Muzeum Śląskie, 2017.
- Yurchak, Alexei. *Everything was forever, until it was no more: The last Soviet generation*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

Anna DZIERŻYC-HORNIAK

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

OD DOKUMENTU KU WIECZNEJ TERAŻNIEJSZOŚCI. FOTOGRAFIA W SPOTKANIU Z SACRUM. NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH PRZEDSIĘWZIĘĆ JANUSZA BOGUCKIEGO I NINY SMOLARZ

Poza układem artystycznym

W ogromnym skrócie sytuację w Polsce w obszarze kultury i sztuki na początku dekady lat osiemdziesiątych można zarysować następująco: euforia Solidarności 1980 roku i poparcie jej przez Związek Polskich Artystów Plastyków; kontrakcja władz – wprowadzenie stanu wojennego, rozwiązanie Kongresu Kultury Polskiej, zawieszenie działalności galerii, czasopism kulturalnych, a przede wszystkim związków twórczych (w tym ZPAP za działalność antypaństwową); spontaniczna reakcja środowisk artystycznych – bojkot oficjalnej polityki kulturalnej komunistycznych władz i instytucji (wydarzeń) ją realizujących. Naturalne było, że wobec bojkotu musi pojawić się jakaś alternatywa, jakaś nowa przestrzeń, w której możliwe będą działania artystyczne – w ten sposób zaczął rozwijać się ruch kultury niezależnej okresu stanu wojennego. Ruch ten w dużym stopniu znalazł swoje miejsce i oparcie w Kościele, który będąc jedyną działającą jawnie strukturą mogącą przeciwstawić się systemowi ówczesnej

władzy, rozpostarł nad opozycyjną kulturą coś w rodzaju parasola ochronnego. To zbliżenie uruchomiło serię artystycznych spotkań i manifestacji, często o okolicznościowo-patriotycznym i religijnym charakterze, które złożyły się na zjawisko nazywane „sztuką przykościelną,” „sztuką przy Kościele,” „sztuką w kruchcie.”¹ Jedną z kluczowych postaci tego ruchu był historyk sztuki, krytyk i kurator Janusz Bogucki (1916–1995).

Za jego sprawą doszło do realizacji kilku ważnych – z ówczesnej perspektywy być może najbardziej inspirujących – interdyscyplinarnych przedsięwzięć dla opozycyjnej kultury wizualnej tamtego czasu. Bogucki nadał im formułę ogólnopolskich wystaw zbiorowych,² organizowanych pod określonych hasłem (problemem), łączących różne dyscypliny sztuki ze spotkaniami teoretycznymi, koncertami, pokazami. Chciałabym spojrzeć bliżej na te projekty, gdyż wydają się one być czymś więcej niż jedynie inicjatywą znalezienia alternatywnej przestrzeni wobec oficjalnego systemu galeryjnego. Organizując kolejne wydarzenia w kościołach, Bogucki podjął bowiem pró-

bę dokonania przeobrażeń w samej sztuce oraz w stosunku artysty do świata i do sztuki. Stąd też punktem wyjścia do podjętych tutaj rozważań będzie koncepcja „powrotu do domu i świątyni.” Bogucki rozwijał ją od drugiej połowy lat siedemdziesiątych niejako w odpowiedzi na artystyczną wieżę Babel, którą zobaczył na wystawie *documenta 5* w Kassel (1972). Wydaje się, że to właśnie zaprezentowana wówczas przez jej kuratora Haralda Szeemanna wizja obrazowych światów kwestionujących rzeczywistość za pomocą niezliczonych języków sztuki natchnęła bezpośrednio polskiego historyka sztuki do odnalezienia na nowo związku między *sacrum* a *sacrum* sztuki. W niniejszym tekście zwrócę jednak szczególną uwagę na fotografię. Bogucki przydzielił jej ważną rolę w swoich przedsięwzięciach, ale wątek ten nie był dotychczas rozwijany w literaturze przedmiotu.³ Postrzegam ją jako narzędzie wizualnego kształtowania, które w tym przypadku można wpisać w dialektykę *sacrum* i *profanum* oraz nadawania wydarzeniom perspektywy wieczności. Kluczowe dla fotografii kategorie chciałabym zderzyć z ową propagowaną przez Boguckiego odnową oraz tworzącą się estetyką oporu czasów stanu wojennego (i lat późniejszych). W tym kontekście będę analizować trzy jego sztandarowe projekty, realizowane w opozycyjnej wobec władz przestrzeni kościelnej: *Znak krzyża* (1983), *Apokalipsa – światło w ciemności* (1984) i *Labirynt – przestrzeń podziemna* (1989).

Do ich organizacji Bogucki przystępował, mając już wieloletnie doświadczenie w działalności wystawowo-galeryjnej. Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych prowadził muzealne wystawy objazdowe przy Muzeum Narodowym w Krakowie,⁴ w latach pięćdziesiątych współorganizował wystawy w krakowskich Krzysztoforach (np. ruchu Phases i surrealistów, 1959). Później z żoną Marią Bogucką prowadził krótko Galerię Widza i Artysty w warszawskich Łazienkach, a przede wszystkim od połowy lat sześćdziesiątych do połowy lat siedemdziesiątych – Galerię Współczesną (działającą przy Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki w Warszawie). Odgrywała ona ważną rolę w ówczesnym artystycznym życiu stolicy. Boguccy nie nadali swojej autorskiej galerii ściśle określonego profilu, skupili się raczej

na tym, aby prezentować nowe zjawiska w sztuce polskiej: poprzez indywidualne pokazy najwybitniejszych twórców i debiuty młodych artystów (np. z kręgu neoawangardy: *Informacja – wyobraźnia – działanie*, 1970), zaskakujące wspólne prezentacje (Zbigniew Gostomski i Władysław Hasiór, 1966), niespotykane wówczas wystawy retrospektywne (*Przypomnienie formistów polskich*, 1968), jedyne w swoim rodzaju wystawy tematyczne o charakterze popularyzatorskim (*Tekst i obraz*, 1966).⁵ Galeria stała się też miejscem sławnych wówczas environments, jak choćby *Kompozycji przestrzenno-muzycznej* (1968) Teresy Kelm, Zygmunta Krauzego i Henryka Morela. Był to rodzaj labiryntu, składającego się z poszczególnych stref, w których rozbrzmiewały różne wątki muzyczne składające się na jeden utwór. To widz, krążąc dowolnie po labiryncie, decydował o początku i zakończeniu utworu, o jego długości i sposobach percepcji, tworząc w ten sposób własną wersję kompozycji. Tego typu twórczość, stwarzająca sugestywną przestrzeń, opierająca się na porządku narracyjnym, opowiadająca o uniwersalnych sprawach ludzkich, stawiała się – jak wyjaśniał Bogucki w rozmowie z Wiesławą Wierchowską – wystawą-spektaklem, przyciągającym większą liczbę zwiedzających. W tym przypadku chodziło też o stworzenie sytuacji, która „byłaby odpowiednikiem starego cichego kościoła, do którego zabiegany człowiek wielkomiejski może wstąpić, by nagle znaleźć się w strefie piękna i ciszy.”⁶ Te pierwsze prawidłowości (obserwacje) wykorzystał on później w swoich wystawach przykościelnych.

W 1974 roku Bogucki postanowił działać poza oficjalnym obiegiem artystycznym. Na rezygnację z prowadzenia galerii złożyło się wiele przyczyn, także organizacyjnych i politycznych (na co nałożyły się późniejsza inwigilacja i rozpracowywanie przez służbę bezpieczeństwa). Jednym z powodów były naciski na kierownictwo Klubu MPiK, pojawiające się już po wystawie *Fotografowie poszukujący* (1971), a przede wszystkim po reorientacji galerii na większą interakcję z publicznością i działania performatywne (po wycie Boguckiego na *documenta 5*).⁷ Niewątpliwie krytyk miał za sobą bardzo zróżnicowaną działalność na wielu polach sztuki, a zarazem właściwą

perspektywę, by dokonać „zwrotu.” Temat więzi wewnętrznej między doświadczeniem twórczości i wiary, a także między sztuką i religią nurtował go od dość dawna. „Podjęcie tego tematu – jak wyjaśniał – wynikało tym razem z pewnego po-naglenia historii. Bliskie mi środowisko twórców awangardowych przeżywało w tym okresie – nie tylko u nas – sytuację »końca sztuki«. Było to wzmagające się przecucie, że dość nagle uległa wyczerpaniu ta forma jej bytu społecznego, którą tradycja europejska związała z kultem postępu, nowości, rewolucji, awangardy, a także z laickim homocentrycznym modelem kultury.”⁸

Dla autora *Sztuki Polski Ludowej* punktem wyjścia było owo przekonanie o dewaluacji współczesnego układu artystycznego („systemu pojęć, wyobrażeń, obyczajów i instytucji, warunkujących sposób działania artystów i przejawianie się sztuki w społeczeństwie”). Było to efektem rozejścia się *sacrum* i *sacrum* sztuki („dwóch przestrzeni psychicznych, w których obrębie powstała znana nam dotychczas twórczość plastyczna”). *Sacrum* odnosiło się do świadomości istnienia „przestrzeni świętej,” która w dawnych kulturach nadawała sens zjawiskom i poczynaniom człowieka, z kolei *sacrum* sztuki wiązało się ze „szczególnymi właściwościami duchowymi jednostki twórczej.”⁹ Podstawą poglądów Boguckiego było zatem przekonanie, że „wiera i twórczość wyrastają ze wspólnego pnia naszej duchowej egzystencji.” W dawnych czasach oznaczało to, że „nie ma różnicy między tym, co jest święte dla artysty, i tym, co jest święte dla człowieka.”¹⁰ Kilkaset lat europejskiej nowożytności podważyło ten stan i tradycyjne więzi duchowe łączące ludzi w zamkniętych kręgach wyznaniowo-kulturowych. W miejsce „duchowości obwarowanej w granicach kultur lokalnych” powstawała kultura o charakterze technicznym i zasięgu uniwersalnym (globalnym). Przemiany te miały swoje konsekwencje dla funkcjonowania sztuki w jej dzisiejszym wydaniu.¹¹ Pojawienie się „granicznej linii zerowej” w rozwoju sztuki oznaczało zdaniem Boguckiego, że gdy nie jest już możliwe wynalezienie nowego języka czy też kierunku w sztuce („sposobu widzenia i znakowania”), to kolejnym etapem jest formowanie się postaw moralno-artystycznych. Widział on tutaj trzy możliwości, które określił jako „pop,” „ezo” i „sacrum.”

„Pop” wiązał z dążnością do całkowitej desakralizacji sztuki – w cywilizacji „pośpiechu i sukcesu” nie ma miejsca na duchowość, jej miejsce zajmuje kultura masowa powiązana z produkcją, rozrywką, informacją. Sztuka o charakterze „pop” pozbawiona miała być głębszych wartości, a nastawiona na „kreowanie iluzji relaksowych,” tworzenie wizualnych widowisk „służących spiętrzaniu i rozładowywaniu emocji tłumy,” tworzenie kuszących labiryntów i luna-parków wyobraźni, a więc „przestrzeni fascynacji permanentnej.” „Ezo” oznaczało zamknięcie się sztuki w swoim własnym hermetycznym kręgu, przez co stawała się ezoteryczna, czyli dostępna tylko dla wtajemniczonych. Wynikało to wszystko z przeświadczenia o „szczególnych właściwościach i kompetencjach psychicznych artysty oraz o autonomicznym bycie królestwa sztuki.” Inny mi słowy, było to przekonanie o nienaruszalności *sacrum* sztuki. Sztuka tego rodzaju miała przekraczać tradycyjne ramy układu artystycznego, jak „kult autorstwa, produkcja nowych propozycji wizualnych i przedmiotów przydatnych dla handlu i kolekcjonerstwa.” Sztuka „ezo” izolowała się zatem od rozwijającej się dynamicznie „cywilizacji pośpiechu i sukcesu” i będąc do niej w opozycji, „zamiast produkować nowości, uprawiała autorefleksję, żyła sztuką, która przestała się śpieszyć i rozważała samą siebie.” Postawa trzecia wiązała się z dążnością do odnalezienia na nowo związku między dawnym *sacrum* a *sacrum* sztuki.¹² Rozumiane to było przez Boguckiego jako odnowienie wewnętrznego związku twórczości z całością życia duchowego. Jej istotą miało być stawianie podstawowych pytań o sens świata i człowieka, co miało dawać szansę na stworzenie dzieł głębokich, ważnych i zarazem trwałych. Zawierało się to w hasle „powrotu do domu i świątyni.” Bogucki tłumaczył: „dom i świątynia to miejsca, w których przez tysiąclecia ta całość duchowego rozwoju dojrzewała. To również przestrzenie, w których osiadają i zamieszkują przedmioty symboliczne i przedmioty sztuki. Zrastając się z architekturą, tworzą one całości żywe jak organizmy – przeciwieństwo zbiorów sztucznych, takich jak kolekcja, wystawa, inwentarz magazynowy.”¹³

W zadziwiający sposób słowa Boguckiego znalazły szansę na materialną realizację w drama-

tycznym czasie stanu wojennego i kilku następnych lat, kiedy to wobec bojkotu państwowych instytucji wystawienniczych świątynie katolickie zaczęły pełnić funkcję alternatywnego systemu galeryjnego. Było to niespodziewane, choć można powiedzieć, że on przygotowywał się do tej sytuacji. Od połowy lat siedemdziesiątych przedstawiał swoje poglądy na spotkaniach o dość zamkniętym charakterze i w niewielkim kręgu osób,¹⁴ ale to dopiero zwrot polityczny okresu Solidarności sprawił, że zdarzenia dotąd kameralne przeobraziły się w publiczne, a dość wyizolowany ciąg działań stał się impulsem do powstania szerokiego nurtu sztuki przykościelnej.¹⁵

W pogoni za fotografią

Można by wiele pisać o tle omawianych wystaw współorganizowanych przez Boguckiego (*Znak krzyża, Apokalipsa – światło w ciemności, Labirynt – przestrzeń podziemna*), o artystach biorących w nich udział i ich dziełach. Każda z nich miała bowiem swoją specyfikę i wyraźnie zaznaczony charakter. Uwagę poświęcę przede wszystkim fotograficznym wątkom tych przedsięwzięć, zarysowując jedynie kluczowe punkty węzłowe każdej wystawy, aby ukazać właściwy kontekst dla opisywanych wydarzeń.

Warto w tym miejscu wskazać jeszcze, że związki Boguckiego z fotografią są znaczące. Już w latach pięćdziesiątych jako krytyk sztuki brał on udział w dyskusji wokół relacji fotografii do plastyki. W pierwszych latach powojennych obowiązującym punktem odniesienia dla praktyki fotograficznej była koncepcja „fotografii ojczystej” autorstwa Jana Bulhaka, która dowartościowywała fotografię dokumentalną i jej funkcję informacyjną, ale jednocześnie wymagała „artystycznego opracowywania” (idealizowania) rzeczywistości (dla wywoływania emocji). Bogucki na łamach *Fotografii* (1955) postulował połączenie idiomu „reportażowego i metaforycznego”. Gorącymi orędownikami tej formuły nowoczesnej fotografii stali się następnie kluczowi dla tego medium i tamtego czasu krytycy: Urszula Czartoryska, Alfred Ligocki, Lech Grabowski.¹⁶ Liczyły się dla nich autonomia fotografii i jej uniezależnienie od

wpływu sztuk plastycznych. W kolejnej dekadzie to właśnie w prowadzonej przez Boguckiego Galerii Współczesnej odbyły się dwie przełomowe wystawy fotografii: *Fotografia subiektywna* (1968, pierwszy pokaz w krakowskich Krzysztoforach, następny u Boguckiego w jego warszawskiej galerii) oraz *Fotografowie poszukujący* (1971). Ich współorganizatorami byli m.in. Zbigniew Łagocki i Zbigniew Dłubak. Pierwszą z nich uznaje się za swoiste podsumowanie kończącej się dekady, tego, co się w niej wydarzyło najciekawszego. Miał to być ostatni wielki przejaw nowoczesnej fotografii artystycznej, funkcjonującej jako odrębna dziedzina, której produktem są autonomiczne odbitki. Późniejszą o trzy lata wystawę ocenia się z kolei dziś jako najważniejszą wówczas propozycję otwarcia fotografii na nowe (w tym neoawangardowe) poszukiwania artystyczne. „Na tej wystawie znalazło się wszystko, co zarysowało, następnie zdominowało całą dekadę »poszukiwań«, czasu rozważań nad mediami, weryfikowanie i przypisywanie fotografii nowych ról... Przez wielość wypowiedzi i różnorodność form manifestacji ta wystawa rozsądzała poprzednie estetyki, sensy i maniery »artystyczne« poprzednich lat fotografowania” – opowiadał Andrzej Różycski, znany fotograf i jeden z uczestników pokazu z 1971 roku.¹⁷ W tym odejściu od fotografii reportersko-publicystycznej w stronę poszukiwań w sferze granicznej między fotografią a plastyką niezmiernie ważne okazały się eksperymenty nie tylko z samym medium, ale także z przestrzenią wystawienniczą. Ekspozycje w Galerii Współczesnej dobitnie pokazały, że fotografia może stać się „atrakcyjna nie ze względu na swoją narracyjność, wpisując się w góry założony scenariusz (jak w wystawach problemowych), ale także jako tworzywo plastyczne – stąd obecność foto-objektów, rozwieszanie fotografii w przestrzeni na różnych wysokościach, wchodzenie w fizyczny kontakt z odbiorcą i miejscem.”¹⁸ Te zbiorowe manifestacje zmieniły zarówno oblicze polskiej fotografii artystycznej, jak i szerzej: środowisko artystyczne. Doświadczenia te Bogucki wykorzystał w swoich późniejszych działaniach.

Można w tym kontekście uznać, że znajdował się on blisko centrum wydarzeń ważnych dla polskiej powojennej fotografii, w szczególności

jako „gospodarz” prezentacji, które miały ogromny wpływ na powstanie i umocnienie nowoczesnych koncepcji artystycznych w tym obszarze. Trzeba jednakże zaznaczyć, że wątek fotograficzny wystaw kościelnych realizowanych przez Boguckiego nie zaistniałby w praktyce bez Niny (Antoniny) Smolarz (1943–2014). Była ona z wykształcenia architektką (absolwentką Politechniki Gdańskiej), ale zawodowo zajmowała się fotografią. Marek Mak Gołowacz wspominał: „Nina to wielka postać polskiej fotografii. I niezależnego dziennikarstwa... Nina była doskonałym reporterem, ale też i edytorem. Związana z legendarnym pismem *Świat* oraz czasopismami *Razem*, *Na przelaj*...”¹⁹ Współpracowała ponadto z miesięcznikiem *Polska* jako fotoreporterka, z tygodnikiem *ITD* jako kierownik działu fotoreportażu. Ze Stefanem Figlarowiczem, swoim pierwszym mężem, będącym jedną z osób najbardziej zasłużonych dla rozwoju fotografii w Trójmieście, realizowała reportaże fotograficzne (m.in. *Powrót majora Sucharskiego*, 1971, oraz *Batory*, 1969). Współpracowała z nim jako kierownik działu fotoreportażu przy organizacji *Wystawy fotografii polskiej* w International Center of Photography w Nowym Jorku (1979), prezentowanej następnie w Whitechapel Gallery w Londynie i w Zachęcie w Warszawie (1980). Wystawa ta po raz pierwszy na tak dużą skalę przedstawiała fotografię polską od jej początków aż po czasy współczesne i jako pionierskie, syntetyczne podsumowanie odbiła się bardzo szerokim echem w Ameryce i w Europie.

Bogucki, mając w zamyśle ogólny program swojej pierwszej kościelnej wystawy, w którym ważną rolę odgrywać miała fotografia reportażowa, szukał osoby, która pomoże mu w pozyskaniu materiałów fotograficznych. Zwrócił się w tej sprawie do Leszka Brogowskiego, założyciela i dyrektora fotograficznej Galerii GN w Gdańsku, a ten wskazał właśnie Ninę Smolarz (która jak się okazało, mieszkała w tym samym bloku co Bogucki). Jak wspominał Bogucki: „postąpiłem zgodnie z tą radą. Nina nie tylko uzyskała od wielu autorów i przygotowała do ekspozycji obszerny materiał zdjęciowy, ale pracowała wraz ze mną nad przygotowaniem całości ZNAKU KRZYŻA i nad jej realizacją. Staliśmy się odtąd spółką autorską inicjującą, obmyślającą i realizującą wspólnie z zapro-

szonymi osobami (...) kolejne przedsięwzięcia.”²⁰ W ten sposób w 1982 roku zapoczątkowana została współpraca, która zaowocowała *Znakiem krzyża* w parafii Miłosierdzia Bożego w Warszawie (1983), a następnie przyniosła takie kuratorskie i artystyczne projekty realizowane w kościelnej przestrzeni, jak: *Artyści stoczniołcom* w kościele św. Mikołaja w Gdańsku (1984), *Droga światła – spotkania ekumeniczne* w kościele Miłosierdzia Bożego w Warszawie (1987) oraz omawiane dalej w tekście: *Apokalipsa – światło w ciemności* w kościele św. Krzyża w Warszawie (1984) i *Labirynt – przestrzeń podziemna* w kościele Wniebowstąpienia Pańskiego w Warszawie (1989). Za swoiste zwieńczenie tej działalności można uznać *Epitafium i siedem przestrzeni*, zaprezentowane już w nowych czasach i „świeckich” salach Zachęty w Warszawie (1991).²¹

W tym duecie kuratorskim (a później małżeńskim) Bogucki skupiał się na całości i na ideowej warstwie wystawy, z kolei Smolarz obejmowała w dużej mierze sprawy organizacyjne i te związane z wprowadzeniem fotografii w program artystyczny kościelnych przedsięwzięć. Jej rola w tym obszarze, zwłaszcza w odniesieniu do współczesnej fotografii reporterskiej, jak oceniała Dorota Jarecka, jest nie do przecenienia.²² Potwierdzają to kolejne wspólne wystawy, w których w sposób demokratyczny (i z coraz większym zaangażowaniem Smolarz) pracowali nad ich założeniami i ostatecznym kształtem. Niewątpliwie to jednak ona miała decydujący głos przy wyborze zdjęć i fotografów.

Fotografia w ruinach

Wszystko zaczęło się od *Znaku krzyża* w parafii Miłosierdzia Bożego przy ulicy Żytniej w Warszawie.²³ Już sam wybór „Żytniej” (jak mówiło się o niej) wiele pokazuje. Po pierwsze chodziło o to, by – ze względu na „moralną wymowę manifestacji” – nie urządzać jej w świeckim (ani tym bardziej oficjalnym) miejscu. Po drugie – uwzględniając z kolei postulat budowania nowego związku sztuki z *sacrum* – miał to być kościół w budowie („budująca się albo odradzająca się forma”). I taka właśnie świątynia zaproponowa-

na została przez fotografa Mariusza Wiczorkowskiego. Była to przestrzeń – jak wspominał Jerzy Kalina – absolutnie poza wszelkim wyobrażeniem. „To był kościół, który rzeczywiście odradzał się, powstawał z ruin i ze zniszczeń Powstania Warszawskiego. Natychmiast podjęliśmy decyzję, że w tym miejscu będziemy tworzyć *Znak krzyża*.²⁴ Jego wnętrze „wyglądało, jakby Powstanie Warszawskie zakończyło się kilka miesięcy temu, a może jeszcze gdzieś trwało. Prowizoryczny dach nad ruiną. Ślady po pociskach, odłamkach. Fragmenty osmalonego tynku na zdruzgotanych ścianach, uszkodzone schody, spalone, strzaskane miejsce po ołtarzu, pod ścianami gruz. Dziurawe stropy, sklepienia. Wchodziło się po chwiejnych kładkach, omijając rusztowania, belki, podpory. Gdzieś widoczne były nowe wzmocnienia i uzupełnienia z czerwonej cegły. Była to ostatnia tak zachowana ruina w Warszawie” – opowiadał Krzysztof Findziński.²⁵ Do takiej scenarii, do polowy zawalanej gruzem, w której trwały już prace budowlane, gdzie huczały młoty, betoniarki i kręcili się robotnicy z taczkami, wprowadzili się artyści, bo przecież było to „wnętrze niezwykle, pociągające; ruina i budowa – rozpad i wzrost; jedno przeminęło, drugie ma zaistnieć.”²⁶ Przyniesione przez nich obrazy, rzeźby, grafiki, fotografie, stworzone instalacje i prezentowane codziennie filmy, a także organizowane spotkania i koncerty wtapiały się w te poranione mury. Od samego początku było to duże, zaplanowane świadomie interdyscyplinarne przedsięwzięcie – wzięło w nim udział około 60 plastyków, ponad 40 fotografów oraz wielu aktorów i muzyków.²⁷

Fotografia wpasowana została w niezwykle ciąg przestrzenny i układ plastyczny kościoła na Żytniej na dwa sposoby. Po pierwsze, między obrazy i rzeźby rozmieszczone we wnętrzu odbudowywanej świątyni wprowadzone zostały – jak pisał sam Bogucki – zestawy autorskie o wymowie symbolicznej. Składały się na nią cykle fotograficzne Adama Bujaka, Eugeniusza Lokajskiego, Zofii Rydet, Mariusza Wiczorkowskiego.²⁸ Z kolei na dziedzińcu kościoła stworzona została osobna galeria fotograficzna, wypełniona przede wszystkim reportażowymi pracami wielu autorów. Obie formy należy jednak traktować nie w odosobnieniu, ale jako część większej całości –

interdyscyplinarnego przedsięwzięcia *Znak krzyża*. Co można było zatem zobaczyć?

W podziemiach kościoła, w przestrzeni otaczającej podziemną kaplicę, znajdowały się plansze z fotografiami Rydet (1911–1997) z jej słynnego cyklu *Zapis socjologiczny* (1978–1990). Ta wybitna polska fotografka pod koniec lat siedemdziesiątych podjęła się zadania sfotografowania znikających społeczności Podhala. „Pomysł był taki, by przedstawić człowieka poprzez przedmioty. Myślałam, że człowiek nie będzie taki ważny. Ale okazało się, że jest najistotniejszy, musi siedzieć w środku. I musi patrzeć prosto w obiektyw. Jeśli patrzy w bok, psuje mi całą koncepcję” – mówiła autorka.²⁹ Schemat działania był prosty: krótkie spotkanie, aparat nakierowany na gospodarzy domostwa (najczęściej starych ludzi, ubranych tak, jak zastała ich fotografka, ustawionych pojedynczo, w parach lub w grupie na tle ściany ich mieszkania), zdjęcie zrobione bez statywu, z użyciem mocnego światła lampy błyskowej, przy zachowaniu jak największej głębi ostrości i jak najszerszego planu.

Rydet swój projekt rozszerzyła następnie o Górną Śląsk i kolejne regiony Polski. Przez dwa lata wędrowała od domu do domu z jednym aparatem i notesikiem, fotografując wedle swego fotograficznego algorytmu (rygoru kompozycyjnego). W efekcie powstała dokumentacja licząca dziś około 30 tysięcy charakterystycznych i rozpoznawalnych dla niej zdjęć. Nie są to jednakże tylko fotografie ludzi we wnętrzach, cykl uzupełniają też inne podzbiory, jak domy, kobiety na progach, krajobrazy i uroczystości, przedmioty i dekoracje, zawody, a także obecność oraz mit fotografii.³⁰ Te swoiste typologiczne serie ujawniały jej subiektywne spojrzenie na najbardziej powszechną rzeczywistość polskich wsi i miasteczek. Jak sama wyjaśniała: „to, co robię, nie ma jednak nic wspólnego z reportażem, to jest ułożony schemat pewnych rzeczy.”³¹

Na wystawę na Żytniej w 1983 roku wybrane zostały te właśnie zdjęcia, które ukazywały domowe wnętrza pełne religijnych malowideł, makat, ołtarzyków. Powtarzały się tu uchwycone przez Rydet schematy. Typowym był np. fragment wiejskiej izby ze stolikiem z figurką Matki Boskiej ustawionym przy ścianie, której większą

część stanowiła dekoracyjna tkanina z motywem ukrzyżowania (i hasłem: „Boże, błogosław tej rodzinie”), otoczona „reprezentacjami” Najświętszego Serca Jezusa i Najświętszego Serca Maryi, reprodukcją obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, zdjęciem Jana Pawła II.

Fotografie Rydet wypełniły jedną ze ścian kościoła Miłosierdzia Bożego. Między nimi piętrzył się okienny ołtarzyk domowy autorstwa kilku pań z parafii. Pierwotnie na wystawie miała pojawić się cała „kolekcja” takich ołtarzyków – tak samo jak kolekcja rysunków krzyża artystów reprezentujących środowisko awangardy zebrana przez Małgorzatę i Andrzeja Dłużniewskich – ale starania o ich wypożyczenie się nie powiodły. Ostatecznie uproszone parafianki ze swoimi dziećmi zbudowały jeden ołtarzyk przy ścianie z fotografiami autorki *Zapisu socjologicznego*.³² W pobliskiej przestrzeni organizatorzy ustawili też ludowe rzeźby pasyjne na ceglanym postumencie. Towarzyszyły im zawieszone nad wejściem do kaplicy malowane stacje Męki Pańskiej (co przypominało też wiejskie wnętrza z obrazkami/fotografiami umocowanymi pod sklepieniem nad drzwiami). Wszystko to w przedziwny sposób wiązało się w jeden naturalny ciąg, gdzie dokument fotograficzny współlistniał obok plastyki ludowej i amatorskiej.

W innej części kościoła, w tzw. Piecie Woli, związanej z walkami w powstaniu warszawskim, ulokowane zostały z kolei zdjęcia Lokajskiego (1909–1944). Ten reprezentant pokolenia Kolumbów przed wojną należał do światowej czołówki oszczepników (udział w igrzyskach w Berlinie, 1936) oraz pięcioboistów (wicemistrzostwo świata, 1935), a później walczył w kampanii wrześniowej i powstaniu warszawskim (ps. „Brok”, jako oficer łącznikowy i dowódca plutonu, zginął pod gruzami zbombardowanej kamienicy, gdzie mieścił się zakład fotograficzny). Dziś przede wszystkim pamięta się go jako autora zdjęć z powstania. Za pomocą zdobycznego aparatu leica dokumentował przebieg walk (np. zdobycie przez powstańców gmachu PAST-y przy ulicy Zielnej), zniszczone ulice i budynki stolicy, barykady. Nie stronił od przekraczania granic intymności: zaglądał do szpitali, fotografował pochówki ofiar niemieckiego ostrzału, pokazywał cierpienia i ból cywilów,

niekiedy też martwe ciała. Ujawniał momenty powstańczego życia, od kobiet gotujących posiłki dla powstańców, przez chałupniczą produkcję broni i powstańcze śluby, po dzieci napełniające worki piaskiem. Zachwycał portretami często anonimowych bohaterów, zaskakując bliskością, jaką potrafił zbudować z fotografowaną osobą.³³ Lokajski, który pasją fotografowania zaraził się podczas studiów, a podczas okupacji prowadził pracownię i zakład fotograficzny, rozpoczął powstanie jako żołnierz. I to sprawiło, że gdy z czasem otrzymał polecenie utrwalania wszystkiego na taśmie fotograficznej i filmowej, jego dodatkowa funkcja fotoreportera pozostawała właściwie niezauważalna (przez co nie musiał oswajać bohaterów fotografii swoją obecnością). Wędrując po Śródmieściu, kadr po kadrze dokumentował miasto zmieniające się przez walkę. Jego czarno-białe zdjęcia utrzymane były we współczesnym reporterskim stylu, gdyż potrafił błyskawicznie wylapać właściwy moment, zatrzymać w kadrze ważną chwilę i przekazać emocje. Mimo trudnych warunków stał się autorem mnóstwa ujęć pobudzających wyobraźnię, sprawiających wrażenie, że jesteśmy razem z bohaterami jego fotografii i przeżywamy te same emocje.³⁴

W przejściu do Piety Woli natrafiało się na kolejne zdjęcia – ich autorem był Bujak (ur. 1942). Jako artysta odkrywał on przede wszystkim duchową stronę człowieka. Mówi się o nim jako o fotografie mistycznym (ale przede wszystkim papieskim).³⁵ Jak tłumaczył, starał się „żeby była to sfera wokół spraw Pana Boga. To może się różnie przejawiać. Poprzez sztukę sakralną, obrzędy, spotkania z konkretnymi ludźmi, nierzadko dotykane nieznanych, kompletnie zamkniętych światów.”³⁶ W swoich zdjęciach potrafił pokazać mistycyzm zawarty w religijnych ceremoniach. Taki właśnie jest cykl głośnych *Misteriów*, które znalazły się w odbudowywanej parafii Miłosierdzia Bożego na wystawie *Znak krzyża*.³⁷ Bujak pracował nad tym cyklem przez wiele lat od 1963 roku, a swoje poszukiwania prowadził w całej Polsce. Jego fotografie przedstawiały święta religijne: w aspekcie grupowym poprzez towarzyszące im procesje oraz w aspekcie jednostkowym, jak np. poprzez uchwycone chwile modlitwy pełne emocjonalnego napięcia. Jak pisał Adam Mazur:

„Bujak szybko odszedł od malowniczej, postpik-turalnej maniery na rzecz pełnego ostrości spoj-rzenia na interesujący go fenomen religijny i spo-łeczny. Kojarzące się raz z misteriami Władysława Hasióra, innym razem z obrazami Bruegla foto-grafie stanowią niezwykle fresk, który pomaga zrozumieć opisywane przez historyków »długie trwanie« pewnych form kulturowych.”³⁸

Religijną tematykę podejmowały też zdję-cia Mariusza (Andrzeja) Wieczorkowskiego (ur. 1947). Fotograf ten dobrze znał historię tego miej-sca i proboszcza parafii ks. Wojciecha Czarnow-skiego, w dużym stopniu przyczynił się, że do orga-nizacji wystawy doszło właśnie na Żytniej³⁹. Warto tu podkreślić, że Wieczorkowski uznawany jest za jednego z najważniejszych przedstawicieli sztuki przykościelnej w dziedzinie fotografii – obok ta-kich artystów, jak Erazm Ciolek, wspomniana Ry-det czy też Anna Beata Bohdziewicz, także biorąca udział w *Znaku krzyża*.⁴⁰ Jego zdjęcia umieszczo-ne zostały w korytarzu pod prezbiterium. Prze-strzeń ta była najbardziej ciasna i powikłana, gdyż ulegała ciągłym przeobrażeniom przez wywózkę gruzu, ziemi i żłobienie korytarzy, łączących ją z położoną obok Pietą Woli. Wieczorkowski swo-imi zdjęciami wpisywał się wprost w tytuł przed-sięwzięcia i przekazaną mu przestrzeń: pokazywał krzyże, także takie, które dostrzegał w kształtach architektury, w pejzażach, zwłaszcza w pejzażach cmentarnych.⁴¹

Podobny charakter i podobną wymowę miały fotografie znajdujące się na dziedzińcu ko-ścioła, na czworobocznych filarach i na ścianach podcieni. W ten sposób powstała jakby galeria fotografii dokumentalnej. Jej autorzy – ponad czterdziestu uznanych fotografów⁴² – podobnie jak Wieczorkowski ukazywali obecność znaku krzyża w życiu religijnym i społecznym Polaków oraz w wydarzeniach publicznych. Na kadrach ich zdjęć uchwycone zostały zarówno sceny z piel-grzymek, odpustów, obrzędów, jak i krzyże towa-rzyszące manifestacjom (w tym krzyże utworzone z kwiatów i świateł) oraz oczywiście wielki krzyż papieski na placu Zwycięstwa w Warszawie. Nie zabrakło też krzyży przydrożnych i cmentarnych.⁴³

Fotografia w ciemności

Niewątpliwie *Znak krzyża* wytworzył specyficzną przestrzeń, jakby wyjętą z koszmarnej codzien-ności, a jednocześnie w tę dramatyczną sytuację zanurzoną. Trwało to dwa tygodnie. Nieco wcze-sniej, bo już w 1982 roku odbywały się spontanicz-nie organizowane nieduże wystawy w kościołach. Przedsięwzięcie Boguckiego i Smolarz różniło się jednak od nich zdecydowanie. Manifestacja ar-tystów na Żytniej imponowała nie tylko rozmiar-em, interdyscyplinarnym charakterem, udział-em ogólnopolskiej elity artystycznej, ale przede wszystkim spójną ramą programową i ideową, pozwalającą w tej jakże specyficznej przestrzeni dokonać właściwego doboru i układu prac.

Wystawa *Apokalipsa – światło w ciem-ności*, zrealizowana w warszawskim kościele św. Krzyża w listopadzie 1984 roku, była kolejną wspólną inicjatywą „spółki autorskiej” Bogucki i Smolarz. Nowa świątynia i zupełnie nowa sce-neria, ale główne założenia stojące za *Znakiem krzyża* – w tym szczególnie rola fotografii – były kontynuowane i rozwijane. To przedsięwzięcie, mimo iż zostało zorganizowane w monumental-nej barokowej budowli, jednej z ważniejszych świątyń stolicy, z bogatym kalendarium wydarzeń związanych z historią Polski, miało już jednakże inny rozmach niż w kościele na Żytniej. Artyści zaproszeni zostali do kościoła dolnego, w podzie-mia, o kształcie odwróconej litery T, podzielonej podporami i filarami na nawy. Wystawa zbudowana została z dwóch zasadniczych części. W roz-ległej krypcie, przy jej czterech ścianach, pojawiły się cztery instalacje autorstwa Włodzimierza Borowskiego, Jerzego Kaliny, Grzegorza Ko-walskiego, Romana Woźniaka. W wieloznaczny i ponadczasowy sposób próbowały one nawiązać do tekstu Apokalipsy św. Jana, ale co ważne, ich oddziaływanie łączyło się ze sobą. Pod ogromnym wrażeniem tej osobliwej całości o dużym ładun-ku emocjonalnym była m.in. Anda Rottenberg („osiągnięcie najwyższej rangi artystycznej”).⁴⁴ Grzegorz Kowalski – którego pracę było widać jako pierwszą po wyjściu z ciemności schodów prowadzących do kościoła dolnego – postrze-gał je w kategoriach otwarcia na dialog. Dialog o „ludzkiej potrzebie transcendencji, o tęsknocie

do przeżycia religijnego (nie ograniczonego do konkretnej religii!), o duchowym wymiarze istoty ludzkiej, o śmierci w jej różnych postaciach...,” a także o kryzysie wiary.⁴⁵

Z tej przestrzeni, służącej refleksji i zadawaniu pytań o sprawy fundamentalne, wchodziło się następnie do położonej obok sali katakumbowej. Ona z kolei stanowiła, jak to mówił Bogucki, pewnego rodzaju „lamus wyobraźni”. Ale nie była to zwykła „rupiecarnia”. Zgromadzono w niej bowiem funkcjonujące społecznie wyobrażenia Apokalipsy oraz dokumenty apokalips prywatnych (subiektywnych).⁴⁶ Składały się na nie dzieła sztuki, fotografie⁴⁷ i teksty związane z tematem wystawy. Dominującym elementem tej scenarii okazywał się zestaw rzeźb Józefa Łukomskiego (1920–1996). Obiekty te w połączeniu z fotografią dokumentalną posłużyły Smolarz do stworzenia przejmującego układu przestrzennego.

Łukomski był artystą, którego twórczość można podsumować krótkim hasłem: „szukam człowieka.” Wychodząc od doświadczenia malarstwa materii, tworzył zniekształcone wizerunki postaci ludzkiej (podkreślające samotność, cielosność i kruchość człowieka), eksperymentował z kolażami z tkanin oraz obrazami ze starą odzieżą, by pod koniec lat siedemdziesiątych zacząć projektować environments z usztywnionych emulsją syntetyczną, pustych wewnątrz ubrań. Były to najczęściej ogromnych rozmiarów figury, zestawiane przez Łukomskiego w grupy, które w swoim milczącym zniemieniu ujawniały uświęcone ślady ludzkiej obecności.⁴⁸

Taką właśnie „teatralną” kompozycję z bezosobowymi aktorami zaprezentował artysta w podziemiach kościoła św. Krzyża. Jako całość robiła ona duże wrażenie – wątki eschatologiczne, w tym Sądu Ostatecznego (kojarzącego się z Apokalipsą), były tu aż nadto widoczne. Smolarz oddziaływanie to jeszcze bardziej ukierunkowała i wzmocniła. Narzędziem wywołującym wspomnienia z przeszłości stała się dla niej fotografia dokumentalna. Poszczególne zdjęcia artystka rozłożyła na podłodze, opisała je, przykryła szkłem, a obok ustawiła palące się świece. W ten sposób tworzyła się pełna kompozycja: wydłużona, biała „figura ubraniowa,” pod nią świece i fotografia. Schemat ten Smolarz zastosowała do każdej rzeź-

by Łukomskiego. Aby zobaczyć zdjęcia, trzeba było albo uklęknąć, albo się mocno schylić. Fotografii przedstawiały tragiczne dla Polaków miejsca i sceny z najnowszej historii. Z czasów II wojny światowej były to m.in.: obóz koncentracyjny Birkenau i kadr z nagimi kobietami pędzonymi do komory gazowej; getto w Warszawie i dwójka młodych ludzi na pierwszym planie, zabitych podczas jego likwidacji; Instytut Anatomii Akademii Medycznej w Gdańsku oraz tors mężczyzny, którego nie zdążono przerobić na „mydło z ludzi” w ramach eksperymentów Rudolfa Spannera; Katyń i odkryte doły śmierci z polskimi oficerami. Bliższe wystawie były z kolei kadry z Bydgoszczy, Gdańska, Warszawy z protestów i manifestacji młodzieży i robotników z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a także z Rzymu z zamachu na papieża na placu św. Piotra oraz z Krakowa, gdzie doszło do pokojowego „białego marszu” w imię solidarności z Janem Pawłem po tym zamachu.⁴⁹

Bieżąca historia nie dała jednak o sobie zapomnieć. W tej samej sali znajdowała się również kompozycja z sutanną rzuconą na ziemię obok płyty ołtarzowej. Był to *Ołtarz kapłański* Boguckiego. Zaledwie kilkanaście dni przed otwarciem wystawy doszło do porwania i śmierci księdza Jerzego Popiełuszki, kapelana Solidarności. Tak oto pojawił się jakże aktualny komentarz do tej i tak przejmującej wystawy.

Fotografia w labiryncie

Ostatnim spotkaniem Boguckiego i Smolarz z wystawą realizowaną w formule sztuki przykościelnej był *Labirynt – przestrzeń podziemna*. Tym razem gospodarzem stał się kościół Wniebowstąpienia Pańskiego w Warszawie (na Ursynowie).⁵⁰ Ale nie tylko z tego powodu okazała się ona wyjątkowa. Organizatorzy przedsięwzięcia rozpoczęli pracę wiosną 1989 roku w rzeczywistości PRL-u, a zakończyli ją jesienią⁵¹ tego roku, już po czerwcowych wyborach, które przyczyniły się do upadku systemu komunistycznego w kraju i narodzin III Rzeczypospolitej. W ten sposób nastąpiło niejako zamknięcie pewnej historii, zapoczątkowanej powstaniem Solidarności i stanem wojennym 1981 roku, której efektem było

masowe wejście artystów „do kruchty.” Bogucki tłumaczył, że jakkolwiek mogło się wydawać, że taka formuła wystawy jest już „znakiem wczorajszej kultury chroniącej się w cieniu kościoła,” to on i jego współpracownicy przeczuwali, że jest to nie tyle pożegnanie, co raczej otwarcie na nową „przestrzeń przenikania się wzajemnego odmiennych perspektyw religii, historii i sztuki.”⁵²

Sama wystawa – ponownie, tak jak to było w przypadku *Apokalipsy – światła w ciemności* czy też częściowo *Znaku krzyża* – urządzona została w tak zwanym kościele dolnym. Podziemia ursynowskiej świątyni zostały zagospodarowane przez malarzy i fotografów; całość miała być próbą ukazania odwiecznych sytuacji określających los człowieka.⁵³ Układ przestrzenny tworzyły strefy wyobrażeń plastycznych/fotograficznych symbolicznie odnoszące się do Księgi Rodzaju. Były to: strefa wstępna (nawiązywała do stworzenia świata i ogrodu rajskiego z drzewem poznania dobra i zła), labirynt czasu i przestrzeni (sieć korytarzy z ruiną wieży Babel – miejsce, gdzie trafił człowiek po wygnaniu z raju), strefa światła i strefa domu (obie związane z duchowym dojrzewaniem człowieka), strefy autorskie (z pracami artystów odnoszących się do idei labiryntu), obszary malarstwa (przypomnienie nieba i ziemi), dziedzińiec (z konstrukcjami rzeźbiarskimi).⁵⁴

Kluczową dla powodzenia całego przedsięwzięcia była sfera labiryntu i tym samym znów szczególną rolę przypisano fotografii, co nie powinno dziwić w kontekście poprzednich realizacji z 1983 i 1984 roku. To ona miała wypełniać wnętrze tytułowej konstrukcji. Stąd też przedmiotem długich poszukiwań, dyskusji i wątpliwości przy projektowaniu wystawy był sposób wytworzenia i zapełnienia tej przestrzeni przygotowywanym i selekcionowanym od dawna materiałem fotograficznym. Organizatorom chodziło o „prawdziwy labirynt życia wypełniony śladami spełniających się ludzkich dziejów, wiążący sobą cały układ biblijnych przestrzeni symbolicznych i towarzyszących im stref autorskich.”⁵⁵ Z tego powodu budowanie ścian tego labiryntu za pomocą płyt czy tkanin rozpiętych na stelażach (po to, by umieścić na nich wybrane fotografie) nie miało dla nich sensu. To nie miała być schludna, elegancka prezentacja zdjęć. Przełom przyniosło dopiero spo-

tkanie ze sztuką Grzegorza Klamana (ur. 1959) na wystawie *Na obraz i podobieństwo. Nowa ekspresja religijna* (1989), zorganizowanej przez Andrzeja Bonarskiego w dawnych zakładach Norblina w Warszawie. Gdański artysta tworzył wówczas monumentalne realizacje z pociętych, nieregularnych płatów blachy, u Bonarskiego pokazał surowe bryły w kształcie obelisków – i ta właśnie forma urzekła Boguckiego. Kłaman zgodził się zbudować labirynt, choć nie był zadowolony z pomysłu, że jego dzieło zostanie na koniec obwieszane zdjęciami.⁵⁶ Z kolei Bogucki ze Smolarz nie chcieli, by fotografie pojawiły się tam jako obiekty o charakterze estetycznym (i nie poparli pomysłu Klamana, by ponaddzierać je jak stare plakaty na słupach ogłoszeniowych). Miały być one przede wszystkim dokumentem („znakiem żywej pamięci”). Ostatecznie podczas prac montażowych labiryntu, gdy artysta przystępował do objawiania blachą stworzonej przez siebie konstrukcji już z drugiej (wewnętrznej strony), wspólnie zdecydowali, że szkielec z nieheblowanego drewna pozostanie tam „obnażony.” Stało się dla nich jasne, że toporna uroda odsłoniętej wewnątrz konstrukcji, w połączeniu z jej przestrzennością i nieregularnością, w naturalny sposób przyswoi sobie obcy jej początkowo „żywiół obrazkowy” (oszlone fotografie).⁵⁷ To, co wydawało się na wstępie nie do pogodzenia z rzeźbiarską architekturą, znalazło swoje rozwiązanie w surowej, niedokończonej formie Klamana.

Jego labirynt z drewna i starej blachy zajął prawie połowę ogromnej przestrzeni kościelnego podziemia w świątyni Wniebowstąpienia Pańskiego. Stał się z oczywistych względów dominującą, centralną figurą, wokół której zbudowane zostały wspomniane autorskie ciągi malarskie i pozostałe strefy. Niewątpliwie była ona zaskakującą swoim wyglądem konstrukcją, nad którą wisiało ciężkie kasetonowe „niebo” z surowego betonu. To w nie wbijała się po części spalona, wychodząca ze środka labiryntu *Wieża Babel* autorstwa Jerzego Kaliny. Obiekt Klamana miał powstać nieforemny kręgu z chaotycznym układem tworzących korytarze ścian, które niekiedy ciągnęły się długo, czasem nagle urywały. W tej sieci korytarzy rozwieszone zostały fotografie, był ich ogrom – około 700. Zostały one wybrane i uło-

zione przez Smolarz i jej współpracowników po przejrzeniu kilku tysięcy zdjęć z udostępnionych im publicznych i prywatnych kolekcji.⁵⁸

Ostatecznie do labiryntu trafiły zdjęcia z dziewiętnastego i dwudziestego wieku, a więc obejmujące pełne dzieje polskiej fotografii.⁵⁹ Przy wejściu do labiryntu zgrupowano te odnoszące się do narodzin i początku życia, by przy wyjściu pokazać mówiące o śmierci. W środku zaś materiał fotograficzny ujawniał najróżniejsze „ślady życia,” ułożone w pewne grupy tematyczne, skupiające „osoby,” „miejsca,” „zdarzenia.” Jak tłumaczył Bogucki, „istotą selekcji nie były ani z góry przyjęte założenia tematowo-historyczne, ani preferencje estetyczne, lecz wylawianie tego, co odczuwa się najintensywniej, fotografii, które bardziej niż inne zachowały w sobie emitujący własną energię ślad czegoś, co było: miejsca, zdarzenia, obecności. Naszą intencją było wzmocnienie ukrytych w fotografii znaczeń nie tylko przez wybór i układ, ale także przez wprowadzenie zdjęć w przestrzeń refleksji historyczno-literackiej oraz w przestrzeń symboliczno-labiryntową.”⁶⁰

Tę przestrzeń refleksji historyczno-literackiej tworzyły tabliczki z tekstami poety i prozaika Włodzimierza Paźniewskiego. Wykorzystał on utwory własne, sięgnął też po cytaty z prac wyjątkowego w polskiej filozofii Henryka Elzenberga, specjalizującego się w zagadnieniach aksjologicznych. W tych tabliczkach niby w lustrach historii, filozofii, literatury odbijały się utrwalone na zdjęciach postaci i zdarzenia.⁶¹ Drugą przestrzeń, a więc symboliczno-labiryntową, konstituowały konstrukcja Klamana oraz otaczające ją strefy z instalacjami i dziełami malarskimi.

W zakamarkach tej przedziwnej budowli można było natknąć się na stare zdjęcia z prywatnych albumów rodzinnych, portret Zygmunta Krasińskiego na łożu śmierci, epizody z powstania styczniowego, sceny z życia polskich Żydów, fotografie Feliksa Dzierżyńskiego (jako chłopczyka, dandysa w Krakowie, szefa Czeka), ujęcia z przyjęć dyplomatycznych u prezydenta Ignacego Mościckiego, przedwojenne kroniki wydarzeń kryminalnych i procesów sądowych, zdjęcia z obozów śmierci i zesłańców w łagrach Workuty, propagandę stalinowską, portret Jerzego Urbana, kadry z obrad Okrągłego Stołu, zaprzysięże-

nia gen. Jaruzelskiego na prezydenta, powołania rządu Tadeusza Mazowieckiego. Labirynt obwieszony setkami fotografii i cytatów łączył więc rozmaite miejsca, czasy, warstwy społeczne, idee i postawy, a zarazem – poprzez umiejscowienie w przestrzeni sakralnej – nadawał im pewien kontekst duchowy.

Wieża Babel

Wystawa z kościoła Wniebowstąpienia Pańskiego w Warszawie (1989) w sposób najbardziej chyba dosłowny przywoływała doświadczenia przełomowych *documenta 5* w Kassel (1972). Bogucki widział je osobiście – jako znany polski galerzysta został zaproszony przez stowarzyszenie Inter Nations,⁶² działające w celu promowania Niemiec na całym świecie. Wystawa ta wywarła na nim ogromne wrażenie, wielokrotnie pisał i odwoływał się do niej w swojej praktyce organizacyjnej na polu sztuki.

Za koncepcję i realizację piątej edycji tej najważniejszej międzynarodowej wystawy sztuki współczesnej odpowiadał szwajcarski kurator Szeemann (1933–2005), który zdążył już zasłynąć ważnymi ekspozycjami: *Live in Your Head. When attitudes become form* (1969) i *Happening & Fluxus* (1970). Zaproponował on zmianę dotychczasowej idei „100 dni muzeum” na „100 dni wydarzeń,” co miało podkreślić większą niż wcześniej rolę działania, a nie obiektu artystycznego. Skoncentrował się jednak przede wszystkim na analizie relacji wizualnych form wyrazu i rzeczywistości, to nastawienie zawarte było w hasle wystawy: „Kwestionowanie rzeczywistości – obrazowe światy dzisiaj.” Odpowiadały temu działy tematyczne: od „rzeczywistości obrazu” (takiej jak propaganda polityczna i reklama), przez „wyobrażoną rzeczywistość” (czyli socrealizm i fotorealizm), aż do „identyczności lub jej braku między obrazem a obrazowanym” (sztuka konceptualna). Wypracowana przez kuratora formuła wystawy oferowała pokierowanie widzami i ich sposobami widzenia celem lepszego zrozumienia współczesnych światów obrazowych; zrozumienia świata coraz bardziej zależnego od pośrednictwa (mass) mediów; świata, w którym coraz trudniej odróż-

nić rzeczywistość od wydarzenia zainscenizowanego (spektaklu). Ta edycja wystawy wyróżniała się znaczącym zróżnicowaniem prac. Szeemann wymyślił wówczas pojęcie „indywidualnej mitologii,” gdzie kluczowa staje się postawa, nie styl. Był to postulat wobec historii sztuki, by podkreślać intencje, które mogą przyjmować różne formy.⁶³ Te „indywidualne mitologie” zostały zestawione z „równoległymi światami wizualnymi:” światami pobożności, propagandy politycznej, trywialnego realizmu (kicz), estetyki reklamy i produktu oraz „sztuki chorych psychicznie” (art brut). Prezentacja obrazów i rzeźb europejskiego i amerykańskiego fotorealizmu (która okazała się sensacją i sukcesem wystawy) dodatkowo dokumentowała najnowsze odniesienie sztuki do rzeczywistości. Nie zabrakło innych form reakcji na rzeczywistość, jak performance i sztuka akcji, które po raz pierwszy zyskały tak wielką przestrzeń dla prezentacji.⁶⁴

Documenta 5 wzbudziły ogromne kontrowersje wśród widzów, krytyków i samych uczestniczących w nich twórców.⁶⁵ Jej kuratorowi zarzucano wykorzystanie sztuki i twórców w celu namaszczenia wystawy jako autonomicznego dzieła sztuki budującego nowe konteksty. Tak zresztą się stało: prace artystów zostały wyjęte z kontekstu, w którym powstały, i umieszczone w nowym, zaproponowanym przez kuratora. Był to przełom, dzięki czemu ta edycja wystawy zyskała trwałe uznanie, a być może i status kultowy. Do dziś stanowi ona wzór dla współczesnej praktyki wystawienniczej i roli organizatora wystawy.

Należy oczywiście zgodzić się z Jarecką, że Bogucki (polski Szeemann?), realizując swoją pierwszą kościelną wystawę, wzorował się na rozwiązaniach Szeemanna. *Znak krzyża* był przecież szesnastodniowym wydarzeniem – miejscem interdyscyplinarnych działań i interakcji z publicznością. „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 światel – spo-

tkania ekumeniczne« (...) oraz »Labirynt – przestrzeń podziemna«” – pisała krytyczka sztuki z *Gazety Wyborczej*.⁶⁶ Na pierwszy plan wysuwać się miał przecież całościowy pomysł przestrzenny.

Warto jednakże zwrócić uwagę na jedno kluczowe zagadnienie. Bogucki, jakkolwiek był zauroczony magią *documenta 5*, to jednocześnie postrzegał ją jako symboliczną wieżę Babel – „rojowisko obcych sobie wzajemnie języków wyobraźni.” Doceniał ją za ukazanie sytuacji sztuki nie według poglądów artystycznych, tylko jako wielki pejzaż socjologiczny, by zarazem stwierdzić, że ta panorama zjawisk obejmuje różne języki i różne piętra kultury białego człowieka.⁶⁷ Polski galerzysta był przekonany, że funkcjonują one obok siebie, w swoim własnym świecie i nie ma między nimi porozumienia. Ta refleksja była dla niego szczególnie ważna – zastanawiał się, w jaki sposób można by „te rozdzielone kanały wyobraźni i rozbiegające się w różne strony języki sztuki na nowo ze sobą złączyć w całość niekoniecznie jednorodną, splecioną z różnych wątków i postaw, ale względnie spójną.”⁶⁸ Wtedy to nabrał pewności, że to właśnie doświadczenie Boga i doświadczenie przestrzeni świętej, zarówno to pierwotne, jak i związane ze sztuką, może te wyobrażenia ludzkie powiązać w pewną jedność.

Pierwsza jego wystawa przykościelna, zorganizowana na Żytniej, jednoznacznie pokazuje te intencje i przemyślenia Boguckiego. Szczególna rola fotografii nie była tutaj przypadkowa. Stała się ona dla niego jednym z narzędzi do kształtowania układu przestrzenno-wizualnego jego przedsięwzięć. Tłumaczył: „fotografie przywoływały pamięć faktów odległych lub wczorajszych, a wraz z pamięcią – myśli i wzruszenia z tymi faktami związane. My zaś wprowadziliśmy te dokumentalne obrazy w przestrzeń nasyconą modelitwą i sztuką, w klimat architektury sakralnej. To znaczy w klimat miejsca, w którym życiowe konkrety widzi się w perspektywie wieczności.”⁶⁹ Spójrzmy zatem jeszcze raz na wątki fotograficzne na omawianych tu wystawach.

Od dokumentu ku wieczności

W *Znaku krzyża* Rydet prezentowała swój wieloletni projekt zapoczątkowany na Podhalu, ale w żadnym wypadku to nie były błahe obrazki – artystka dobitnie wskazywała, że to ludzie tworzą historię i dopiero potem całe ich środowisko staje się opowiadaniem.⁷⁰ Chciała po prostu ocalić człowieka poprzez robienie zdjęć tam, gdzie żył, i z tego właśnie zrodziła się cała reszta – ten gigantyczny, dokumentalny projekt z pogranicza etnografii i socjologii, czyli właśnie *Zapis socjologiczny*. Było w tym też pragnienie zachowania świata, którego obraz każdego roku zmienia się z olbrzymią szybkością i który już odchodzi bezpowrotnie.⁷¹ Dotyczyło to w szczególności polskiej wsi, w tym starych wnętrz chat z rzędami świętych obrazów.

Fakt, że zdjęcia Lokajskiego znalazły się na tej wystawie, to również nie był przypadek.⁷² Jednym z bardziej charakterystycznych fragmentów odbudowywanego kościoła Miłosierdzia Bożego była tzw. Pieta Woli. Parafianie tak nazwali dwupiętrową ruinę o pustych otworach okiennych; przypominała ona wyglądem zamknięte ścianami z czterech stron i otwarte ku niebu jak studnia podwórko. Były to pozostałości po rozbudowanej kaplicy usytuowanej w kompleksie zakonnym Zgromadzenia Sióstr Matki Bożej Miłosierdzia, który został spalony przez Niemców w 1944 roku. Należy pamiętać, iż to wtedy i właśnie na Woli miały miejsce zorganizowane masowe egzekucje ludności – szacuje się, że w tej największej w historii jednostkowej zbrodni popełnionej na Polakach śmierć poniosło od 40 do 60 tysięcy osób. Zachowane fragmenty to Pieta – jako motyw kojarzony najczęściej z ikonografią chrześcijańską zawiera ona w sobie nie tylko elementy żałoby, oplakiwania, bólu i smutku po stracie, ale też element nadziei, że śmierć nie poszła na marne. Co ciekawe, słowo to oznaczające „miłosierdzie” wywodzi się z włoskiego *pietà* (a właściwie to z łacińskiego *pietas* – najwznioślejszej cnoty etyki rzymskiej). Termin ten został przyjęty przez chrześcijaństwo, a następnie zmodyfikowany, zinterpretowany i przetłumaczony jako „współczucie.” Owo „współczucie,” po grecku „empatia” (*empathia*), znaczy tyle co „pasja”, „przywiązanie”, „emocje” i „uczucia” wobec kogoś lub czegoś, które zmieniają odczuwającego.⁷³ Wydaje się, że taka definicja tego słowa bardziej od-

powiadała postrzeganiu tego miejsca przez parafian i okolicznych mieszkańców, podkreślając jego związek z historią oraz wywołując określone emocje.

W tym też kierunku podążyli organizatorzy *Znaku krzyża*. Z jednej strony, religijny motyw ofiary i męczeństwa reprezentował projekt Miry Żelechower-Aleksiun, ulokowany w pobliskim kanale drewnianych schodów łączących podziemie z parterem. Stworzyła ona swoisty pionowy ciąg malarski, zawieszając bezpośrednio jeden nad drugim kilkanaście swoich obrazów o tym samym formacie. Kolejne sekwencje *Drogi Krzyżowej* oglądało się, wstępując po stopniach.⁷⁴ Z drugiej strony, wspomniany motyw eksplorowała główna ekspozycja w Piecie Woli, czyli zdjęcia Lokajskiego. Tu również zastosowano narrację w formie uporządkowanego ciągu „obrazów.” Rozpocynała się ona – patrząc od dołu (wnętrza „podwórka”) – od nekrologu powstańczego fotografa, gdzie stale płonęły światła. Następnie swoisty fryz tworzyły zdjęcia mniejszego formatu, pokazujące młodych powstańców i ich dzień powszedni w walczącej stolicy. Musiały to być ujęcia z początku powstania, bo bohaterowie fotografii patrzyli w obiektyw z nadzieją i entuzjazmem. Całą sekwencję kończyły zawieszone wysoko na ścianach wielkoformatowe zdjęcia, które można było oglądać z dołu i ze schodów. Była to już dokumentacja dramatu mieszkańców ginącej Warszawy: przejmujące kadry pokazujące przenoszenie trupów, wrzucanie ciał do wspólnych dołów, żałobne modlitwy kobiet nad grobami...⁷⁵

Na wystawie na Żytniej pojawiły się również *Misteria* Bujaka. Sam autor wyjaśniał, że jego fotografia zrodziła się z potrzeby poznania i utrwalania wydarzeń, w których spotykał „relikty dawnych epok,” spraw jego zdaniem nieznanymi ogółowi, a będących jednocześnie koniecznym uzupełnieniem wiedzy o współczesnym człowieku. Bujaka najbardziej interesowały sama istota obrzędu (katolickiego i prawosławnego, często o genezie sięgającej średniowiecza) oraz jego psychiczne podłoże.⁷⁶ On jako fotograf chciał do tej „istoty” dotrzeć, zrozumieć fenomen przetrwania owych „reliktów”, stąd też jego strategia fotografowania polegała na bliskim kontakcie. Tylko współudział w wydarzeniach i współpraca z fotografowanymi osobami zapewnić miały według niego szansę na poznanie i zarejestrowanie tego, co kryło się pod powierzchnią widzianych zja-

wisk. Nic więc dziwnego, że jego zdjęcia traktować można jako „niezwykłą sondę wyslaną w nietknięte nowoczesnością rejony życia społecznego, gdzie od wieków rozgrywa się ten sam określający szczególną mentalność rytuał.”⁷⁷ Niektóre z nich przypominały wręcz opowieść wyciągniętą z mroków średniowiecza, ale wytworzoną za pomocą fotografii.

Bujak wykorzystywał tutaj formułę humanistycznego fotoreportażu i w kraju tysięcy kościołów opowiadał o doświadczeniu misterii.⁷⁸ Traktował to jako misję, ponieważ dynamiczny rozwój społeczny i przemiany kulturowe powodowały zanikanie starych zwyczajów. Podobnie oceniała to Urszula Czartoryska. Postrzegała ona cykl *Misteriów* – obrzędy i ceremonie, które w ciągu jednej generacji zmienia formę lub znikną – jako coś więcej niż tylko reporterską obserwację. Sytuowała te zdjęcia w opozycji: historia – dzień dzisiejszy, duchowość – przyziemność, ruchy masowe – samotne przeżycie, splendor ceremoniału – zaparcie się siebie. Dla niej ważne były emocje, które postrzegała w dokumentalnej praktyce Bujaka, i jego zdolność do sprawienia, że fotografia przenikała cielesną powłokę człowieka (a nie zatrzymywała się jedynie na zewnętrznosci).⁷⁹ W tym ujawnianiu zjawisk duchowych (mistycznych), o których mamy powierzchowną wiedzę, we wskazywaniu na gesty i rekwizyty pomagające zrozumieć psychikę bohaterów zdjęć Czartoryska widziała największą siłę i wyjątkowość krakowskiego fotografa.

Na „rekwizytach” skupił się z kolei Wiczorkowski, odkrywając krzyże w różnych formach rzeczywistości. Nic więc dziwnego, że łączy się go z pewnym określonym myśleniem o obrazie fotograficznym. W jego praktyce odnaleźć można bowiem przekraczanie mimetyzmu realistycznego obrazu na rzecz jego iluzji – ale jest to iluzja, jak pisał Krzysztof Jurecki, szczególnego rodzaju. Wiązała się ona według niego z zagadnieniem duchowości, w której widoczne są wpływy dziewiętnastowiecznego spirytyzmu. Idea ta była rzadko podejmowana przez polskich fotografów współczesnych, poza Wiczorkowskim autor *Oblicza fotografii* przypisywał do niej również Rydet, Jerzego Lewczyńskiego, Andrzeja Brzezińskiego, Andrzeja J. Lecha, a zupełnie współcześnie Marcina Sudzińskiego.⁸⁰ W przypadku Wiczorkowskiego i jego zdjęć w parafii na Żytniej poszukiwania magicznej aury fotografii współgrały

z doświadczaniem nowych stanów ducha. Jurecki mówił: „być może jesteśmy na przedpolach procesu resakralizacji świata, gdzie dopiero coś miga i błyska, lecz to nie jest pełne słońce. Otóż w pewnym momencie na Żytniej zapaliło się Słońce, w tej ruinie ludzie odnaleźli miejsce święte. Tam sztuka nie była w ogóle potrzebna. Było tam natomiast głębokie przeżycie religijnej wspólnoty i autentycznej obecności sacrum.”⁸¹

W podobnych kategoriach można myśleć w przypadku przejmującej instalacji w sali katakumbowej w kościele św. Krzyża w ramach wystawy *Apokalipsa – światło w ciemności*. Rzeźby Łukomskiego zestawione tam zostały przez Smolarz z konkretnymi fotografiami, tekstem i światłem. O ile Łukomski opowiadał o dramacie człowieka bez niego samego i jedynie za pomocą pozostawionych przez niego przedmiotów (ubrań), to Smolarz dodawała do tej formuły konkretne, namacalne ślady. Ślady apokalipsy rozumianej jako katastrofa historyczna, polityczna lub osobista. W efekcie ich wspólnych działań powstała magiczna w swym wyrazie przestrzeń, przywołująca atmosferę Święta Zmarłych. „Kompozycja przestrzenna oparta tam właśnie była na wymowie i sile fotografii. W półmroku, u stóp wysmukłych rzeźb-kostiumów, wydrążonych fantomów postaci ludzkich – płonące świece oświetlały kronikę polskich tragedii ostatnich kilkudziesięciu lat. Pochylenie się nad każdą fotografią w milczącej wędrówce pośród olbrzymich figur stawało się rodzajem modlitwy, litanii, drogi krzyżowej” – komentowała Krystyna Czerni.⁸² Krytyczka doceniała właśnie język fotografii, który w połączeniu z „rzeźbiarskim kontekstem” wywoływał autentyczne według niej odczucia, wynikające z historii utrwalonej w pamięci i wyobraźni.

Efekt ten niejako w dramatycznej skali powielala tytułowa konstrukcja Klamana z setkami zdjęć wybranych przez Smolarz na wystawę *Labirynt – przestrzeń podziemna*. W tym przypadku, zgodnie z intencjami autorów wystawy, „czasoprzestrzenny labirynt fotografii nakładał się na labirynt z drewna i blachy.” Wędrujący korytarzami widz dostrzegał bowiem zdjęcia z różnych epok i zdarzeń, publicznych i prywatnych, ciągnących się tematycznie przez wiele ścian, zakręcających lub nagle przerywanych. Doskonale oddają to ponownie słowa Boguckiego: „był więc Labirynt na prośbę naszą

obmyślony przez Klamana wyobrażeniem dwóch dopełniających się rzeczywistości: doświadczanej i wspominanej. Pierwsza z nich – tak jak każdy labirynt – to spłot dróg, wśród których wędrując, wciąż na nowo dokonywać trzeba wyboru. Rzeczywistość druga przywoływana pospół przez labiryntową topografię i fotografię oraz towarzyszące im teksty – to właśnie owo przepływanie wspomnień, podczas gdy myśl odpoczywa. To oddychanie przestrzeni pamięci zbiorowej.”⁸³ Sytuację tę warunkowały zatem formuła labiryntu i wyobrażenia wywiedzione z Księgi Rodzaju (czy szerzej mówiąc – z Biblii), ale też motyw wędrowki. W każdej z trzech opisywanych tu wystaw można odnaleźć te tropy.

Swoistym labiryntem była przecież odbudowywana z ruiny wojennej świątynia na Żytniej. Dzieła plastyczne i fotograficzne montowane były z tego powodu w najróżniejszych zakamarkach kościoła, włączane w istniejący (i zmieniający się niemal każdego dnia) układ przestrzenny oraz obyczajowy (związany z życiem parafii). To zagospodarowanie przestrzeni uwzględniało zatem w konsekwencji choćby sławną „drogę taczek.” Na wystawie w kościele św. Krzyża wędrowanie w poszukiwaniu sensu wymuszała kompozycja „figur ubraniowych” i połączonych z nimi fotografii. Ostatnie przedsięwzięcie, zrealizowane w nowo powstałym ceglany molochu na Ursynowie, zapraszało do labiryntu rozumianego jak najbardziej dosłownie i namacalnie (i przytłaczająco). Autorzy *Labiryntu* stworzyli od podstaw strukturę, która z pomocą materiału fotograficznego określała przestrzeń wystawy, jej geografii, symbolikę, całą warstwę znaczeniową.

Wiązało się to wszystko jednocześnie z dość czytelną stylistyką biblijną. Otwarte niebo (w wielu miejscach nad wystawą *Znak krzyża*), światło i ciemność w podziemiach (czyścicowych?) obu dolnych kościołów, Apokalipsa, wygnanie z raju. W tle zaś ciągle widniała wieża Babel. Dla Boguckiego stanowiła ona stały punkt odniesienia. Miała przecież sięgnąć nieba i poprowadzić ludzi do wielkości. Okazała się jednakże pomnikiem kreatywnej pychy człowieka, przyczyną pomieszania języków i upadku wielkiego projektu. Dziś wieżę traktować można również jako wyobrażenie obłądnych, choć pozornie racjonalnych systemów i konstrukcji cywilizacyjno-politycznych naszego czasu. Podjęte przez polskiego krytyka inicjatywy wystawiennicze mia-

ły w dużej mierze przeciwdziałać sytuacji w sztuce i kulturze, dostrzeżonej symbolicznie w niemieckim Kassel w 1972 roku. Bogucki, proponując swoje interdyscyplinarne przedsięwzięcia, często o rozbudowanej i różnorodnej strukturze i treści, wcale nie unikał owego „pomieszania języków wyobraźni”. W przeciwieństwie do Szeemanna sugerował jednak pewną uniwersalną płaszczyznę porozumienia, którą stanowiła dla niego duchowość. W tym kierunku próbował odbudować poczucie wspólnoty. W praktyce artystycznej wyrażało się to w tworzeniu przedmiotów, pomysłów, sytuacji sprzyjających skupieniu psychicznemu i wnikananiu w ponadczasowy i pozamaterialny sens ludzkiej egzystencji. Z tego też powodu miejscem spotkania pokazywanej przez Boguckiego i Smolarz sztuki była przestrzeń dostępna dla wszystkich, jakby bez potrzeby wyjścia z obszaru codzienności. Interesowały ich jednocześnie takie miejsca, w których z powodu chęci i potrzeby duchowego współżycia (a nie z racji gromadzenia obiektów artystycznych) wyłoni się szczególnego rodzaju przestrzeń i że to dopiero z niej wynikną zjawiska, które będzie można zakwalifikować jako fakty twórcze.⁸⁴ To w dużym skrócie oznaczało hasło „powrotu do domu i do świątyni.”

Fotografia w tej strategii odnajdywała się znakomicie – i myślę tu głównie o fotografii dokumentalnej, nastawionej na człowieka i jego wymiar duchowy. Wystawianie zdjęć dawnych i współczesnych, prywatnych i publicznych miało tutaj swoje dobre uzasadnienie. Pozwalało uzyskać zarówno plan indywidualny, jak i uniwersalny. A właśnie o uzyskanie tej perspektywy chodziło organizatorom owych wystaw. Nie chcieli oni robić publicystycznej manifestacji krzywd ani tylko po to przypominać apokalips zbiorowych i indywidualnych. Polityczne i społeczne fotodokumenty z chwilą wejścia w bezpośredni obszar *sacrum* traciły w znacznym stopniu „smak bieżącej publicystyki wizualnej.” Choć nie pozbywały się one intensywności przeżycia, to o wiele ważniejszy stawał się fakt zaistnienia i przeżywania w przestrzeni duchowej większej i trwalszej niż doraźne (i przeszłe) namiętności. W ten właśnie sposób fotografia zmierzała od dokumentu ku wiecznej teraźniejszości.

Przypisy

¹ Zjawisko masowego zwrotu ku Kościołowi w Polsce i intensywny rozwój sztuki przykościelnej z interesującej perspektywy analizowała Anda Rottenberg. Będąc naocznym świadkiem tamtych wydarzeń, zaproponowała rozpatrywanie ich w kontekście „nowej kontrreformacji” i „powrotu do baroku.” W działaniach podejmowanych w polskich kościołach po 1981 roku dostrzegała swoistą realizację zasady *persuasio*, która według włoskiego historyka sztuki Giulio Carlo Argana oznaczała dążenie do tego, by „ideał religijny zamienić w ideał obywatelski, a więc uczynić go normą życia społecznego i politycznego.” Duża część realizacji artystycznych „w kruchcie” operowała bowiem czytelnością symboliką o dużej mocy przekonywania, co przypominało jej typową dla baroku koncepcję dualizmu widza i dzieła („dzieło przestaje być elementem obiektywnym, a staje się środkiem działania”). Zob. Anda Rottenberg, „Polski barok,” w *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.* (Warszawa: Open Art Projects, 2009), 138–155. O sztuce przykościelnej zob. też: Małgorzata Kurasia, oprac. i red., *Cóż po artyście w czasie marnym? Sztuka niezależna lat 80.* (Warszawa: Wydawnictwo Galerii Zachęta, 1990). Kat. wyst.; Aleksander Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1992); Agnieszka Gralińska-Toborek, „Plastyka w Kościele w latach 1981–1989: trwałe przymierze czy epizod?,” *Pamięć i Sprawiedliwość* tom 4, nr 4 (2005): 181–201; *Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej* 1–2 (2011) (specjalny numer poświęcony sztuce niezależnej rozwijającej się przy kościołach, z komentarzami historycznymi i wspomnieniami).

² Jakkolwiek w tekście dla klarowności wyводу używam słowo „wystawa” w kontekście kościelnych realizacji Boguckiego, to on sam unikał tego określenia, stosując takie sformułowania jak „spotkania ze sztuką,” „przedsięwzięcie artystyczne,” „urządzenie przestrzeni.”

³ Oczywiście rola Boguckiego jako organizatora wystaw przykościelnych (i właściwie inicjatora całego nurtu) jest w wielu publikacjach podkreślana, można znaleźć też krótkie opisy tych przedsięwzięć i wspomnienia świadków wydarzeń. Jedynym jednakże tekstem omawiającym w różnych kontekstach ową działalność Boguckiego jest artykuł: Dorota Jarecka, „Janusz Bogucki, polski Szeemann?,” w *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.*, red. Karol Sienkiewicz (Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2011), 8–28, dostępny 30.07.2021, https://artmuseum.pl/public/upload/files/Odrzucone_dziedzictwo.pdf. Autorka skrótowo podchodzi do roli fotografii w jego wystawach, skupiając większą uwagę na innych wątkach.

⁴ Było to cennym dla Boguckiego doświadczeniem. Reakcja ludzi, którzy przedtem nie mieli ze sztuką żadnego kontaktu (znali ją jedynie z kościoła), na eksponaty muzealne wożone ciężarówkami po wsiach i miasteczkach umocniła go w przekonaniu, że „sztuki nie da się zamknąć w jednym rewirze,” że „zamknięta w jednym obszarze, czy to popularnym, czy to hermetycznym, nie będzie się w pełni rozwijać.” Zob. Janusz Bogucki, „O pobudzeniu faktów artystycznych i przewidywaniu tego, co się zdarzy. Wywiad z Januszem Boguckim.” rozm. przepr. Wiesława Wierchowska, w Wiesława Wierchowska, *Sąd nieczynurowany, czyli 23 wywiady z krytykami sztuki* (Łódź: Film i Literatura, 1989), 4.

⁵ Bogucki w katalogu wystawy podsumowującej trzy lata działalności Galerii Współczesnej tłumaczył: „zgodnie z programem Galerii, która zarówno w wystawach o charakterze problemowym, jak w pokazach grupowych czy indywidualnych stara się ujawnić wielość i różnorodność postaw twórczych i sposobów artystycznego działania (...). Intencją organizatorów (...) jest ukazanie poprzez układ poszczególnych dzieł – realnego obrazu dążeń, faktów, sprzeczności i przeobrażeń, które określają dziś w sposób niepełny oczywiście, lecz istotny sytuację szerszą, ogólną w naszej twórczości plastycznej” – *Galeria Współczesna 1965–1968* (Warszawa: Galeria Współczesna, 1968), brak numeracji stron. Por. Hasło: „Galeria Współczesna” w Jolanta Chrzanowska-Pieńkos, Andrzej Piękos, *Leksykon sztuki polskiej XX wieku* (Poznań: Wydawnictwo Kurpisz, 1996), 69–70.

⁶ Bogucki, „O pobudzeniu faktów artystycznych,” 5.

⁷ Zob. Kazimierz Piotrowski, „Obywatel sentymalny. Janusz Bogucki w totalnej niemożliwości,” w *PRL-owskie re-sentymenty*, red. Alicja Kisielewska, Monika Kostaszuk-Romanowska, Andrzej Kisielewski (Gdańsk: Katedra Wydawnictwo Naukowe, 2017), 197–211.

⁸ Janusz Bogucki, *Pop ezo sacrum* (Poznań: Pallottinum, 1990), 5. Książka ta jest zbiorem tekstów pisanych w latach 1976–1986, w których autor precyzuje swoje poglądy na tematy związane z *sacrum* i *sacrum* sztuki. Są tam: „O możliwościach wyjścia i pozostania” (1976), „Dewaluacja współczesnego układu artystycznego” (1977), „Trzy magnetyzmy, czyli mały traktat prognostyczny” (1978), „Pop – ezo – sacrum i sprawa polska” (1979), „Laicyzacja” (1981), „Pożegnanie nowożytności” (1981), „Świętość i kontrkultura” (1985), „Powrót do domu” (1985), „Postawa ekumeniczna. Przekroczenie siebie” (1986). Bogucki wielokrotnie powtarzał, że jego rozumienie *sacrum* bliskie było rozważaniom Mircei Eliadego, światowej sławy religioznawcy, historyka idei religijnych i badacza śladów *sacrum*. Eliade w swoich licznych pismach przekonywał, że człowiek współczesny, tak samo jak ludzie z dawnych kultur, nie może żyć bez mitu, „opowieści mitycznej,” rytuału, symboli, wierzeń religijnych, bez całej tej „rzeczywistości sakralnej.” Ona „żyła” poprzednie cywilizacje, a dziś jest zakamuflowana czy też przetworzona przez kulturę popularną. Dla autora *Sacrum i profanum. O istocie religijności* ważne było przekonanie, że jesteśmy stworzeni do wspólnoty, do przeżywania wspólnotowego doświadczenia, które wykracza poza „zobiektywizowany obrazek” rzeczywistości medialnej. Stąd też był on przeciwnikiem wszelkich ideologii skrajnie racjonalistycznych, materializmu i scjentyzmu, które przyczyniły się jego zdaniem do zniknięcia *sacrum*, a tym samym zubożenia człowieka o istotny dla jego życia wymiar religijny. Stwierdzał wręcz, że bycie religijnym należy do natury człowieka (*homo religiosus*) i to właśnie odróżnia go od innych istot. Zob. *Teologia Polityczna Co Tydzień* 16 (2021), tytuł numeru „Eliade: mity człowieka nowoczesnego,” dostępny 31.07.2021, <https://teologiapolityczna.pl/tpct-264>.

⁹ Bogucki, *Pop ezo sacrum*, 19–20.

¹⁰ Janusz Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych do Labiryntu* (Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej-Zamek Ujazdowski, 1991), 7.

¹¹ Trafnie relację współczesnej sztuki wobec „sfery ducha” opisał Zbigniew Warpechowski na konferencji *Sztuka w przestrzeni duchowej* w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku w 2006 roku. „Sztuka XX wieku (...) ze sferą »duchowości« niewiele miała wspólnego, a jeżeli już, to na marginesie, raczej wstydliwie bądź lekceważąco. Wiodącym nurtem modernizmu był racjonalizm, logiczność, przytomność, trzeźwość w ocenie świata i rzeczywistości, nawet kiedy mówiono o transcendencji, przywoływano

wartość irracjonalności w postępowaniu artystycznym. Naukowość, jako tęsknota za nieomylnością wiedzy i rozstrzygnięć poznawczych, używana była jako argument nawet w sytuacjach wymykających się definicjom” – Zbigniew Warpechowski, „Duch,” *Rzeźba Polska XII* (2006): 24.

¹² Bogucki, *Pop ezo sacrum*, 24–25.

¹³ Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 9.

¹⁴ Były to m.in. spotkania organizowane przez Andrzeja Matuszewskiego w Dłusku i Jankowicach (1976–1978), Plenery Młodych w Warcinie i Świesznynie (1978–1981), spotkania w Domu Rekolekcyjnym w Laskach pod Warszawą (1979–1981), plener w Zameczku pod Opoczmem (1981). Zob. Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 16–47.

¹⁵ Bogucki wspominał: „pod wpływem tego pobudzenia stanem wojennym powstała myśl, żeby zrobić jakąś dużą manifestację artystyczną, już nie ograniczoną do kręgu przyjaciół, ale o szerszym zasięgu społecznym. Chodziło także i o to, że wybitni artyści, którzy nadawaliby rangę temu przedsięwzięciu, a którzy bardzo chcieli zmanifestować swoją obecność przy kościele, żeby mogli wziąć w tym udział” – Bogucki, „O pobudzeniu faktów artystycznych,” 4.

¹⁶ Zob. Janusz Bogucki, „Uwagi niefachowe,” *Fotografia* 7 (1955): 7; Janusz Bogucki, „O fotografii martwej i żywej,” *Życie Literackie* 236 (1956): 11. Por. Weronika Kobylińska-Bunsch, „X Ogólnopolska Wystawa Fotografiki,” *Zachęta*, dostępny 28.07.2021, <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/x-ogolnopolska-wystawa-fotografiki>; Kamila Leśniak, „Krytyka fotograficzna 1945–1970,” *Studia i materiały lubelskie* 20 (2017): 50, dostępny 27.07.2021, https://www.mnwl.pl/images/media/file/SiML_20.pdf.

¹⁷ Andrzej Różycki, „Moc sakralizacji. Z Andrzejem Różyckim, fotografem, członkiem Grupy Zero 61 i Warsztatu Formy Filmowej, rozmawia Krzysztof Jurecki,” *ownetic magazine*, dostępny 28.07.2021, <https://ownetic.com/magazyn/2016/andrzej-rozycki-krzysztof-jurecki-moc-sakralizacji>.

¹⁸ Kamila Leśniak, „25 lat PRL w fotografii,” *Zachęta*, dostępny 20.07.2021, <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/25-lat-prl-w-fotografice>. Por. Urszula Czartoryska, „Bardzo ważna wystawa,” *Fotografia* 11 (1968): 244–246; Urszula Czartoryska, „Czego fotografowie poszukują?,” *Fotografia* 6 (1971): 139; Zbigniew Łagocki, „Fotografia i dydaktyka. Rozmowa ze Zbigniewem Łagockim,” rozm. przepr. Marek Grygiel, Adam Mazur, *Fototapeta*, dostępny 27.07.2021, <http://fototapeta.art.pl/2001/lagocki.php>.

¹⁹ Marek Mak Gołowacz, cyt. za: „W czwartek 7 sierpnia 2014 zmarła w Warszawie Nina Smolarz-Bogucka,” *Związek Polskich Artystów Fotografików*, dostępny 20.07.2021, <https://zpaf.pl/aktualnosci/zmarla-nina-smolarz/>.

²⁰ Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 51.

²¹ Piotr Policht przytomnie zauważał, że choć u podłoża wystaw przykościelnych było wyrwanie ich z instytucjonalnych ograniczeń (czyli współczesnego układu artystycznego, jak powiedziałby Bogucki), to jak na ironię, ich „konsekracja” nastąpiła w warszawskiej Zachęcie, w najbardziej nobliwej publicznej galerii i świeckiej „świątyni sztuki” – Piotr Policht, „Krótka historia tęczy,” *Culture.pl*, dostępny 20.07.2021, <https://culture.pl/pl/artykul/krotka-historia-teczy>.

²² Jarecka, *Janusz Bogucki*, 8–28.

²³ Interdyscyplinarne przedsięwzięcie *Znak krzyża* w parafii Miłosierdzia Bożego w Warszawie trwało przez ponad dwa tygodnie, od 14 do 30 czerwca 1983 roku.

²⁴ Jerzy Kalina, „Przeciw złu i przemocy, fragmenty rozmowy z Anną Szynewską,” *Artyści i naukowcy dla Solidarności* 1980–1990, dostępny 28.07.2021, <http://www.artin.gda.pl/text/text-pl-29.php>. Por. Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 52.

²⁵ Krzysztof Findziński, „»Znak krzyża« – wystawa, której nie było,” *Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej* 1–2 (2011): 142. Dopiero po ponad trzech dekadach od zakończenia wojny, w 1977 roku władze stolicy zgodziły się na odbudowę świątyni, przez co stała się ona najdłużej stojącą ruiną wojenną w Warszawie. Opiekunem powołanej w 1980 roku parafii został ks. Wojciech Czarnowski. Zob. Hugon Bukowski, „Żytnia. Kto o tym pamięta?,” *Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej* 1–2 (2011): 73.

²⁶ Bukowski, „Żytnia,” 75–76.

²⁷ Więcej o szczegółach samej wystawy zob. Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 54–74; Bukowski, „Żytnia,” 73–81.

²⁸ Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 86. Na wystawie jako instalacje fotograficzne znalazły się też prace Pawła Kwieka i Janusza Bąkowskiego. Kwiek przy tzw. drodze taczek (służącej robotnikom do wywożenia na zewnątrz piachu i gruzu) ustawił naturalnej wielkości fotograficzny autoportret, a nad nim kartki z cytatami z Marii Dąbrowskiej, ułożone w kształt krzyża. Niedaleko tego miejsca, tam gdzie robotnicy ustawiali puste już taczkę, ulokowana została duża kompozycja Bąkowskiego. Autor zmontował ją z trzech tysięcy zdjęć tej samej postaci, zróżnicowanych walorowo i naklejonych następnie na zawieszono płótno. Utworzona w ten sposób kompozycja przedstawiała postać męską z rozłożonymi szeroko ramionami (jak Jezus na krzyżu). Bąkowski opowiadał, że „ów gest rozłożonych ramion utrwalany później w znak krzyża wydaje mu się gestem pierwotnym otwarcia i pokoju, które wykonywał w najdawniejszych czasach człowiek, gdy spotykał drugiego człowieka” – cyt. za: Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 62. Bąkowski, będący jednym z inicjatorów i współtwórców słynnej Małej Galerii ZPAF w Warszawie, już od przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych tworzył prace, w których odbitki fotograficzne traktował jako punkt wyjścia do konstruowania zupełnie nowych kompozycji. Powstawały one na drodze opartego na matematycznym rygorze zwielokrotnienia i przeorganizowania materiału fotograficznego. Te charakterystyczne dla siebie kompozycje nazywał płaszczyznami fotograficznymi. Zob. „Janusz Bąkowski. Twórczość”, Fundacja Archeologia Fotografii, dostępny 28.07.2021, <https://faf.org.pl/galleries/janusz-bakowski/tworczosc>.

²⁹ Cyt. za: Anna Zawadzka, „Ja jedną przedłużam im życie,” *Wysokie Obcasy* (dod. do *Gazety Wyborczej*) 18 (2008): 38–46.

³⁰ Adam Mazur, *Okaleczony świat: historie fotografii Europy Środkowej 1838–2018* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2019), 258–259. Por. Adam Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009* (Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Kraków: Fundacja Sztuk Wizualnych, 2009), 247; „Zapis

socjologiczny” – nota redakcyjna, Fundacja im. Zofii Rydet, dostępny 27.07.2021, <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-records/editor-notes>.

³¹ Cyt. za: Andrzej Różycki, „Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzona i podsłuchana Zofia Rydet A.D. 1989,” *Konteksty. Polska sztuka ludowa* 3–4 (1997): 184.

³² Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 54, 57.

³³ „Eugeniusz Zenon Lokajski,” Muzeum Powstania Warszawskiego, dostępny 20.07.2021, <https://ww.1944.pl/powstancze-biogramy/eugeniusz-lokajski,27746.html>. W opisie fotograficznych dokonań Lokajskiego wykorzystałam też inne teksty ze strony Muzeum: Joanna Lang, „Współczesny reporter,” Chris Niedenthal, „Fotografie z duszą,” Joanna Jastrzębska-Woźniak, „Fotografia w Powstaniu Warszawskim. Przypadek Broka,” Bożena Szwarz, „Nowa jakość powstańców fotografii.”

³⁴ Bożena Szwarz oceniała, że „dzięki jego pracy możemy zobaczyć kompletny obraz Powstania – od euforii wywołanej wybuchem Powstania, poprzez męstwo i walkę Powstańców oraz ludności Warszawy, aż do cierpienia, śmierci i zniszczeń. Zapadają w pamięć, nie pozostawiają obojętnym, wzruszają, skłaniają do refleksji i zadumy. Dzięki nim nie patrzymy na Powstanie jedynie przez pryzmat walki, ale również poprzez historie poszczególnych osób. Patrzymy w ich oczy, zastanawiamy się, co czuli, czy przeżyli, jak potoczyły się ich losy. Widzimy też groby i ludzi, którzy żegnali swoich najbliższych i przyjaciół. Doświadczamy spektrum emocji” – Bożena Szwarz, „Nowa jakość powstańców fotografii,” Muzeum Powstania Warszawskiego, dostępny 20.07.2021, <https://www.1944.pl/artykul/nowa-jakosc-powstanczych-fotografii,5148.html>.

³⁵ Bujak towarzyszył Karolowi Wojtyłcie od lat sześćdziesiątych. Mieszkali obok siebie w Krakowie, ich ojcowie – legioniści – znali się. Gdy zaczął pracować jako fotograf w *Tygodniku Powszechnym*, w środowisku bardzo bliskim Wojtyłcie, te związki zacieśniły się. Bujak dokumentował działania przyszłego papieża, gdy był on jeszcze biskupem i kardynałem. Towarzyszył mu w latach pontyfikatu aż do jego śmierci w 2005 roku. Ta bliska relacja zaowocowała wieloma albumami z fotografiami Jana Pawła II, stąd też niekiedy traktuje się Bujaka jako osobistego fotografa papieża (choć oficjalnie takiej funkcji nigdy nie pełnił). Niewątpliwie osoba papieża rodaka stała się najważniejszym tematem jego twórczości. Por. Adam Bujak, „Przylgnąłem do mistyki,” rozm. przepr. Łukasz Kaźmierczak, *Przewodnik Katolicki* 3 (2015), dostępny 27.07.2021, <https://www.przewodnik-katolicki.pl/Archiwum/2015/Przewodnik-Katolicki-3-2015/Kultura/Przylgnalem-do-mistyki>; Adam Bujak, „Adam Bujak przez 43 lata fotografował Karola Wojtyłę. »Był dla mnie jak ojciec«,” rozm. przepr. Marzena Devoud, *Aleteia*, dostępny 28.07.2021, <https://pl.aleteia.org/2020/06/21/adam-bujak-przez-43-lata-fotografowal-karola-wojtyle-byl-dla-mnie-jak-ojciec-rozmowa-i-zdjecia>.

³⁶ Adam Bujak, „Przylgnąłem do mistyki”. Bujak zasłynął m.in. klasycznym już albumem *Tajemnica Kamedułów* (2000).

³⁷ Bujak swoje *Misteria* pokazał wcześniej na indywidualnych wystawach w krakowskiej Galerii Krzysztofora (1971), warszawskiej Galerii Współczesnej (1972), łódzkim Muzeum Sztuki (1972), wrocławskiej Galerii Fotografii (1973), warszawskiej Starej Galerii (1975), a także we Francji – w Musée Lorrain w Nancy (1975).

³⁸ Mazur, *Historie fotografii w Polsce*, 261.

³⁹ Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 52.

⁴⁰ Krzysztof Jurecki, „Fotografia polska lat 80.,” *Kultura Niezależna*, dostępny 20.07.2021, <https://kultura-niezalezna.pl/rkn/fotografia/8567,Fotografia-polska-lat-80.html>.

⁴¹ Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 63.

⁴² Znalazły się w niej fotografie Piotra Baracza, Anny Beaty Bohdziewicz, Jerzego Borowskiego, Maurizio Buscarina, Piotra Cieśli, Waldemara Czechowskiego, Erazma Ciolka, Leszka Fidusiewicza, Zbigniewa Furmana, Romana Goetla, Marka Golowacza, Aleksandra Górskiego, Marka Grygiela, Christosa Guliamakisa, Jana Hausbranta, Mariusza Hermanowicza, Mirosława Krajewskiego, Andrzeja Kryńskiego, Włodzimierza Krzemińskiego, Jacka Kucharczyka, Witolda Kulińskiego, Jana Kupsia, J. Sergo Kuruliszewilego, Jerzego Lewczyńskiego, Janusza Lirskiego, Zbigniewa Markiewicza, Zenona Mirotty, Bogusława Nieznalskiego, Macieja Osieckiego, Krzysztofa Paweli, Leszka Pękalskiego, Wojciecha Plewińskiego, Włodzimierza Pniewskiego, Grzegorza Podgórskiego, Wojciecha Prażmowskiego, Janusza Rydzewskiego, Jerzego Sabary, Bogdana Sarwińskiego, Stanisława Składanowskiego, Witolda Szuleckiego, Grzegorza Zygiera. Zob. Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 156.

⁴³ Ibidem, 57.

⁴⁴ Rottenberg, „Polski barok,” 147, 151.

⁴⁵ Agnieszka Sabor, Maciej Szklarczyk, „Barbarzyńcy w kościele,” *Tygodnik Powszechny*, 25.04.2004, dostępny 25.07.2021, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/barbarzyncy-w-kościele-124302>.

⁴⁶ Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 94.

⁴⁷ Swoje fotografie pokazali: Adam Bujak, Erazm Ciolek, Mariusz Hermanowicz, Zbigniew Markiewicz, Janusz Rydzewski, Tomasz Tuszkowski, Mariusz Wieczorkowski. Po raz kolejny wykorzystano też zdjęcia Eugeniusza Lokajskiego. Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 159.

⁴⁸ Zob. Bożena Kowalska, „Rzeźbiarz ludzkiej nieobecności,” w *Józef Łukomski. Rzeźba* (Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 1996), 10. Kat. wyst. Krytyczka pisała: „O sile wyrazu tego teatru nie decyduje bowiem ukształtowanie stroju czy jego wymiary, ale jego cisza: zniechęcenie, bezpretensjonalność i obojętność postawie, zamrożone i może zbędne trwanie śladów po nieistniejącej już egzystencji. Teatr wyzbyte człowieka. Bezglębność, więc tym bardziej przejmująco, mówiące o jego dramacie.”

⁴⁹ Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 94.

⁵⁰ Był to kolejny kościół w budowie, choć właściwie miało go w ogóle nie być. Plany zabudowy osiedla Ursynów, tworzonego jako sypialnia stolicy, nie zawierały obiektów sakralnych. Dopiero sprzyjający czas 1980 roku sprawił, że zapadła decyzja o budowie

świętyni. Kościół oddano do użytku w stanie surowym na kilka miesięcy przed rozpoczęciem wystawy *Labirynt – przestrzeń podziemna* (wcześniej na podobnej zasadzie użytkowano kościół dolny) i był to jeden z pierwszych ceglanych molochów. Jego wykańczanie trwało do końca dwudziestego wieku. Bogucki ze swoją wystawą wkroczył więc do przestrzeni sakralnej, ale jednocześnie jeszcze nie sakralnej, do przestrzeni kościoła w budowie.

⁵¹ Otwarcie wystawy nastąpiło 14 października 1989 roku, a trwała ona do 2 grudnia tego roku.

⁵² Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 123.

⁵³ Ibidem, 124.

⁵⁴ Ibidem, 124–126.

⁵⁵ Ibidem, 141.

⁵⁶ Takich wielkich konstrukcji Klamana powstało wówczas więcej. Poza „obeliskami” i „labiryntem” (1989) były też „rotundy,” „tunele,” „rampy,” „bramy” na wystawie *Raj utracony. Sztuka polska w roku 1949 i 1989* (kurator Ryszard Ziarkiewicz, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 1990) oraz „góry” na wystawie *Epitafium i siedem przestrzeni* (kurator Janusz Bogucki i Nina Smolarz, Zachęta, Warszawa 1991).

⁵⁷ Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 141.

⁵⁸ Swoje zbiory fotograficzne udostępniły: archiwa (Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie, Centralne Archiwum PZPR), muzea (Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum w Grudziądzu, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, Muzeum Historii Miasta Warszawy, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie, Muzeum Lenina w Warszawie, Muzeum Literatury w Warszawie), agencje prasowe (CAF, PAP Interpress, Niezależna Agencja Fotograficzna Dementi), biblioteka (Biblioteka Narodowa w Warszawie).

⁵⁹ Znaleźli się tam autorzy należący do wcześniejszych pokoleń, jak Karol Beyer (pierwszy zawodowy fotograf w Polsce, zwany „ojcem polskiej fotografii”), Karol Brandel (twórca unikatowej dokumentacji fotograficznej Warszawy końca dziewiętnastego wieku), Ignacy Krieger (fotograf znany ze zdjęć Krakowa i jego zabytków, tzw. krajowidoków), Walerian Twardzicki (autor portretów typów społecznych), Awit Szubert (autor portretów i fotografii naukowej, jeden z pierwszych fotografów Tatry), Walery Rzewuski (autor licznych zdjęć portretowych postaci świata kultury, nauki oraz reprezentantów arystokracji i szlachty), Jan Bulhak (wybitny artysta fotografik, teoretyk, krytyk i publicysta, również nazywany „ojcem polskiej fotografii”), Stanisław Ignacy Witkiewicz, Eugeniusz Lokajski. Towarzyszili im fotografowie współcześni: Piotr Barącz, Andrzej Bednarczuk, Zbigniew Bieńkowski, Anna Beata Bohdziewicz, Adam Bujak, Stanisław Ciok, Erazm Ciołek, Jacek Domiński, Leszek Fidusiewicz, Stefan Figlarowicz, Mariusz Forecki, Jarosław Goliszewski, Marek Grotowski, Christos Guliamakis, Jerzy Gumowski, Jan Hausbrant, Mariusz Hermanowicz, Witold Jurkiewicz, Edward Kawecki, Tomasz Kizny, Zbigniew Kosycarz, Mirosław Krajewski, Robert Król, Włodzimierz Krzemiński, Jacek Kucharczyk, Bogdan Kułakowski, Maciej Laprus, Katarzyna Lasek, Bogdan Łopieński, Marcin Łukasiewicz, Zbigniew Markiewicz, Stanisław Markowski, Krzysztof Miller, Romuald Mioduszeński, Bogusław Nieznalski, Maciej Osiecki, Jakub Ostalowski, Krzysztof Paweł, Edmund Pepliński, Leszek Pękalski, Piotr Płaczkowski, Włodzimierz Pniewski, Janusz Pokorski, Krzysztof Raczkowski, Zygmunt Reszke, Marek Rokoszewski, Zofia Rydet, Zygmunt Rytka, Jarosław Rzepkowski, Jerzy Sabara, Jerzy Saletowski, Bogdan Sarwiński, Stanisław Składanowski, Mariusz Stachowiak, Mirosław Stępiak, Andrzej Szafran, Piotr Szalowski, Jerzy Szczęsny, Stanisław Szczygłowski, Witold Szulecki, Zbigniew Trybek, Jacek Wcisło, Ryszard Wesolowski, Mariusz Wieczorkowski, Tomasz Wierzejski, Antoni Zdebiak. Zob. Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 171–172.

⁶⁰ Ibidem, 141.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Bogucki, „O pobudzeniu faktów artystycznych,” 6.

⁶³ Hans Obrist, *Krótką historią kuratorstwa*, tłum. Martyna Nowicka (Kraków: Korporacja Ha!art, 2009), 95–97.

⁶⁴ *documenta 5. 30 June – 8 October 1972*, dostępny 28.07.2021, https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5.

⁶⁵ Por. Beatrice von Bismarck, „The Master of the Works: Daniel Buren’s Contribution to documenta 5 in Kassel, 1972,” *Oncurating* 33 (2017): 54–60.

⁶⁶ Jarecka, *Janusz Bogucki*, 18.

⁶⁷ Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 14, 107.

⁶⁸ Bogucki, „O pobudzeniu faktów artystycznych,” 6–7.

⁶⁹ Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 86.

⁷⁰ Swoją metodę Rydet dokładnie zaprezentowała w rozmowie z Krystyną Łyczywek. Mówiła: „wchodząc do mieszkania, bacznie rozglądam się i od razu widzę coś pięknego, coś szczególnego, i to chwale. Właściciel jest tym ujęty, że mnie się to podoba, ja wtedy robię pierwsze zdjęcie. Każdy ma w swym mieszkaniu coś, co jest dla niego najdroższe. (...) Proszę, by usiedli (bardzo często są to małżeństwa) przed główną ścianą, tą najciekawszą, najbardziej zdobioną obrazami, makatkami... I fotografuję. (...) ja naprawdę w każdym człowieku widzę coś interesującego, pięknego, urzeka mnie w nim coś, co warto jest ocalenia – zwłaszcza te cudowne opowieści ludzkie, których wysłuchuję w czasie tych wizyt. Każdy człowiek to osobna historia, niektóre są bardzo ciekawe, niektóre pouczające...” – Krystyna Łyczywek, *Rozmowy o fotografii 1970–1990* (Szczecin: Szczecińskie Wydawnictwo Diecezjalne, 1990), 33–37.

⁷¹ Artystka tłumaczyła: „w swoich fotografiach, które są częściami »Zapisu«, starałam się zawsze pokazać nie tylko to, co stanowi wartość etnograficzną czy choćby socjologiczną. Zależało mi także na przedstawieniu wartości, świata prostoty, świata, który odchodzi już chyba bezpowrotnie” – cyt. za: <http://zofia-rydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/discussions/foto> [jest to fragment nieopublikowanej rozmowy przeprowadzonej z Zofią Rydet przez Joannę Kubiec z miesięcznika *FOTO*, 1987].

⁷² Oczywiście zdjęcia powstańcze Lokajskiego nie były prezentowane pierwszy raz. Ukazywały się one w różnych publikacjach i przy różnych okazjach. Warto tu wymienić niektóre z ważniejszych albumów: praca zbiorowa *Powstanie Warszawskie w ilustracji* (1957, wydanie specjalne *Stolicy. Warszawskiego Tygodnika Ilustrowanego*); *Eugeniusz Lokajski ppor. „Brok”*. *Powstanie Warszawskie* (1986); *Fotografie z Powstania Warszawskiego. Eugeniusz Lokajski „Brok”* (1994, książka wydana z okazji 50. rocznicy powstania); *Eugeniusz Lokajski „Brok” 1908–1944. Fotoreporter* (2007, album przygotowany na setną rocznicę urodzin Lokajskiego zawierał cały zachowany do dziś i liczący 840 zdjęć jego materiał fotograficzny z powstania); *Eugeniusz Lokajski „Brok”* (2021, album z 300 fotografiami, poddanymi zaawansowanej obróbce graficznej, będąca poprawionym wydaniem pozycji z 2007 roku).

Tytuły i rok wydania za: <https://www.1944.pl/artukul/nawosc-album-fotograficzny-eugeniusz-lokaj,5131.html>.

⁷³ Luigi Marinelli, „Tłumacz jako »medium« (rzecz o literackości tłumaczenia teatralnego i teatralności tłumaczenia literackiego): przywoływanie duchów Kantora,” *Przekładaniec* 31 (2015): 146.

⁷⁴ Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 64.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Adam Bujak. *Misteria* (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1972), brak numeracji stron. Kat. wyst.

⁷⁷ Mazur, *Historie fotografii w Polsce*, 261.

⁷⁸ Podobną metodę stosował przy fotografowaniu pielgrzymek i pontyfikatu Jana Pawła II. Wydaje się, że taki „mysteryjny”, uduchowiony, impresyjny charakter mają papieskie fotografie Bujaka.

⁷⁹ Adam Bujak. *Misteria*.

⁸⁰ Krzysztof Jurecki, „Czym jest magiczność?,” *Exit. Nowa sztuka w Polsce* 3 (2014).

⁸¹ „Dobre miejsce?” (dyskusja o sztuce z udziałem Boguckiego, Wieczorkowskiego, Smolarz, Bogdana Kraśniewskiego, Jerzego Puciaty), oprac. Krzysztof Kłopotowski, *Przegląd Katolicki* 1 (1985); cyt. za: Jurecki, „Fotografia polska lat 80.”

⁸² Cyt. za: Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 94. Był to fragment tekstu, który otrzymał on od autorki w formie maszynopisu, a który z kolei nie pojawił się – po interwencji cenzury – w oryginalnym artykule „Kryzys sztuki zaangażowanej? Notatki na marginesie kilku wystaw,” opublikowanym w miesięczniku *Znak* 2–3 (1986): 4–13. Numer ten w większości poświęcony był tematyce sztuki zaangażowanej w odniesieniu do wystaw przykościelnych. Czerni pisała o dylematach współczesnej sztuki polskiej, niebezpieczeństwie artystyczno-intelektualnej łatwizny, płynącym ze zbyt dosłownie rozumianego zaangażowania, i „potrzebie dystansu.” Tezy jej artykułu podjęli polemicznie lub aprobująco inni autorzy, do których redakcja rozesłała tekst Czerni. Byli to: Jacek Woźniakowski („Konteksty”), Mieczysław Porębski, Andrzej Osęka („Trochę cierpliwości”), Janusz Bogucki („Dystans”), Andrzej Kostolowski („Strzałki”), Jacek Waltoś („Rodzaj dystansu”), Stanisław Rodziński („Być normalnym”), Anda Rottenberg („O stereotypach i wzlotach”), Elżbieta Wolicka („Sztuka świadectwa i wierność sztuce”), Nawojka Cieślińska („Ziarno i plewy”). Polemika z tekstem Czerni wyszła następnie poza łamy *Znaku*. Por. Jakub Bem, „Kościół i my,” *Szkice. Pismo poświęcone problemom artystycznym i społecznym* 5 (1987): 23–29; Hanna Solway, „Cóż jest artysta?,” *Szkice. Pismo poświęcone problemom artystycznym i społecznym* 6 (1987): 72–75; Nawojka Cieślińska, „Nie chcę być Kasandrą,” *Przegląd Powszechny. Miesięcznik poświęcony sprawom religijnym, kulturalnym i społecznym* 3 (1987): 431–439.

⁸³ Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 136.

⁸⁴ Bogucki, *Pop ezo sacrum*, 66.

Bibliografia

Adam Bujak. *Misteria*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1972. Kat. wyst.

Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej 1-2 (2011).

Bismarck, Beatrice von. „The Master of the Works: Daniel Buren’s Contribution to documenta 5 in Kassel, 1972.” *Oncurating* 33 (2017): 54-60.

Bogucki, Janusz. *Od rozmów ekumenicznych do Labiryntu*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej - Zamek Ujazdowski, 1991.

Bogucki, Janusz. *Pop ezo sacrum*. Poznań: Pallottinum, 1990.

Bujak, Adam. „Przylgnąłem do mistyki.” Rozm. przepr. Łukasz Kaźmierczak. *Przewodnik Katolicki* nr 3 (2015). Dostępny 27.07.2021. <https://www.przewodnik-katolicki.pl/Archiwum/2015/Przewodnik-Katolicki-3-2015/Kultura/Przylgnalem-do-mystyki>.

Cieślińska, Nawojka. „Nie chcę być Kasandrą.” *Przegląd Powszechny. Miesięcznik poświęcony sprawom religijnym, kulturalnym i społecznym* 3 (1987): 431-439.

- Cóż po artyście w czasie marnym? *Sztuka niezależna lat 80*. Oprac. i red. Małgorzata Kurasiak. Warszawa: Wydawnictwo Galerii Zachęta, 1990. Kat. wyst.
- Gralińska-Toborek, Agnieszka. „Plastyka w Kościele w latach 1981-1989: trwale przymierze czy epizod?” *Pamięć i Sprawiedliwość* tom 4, nr 4 (2005): 181-201.
- Grygiel, Marek i Adam Mazur. „Fotografia i dydaktyka. Rozmowa ze Zbigniewem Łagockim.” *Fototapeta*. Dostępny 27.07.2021. <http://fototapeta.art.pl/2001/lagocki.php>.
- „Janusz Bąkowski. Twórczość.” *Fundacja Archeologia Fotografii*. Dostępny 28.07.2021. <https://faf.org.pl/galleries/janusz-bakowski/tworczosc>.
- Jurecki, Krzysztof. „Fotografia polska lat 80.” *Kultura Niezależna*. Dostępny 20.07.2021. <https://kultura-niezalezna.pl/rkn/fotografia/8567,Fotografia-polska-lat-80.html>.
- Józef Łukomski. *Rzeźba*. Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 1996. Kat. wyst.
- Kalina, Jerzy. „Przeciw złu i przemocy, fragmenty rozmowy z Anną Szynwelską.” *Artyści i naukowcy dla Solidarności 1980-1990*. Dostępny 28.07.2021. <http://www.artin.gda.pl/text/text-pl-29.php>.
- Leśniak, Kamila. „25 lat PRL w fotografii.” *Zachęta*. Dostępny 20.07.2021. <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/25-lat-prl-w-fotografice>.
- Leśniak, Kamila. „Krytyka fotograficzna 1945-1970.” *Studia i materiały lubelskie* nr 20 (2017), 50. Dostępny 27.07.2021. https://www.mnwl.pl/images/media/file/SiML_20.pdf.
- Łyczyszek, Krystyna. *Rozmowy o fotografii 1970-1990*. Szczecin: Szczecińskie Wydawnictwo Diecezjalne, 1990.
- Mazur, Adam. *Historie fotografii w Polsce 1839-2009*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Kraków: Fundacja Sztuk Wizualnych, 2009.
- Mazur, Adam. *Okaleczony świat: historie fotografii Europy Środkowej 1838-2018*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2019.
- „Moc sakralizacji. Z Andrzejem Różyckim, fotografem, członkiem Grupy Zero 61 i Warsztatu Formy Filmowej, rozmawia Krzysztof Jurecki.” *ownetic magazine*. Dostępny 28.07.2021. <https://ownetic.com/magazyn/2016/andrzej-rozycki-krzysztof-jurecki-moc-sakralizacji>.
- Obrist, Hans. *Krótką historia kuratorstwa*. Tłum. Martyna Nowicka. Kraków: Korporacja Ha!art, 2009.
- Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80*. Red. Karol Sienkiewicz. Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2011.
- PRL-owskie re-sentymenty*. Red. Alicja Kisielewska, Monika Kostaszuk-Romanowska i Andrzej Kisielewski. Gdańsk: Katedra Wydawnictwo Naukowe, 2017.
- Rottenberg, Anda. *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80*. Warszawa: Open Art Projects, 2009.
- Różycki, Andrzej. „Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzona i podsłuchana Zofia Rydet A.D. 1989.” *Konteksty. Polska sztuka ludowa* 3-4 (1997): 183-187.
- Sabor, Agnieszka i Maciej Szklarczyk. „Barbarzyńcy w kościele.” *Tygodnik Powszechny*. Dostępny 25.07.2021, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/barbarzynczy-w-kościele-124302>.
- Szwarc, Bożena. „Nowa jakość powstańców fotografii.” *Muzeum Powstania Warszawskiego*. Dostępny 20.07.2021. <https://www.1944.pl/artykul/nova-jakosc-powstanczych-fotografii,5148.html>.
- Warpechowski, Zbigniew. „Duch.” *Rzeźba Polska* t. XII (2006): 23-27.
- Teologia Polityczna Co Tydzień* nr 16 (2021). Dostępny 31.07.2021. <https://teologiapolityczna.pl/tpct-264>.
- Wierzchowska, Wiesława. *Sąd niecenzurowany, czyli 23 wywiady z krytykami sztuki*. Łódź: Film i Literatura, 1989.
- Wojciechowski, Aleksander. *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1992.
- „Zapis socjologiczny.” Dostępny 27.07.2021. <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-records/editor-notes>.
- Zawadzka, Anna. „Ja jedną przedłużam im życie.” *Wysokie Obcasy* (dod. do *Gazety Wyborczej*) nr 18 (2008): 38-46.



Kamila DWORNICZAK

Uniwersytet Warszawski

FOTOGRAFIA REPORTAZOWA A STRATEGIE OPORU. I OGÓLNOPOLSKI PRZEGLĄD FOTOGRAFII SOCJOLOGICZNEJ (1980)

I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej (I OPFS), otwarty w listopadzie 1980 roku w Bielsku-Białej, w opracowaniach na temat historii fotografii w Polsce pojawia się stosunkowo rzadko, chociaż to tutaj starano się ustalić pozycję i charakter rodzimej fotografii dokumentalnej o profilu społecznym.¹ Sytuując się w samym „oku historii” – w czasie debat „karnawału Solidarności,” przegląd był podsumowaniem zjawisk w fotografii reportażowej okresu powojennego. Jednak to raczej jego zamknięcie przez cenzurę po zaledwie pięciu dniach trwania wyraźnie wpisało się w świadomość badaczy.² I OPFS ma zatem w historiografii tożsamość opozycyjną.³ Dotychczas nie podjęto głębszego namysłu nad rodzajem owej „opozycyjności,” zwłaszcza tego rodzaju refleksji, który uwzględniłby kontekst ideowy wydarzenia oraz złożoność sytuacji, także instytucjonalnej, w jakiej znalazła się wówczas fotografia.⁴ Niniejszy tekst jest próbą takiej inicjatywy – zmierza w kierunku rozpoznania gruntu dla dalszych badawczych kroków, które wydają się bardzo potrzebne. Trzeba bowiem przyznać, że nie tylko I OPFS nie doczekał się kompleksowego omówienia, sytuacja ta dotyczy wielu zjawisk z obszaru fotografii okresu powojennego, w tym chyba szczególnie fotografii reportażowej.

I OPFS zorganizowany został przez Związek Polskich Artystów Fotografików, Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Urząd Wojewódzki Bielsko-Biała.⁵ Komisarzem generalnym wydarzenia był Andrzej Batur, jako konsultant artystyczny figurował Krzysztof Barański; byli to młodzi fotoreporterzy związani ze stołecznymi magazynami, zwłaszcza *itd.* Na przegląd złożyły się trzy wystawy główne, *Z perspektywy lat* (komisarz Jan Kosidowski), *Dokument Czasu* (komisarz Mariusz Hermanowicz) oraz *Nowe aspekty fotografii socjologicznej* (komisarz Anna Skowronek), a także kilka wystaw towarzyszących.⁶ Przegląd otworzyło czterodniowe sympozjum, podczas którego referaty wygłosiło dziesięciu prelegentów.⁷

Neutralizacja.

Fotografia i socjologia

Wspomniane sympozjum wydaje się być pierwszą tak dużą, międzyśrodowiskową platformą wymiany zdań na temat definicji pojęcia „fotografia socjologiczna.”⁸ Termin ten wydawał się na tyle pojemny, by pomieścić wszystkie zjawiska foto-

graficzne, które przeprowadzane były z intencją analizy i skomentowania rzeczywistości społecznej, był zatem w zasadzie tożsamy z pojęciem „fotografia społeczna.” Jak przyznawała jednak recenzentka wydarzenia, Barbara Kosińska: „organizatorom chodziło oczywiście o szeroko rozumianą fotografię społeczną, natomiast »socjologiczna« brzmiało bardziej neutralnie.”⁹ „Socjologiczny” oznaczał więc bardziej naukowy, analityczny, wskazywało raczej na opis świata niż jego zaangażowany komentarz.¹⁰ Wystawy miały być natomiast, w założeniu, „przeglądem tego, co w zaangażowanej społecznie fotografii najcenniejsze i najdonioślejsze.”¹¹ Widać zatem, że fotografia reportażowa, która stanowiła znaczną część prezentowanego podczas I OPFS materiału („przeważał głównie reportaż”), zorientowania publicystycznie, wymagająca komentarza towarzyszącego, narracyjna, była w ten sposób strategicznie zneutralizowana.¹²

Dla Juliusza Garzteckiego, którego tekst otwierał poświęcony zjawiskom fotografii społecznej numer kwartalnika *Fotografia* (2/1981), fotografia społeczna i fotografia socjologiczna to dwa określenia tego samego zjawiska, które ma przede wszystkim wymiar interwencyjny: „(...) fotografia, dziś nazywana społeczną, nie była tylko beznamiętnym rejestratorem. Była fotografią krytyki społecznej, prawdomównym demaskatorem zjawisk ujemnych w celu ich naprawy bądź likwidacji.”¹³ Taka definicja fotografii społecznej – czy właśnie socjologicznej – stawiająca w centrum postawę światopoglądową fotografa, pozwalała umieścić w jej ramach szeroko pojętą aktywność fotoreporterów. Nic zatem dziwnego, że Garztecki, referując genealogię fotografii społecznej, odwoływał się do wystawy *The Family of Man*, skonstruowanej w dużej mierze z fotografii archiwów magazynu ilustrowanego *Life*, a także – do jej specyficznego powtórzenia, jakim były światowe wystawy fotografii Karla Pawka: „Wystawa »Rodzina człowieka« Steichena była z całą pewnością w ogromnej mierze pokazem fotografii socjologicznej (...).”¹⁴ W tym kontekście należałoby widzieć ujętą w ramach I OPFS wystawę *Z perspektywy lat*, której komisarzem był Jan Kosidowski, jeden z czołowych fotoreporterów magazynu *Świat*, stworzonego jako swego rodzaju analogia do *Life* czy *Paris Match*.¹⁵

Podczas sympozjum na temat tego, „co mogłoby oznaczać nazwanie fotografii – socjologiczną” wypowiadał się we wnikliwym referacie socjolog i dziennikarz Andrzej Ziemilski, a głos ten został następnie opublikowany we wspomnianym wyżej numerze kwartalnika *Fotografia*. Punktem wyjścia było tu rozważenie problemu obserwacji w praktyce fotograficznej, ponieważ, jako metoda badań socjologicznych, „obserwacja jest jedną z technik poznania świata społecznego.”¹⁶ Obserwacja w fotografii wiązała się ściśle – według Ziemilskiego – z intencją autora. Proces fotografowania byłby zatem zawsze związany z uprzednim przekonaniem co do sensu utrwalanego wydarzenia: „Trzeba mieć ideę, aby obserwować.”¹⁷ Autor uważał, że przekonania fotografującego co do mającej zostać utrwalonej rzeczywistości, mają charakter socjologicznej „wstępnej hipotezy badawczej,” która powinna spełniać kilka warunków, takich jak: mieć charakter ogólny („nie odnosić się do pojedynczego wydarzenia”), niesprzeczny wewnętrznie, publiczny („nie stanowić jedynie prywatnej własności socjologa X”), nowatorski („byłe obserwowany banal nie stanie się hipotezą badawczą”), winna także być sprawdzalna.¹⁸ Zatem „każdy zapis utrwalony może być hipotezą” („fotografia może być inspiracją hipotezy badawczej i stanowić punkt wyjścia badania społecznego”), o ile, oczywiście, nie zakłada kreacji świata przedstawionego. Co – w przypadku fotografii, będącej przecież także praktyką artystyczną – staje się problematyczne.¹⁹

Głos Ziemilskiego zdaje się współgrać z tonem dyskusji przełomu 1980 i 1981 roku. Podnoszono wówczas często problem zafałszowania obrazu rzeczywistości, nieadekwatnych sądów na jej temat, bardziej lub mniej bezpośrednio odwołując się do kwestii propagandy i cenzury.²⁰ Kosińska, odnosząc się do zarzutu formułowanego pod adresem I OPFS, jakoby przedstawiał on rzeczywistość jako zbyt ponurą, pesymistyczną, beznadziejną, pisała:

Takie widzenie przez fotografów życia społecznego jest w dużej mierze reakcją na retusz i kolorowanie tego, co pokazywano w prasie i na nielicznych wystawach o tej tematyce dotychczas, szczególnie zaś w ostatnich zakłamanych latach.²¹

Ziemilski w nieopublikowanej dyskusji po wygłoszonym referacie, odnosząc się do prezentowanego na I OPFS „niezobiektywizowanego obrazu naszego kraju,” wyraził to bardziej dobitnie:

Tu są obłąkani, pijacy, biedne dzieci, rude-ry, tu są najbiedniejsze gromady chłopskie (...). Ja nie wiem, czy to jest reprezentatywne i typowe, ja wiem, że tego nie pokazywano dostatecznie. I myślę, że ten gwałt się gwałtem odciska. Tutaj to jest rewanż fotografii za ulizanie, za wygładzenie, za dziennik telewizyjny; i to pełni funkcję ekspresyjną i poznawczą zarazem, ale to nie jest dowód naukowy i tego nie należy oczekiwać.²²

Jak zatem, definiując fotografię socjologiczną, widzieć – istotny także z punktu widzenia powojennej debaty krytycznej – problem artystycznego statusu fotografii dokumentalnej?²³ Garzdecki zauważał, że:

(...) ilość, jakość i wiarygodność przekazywanych przez nią (fotografię dokumentalną – dop. K. D.) informacji jest sprawą nadrzędną wobec formy artystycznej i użytych środków wyrazu. (...) Środki wyrazowe nie przeważają nad przekazywaną informacją – służą jej one wiernie, uwypuklają ją (...).²⁴

W centrum praktyki fotograficznej stoi – jak przekonywał także Ziemilski – sytuacja obserwacji, to w jaki sposób fotograf interpretuje rzeczywistość, bowiem „niestety widzimy tylko to, w co wierzymy.”²⁵

Fotografia była więc widziana jako uwikłana w subiektywność. Z tego powodu świat przedstawiony na fotografii może być zarówno efektem uprzednio przyjętego stanowiska ideologicznego, jak i – co dostrzegał socjolog – pracy podświadomości. Odróżniał on zatem dwie funkcje jakiegokolwiek zapisu obserwacji – ekspresyjną i informacyjną, które trudno jest precyzyjnie od siebie oddzielić. Utrwalanie rzeczywistości skazane jest na deformację, choć w przypadku medium fotografii największym problemem wydaje się kwe-

stia niezależności obserwatora-fotografa, stopnia jego uwikłania w świat, który utrwała na kliszy, a także kwestie „filtrów” społecznych i kulturowych.²⁶ W konkluzji stwierdził:

To, co jest selektywnym wyborem teorii interpretacyjnej u socjologa, u fotografa może polegać na ukierunkowaniu kamery, operowaniu światłem, wyborze obiektu. Ale przynajmniej jest tu szansa zmieszczenia czegoś na kliszy, co nie jest tym wyborem do końca podyktowane, podczas gdy w notesie socjologa może się już niewiele więcej zmieścić.²⁷

Chociaż „fotografia socjologiczna” miała być pojęciem neutralizującym polityczną nośność medium, w istocie znamionującym rosnącą świadomość szans i ryzyka, płynących z możliwości jego wykorzystania jako narzędzia interpretacji świata.

Interwencja.

Rekonstrukcja „polskiej drogi do dokumentu”

Wspomniane dylematy dotyczące relacji fotografii i socjologii pod postacią refleksji nad realizmem i dokumentalnością, były obecne już w okresie kształtowania się podstawowych kategorii estetycznych nowoczesnej fotografii tuż po 1945 roku. Jan Kosidowski, we wprowadzeniu do katalogu wystawy *Z perspektywy lat*, pisał o powojennym polskim fotoreportażu następująco:

Rozpoczął się okres nowatorskiej i dynamicznej fotografii fotoreportażowej, która starała się uchwycić i utrwalić rzeczywisty obraz kraju. Wykształcił się specyficzny polski styl fotoreportażu, wychwytyjący sceny z życia szczerze i na gorąco, który nie pokazywał sensacyjnych wydarzeń, lecz mówił o ludziach: jak się zachowują, ubierają, co robią, jak pracują, a zwłaszcza jacy są. Fotografię tę uprawiali zresztą nie tylko fotoreporterzy prasowi, lecz i wielu innych

wybitnych artystów fotografików, niezwiązanych z prasą.²⁸

Fotograf pisał oczywiście o zjawisku, które w dużej mierze było efektem recepcji zachodniej fotografii humanistycznej.²⁹ Koncepcja „decydującego momentu” Henri Cartier-Bressona mówi o tym, iż obserwacja rzeczywistości jest w istocie jej interpretacją.³⁰ W ujęciu Cartier-Bressona fotografowi dostępna miała być, słowami Pierre’a Bourdieu, „dyspozycja estetyczna,” a zarazem pozycja profesjonalisty, autorytetu.³¹ Z drugiej jednak strony momentalność procesu fotografowania, orientacja na esencję wydarzenia, skłaniała go do zawieszenia zdystansowanego widzenia na rzecz zawierzenia spontanicznemu odruchowi rejestracji. Fotografia miała zachęcać do formułowania sądu o charakterze moralnym, zajęcia stanowiska, a dopiero w drugiej kolejności – do ewentualnego dostrzeżenia walorów formalnych obrazu. Potencjalnie realizować mogła się zatem nowa, społeczna dyspozycja, oparta na estetyce ludowej, wychodząca od buntu wobec nadawania formy, wprowadzania form, wobec „cenzury treści ekspresywnej.”³² W tym sensie – w kategoriach socjologicznych właśnie – fotografia humanistyczna była projektem emancypacyjnym, nie tylko, jak często stwierdzają badacze, stylem czy ideologią.³³ Zawierała w sobie potencjał rewolucyjny, który miał charakter niejasno zdefiniowany i rozproszony, wywiedziony z rozmaitych definicji humanizmu i postaw społecznego zaangażowania, także tych charakterystycznych dla refleksji awangardy, w ramach której ukształtowała się intelektualna postawa Cartier-Bressona i wielu fotoreporterów.³⁴

Znaczenie dla społecznej wymowy fotografii humanistycznej miał także kontekst historyczny – kształtowanie się refleksji o fotoreporcie przypadło na okres kryzysu pierwszych powojennych lat, głębokich podziałów ekonomicznych i politycznych, co dotyczyło oczywiście nie tylko Francji. Fotografia reportażowa miała pomagać w diagnozowaniu problemów społecznych, stała się także językiem porozumienia, uwikłanym w proces rekonstruowania tożsamości narodowej.³⁵ Znalazła się więc na przecięciu politycznej potrzeby kontroli i psychologicznej kondycji jednostek.

Pokazanie w ramach I OPFS wystaw prezentujących ten typ fotografii, odwoływanie się (np. przez Garzteckiego), do szczególnego znaczenia impulsu płynącego z kręgów zachodniej fotografii reportażowej do Polski w okresie odwilży, miało więc istotny sens społeczny.³⁶ Warto w tym świetle zastanowić się nad konkluzją tekstu krytyka, którą było zwrócenie uwagi na kontynuację, odrodzenie fotografii społecznej w Polsce na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych z ducha minionych zjawisk fotoreportażowych. Renesans ten miał według Garzteckiego dwa powody: wyczerpanie możliwości awangardy i zmęczenie zakłamaną propagandą sukcesu, skutkujące chęcią ukazania niedostatków polityki społecznej i gospodarczej.³⁷ Pojęcie „fotografii socjologicznej” w dużej mierze określało zatem operację pewnej selekcji, dokonaną na materii fotografii dokumentalnej lat powojennych. Oprócz wystaw głównych, w szeregu wydarzeń towarzyszących I OPFS znalazły się m.in. ekspozycje *Sztuka reportażu (z Historii fotografii polskiej)*, prezentująca fotografie z lat 1861–1979, eksponowana wcześniej w Muzeum Narodowym we Wrocławiu oraz pokazana w Wielkiej Brytanii i USA wystawa *Fotografia polska 1839–1979*.

Pojęciu „fotografia socjologiczna” można nadać więc także charakter postulatyczny: pojawiło się z potrzeby chwili, dowartościowania analitycznych możliwości fotografii w momencie, gdy wydawała się szczególnie istotnym narzędziem inwentaryzacji i komentowania rzeczywistości pogrążonej w kryzysie. Z tego zapewne powodu zjawiska z obszaru fotografii socjologicznej związane były także z działaniami eksperymentalnymi i kontestatorskimi, plasującymi się w kategoriach „fotografii artystów” i „sztuki fotografów” (patrz np. Jaszczurowa Galeria Fotografii).³⁸ Z drugiej jednak strony fotografia socjologiczna znamionować miała pewną światopoglądową neutralność, sugerując, że nie stoi w sprzeczności z oficjalnym językiem fotografii, ale jest jego korektą w imię społecznej reformy czy prawdy naukowej.

Drugą z wystaw głównych I OPFS był pokaz zatytułowany *Dokument czasu*, stanowiący chronologiczną kontynuację ekspozycji *Z perspektywy lat*, na którym zaprezentowano wybór fotografii socjologicznej z dekady 1970–1979,³⁹ a jego przedłużeniem – przegląd pokonkursowy

*Nowe aspekty fotografii socjologicznej.*⁴⁰ Szczególnie ta ostatnia wystawa, ze względu na specyfikę selekcji, miała charakter postulatyczny – za wybór odpowiadało jury, złożone z ośmiu członków ZPAF oraz reprezentanta Departamentu Plastyki MKiS.⁴¹ Sławomir Magała – w zapisie referatu wygłoszonego podczas sympozjum I OPFS – stwierdził:

Podstawową datą dla polskiej fotografii dokumentalnej jest rok 1980 i poważne przemiany w mechanizmach życia społecznego w Polsce. Bez względu na to, jak się potoczy dalszy rozwój wypadków, świat dostrzegł w nas podmiot historii, przestał traktować nasze społeczeństwo jako przedmiot oddziaływań i przetargów.⁴²

Operacje na materii historii fotografii – by nie powiedzieć interwencje – w tak istotnym momencie politycznym, to zatem także wyraz wiary w rewolucyjny potencjał fotografii. Z tego powodu znaczenie miało podkreślenie zarówno artystycznej rangi medium, jak i walorów rodzimej praktyki fotograficznej „wczoraj i dziś:”

Dokument natychmiast zaczął pełnić rolę, jakiej od dawna nie pełnił. Pojawiły się wystawy poświęcone zarówno tragedii z grudnia 1970 roku, jak i zakończonemu powodzeniem strajkowi z sierpnia 1980 roku, pojawiły się zespoły opracowujące materiały z czerwca 1956 roku w Poznaniu, fotografia zaczęła być przedmiotem zainteresowania wszystkich jako jeden z elementów kształtujących nasze myślenie o powojennych losach naszego społeczeństwa.⁴³

Strategia opracowania nowej narracji o historii fotografii w Polsce, której najlepszym przykładem był dobór wystaw skonstruowanych z materiału archiwalnego na I OPFS, miała znamiona kulturowego oporu.⁴⁴ Fotografia – jak chciałby Magała – dokumentalna utożsamiona została z narzędziem praktyk interwencyjnych, dystansując inne obszary sztuk plastycznych: nowa fala dokumentalizmu zyskała na znaczeniu, ponieważ nie tylko umożliwiła wprowadzenie nowych sty-

listyk, ale także: „możliwość projektowania społecznego kontekstu dzieła, wpływania na sposób, w jaki odbiorca uzyskuje swobodny i systematyczny dostęp do informacji zawartej w dokumencie.”⁴⁵ Wizja odzyskanej historii fotografii dokumentalnej w Polsce miała być odzwierciedleniem nowych sposobów rozumienia rodzimej historii ostatnich dekad:

Polska fotografia dokumentalna może być zrekonstruowana dla okresu 1945–1980. Taka rekonstrukcja zakładałaby znaczne udostępnienie tych archiwów zgodnie z zasadą, że 30 lat to czas dostatecznie długi, by przedawnieniu uległy dawne tajemnice wojskowe, których rąbka zgromadzone zdjęcia mogłyby uchylć. Rekonstrukcja ta stałaby się ilustracją powojennej historii Polski.⁴⁶

Magała proponował także konstruowanie z materii wspomnianych otwartych archiwów, należących do różnych instytucjonalnych porządków, równoległych wystaw na te same tematy: np. marzec 1968: „jedną z nich (wystawę – dop. K.D.) urządzono by w sali lokalnego przywódcy partyjnego, a drugą – w sali związkowej.”⁴⁷ Publikowanie tekstu wiosną 1981 roku – gdy doskonale wiedziało już o zamknięciu przez cenzurę I OPFS (w dużej mierze wychodzącego naprzeciw tym postulatami) – było z pewnością przedłużeniem strategii oporu. W tekście znalazły się, zrozumiałe w kategoriach politycznych, paradoksalne stwierdzenia:

Oficjalna propaganda może tylko skorzystać na stopniowej eliminacji cenzury. (...) Musimy dążyć do tego, by propaganda stawiała się coraz lepsza, by propaganda zmuszona była dorastać do poziomu świadomości politycznej społeczeństwa zorganizowanego już nie tylko w zetatyzowanych ramach, ale także w ramach instytucjonalnie od mechanizmów zetatyzowanych niezależnych.⁴⁸

W następnym, podwójnym numerze kwartalnika *Fotografia* – z drugiej połowy 1981 roku – znalazły się teksty raczej neutralne, dotyczące

zagadnień teoretycznych i artystycznych, a w cyklu poświęconym instytucjonalnym archiwom fotograficznym w Polsce charakteryzowano zbiory Centralnego Archiwum KC PZPR.⁴⁹

Losy terminu „fotografia socjologiczna” – ściśle związanego z powyżej zarysowanym momentem erupcji zjawisk dokumentalnych około 1980 roku – mogą być zatem widziane w bardzo bliskiej analogii do pojęcia stosowanego przez krytykę w okresie odwilży październikowej: „artystyczny reportaż”.⁵⁰ Nowoczesna fotografia reportażowa miała poprzedzać (w ramach historycznej narracji) zjawiska fotografii socjologicznej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Dziedziczyły one podobne teoretyczne paradoksy: potrzebę dowartościowania fotografii jako sztuki oraz ponownego zdefiniowania jej realizmu. Kontynuacja, dokonująca się w obliczu istotnych wydarzeń społecznych i politycznych, miała jednak znamiona korekty. Postulując otwarcie archiwów dobitnie ujawniono bowiem dwa porządki funkcjonowania fotografii – oficjalny i prywatny.

Integracja.

O humanizmie raz jeszcze

Pod koniec lat siedemdziesiątych w środowisku fotograficznym popularne stały się inicjatywy zmierzające do pokazania przekrojowego obrazu społeczeństwa. Jedną z nich była zaprezentowana także w ramach wystaw towarzyszących I OPFS ekspozycja dokumentalnej fotografii socjologicznej *Huta – Dom – Rodzina*, otwarta w maju 1979 roku w Muzeum Ruchu Robotniczego Kielecczyny w Ostrowcu Świętokrzyskim, mająca być pierwszą w cyklu wystaw *Rodzina robotnicza*.⁵¹ Prezentowane na wystawie zdjęcia, stanowiące zapis życia dwunastu hutników, zostały wykonane przez fotografów zrzeszonych w grupie 10x10 założonej przez Pawła Pierścińskiego, ale także przez fotoamatorów – pracowników Huty im. Marcelego Nowotki w Ostrowcu Świętokrzyskim. W rozmowie z Barbarą Dubińską, sekretarzem KW PZPR w Kielcach, opublikowanej na łamach *Fotografii* w 1980 roku, pada stwierdzenie, że wystawa wska-

zała, iż fotografia może odegrać istotną rolę w procesie badań socjologicznych, a w kolejnych latach projekt ten miałby stać się załącznikiem współpracy pomiędzy środowiskiem akademickim a zakładami pracy.⁵² W dalszej perspektywie miało chodzić o „proces kształtowania aktywnego, twórczego obywatela socjalistycznego państwa”.⁵³ Na fotografiach – pomimo sugerowanego zacofania kulturalnego rejestrowanej grupy społecznej – uchwycono zdaniem Dubińskiej:

przywiązanie do pracy, do swojego zakładu, do jego tradycji, trwałe autentyczne więzi życia rodzinnego, aktywność społeczną robotników, a także miłość do swojej ziemi i miejsca zamieszkania (...).⁵⁴

Tymczasem jednak recenzenci podkreślali raczej „brak estetyki” tych fotografii.⁵⁵

Podobny zamysł kierował drugą z wystaw towarzyszących, *Rodziną szczecińską*, której komisarzem była Krystyna Łyczewek. Tym razem jednak koncept opierał się na pracy fotografów z 28 rodzinami, które udostępniły im swoje pamiętki, albumy i opowieści. Efektem końcowym, jak można się domyślić, miał być portret społeczności szczecinian.⁵⁶ Socjologiczny wymiar fotografii wiązał się zatem nierozdzielnie z dwoma spojrzeniami na medium, charakterystycznymi także dla fotografii reportażowej rozwijającej się około 1956 roku: wyrażaną przez środowisko fotograficzne potrzebą otwarcia na nowe zjawiska społeczne i nadania ich rejestracji roli krytycznej w stosunku do *status quo*. Był także związany z potrzebami władz, które dostrzegały w fotografii język uniwersalny, pozwalający skutecznie komunikować się z szerokim gronem odbiorców w poprzek podziałów klasowych.

W związku z powyższymi inicjatywami warto zwrócić uwagę na fakt, że istotny punkt odniesienia w ramach rekonstrukcji „polskiej drogi do dokumentu” zajmowała wystawa *Rodzina człowiecza* stworzona przez Edwarda Steichena w nowojorskim Museum of Modern Art. Pokazywana w Polsce pod koniec 1959 roku i w pierwszej połowie 1960 roku, eksponowana była w kilku miastach, także robotniczych – Wałbrzychu i Dąbrowie Górniczej.⁵⁷ Wydaje się, że odwoływano się

do tego wydarzenia i krytycznych debat wokół niego świadomie – nawet jeśli nie bezpośrednio. We wstępie do katalogu wystawy *Z perspektywy lat* Kosidowski zastrzegł:

Czy obraz Polski i Polaków przedstawiony na tej wystawie jest prawdziwy i kompletny? Na pewno nie. Powstaje zresztą pytanie, czy fotografia w ogóle jest w stanie taki obraz stworzyć i pokazać. Można wprawdzie pokusić się o wyszukanie odpowiednich zdjęć, o ułożenie ich w systematyczny i logiczny ciąg, tak aby całość oddawała choćby w przybliżeniu obraz i nastrój tego okresu. Taka wystawa byłaby jednak bardziej tworem organizatora i reżysera, niż fotografujących świadków. Zdecydowano się więc na pokazanie wystawy (...) w pewnym sensie eksperymentalnej. Zaproszono pewną liczbę autorów działających i tworzących w tych latach, dając im pełną swobodę w doborze zdjęć. Nie ograniczono liczby ani wielkości odbitek, nie sugerowano tematyki ani charakteru prac.⁵⁸

Zatem nawet jeśli w różnych miejscach toczących się wokół I OPFS debat sugerowano, że fotografia socjologiczna obarczona jest dziedzictwem *Rodziny człowieka* Steichena, to zdawano sobie sprawę z krytykowanego w tamtym przypadku ograniczenia projektu do wyboru „reżysera” – kuratora. Wystawa nowojorska została skonstruowana według ustalonego scenariusza, z fotografii w dużej mierze pochodzących z archiwów pisma *Life*, nawet jeśli mozaikowy charakter aranżacji uwzględniał rozmaite skojarzenia interpretacyjne, płynące z konfrontowania ze sobą różnych obrazów, także tych prywatnych.⁵⁹ Koncepcja organizatorów *Z perspektywy lat* była przy tym wyraźnym opowiadaniem się przeciwko odwołującemu się do *Rodziny człowieka* modelowi tzw. wystawy problemowej, istotnemu w latach sześćdziesiątych i mającemu w dużej mierze charakter propagandowy.⁶⁰ Znamionowała to inicjatywa otwarcia prywatnych archiwów fotoreporterów, którzy, co wiadomo na podstawie indywidualnych relacji, zwykle fotografowali na potrzeby realizacji zamówionych publikacji, ale jednocześnie – dla siebie.⁶¹ Wstęp

do katalogu wystawy *Dokument czasu* autorstwa Mariusza Hermanowicza pozwala sądzić, że była ona pomyślana podobnie jak ekspozycja *Z perspektywy lat* – zaproszeni fotografowie otrzymali określoną przestrzeń na prezentację wybranych już przez siebie zdjęć z lat 1970–1979. Można było więc wykroczyć poza fotografie oficjalne: „Prasa wykorzystuje głównie zdjęcia wykonywane dla potrzeb doraźnych, bez próby głębszego dotarcia do problemów społeczeństwa (...)”⁶² Działania na archiwach – historycznych i prywatnych – zdawały się być więc istotnym elementem strategii oporu wobec ideologicznego zawłaszczania fotografii. Nawet jeśli impulsem do ich uwzględnienia była świadomość działania fotoreportażowych agencji fotograficznych, już od lat czterdziestych dbających o stosunkową niezależność fotoreporterów, czy też idea wystawy Steichena (który mimo że arbitralnie, ale uwzględnił różne poziomy praktyk fotograficznych), to jednak teraz, również za pomocą wprowadzenia odniesienia do socjologii, udało się uzasadnić sens gestu wyboru. I to zarówno w związku z teoretycznym problemem obserwacji, jak i potrzebą komentowania rzeczywistości społecznej.

Natura tego komentowania pozwala spojrzeć na jeszcze jeden aspekt recepcji wystawy *Rodzina człowieka*. W ujęciu Arielli Azoulay ekspozycja ta, widziana na ogół jako narzędzie amerykańskiej i element postkolonialnego porządku, może być rozumiana jako wizualna deklaracja praw człowieka. Jej sens bowiem nie wyczerpuje się w interesie nadawcy, tj. amerykańskiej polityki kulturalnej czy modernistycznej instytucji – Museum of Modern Art:

Wprowadzone (poprzez narracyjną strukturę wystawy – dop. K.D.) kategorie, takie jak »praca« czy »rodzina« nie mogą wymazać heterogeniczności ujętych na fotografiach sytuacji, rozgrywających się w różnych geopolitycznych kontekstach.⁶³

Przestrzeń wystawy jest przestrzenią dialogu – spotkania pomiędzy fotografowanym podmiotem a odbiorcą. Medium fotografii jest więc osadzone w samoświadomości jednostek, których pozycje społeczne i obywatelska sprawczość spo-

tykają się ze sobą w doświadczeniu wykonywania i odbioru zdjęć:

Obywatelskość to nie tylko status, dobro czy część prywatnej własności, (...), ale narzędzie walki lub obowiązek sprzeciwu wobec ran zadanych innym, zarówno obywatelom, jak i tym pozbawionym obywatelstwa (...).⁶⁴

Fotografia dokumentalna rejestruje przesuwanie akcentów w dynamice procesów społecznych, co więcej – współkształtuje te procesy. Podkreślanie zawłaszczania faktu spotkania pomiędzy fotografem, fotografowanym i odbiorcą przez oficjalny dyskurs przestrzega przed odbieraniem medium jej więziotwórczego, obywatelskiego potencjału. Jedną z podstawowych funkcji fotografii jest przy tym – jak zauważył z kolei Bourdieu – funkcja rodzinna, zorientowana na upamiętnianie, unieśmiertelnianie członków rodziny oraz wzmacnianie rodzinnych więzi:

Potrzeba posiadania fotografii i ich wykonywania (uwewnętrznienie społecznej funkcji tej praktyki) jest odczuwana tym silniej, im bardziej grupa jest zintegrowana i uchwycona w momencie jej największej integracji.⁶⁵

Trudno odmówić walorów takiego momentu zarówno październikowi 1956 roku, jak i sierpniowi 1980 roku. Ziemilski w dyskusji po swoim referacie komentował jednak nie tylko nieodzwonność zdjęć ze strajków w Gdańsku w jakiegokolwiek publikacji na ten temat, ale także odniósł się do zastanawiająco dla niego optymistycznych twarzy przodowników pracy z lat 1950–1953, które zobaczył na I OPFS:

Ja mam wrażenie, (...) że cała polska wspólnota jest głęboko posunięta we frustrację. I że to nie jest zjawisko, które nam towarzyszy na przestrzeni dziejów stale i zawsze, i w każdej sytuacji, i że to paradoksalnie nie zawsze jest czysto polityczne. To ma różne podłoże.⁶⁶

Wystawa *The Family of Man* i inne narracje o „rodzinie człowieczej,” takie jak *Rodzina robotnicza* czy *Rodzina szczecińska*, trafiały zatem również w pozainstytucjonalny, oddolny czy też wernakularny porządek rozumienia fotografii. Była ona widziana jako medium integrujące, które jest zarazem – paradoksalnie – szczególnie politycznie niebezpieczne i godne zaufania. Jeśli zatem projekt fotografii socjologicznej był także rewanżem fotografii za dziennik telewizyjny, to był on szczególnie niewygodny dla cenzury, ponieważ dokonywał się w ramach języka, który przez długi czas współkształtował rzeczywistość PRL.

Przypisy

¹ Aktualne refleksje o I OPFS: Paweł Adamus, „I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej, listopad 1980,” w *Fotografia a sociologie*, red. Jiří Siostrzonek (Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2010), 21–32, a także Krzysztof Jurecki, „Kultura Niezależna. Fotografia polska lat 80.,” Instytut Pamięci Narodowej, 2009, dostępny 05.07.2021, <https://kultura-niezalezna.pl/rkn/fotografia/8567,Fotografia-polska-lat-80.html>. Na temat fotografii społecznej w Polsce lat powojennych pisał Adam Sobota: Adam Sobota, „Fotograficzny obraz społeczeństwa PRL-u,” w *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów. Materiały z sesji zorganizowanej w dniu 2 IV 2005 z okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki* (Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2006), 75–81, a także – najobszerniej – Adam Mazur: Adam Mazur, „Krytyczny fotoreportaż i dokument w okresie PRL-u,” w Adam Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009* (Warszawa: Fundacja Sztuk Wizualnych, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2009), 245–253.

² Dotychczas nie udało się odnaleźć archiwaliów pozwalających w pełni zrekonstruować okoliczności interwencji cenzorskiej.

³ Zob. zwłaszcza wspomniany wyżej tekst Jureckiego.

⁴ W pewnej mierze refleksję na ten temat podjął Mazur, dostrzegając, że zwrot ku fotografii społecznej w latach 70. był związany także ze zjawiskiem, które można określić „ruchem poziomym” w partii, zmierzającym do przemyślenia założeń systemu politycznego; zob. Mazur, „Krytyczny fotoreportaż,” 248.

⁵ Informacje na temat organizacji wydarzenia, zarówno w odniesieniu do czasu, jak i miejsca pokazu, są nieprecyzyjne: w tekstach prasowych pojawiały się wzmianki, że przegląd organizowano z ponad rocznym wyprzedzeniem, brak jednak dokładnych dat; Barbara Kosińska, „Pierwszy Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej w Bielsku-Białej,” *Fotografia 2* (1981), 29. Według Inez Baturo wydarzenie miało odbyć się początkowo w salach warszawskiej Zachęty, do czego ostatecznie nie doszło. Trudno jednak potwierdzić te informacje na podstawie źródeł archiwalnych; w planach wystawowych i sprawozdaniach CBWA w planach na 1980 rok przegląd w ogóle nie występuje, informacje na jego temat pojawiają się dopiero w sprawozdaniu finansowym z 1980 roku, gdzie wydarzenie figuruje jako „I Ogólnopolski Przegląd Socjologiczny – Bielsko Biala”; *Sprawozdanie finansowe z realizacji Centralnego Planu Wystaw w 1980 roku*, 130; *Roczne Sprawozdanie finansowe Centralnego Biura Wystaw Artystycznych. Bilans z załącznikami oraz sprawozdanie opisowo-analityczne za rok 1980, 1980–1981, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych C.B.W.A., kat. A, teczka nr 135*, Archiwum Zakładowe Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki. Niejednoznaczna jest informacja zachowana w archiwum Zachęty: „nie wypłacono nagrody wyst. socjologicznej”; dotyczy ona środków pozabudżetowych z Funduszu Rozwoju Twórczości Plastycznej, które nie zostały wydane do końca 1980 roku, być może miało to związek z zamknięciem przeglądu na skutek interwencji cenzury; *Sprawozdanie opisowo-analityczne za 1980 r., 79, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych C.B.W.A., kat. A, teczka nr 135*, Archiwum Zakładowe Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.

⁶ Wystawy towarzyszące przytaczam na podstawie katalogu; były to kolejno: *Fotografia polska lat 1839–1979 (część historyczna)*, przygotowana jako wystawa międzynarodowa (Stany Zjednoczone, Wielka Brytania), *Sztuka reportażu (z historii fotografii polskiej)*, przygotowana przez Muzeum Narodowe we Wrocławiu, wystawa pokonkursowa XXII Ogólnopolskiego Konkursu Fotografii Prasowej, zorganizowanego przez Stowarzyszenie Dziennikarzy Polskich, CAF, RSW Prasa–Książka–Ruch, wystawa pokonkursowa Konkursu Fotografii Polskiej: *Złociści Jantar’79*, organizowanego przez Zarząd Główny ZPAF, Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki i Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Gdańsku, wystawa *Huta – Dom – Rodzina*, zorganizowana przez Okręg Kielecki ZPAF, i wystawa *Rodzina szczecińska*, zorganizowana przez Szczecińskie Towarzystwo Kultury i Delegaturę Szczecińską ZPAF. Komisarzem wystaw towarzyszących był Andrzej Świetlik. Na temat charakterystyki zaprezentowanych fotografii zob. Adamus, „I Ogólnopolski Przegląd.” Katalogi oraz identyfikację wizualną I OPFS zaprojektował Stefan Szczypka.

⁷ Kosińska, „Pierwszy Ogólnopolski Przegląd,” 29. Na taśmach magnetofonowych zachowanych w archiwum Andrzeja i Inez Baturo znajduje się zapis audio dwóch referatów: Andrzeja Ziemińskiego i Sławomira Magali (wraz z dyskusją), a także zapis audio autoprezentacji fotografów przygotowanej na potrzeby materiału radiowego lub telewizyjnego. W kontekście sympozjum Kosińska wspominała jeszcze o wystąpieniach Zbigniewa Dłubaka, Juliusza Garzteckiego i Urszuli Czartoryskiej. Można zatem sądzić, że artykuły opublikowane w tym samym numerze *Fotografii* co tekst Kosińskiej, to przygotowane do druku referaty wygłoszone przez Ziemińskiego, Magalę i Garzteckiego, a tekst-ankieta *Zwierciadło życia społecznego* był być może zapisem autoprezentacji twórców właśnie na potrzeby radia i telewizji. Będę się odwoływała do powyższych tekstów w dalszej części artykułu, wprowadzając także informacje ujawnione w dyskusji, które nie znalazły się w opublikowanych wersjach.

⁸ Terminem „fotografia socjologiczna” posługiwano się już wcześniej, od końca lat siedemdziesiątych. Za twórczynię pojęcia uchodzi Urszula Czartoryska, którą miała zainspirować teoria Pierre’a Bourdieu. Zob. Mazur, „Krytyczny fotoreportaż,” 248.

⁹ Kosińska, „Pierwszy Ogólnopolski Przegląd,” 29.

¹⁰ Na taki sens użycia terminu „fotografia socjologiczna” zamiast „fotografia społeczna” w nazwie przeglądu wskazywała także Inez Baturo w rozmowie przeprowadzonej przez autorkę w lipcu 2021 roku.

¹¹ Kosińska, „Pierwszy Ogólnopolski Przegląd,” 29.

¹² Ibidem.

¹³ Juliusz Garztecki, „Zarys dziejów fotografii społecznej,” *Fotografia 2* (1981): 1.

¹⁴ Ibidem, 1–2.

¹⁵ Uczestnicy wystawy: Stanisław Dąbrowiecki, Stefan Arczyński, Marek Czudowski, Bogdan Łopieński, Harry Weinberg, Wiesław Prażuch, Jan Michlewski, Konstanty Jarochoński, Irena Jarosińska, Zbigniew Dłubak, Bogusław Biegański, Zofia Rydet, Romuald Pieńkowski, Jerzy Lewczyński, Wojciech Plewiński, Piotr Barącz, Jan Kosidowski, Tadeusz Rolke, Marek Holzman, Władysław Sławny, Kazimierz Gargul. Na temat magazynu *Świat* zob. Katarzyna Madoń-Mitzner i Krzysztof Wójcik, red., *Świat na zdjęciach Władysława Sławnego, Warszawa, Polska, Europa w latach 50.* (Warszawa: Dom Spotkań

z Historią, 2012). Jan Kosidowski był autorem jednej z nielicznych książek na temat fotografii reportażowej powojnia: Jan Kosidowski, *Zawód: fotoreporterzy* (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1984).

¹⁶ Andrzej Ziemilski, „Fotografia a warsztat socjologa,” *Fotografia 2* (1981): 31.

¹⁷ Ibidem, 31.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Zob. m.in. teksty na łamach wrocławskiej *Odry*; np. Mirosław Ratajczak, oprac., „Jacy nie jesteśmy. Dyskusja młodych,” *Odra* 10 (1980): 11–16, Mirosław Ratajczak, „Mało czasu na życie,” *Odra* 11 (1980): 80–81.

²¹ Kosińska, „Pierwszy Ogólnopolski Przegląd,” 29.

²² Andrzej Ziemilski, dyskusja po referacie wygłoszonym podczas I OPFS; zapis audio na taśmie magnetofonowej z archiwum Andrzeja i Inez Baturo, transkrypcja w archiwum autorki.

²³ Na ten problem zwrócono uwagę w: Alfred Ligocki, *Fotografia i sztuka* (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1962), Karolina Ziębińska-Lewandowska, *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2014).

²⁴ Garztecki, „Zarys dziejów fotografii,” 2.

²⁵ Ziemilski, „Fotografia a warsztat,” 31.

²⁶ Ziemilski wymieniał powody deformacji obserwacji, takie jak m.in.: potrzeba ładu, radość z wyrazu estetycznego, *katharsis*, dążenie do zysku, interes naukowy, potrzeba nieśmiertelności.

²⁷ Ziemilski, „Fotografia a warsztat,” 33.

²⁸ *Z perspektywy lat. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej Bielsko-Biała* (Bielsko-Biała: brak danych wyd., 1980), brak numeracji stron. Kat. wyst.

²⁹ Na temat fotografii humanistycznej zob. Marie de Thézy, Claude Nori, *La photographie humaniste 1930–1960: histoire d'un mouvement en France* (Paris: Contrejour, 1992).

³⁰ Henri Cartier-Bresson, „Decydujący moment,” tłum. Krystyna Łyczywek, *Format 1–2* (2005): 2–4.

³¹ Warto podkreślić, że ta cecha fotografii humanistycznej stoi w sprzeczności z podstawową według Bourdieu definicją fotografii jako aktywności „nieprofesjonalnej”, zob. Pierre Bourdieu, „Introduction,” w Pierre Bourdieu et al., *Photography. A Middle-brow Art*, tłum. Shaun Whiteside (Cambridge: Stanford University Press, 1998), 5.

³² Pierre Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, tłum. Piotr Biłos (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2005), 48.

³³ Zob. Tomasz Szerszeń, „Czy istniała fotografia neorealistyczna?,” Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, 21 stycznia 2019, dostępny 05.07.2021, <https://fotomuzeum.faf.org.pl/article/41>.

³⁴ Mam na myśli przede wszystkim ich związki z francuskim surrealizmem. Zob. Peter Galassi, *Henri Cartier-Bresson. The Early Work* (New York: The Museum of Modern Art, 1987); Clement Cheroux, *Henri Cartier-Bresson. Here and Now* (New York: Thames & Hudson, 2014).

³⁵ Zob. m.in. Nina Lager Vestberg, „Photography as Cultural Memory. Imag(in)ing France in the 1950s,” *Journal of Romance Studies* 2 (2005): 75–90, a także Douglas Smith, „Funny Face. Humanism in Post-War French Photography and Philosophy,” *French Cultural Studies* 1 (2005): 41–53.

³⁶ „Nastąpił generalny zwrot ku neopiktorializmowi (...). Przełamał go w znacznej mierze dopiero wpływ nowej fotografii zachodniej, głównie pokazanie w Polsce wystawy »Rodzina człowieka« oraz wielkiej ekspozycji zbiorowej grupy »Magnum«,” Garztecki, „Zarys dziejów fotografii,” 7.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Prowadzona była od stycznia 1978 roku przez Adama Rzepeckiego, wyłoniła się z Grupy Twórczej „SEM;” miały tam miejsce eksperymentalne, zorientowane na „sztukę faktu,” działania; Jerzy Busza, „Jaszczurowa Galeria Fotografii,” *Fotografia 1* (1981): 33–34. Zob. m.in.: *Fotografia socjologiczna. Mariusz Hermanowicz, Jaszczurowa Galeria Fotografii, listopad 1979* (Kraków: Jaszczurowa Galeria Fotografii, 1979). Kat. wyst.; *Fotografia socjologiczna. Maciej Osiecki, Jaszczurowa Galeria Fotografii, grudzień 1979* (Kraków: Jaszczurowa Galeria Fotografii, 1979). Kat. wyst.

³⁹ Uczestnicy wystawy: Kazimierz Czapinski, Jerzy Leszek Pękalski, Janusz Rosikoń, Mariusz Hermanowicz, Jan Morek, Bolesław Kubica, Jerzy Szymanek, Andrzej Świetlik, Ryszard Dąbrowski, Andrzej Kielbowicz, Aleksander Jąlosiński, Bogusław Biegański, Tomasz Kaiser, Krzysztof Paweł, Tomasz Olszewski, Włodzimierz Ochnio, Irena Jurkiewicz, Dorota Bilska, Zdzisław Pacholski, grupa SEM, Andrzej Baturo, Krzysztof Barański, Zofia Rydet, Witold Kuliński, Anna Musiałówna, Witold Jurkiewicz, Władysław Lemm, Andrzej Borys, Adam Hayder, Maciej Osiecki, Jan Michlewski.

⁴⁰ Uczestnicy wystawy: Waldemar Bajsert, Piotr Borowicz, Kazimierz Czapinski, Ryszard Dąbrowski, Jarosław Denysenko, Zbigniew Dutkiewicz, Jerzy Fedak, Jakub Grelowski, Zenon Harasym, Mariusz Hermanowicz, Irena Jurkiewicz, Juliusz Kleeberg, Stanisław Kolasinski, Kazimierz Komorowski, Bolesław Kubica, Stanisław Kulawiak, Witold Kuliński, Józef Ligęza, Krzysztof Niemiec, Bogusław Nieznalski, Maciej Osiecki, Krzysztof Paweł, Piotr Płaczkowski, Janusz Pokorski, Andrzej Polec, Wiesław Poskrobko, Zygmunt Rytka, Piotr Sawicki, Zbigniew Sawicz, Jacek Sielski, Wojciech Sobociński, Mariusz Stachowiak, Andrzej Stawicki, Stanisław Szczygłowski, Włodzimierz Tomasz Wasyluk, Stefania Zielińska.

- ⁴¹ Jako organizator wydarzenia figuruje ZPAF, natomiast jako fundator nagród – MKiS. Członkowie jury: Tadeusz Sumiński (ZPAF; przewodniczący jury), Stefan Liszewski (MKiS), Krzysztof Barański, Andrzej Batur, Bogusław Biegański, Zbigniew Dłubak, Jerzy Lewczyński, Jadwiga Przybylak, Wiesław Prażuch.
- ⁴² Sławomir Magała, „Polska droga do dokumentu,” *Fotografia 2* (1981): 34.
- ⁴³ Ibidem, 34.
- ⁴⁴ Na temat koncepcji „kulturowego oporu” zob.: Stephen Duncombe, red., *Cultural Resistance Reader* (London: Verso, 2002).
- ⁴⁵ Magała, „Polska droga do dokumentu,” 34.
- ⁴⁶ Ibidem.
- ⁴⁷ Ibidem.
- ⁴⁸ Ibidem, 34.
- ⁴⁹ Leonard Dubacki, „Zbiory fotograficzne w Polsce (12). Zbiory fotograficzne Centralnego Archiwum KC PZPR,” *Fotografia 3–4* (1981): 62–65.
- ⁵⁰ Na ten temat zob. m.in. Lech Grabowski, „Nowoczesność pilnie poszukiwana,” *Fotografia 10* (1956): 2–3.
- ⁵¹ Barbara Dubińska, „Fotografia społecznie zaangażowana. Rozmowa z sekretarzem KW PZPR w Kielcach, Barbarą Dubińską,” rozm. przep. redakcja pisma *Fotografia*, 1 (1980): 8; Wojciech Kotasiak, „Huta. Dom. Rodzina,” *Fotografia 3* (1979): 15–16.
- ⁵² Ibidem, 8.
- ⁵³ Ibidem, 9.
- ⁵⁴ Ibidem.
- ⁵⁵ Kotasiak, „Huta. Dom. Rodzina,” 15.
- ⁵⁶ Zob. „Rodzina szczecińska,” w *Wystawy towarzyszące. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej* (Bielsko-Biała: brak danych wyd., 1980), brak numeracji stron. Kat. wyst.
- ⁵⁷ Wystawa miała być także eksponowana w Zakładach Chemicznych „Rokita” w Brzegu Dolnym, jednak, według ustaleń, nie doszło to do skutku, zob.: U. Z., „Wystawa »Rodzina człowieka« przedłużona do 27 grudnia,” *Gazeta Robotnicza* [Wrocław] 298 (1959): 5.
- ⁵⁸ Jan Kosidowski, „Wstęp,” w *Z perspektywy lat. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej Bielsko-Biała* (Bielsko-Biała: brak danych wyd., 1980), brak numeracji stron. Kat. wyst.
- ⁵⁹ Na temat konstrukcji ekspozycji i jej wymowy ideowej zob. Fred Turner, „The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America,” *Public Culture* 1 (2012): 55–84.
- ⁶⁰ Zob. Zbigniew Łagocki, „Nowoczesność – problem stale aktualny (uwagi o wystawach),” *Fotografia 3* (1960): 75–76.
- ⁶¹ Np. na podstawie rozmowy przeprowadzonej z Harrym Weinbergiem w maju 2021 roku.
- ⁶² Mariusz Hermanowicz, „Wstęp,” w *Dokument czasu. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej Bielsko-Biała* (Bielsko-Biała: brak danych wyd., 1980), brak numeracji stron. Kat. wyst.
- ⁶³ Ariella Azoulay, „«The Family of Man». A Visual Universal Declaration of Human Rights,” w *The Human Snapshot*, red. Thomas Keenan, Tirdad Zolghadr (Berlin: Sternberg Press, The LUMA Foundation, The Center for Curatorial Studies at Bard College, 2013), 21.
- ⁶⁴ Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography* (New York: Princeton University Press, 2008), 14.
- ⁶⁵ Pierre Bourdieu, „The Cult of Unity and Cultivated Differences,” w Pierre Bourdieu et al., *Photography. A Middle-brow Art*, tłum. Shaun Whiteside (Cambridge: Stanford University Press, 1998), 19. Choć Bourdieu identyfikuje tę potrzebę zwłaszcza wśród społeczności wiejskiej, podkreślającej znaczenie rodzinnych rytuałów – ceremonii, wydaje się być ona stosunkowo słabo powiązana z porządkiem klasowych dystynkcji.
- ⁶⁶ Andrzej Ziemilski, dyskusja po referacie wygłoszonym podczas I OPFS; zapis audio na taśmie magnetofonowej z archiwum Andrzeja i Inez Batur, transkrypcja w archiwum autorki.

Bibliografia

- Adamus, Paweł. „I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej, listopad 1980.” W *Fotografie a sociologie*, red. Jiří Siostrzonek, 21–32. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2010.
- Azoulay, Ariella. „«The Family of Man». A Visual Universal Declaration of Human Rights.” W *The Human Snapshot*, red. Thomas Keenan, Tirdad Zolghadr, 19–48. Berlin: Sternberg Press, The LUMA Foundation, The Center for Curatorial Studies at Bard College, 2013.
- Azoulay, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. New York: Princeton University Press, 2008.
- Bourdieu, Pierre et al., *Photography. A Middle-brow Art*. Tłum. Shaun Whiteside. Cambridge: Stanford University Press, 1998.

- Bourdieu, Pierre. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*. Tłum. Piotr Biłos. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2005.
- Cartier-Bresson, Henri. „Decydujący moment.” Tłum. Krystyna Łyczywek. *Format* 1–2 (2005): 2–4.
- Cheroux, Clement. *Henri Cartier-Bresson. Here and Now*. New York: Thames & Hudson, 2014.
- Dokument czasu. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej Bielsko-Biała*. Bielsko-Biała: brak danych wyd., 1980. Kat. wyst.
- Dubacki, Leonard. „Zbiory fotograficzne w Polsce (12). Zbiory fotograficzne Centralnego Archiwum KC PZPR.” *Fotografia* 3–4 (1981): 62–65.
- Dubińska, Barbara. „Fotografia społecznie zaangażowana. Rozmowa z sekretarzem KW PZPR w Kielcach Barbarą Dubińską.” *Fotografia* 1 (1980): 8–9.
- Duncombe, Stephen, red. *Cultural Resistance Reader*. London: Verso, 2002.
- Fotografia socjologiczna. Mariusz Hermanowicz, Jaszczurowa Galeria Fotografii, listopad 1979*. Kraków: Jaszczurowa Galeria Fotografii, 1979. Kat. wyst. *Fotografia socjologiczna. Maciej Osiecki, Jaszczurowa Galeria Fotografii, grudzień 1979*. Kraków: Jaszczurowa Galeria Fotografii, 1979. Kat. wyst.
- Galassi, Peter. *Henri Cartier-Bresson. The Early Work*. New York: The Museum of Modern Art, 1987.
- Garztecki, Juliusz. „Zarys dziejów fotografii społecznej.” *Fotografia* 2 (1981): 1–7.
- Grabowski, Lech. „Nowoczesność pilnie poszukiwana.” *Fotografia* 10 (1956): 2–3.
- Jurecki, Krzysztof. „Kultura Niezależna. Fotografia polska lat 80.” Instytut Pamięci Narodowej. Dostępny 05.07.2021. <https://kultura-niezalezna.pl/rkn/fotografia/8567,Fotografia-polska-lat-80.html>.
- Kosidowski, Jan. *Zawód: fotoreporterzy*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1984.
- Kosińska, Barbara. „Pierwszy Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej w Bielsku-Białej.” *Fotografia* 2 (1981): 29–30.
- Kotasiak, Wojciech. „Huta. Dom. Rodzina.” *Fotografia* 3 (1979): 15–16.
- Lager Vestberg, Nina. „Photography as Cultural Memory. Imag(in)ing France in the 1950s.” *Journal of Romance Studies* 2 (2005): 75–90.
- Ligocki, Alfred. *Fotografia i sztuka*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1962.
- Łagocki, Zbigniew. „Nowoczesność – problem stale aktualny (uwagi o wystawach).” *Fotografia* 3 (1960): 75–76.
- Madoń-Mitzner, Katarzyna i Krzysztof Wójcik, red. *Świat na zdjęciach Władysława Ślawnego, Warszawa, Polska, Europa w latach 50*. Warszawa: Dom Spotkań z Historią, 2012.
- Magala, Sławomir. „Polska droga do dokumentu.” *Fotografia* 2 (1981): 34–35.
- Mazur, Adam. „Krytyczny fotoreportaż i dokument w okresie PRL-u.” W Adam Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, 245–253. Warszawa: Fundacja Sztuk Wizualnych, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2009.
- Nowe aspekty fotografii socjologicznej. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej Bielsko-Biała*. Bielsko-Biała: brak danych wyd., 1980. Kat. wyst.
- Ratajczak, Mirosław. „Mało czasu na życie.” *Odra* 11 (1980): 80–81.
- Ratajczak, Mirosław, oprac. „Jacy nie jesteście. Dyskusja młodych.” *Odra* 10 (1980): 11–16.
- Smith, Douglas. „Funny Face. Humanism in Post-War French Photography and Philosophy.” *French Cultural Studies* 1 (2005): 41–53.
- Sobota, Adam. „Fotograficzny obraz społeczeństwa PRL-u.” W *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów. Materiały z sesji zorganizowanej w dniu 2 IV 2005 z okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki*, 75–81. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2006.
- Szerszeń, Tomasz. „Czy istniała fotografia neorealistyczna?” Muzeum Historii Fotografii w Krakowie. 21 stycznia 2019. Dostępny 05.07.2021. <https://fotomuzeum.faf.org.pl/article/41>.
- Thézy, Marie de i Claude Nori. *La photographie humaniste 1930–1960: histoire d'un mouvement en France*. Paris: Contrejour, 1992.
- Turner, Fred. „The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America.” *Public Culture* 1 (2012): 55–84.
- U. Z. „Wystawa »Rodzina człowieka« przedłużona do 27 grudnia.” *Gazeta Robotnicza* [Wrocław] 298 (1959): 5.
- Wystawy towarzyszące. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej*. Bielsko-Biała: brak danych wyd., 1980. Kat. wyst.
- Ziemilski, Andrzej. „Fotografia a warsztat socjologa.” *Fotografia* 2 (1981): 31–33.
- Ziębińska-Lewandowska, Karolina. *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2014.
- Z perspektywy lat. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej Bielsko-Biała*. Bielsko-Biała: brak danych wyd., 1980. Kat. wyst.

Artur TAJBER

Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie

WPŁYW APARATU REPRESJI I ŚRODOWISK DYSYDENCKICH NA UPADEK KULTURY ORAZ REGRES SZTUKI W POLSCE LAT OSIEMDZIESIĄTYCH DWUDZIESTEGO WIEKU

Podjąłem temat lat osiemdziesiątych spontanicznie i z przekory, jako że od dłuższego czasu powraca do mnie myśl o konieczności rewizji ich oceny. Tytuł tekstu jest wynikiem nieodpartej pokusy odwrócenia biegunów tematu numeru *Sztuki i Dokumentacji* („Opozycyjna Kultura Wizualna w Polsce Lat Osiemdziesiątych Dwudziestego Wieku”) i tezę-diagnozę, którą chcę poddać przynajmniej częściowej weryfikacji. Nie opuszcza mnie bowiem – może nie w pełni jeszcze udokumentowana – intuicja, że obserwowany przeze mnie dzisiaj – po przeszło trzydziestu latach – stan rzeczy ma swoje źródła gdzieś w tym właśnie przedziale czasu. Temat podejmuję z pozycji świadka lat osiemdziesiątych i uczestnika zachodzących wtedy procesów.

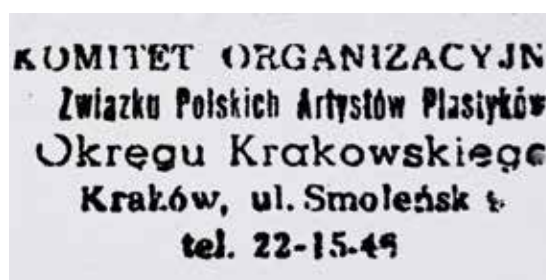
Po pierwsze – „opozycyjna kultura” po-brzmiewa wartościująco i melioratywnie. A więc sugeruje wektor oceny tego czasu. Po drugie – kultura wizualna. Dla hołdującego od kilkudziesięciu lat doświadczeniu polisensorycznemu, dla autora i akademika zaangażowanego w intermedia określenie „kultura wizualna” jest krokiem

wstecz, rodzajem powrotu do apartheidu. Po trzecie – „kultura opozycyjna” i „lata osiemdziesiąte” w jednym zdaniu; znów sugestia zbieżności, którą łatwo przyjmujemy bez weryfikacji. To wystarczający dla mnie powód takiej reakcji.

Mam pełną świadomość diametralnej zmiany, jaka nastąpiła w mojej ocenie tej dekad; zmiany, która jest nie tylko wynikiem upływu czasu i oddalania się od przedmiotu, lecz przede wszystkim wynikiem wyboru innej miary wagi, innej strategii oceny. Ta z kolei decyzja jest podyktowana diagnozą stanu nadzwyczajnej zapaści, który obecnie dostrzegam w niemal wszystkich warstwach publicznych funkcji – zapaści, z której nie można się chyba wydostać bez odnalezienia przyczyn. Wiem, że wychodząc z takiej pozycji, kuszę los i wkraczam na teren grząski, gdzie łatwo o nadużycie władzy sądenia, niesprawiedliwe, mechaniczne żonglowanie lustrem. I już trzeci raz zabieram się za pisanie tego tekstu od nowa – powodowany nie tyle brakiem argumentów, co dylematem etycznym.



Odcisk pieczęci Komitetu Zakładowego NSZZ "S" Artystów Plastyków, z okresu 1981-88, którego autor był członkiem Prezydium i Skarbnikiem



Odcisk pieczęci Komitetu Organizacyjnego ZPAP w Krakowie z okresu 1988-89, którego autor był członkiem

Pierwsza wersja tekstu, rozpoczęta na przełomie maja i czerwca, ugrzęzła w nadmiarze szczegółów i faktów. Zagłębiłem się nadmiernie w zawodnej pamięci, w notatkach i wciąż odnajdywanych dokumentach. Już na początku lipca zrozumiałem, że cofam się w nieskończoność, że taka praca będzie trwać miesiące, a jej owocem powinna być monografia, której nie chcę dzisiaj ani rozpoczynać, ani kończyć. W lipcu rozpocząłem więc komponować tekst przyczynkowy, obejmujący wyłącznie obszar osobistego doświadczenia i obserwacji. Postanowiłem dokonać wglądu w swą pamięć tylko z dzisiejszej perspektywy, szacując relacjonowane wydarzenia i fakty zarówno w ich ówczesnym kontekście, jak i po skutkach, tych, które ujawniły się po latach, w kolejnych dekadach. Już wtedy jednak odczuwałem rosnący poziom irytacji, który bardzo przeszkadzał w uważnym prowadzeniu narracji. Nie wynikała ona wprost z poruszanych treści, lecz przychodziła zza okna, z ulicy, z mediów i rykoszetem wracała do punktu wyjścia, do motywacji tekstu, do przekonania, że fatalna kondycja dzisiejszego dnia nie ma wyłącznie fundamentu społeczno-politycznego, lecz tkwi w „kulturze” i ma źródła w przeszłości. Doszedłem do wniosku, że w obecnej sytuacji konieczna jest rewizja niezadawalających metod i bardziej od wyważonej analizy potrzebna jest prowokacja, może nawet paszkwil – o ile celny i zdolny do wywołania reakcji.

Kłamstwo życiorysowe...

W lata osiemdziesiąte wszedłem jako ponadprzeciętnie aktywny przedstawiciel młodej generacji artystów – absolwentów wyższego szkolnictwa artystycznego. Publiczną działalność rozpocząłem w roku 1974, studia ukończyłem w roku 1978. Miałem już za sobą kilka wystaw indywidualnych, wiele zbiorowych, działalność w Kole Młodych ZPAP, doświadczenie kuratorskie i organizacyjne. Strajki roku 1980 zastały mnie w drodze – autostopem – z Calais do Prowansji, do Antibes. Aby po długiej przerwie w korzystaniu z prasy i telewizji zrozumieć, co naprawdę wydarzyło się w Kraju, spędziłem przeszło tydzień na przebijaniu się przez bariery komunikacyjne i rekonstrukcję zdarzeń wstecz, studiując i porównując jednostronne, abstrakcyjne komentarze francuskiej telewizji, monitorując blokadę informacyjną, wyłączone telefony, milczenie i bierność ambasady PRL w Paryżu. Do Polski – i do Krakowa – wróciłem już po podpisaniu porozumień, w listopadzie. Pierwsze kroki skierowałem do siedziby małopolskiej Solidarności – wówczas jeszcze przy ul. Karmelickiej. Rozpocząłem stałą, trwającą przeszło rok współpracę z Komisją Kultury i Propagandy Zarządu Regionu. Po utworzeniu pierwszej w Polsce Komisji Zakładowej Artystów Plastyków NSZZ Solidarność przy ZO ZPAP w Krakowie zostałem wybrany na członka jej zarządu i skarbnika. W styczniu 1981 roku podjąłem pracę w redakcji dwutygodnika *Student* i rozpocząłem prace organizacyjne nad nowymi inicjatywami artystycznymi: festiwałem *Manifestacje / Performance*,



Legitymacja z 1990

X Spotkaniami Krakowskimi... Poranek 13 grudnia definitywnie przekreślił wszystkie życiowe i artystyczne plany, pozostawił mnie bez pracy, dochodu i szans na jakąkolwiek możliwość publicznego funkcjonowania, w stałym zagrożeniu utraty wolności osobistej. Do połowy lat osiemdziesiątych kontynuowałem część aktywności – związkowej i artystycznej – w podziemiu. Z życiowej konieczności, po wyprzedaniu najcenniejszych książek i winylowych płyt, pod presją alimentów rozpocząłem pracę na uczelni, podejmowałem wiele prób odbudowy życia i praktyki artystycznej, angażowałem się w reaktywację działalności związkowej, w tworzenie nowych, alternatywnych „miejsc dla sztuki.” W roku 1989 wydano mi – po wieloletniej przerwie – paszport. W roku 1994 wystąpiłem z Solidarności. W uczelni – Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie – pracuję do dzisiaj.¹

Kłamstwo życiorysowe to termin, z którym się oswajam po lekturze facebookowych postów Krzysztofa Łozińskiego, traktujących o korektach informacji biograficznych braci Kaczyńskich.² Oczywiście, wcześniej wielokrotnie stykałem się z ubarwianiem życiorysów, co w środowisku artystów zdarza się często. Zajmując się od lat – profesjonalnie – problematyką czasu, analizowałem też procesy utrwalania fałszywych wspomnień, konfabulacji i nieświadomych lub półświadomych deformacji, które przedostają się do naszej pamięci drogą powtórzeń, klisz i autoryzowania cudzych doświadczeń. Jednak termin „kłamstwo życiorysowe” ogniskuje się na świadomej korekcie nie tylko historii osobniczej, lecz także na reinterpretacji szerszego fragmentu historii, na podważaniu faktów, na ingerencji – często krzywdzącej – w życiorysy innych osób. Gdy w roku 2021 wracam do lat osiemdziesiątych zeszłego stulecia, mam przede wszystkim poczucie procesu postę-

pującej izolacji, schematyzacji, nadinterpretacji i przeceniania tego okresu, który zachodził przez kolejne trzy dekady niemal niezauważony. Skutkiem tego nawet pamiętający te czasy przyjmują bez zastrzeżeń wizję przełomu, przewartościowania, dekady heroicznego buntu, wręcz rewolucji łączącej magicznie okres Gierka z pookrągłostolowym państwem. Biograficzna obecność w tym czasie nadal może nobilitować lub niszczyć, ale w praktyce, jeżeli się nie ma skrupułów, to każdą pozycję i rolę można zdyskontować z korzyścią. Od początku lat dziewięćdziesiątych nieustannie odkrywam wokół siebie coraz to nowych posolidarnościowych opozycjonistów o niejasnej przeszłości, kupczących krzywdą i zasługami. Jest tak, gdyż zachodzące w tym czasie procesy – zwłaszcza w kulturze, zwłaszcza w sztuce – nigdy nie zostały dokładnie zbadane, utrwalone, przedyskutowane.

Regres

Debiut, progres i regres są na stałe wpisane w model artystycznych karier i wszystkich znanych mi z autopsji systemów artystycznego obiegu. Ocena stanu – wektorów wzrostu i upadku, poziomu inercji – zawsze zależy od zajmowanego przez oceniającego miejsca oraz dystansu wobec własnej roli i kondycji. Zależy też od momentu, w którym następuje debiut czy też rozpoczynamy badanie. Piszac o regresie w odniesieniu do przedmiotowej dekady, mam na myśli nie tyle procesy w niej zawarte, jej kulminację czy efekt w jej obrębie końcowy, ile wpływ zdarzeń tego czasu na bieg i ewolucję czynników, które doprowadziły nas do dzisiaj.

Debiutom zawsze towarzyszy znaczny stopień naiwności, nawet gdy podejmujemy je z wyrachowaniem, premedytacją i dobrym rozeznanie realii. Wchodzimy bowiem w świat ukształtowany bez naszego udziału i aspirując do udziału w nim – idealizujemy. Mój debiut artystyczny w połowie lat siedemdziesiątych był podparty dobrą znajomością artystycznego środowiska, w którym – jako syn artystki-malarki – się wychowywałem, niezłą znajomością historii sztuki, powierzchownym, pochodzącym z drugiej ręki

rozeznanie w realiach Zachodu oraz emocjonalnym, mocnym zaangażowaniem w kontrkulturowy bunt. Debiut ten, jako czynne wejście w instytucjonalny obieg sztuki, wyznaczył też moment dokonania pierwszego pomiaru, oceny kondycji świata sztuki. Kontestacja – w tym, określonym przypadku – obejmowała oba dominujące i konkurujące systemy społeczno-polityczne, struktury społeczne i tradycyjne formy profesjonalnego uprawiania twórczości, z których jednak tylko „świat wschodni” był mi znany z osobistego doświadczenia. Pierwsze wyprawy na Zachód nastąpiły później, już w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, i – poprzez percepcyjnie potwierdzony kontrast – utrwaliły przekonanie o asymetrii i głębokim zacofaniu Wschodu. Zachód poznawałem z żabiej perspektywy, mając tam – po części z wyboru – znacznie niższy status, który wymagał pokonania wielu barier, od językowej, klasowej, ekonomicznej, po budowę od podstaw całej sieci znajomości i kontaktów. Sądzę, że są to problemy znane dość powszechnie mojej i starszym generacjom polskich artystów, skąd częste uwikłania w nomenklaturowe instytucje pośredniczące oraz polonijne koterie i hierarchie (czego udało mi się sobie oszczędzić). Doświadczenia tego rodzaju mają walor remedium – ostre krawędzie inicjacji i towarzyszących jej rozczarowań łagodzi entuzjazm wchodzenia w bardziej atrakcyjny świat, dzięki czemu uczymy się postrzegać otoczenie wyraziściej, bez popadania w kompleksy, bliżej jego faktycznej postaci, autentyczne i odarte ze złudzeń – realia w rzeczy samej. Równolegle zachodziły coraz mocniejsze wstrząsy w rodzimym otoczeniu – od różowego gazu na krakowskim Rynku i oblężenia Collegium Novum (obserwowanego z dachu szkoły nr 4 – moja polityczna inicjacja), przez ścieżki zdrowia w Radomiu (zawiózł mnie tam proboszcz z Makowisk, gdzie w tym czasie malowałem kościół!). Naprzemienne zderzenia z realiami obu światów wzmocniły mój sceptycyzm, uświadomiły mi jednak również cechy i charakter mojego własnego zaplecza kulturowego, które pomimo konfrontacji ze światem lepiej zorganizowanym i bogatszym okazało się fundamentem znacznie mocniejszym, aniżeli pierwotnie sądziłem. Oparcie w echach międzywojennych ruchów awangardowych, na ubogim

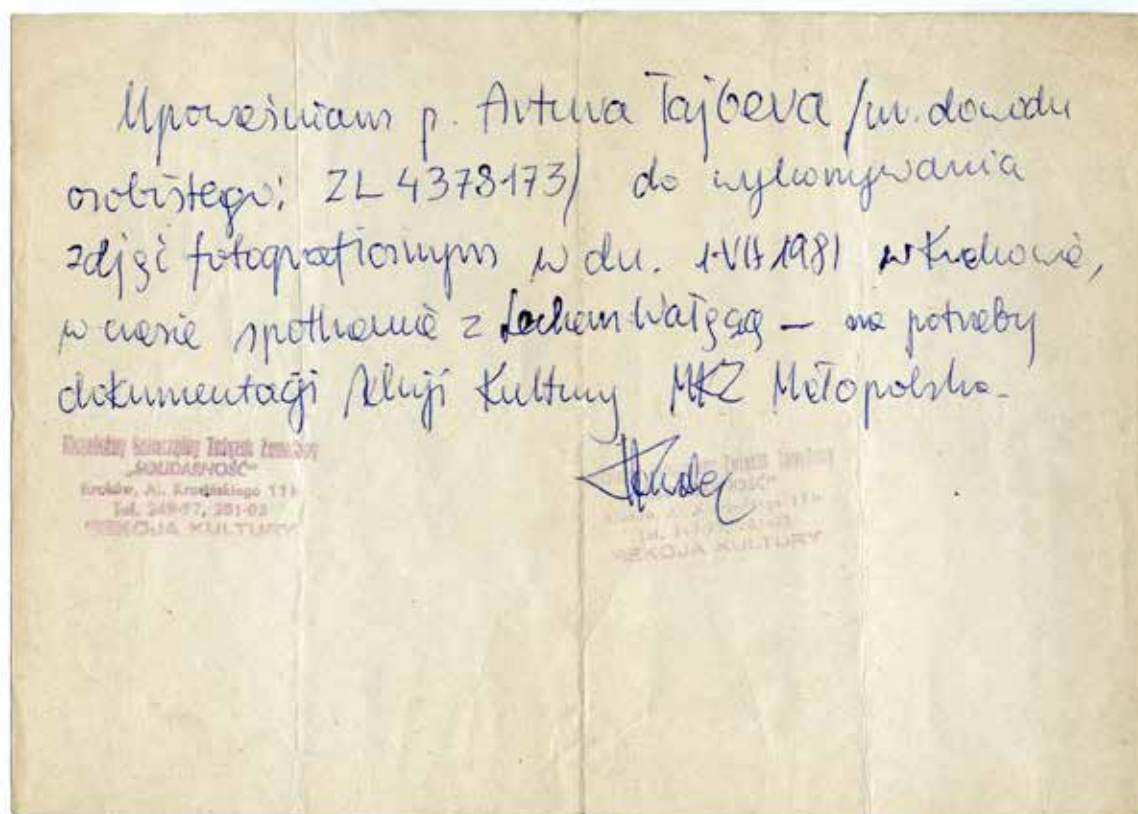


Zdjęcie z krakowskiego Rynku, pierwsze publiczne wystąpienie Lecha Wałęsy w Krakowie, 1981, fot. Artur Tajber

gruncie Grupy Krakowskiej, w zaledwie kilku pomostowych, podtrzymujących kontakty z resztą świata artystycznych i intelektualnych indywidualnościach (Adam Marczyński, Jonasz Stern, Tadeusz Kantor, Jan Świdziński, Jerzy Ludwiński, Andrzej Lachowicz, Andrzej Kostołowski, ale też – z innej strony – Richard Demarco i odwiedzający wtedy – również z nim – Europę Wschodnią artyści zza żelaznej kurtyny) dawało mocne i wyraziste argumenty. Regres, na który chcę zwrócić uwagę i którego kontur zamierzam naszkicować, dokonał się wobec tej właśnie oceny – oceny stanu świadomościowego, samooceny i funkcjonowania w moim bezpośrednim otoczeniu efektów twórczości artystycznej pod koniec lat siedemdziesiątych.

Emocja w akcji

Kalendarzowo lata osiemdziesiąte rozpoczęły miesiące poprzedzające euforyczny bunt Solidarności – gwałtowną polaryzację, pobudzający wyobraźnię konflikt. Nie było czasu na refleksję ani rozważanie skutków, odczuwało się konieczność działania. Dla mnie był to tylko jeden rok – od powrotu do Polski późną jesienią 1980 roku do 13 grudnia następnego roku. Ogromny wysiłek, praca na kilku frontach. Pamiętam pierwsze publiczne wystąpienie Lecha Wałęsy na krakowskim Rynku, które obsługiwałem – stojąc na podwyższeniu koło Wałęsy – jako fotograf z upoważnienia Zarządu Regionu NSZZ Solidarność. Pamiętam gorączkowe dyskusje i spory, wciąż zdominowane przez influencerów starszych ode mnie generacji, wizyty w Krakowie Janusza Boguckiego, Andrzeja Oseki, Marcelego Bacciarellego, zjadliwe polemiki prasowe Jerzego Madejskiego czy intelektualizujące i dyskontujące bardziej wyrafinowany pro-



Upoważnienie do dokumentowania pierwszego wystąpienia Lecha Wałęsy w Krakowie w roku 1981

fil wykształcenia syntezy Andrzeja Sawickiego. Treść tych dyskusji z dzisiejszej perspektywy wydaje mi się mialka, lecz poziom emocji jest obecnie wręcz trudny do wyobrażenia. Do dziś wrył mi się w pamięć obraz salki późniejszego baru galerii Bunkier Sztuki (wtedy BWA; być może była to sesja teoretyczna *Nowa Przestrzeń* w 1979 roku), gdy w dyskusji po wykładzie optymistycznej wizji mieszania kultur i otwierania się świata w wydaniu Boguckiego wszedłem z nim w spór, wskazując na schemat i rutynę codziennej jajecznicy – rozbijania idealnie ukształtowanych struktur i mieszania ich w amorficzną masę na powierzchni otoczonej żelazną krawędzią patelni.

W gruncie rzeczy czas do grudnia 1981 roku był gatunkowo wciąż kulminacją lat siedemdziesiątych, ich zwieńczeniem i przesileniem. Potem świat w jednej chwili zwałił się nam na ramiona i wgniół nas w glebę. Widziałem wokół znajomych, koleżanki i kolegów pogrążonych w metafizycznej depresji, ale i takich, którzy de-

klarowali radość z pozyskania czasu wolnego od wszelkiej presji i wymagań. Otaczali mnie zarówno ludzie pozbawiani prawa głosu, paszportu i możliwości podróżowania, jak i korzystający z różnych przejawów reżymowego wsparcia lub zapomnienia, swobodnie podróżujący po świecie pomimo braku jednoznacznie kolaboracyjnej deklaracji. Widziałem tragedie będące skutkiem uwięzienia, pobicia, internowania, pozbawienia pracy. Reakcje były różne i często nieszczerze, podejrzewam, że wielu uciekało od nazwania swojej sytuacji wprost. Zrozumiałe było zaangażowanie się niektórych z nas w działania podziemnej opozycji – lecz jako członek KZ NSZZ Artystów Plastyków wiem, że zaryzykowała taką działalność bardzo nieliczna grupa artystów. Zrozumiałe były decyzje i udział w bojkocie instytucji (przynajmniej przez pierwsze dwa lata). Jednak trwanie w tym stanie pogrążało w intelektualnej inercji. Z dystansem przyglądałem się organizowanym w kościołach wystawom – na pierwsze

zaproszenia do udziału, które przysły do mnie z Nowej Huty i Wrocławia, odpowiedziałem negatywnie. Terminując od dziecka przy sakralnych polichromiach, wiedziałem, że nie jest to miejsce dla sztuki takiej, jak ją rozumiałem i jaką postulowałem. Potwierdziły to same wystawy – pod opozycyjnymi hasłami wystawiano ekstremalnie nieskładną mieszankę dobrych intencji, dewocji i kiczu. Potwierdziły to też przypadki odrzucenia lub cenzury, które spotkały artystów-opozycjonistów decydujących się na współpracę z kruchą (np. prezentacja Jerzego Beresia w Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie, w kościele św. Katarzyny w roku 1984).³ Sam, projektując i kolportując w podziemiu ulotki, daleki byłem od utożsamiania propagandy z artystyczną twórczością. Tak rosło ciśnienie wymuszające poszukiwanie sposobu i podjęcie ryzyka upublicznienia własnego rozdarcia i własnej rozpacz.

Gdy na przełomie lat 1983–84 postanowiliśmy wreszcie przedstawić publicznie pierwszą grupową manifestację naszej artystycznej frustracji – performance formuły KONGER – stanęliśmy przed dylematem miejsca, czasu i publiczności.⁴ W dniu 28 marca 1984 roku w Galerii Krzysztofora odbył się na wpół otwarty publicznie (za zaproszeniami) pokaz, który pociągnął za sobą (obok dowodów uznania i wsparcia) zarzuty ze wszystkich możliwych stron – o działania antypaństwowe, o przedstawianie „naszej” rzeczywistości w niewłaściwym świetle, o anarchizację, o łamanie bojkotu instytucji i kolaborację... Podobne doświadczenia ciągnęły się za mną aż do początku lat dziewięćdziesiątych, skutkowały obowiązywaniem przez kilka lat zakazu wystawiania w Krakowie (autoryzowanego przez Komisję Kultury Komitetu Krakowskiego PZPR), ale i oskarżeniami ze strony kościelnych frakcji – o kolaborację. Są bardzo charakterystyczne dla realiów opartych na światopoglądowej polaryzacji, gdzie decydują etykiety, werbalne deklaracje amplifikowane niechęcią i zawiścią, a pomija się głębszą strukturę i materię aktów komunikacji.

Jogin i Komisarz 3.0

Do wyodrębnienia tego okresu i poddania go ocenie sprowokowano mnie po raz pierwszy przy okazji Ogólnopolskiego Spotkania Artystów i Krytyków w Krakowie, w dniach 23 i 24 lutego 1991 roku, odbywającego się równoległe do trwających w tym czasie dwóch wystaw: *Cóż po artyście w czasie marnym?* w Muzeum Narodowym i *Do tyk – Ikonografia lat osiemdziesiątych* w BWA. W drugiej z tych wystaw dodatkowo – w formule KONGER – brałem udział. Najbardziej zapadła mi w pamięć fantastyczna scena jednej z burzliwych dyskusji, gdy siedzący za centralnie ustawionym stołem Osęka tak mocno uderzył w blat dłonią, że z trzymanyh w niej okularów wypadły oba szkła, potoczyły się po jego powierzchni i spadły – z głośnym brzękiem – na parkiet. Bardzo żałuję, że nie udało mi się uchwycić tego wydarzenia w obiektywie, zwłaszcza że akurat siedziałem w pierwszych rzędach i trzymałem w rękach kamerę. W mojej pamięci było to znaczące podsumowanie klimatu tej dyskusji, wręcz jej metafora. Podobnych wystaw i spotkań było w Polsce w tym czasie kilka – nie śledziłem ich przesadnie uważnie, lecz pamiętam ich główne konkluzje.

Pierwszą było dość powszechnie wyrażane przekonanie, że sztukę lat osiemdziesiątych można wyodrębnić poprzez obiektywne cechy, wykraczające poza deklarację niezgody na wojskową dyktaturę. Następnie, że manifestacje artystyczne tego okresu łączyły również estetyczne lub etyczne roszczenia, że są one zwrotem ku chrześcijaństwu bądź szerzej pojmowanej religijności oraz że – jak później pisała Anda Rottenberg – nastąpiło „przesunięcie kryteriów” z artystycznych na etyczne.⁵ I chociaż w tym czasie zazwyczaj polemizowałem z apodyktycznymi wypowiedziami Osęki czy wręcz starałem się jego pewność sądów ośmieszać, ponieważ uważałem jego diagnozy za powierzchowne, schematyczne, to muszę przyznać mu rację w kwestionowaniu tych przekonań. Przypominam sobie, że na krakowskim spotkaniu rozważał interesującą kwestię wymienności ideologii, cytując Andrzeja Bonarskiego, który w katalogu zorganizowanej przez siebie wystawy *Pol-ski szyk* ponoć napisał (cytuje z pamięci): „Gdy obejrzałem wystawę *Droga i Prawda* w kościele

św. Krzyża we Wrocławiu, miałem wrażenie, że zorganizował ją wydział kultury PeZetPeeRu po gwałtownym przejściu na polski katolicyzm.”⁶ Choć nie kwestionował w pełni tego porównania, to zarzucił ocenom tego rodzaju fałsz. Wskazał na fakt, że socrealizm głosił pochwałę świata narzucanego przemocą, podczas gdy po 13 grudnia podział ludzi na bitych i bijących przebiegał dokładnie odwrotnie, a poszkodowani, w tym i artyści, musieli dokonywać wyborów dla siebie ważnych i w pewnym stopniu niebezpiecznych. Pomijając dokładne rozróżnienie i argumenty, które można odnaleźć w zapisie konferencji, nie można jednak nie uwzględnić jednego aspektu tej obserwacji, a mianowicie, że inne rozłożenie traumy, inna sytuacja psychologiczna czy balans moralnej satysfakcji nie przysłaniają charakteru i jakości powstałych na ich gruncie komunikatów... Odnosiłem wtedy nieodparte wrażenie, że spory o ich wartość toczyli głównie przedstawiciele generacji słabo orientującej się w zajmujących mnie niuansach twórczości, ignorujący lub lekceważący ideowy i światopoglądowy ferment cennych dla mnie – jako punkty odniesienia – dziedzictwa kontrkultury i inicjatyw ruchu Fluxus. Aleksander Wojciechowski oskarżał o fiasko zaangażowanego politycznie kiczu niemal wszystkich, żałując, że nikt nie chciał krytykować podobnie politycznego zaangażowania lewicowych awangard – tak, jak gdyby miałość dzieł była skutkiem zaangażowania.⁷

Bogucki tęsknił za resakralizacją sztuki, a podobna tęsknota udzielała się też we wcześniejszym okresie jej działalności. Rottenberg, która w latach osiemdziesiątych poszukiwała w środowiskach dysydenckich uduchowionej samoświadomości i niezależności od światowych mód. O przemianie, jaka zaszła w orientacji tej tak później wpływowej osobistości, świadczą moje z nią dwa spotkania – pierwsze, konspiracyjne, w Krakowie, gdy w latach osiemdziesiątych zbierała informacje o lokalnym środowisku dysydenckich artystów, i drugie w przeddzień wystawy *Europa nieznana*, gdy była już osobiście zaangażowana w projekt powołania nowej, skomponowanej na wzór międzynarodowego obiegu artystycznej „reprezentacji państwa,” który przez kolejne lata konsekwentnie realizowała.

Oseka powód klęski dekady sztuki niezależnej upatrywał w słabości „tej sztuki,” która „nadmiernie idealizowała człowieka,” ale też w znużeniu i buncie przeciw szukaniu ładu – redukowaniu twórczości deklaracją polityczną z jednej strony, a porządkowaniu życia „według naturalnego nurtu,” z odniesieniem do tradycyjnie pojmowanej sfery sacrum – z drugiej. Z jednej strony oskarżał krytyków-estetów o odrzucanie słabej monety pomimo roli, którą odegrała w etycznie słusznej transakcji, z drugiej – prześmiewczych, anarchizujących i stroniących od moralizatorstwa buntowników za ich rzekomą ucieczkę od odpowiedzialności. Mówił: „młodzi mają dość cierpiętniczej, żałobnej atmosfery lat osiemdziesiątych – chcą się bawić.”⁸

Nie było we mnie wtedy zgody na takie stawianie sprawy. Nie ma jej i dzisiaj pomimo zmiany perspektywy oceny. Swoje stanowisko przedstawiałem wielokrotnie, choć – co teraz widzę – niedostatecznie jasno i dobitnie. W 1991 roku pisałem:

Sąd mój jest surowy, gdyż niezauważalnie nastąpiło przesunięcie odczuwane przeze mnie jako poważne wykroczenie. Jest ono podobne do przesunięć mających miejsce w „wielkiej polityce”. Ale chociaż *homo politicus* i artysta mogą pomieścić się w jednym cieple, to coś ich jednak odróżnia, i co jednemu ujdzie, dla drugiego jest ciężkim grzechem. Przesunięcie to w sztuce polega na trwałym – co można już dzisiaj stwierdzić – zastąpieniu motywacji artystycznych względami o naturze socjologicznej, ekonomicznej, wreszcie – by nasze było „na wierzchu”. (...) Połączyła nas Solidarność w walce z przykrym i pozbawionym perspektyw systemem sprawowania władzy. Dzisiaj dyskutujemy jej przyszłość. Jeżeli artyści rzeczywiście połączyli się w oporze przeciw byłej władzy, to przecież nie zuniformalizowali swego stosunku do sztuki. Stało się tak tylko w przypadku słabych i nieodpowiedzialnych. Zatem prezentowanie tego wszystkiego na jednym talerzu nie jest wyborem artystycznym, więzi tego rodzaju pomiędzy nami nie są więziami artystycznymi – i wyraźnie to widać. To, co

było chlubą jako akt polityczny, moralnym zwycięstwem – dzisiaj staje się grzechem przeciw Sztuce. Czas najwyższy uzmysłowić sobie zmianę sytuacji i powiedzieć jasno: lubię Cię i szanuję Twą niezłomną postawę wobec ZŁA, lecz nie jesteś dla mnie Artystą; Twoje wybory mnie nie przekonują. Stanę obok Ciebie w obronie wspólnych nam racji, lecz wystawiać z Tobą nie będę, nie chcąc Ciebie i siebie ośmieszać!

Cóż więc pozostało po latach osiemdziesiątych? Czy możemy mówić o sztuce tego okresu? Czy wystawy jak „Dotyk” i „Cóż po artyście...” dają nam prawdziwy i reprezentatywny obraz tego czasu? Odpowiedź jest jeszcze wciąż trudna. Różne osoby z różnych powodów forsują swoje opinie, chcą na nich budować autorytety, gdyż czas ten – z wielu oczywistych powodów – staje się obiektem spektakularnego przetargu. Jeżeli dzisiaj niektórzy artyści i krytycy – w tym i ci, którzy w ruchu kościelnych wystaw brali udział – krytycznie oceniają imprezy będące w znacznym stopniu tego ruchu podsumowaniem, to dlatego, że działania takie i wybory usprawiedliwione były ryzykiem politycznej demonstracji i swoistą dialektyką protestu – akt protestu ważniejszy od aktu kreacji. Gdy ta emocjonalna i często religijna motywacja prysła, pozostał nagi fakt, który w płaszczyźnie czysto artystycznej rozmija się z ich aspiracjami. To nie moda się zmieniła, to nie ludzie zawistni krytykują „sztukę niezależną”. Po prostu upłynęło trochę czasu, a zjawisko to od czasu ewidentnie było zależne. Paradoksalnie sztuka środka, na ogół określana przez tradycyjne eksploatowanie własnych mediów, przejęła coś z efemeryczności ostatnich fal awangardy i sama się na to nabrała. Ogromna ilość zamalowanych płócien pozostaje już tylko jako dokument czasu, tak jak rekwizyty i zdjęcia po happeningu czy performance. (...)

W badaniu sytuacji, stanu sztuki – podobnie jak w antropologii czy badaniach nad folklorem – porównanie jest środkiem mającym na celu wprowadzenie elemen-

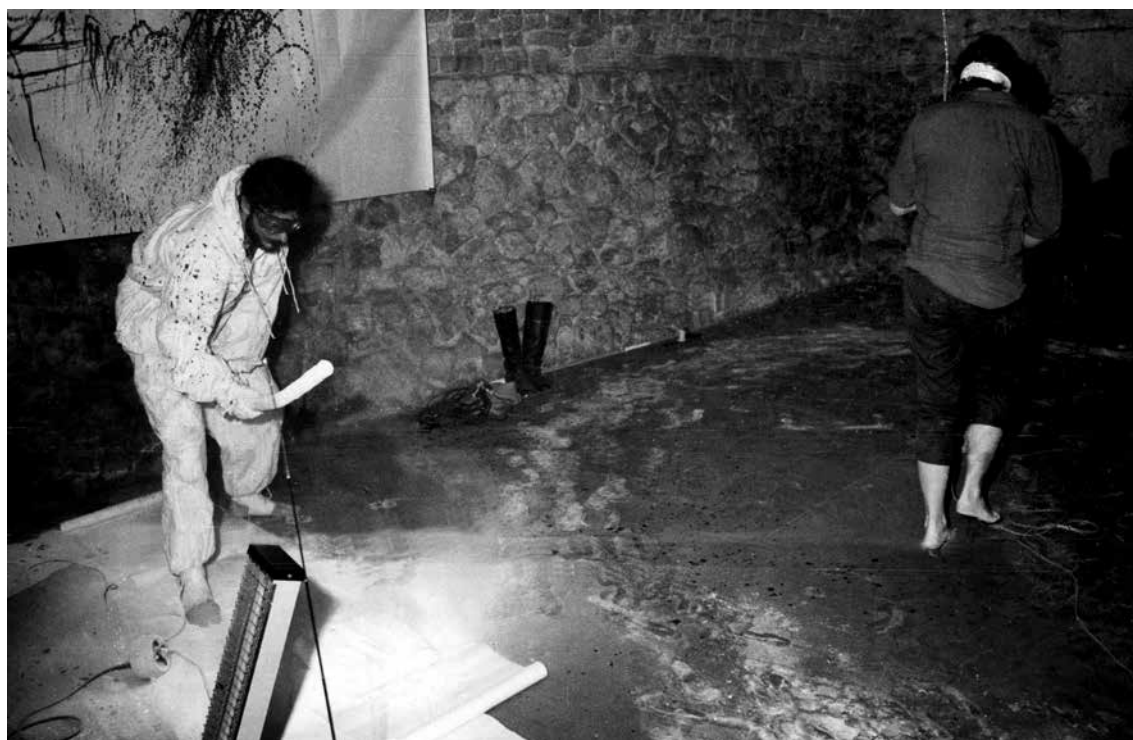
tu uniwersalnego do analizy „lokalnej” czy „prowincjonalnej”, zaś sytuacja lokalna czy narodowa objawiają swój prawdziwy sens dopiero w kontekście sytuacji ogólnej, uniwersalnej. Propagatorzy rzekomej sztuki niezależnej chcą się wciąż porównywać tylko ze zwyciężonym przeciwnikiem i wydają się uzurpować sobie dostąpienia stanu ła-ski. Chciałbym im przypomnieć – za znawcą przedmiotu, Mirceą Eliade – że „sacrum to element struktury pojedynczej świadomości, a nie moment historii świadomości” i że „przeżycie sacrum jest związane z wysiłkiem człowieka, by skonstruować ŚWIAT, który posiadałby SENS”. Aktywność, która do tego celu nie zmierza, nie zmierza również do świętości. Owocem jej może być wyłącznie BEZ-SENS i sentymentalizm.

W każdym przypadku ten, kto nie wierzy w przemianę sztuki samej, kto nie konstruuje autonomicznego świata, kto nie dąży do sensu – jest ESKAPISTĄ. (...)

Krytycy – apologety „sztuki lat osiemdziesiątych” – operują tytułami dzieł, metaforami, symbolami (dzisiaj już często pretensjonalnymi), odwołują się do ikon i hierofanii, używają języka przedrefleksyjnego. Opisują zjawisko, nie dbając o mogący temu sprostać aparat pojęciowy. Wywodząc się z inteligenckiego establishmentu lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych, siedemdziesiątych, a zatem z warstwy społecznej zwanej w sferze anglojęzycznej *middle-class*, reprezentują gust mieszczański. Ich wrażliwość i zakres zainteresowań wyznacza właśnie ten gust. Nie zastanawiając się, co stoi za dziełem, ograniczają się do – co najwyżej – zewnętrznego, literackiego, „fenomenologicznego” opisu powierzchni, gdy jedynym pozytywnym i – tym samym uczciwym – zachowaniem może być tylko próba konstruowania właściwej hermeneutyki.

Nie jest się w sztuce tym, kim się jest z temperamentu, wiary czy przekonania. W sztuce jest się tym, co się tworzy.

Nurt kultury niezależnej we wszystkich swych odmianach czy, inaczej mó-



KONGER, Krzysztoforzy 1984 – kadr z manifestacji formuły KONGER w Krzysztoforach w roku 1984, na zdjęciu Władek Kaźmierczak i Artur Tajber. Fot. Jacek Szmuc

wiać, kultura i sztuka dysydencka były definiowane przez niezależność od władzy – komunistycznej partii i jej aparatu przemocy i kontroli. Każda forma niezależności określa się wobec tego, przed czym się broni lub z czym walczy. Niezależność jest formą opozycji, a nie ma opozycji bez zdefiniowanego przeciwnika. Szerokie rozumienie niezależności jest zbudowane na fundamencie samodzielności – intelektualnej, emocjonalnej, estetycznej i ekonomicznej. A ponieważ żyjemy w głębokim uwikłaniu, ponieważ nie istniejemy bez innych, bez społeczeństwa – faktyczna niezależność jest zawsze względna.

Niezależność sądów i opinii to sztuka nieulegania dominującym przekonaniom i ogólnej presji większości, to sztuka samodzielnego dochodzenia racji. Niezależność to zdolność do Sztuki.⁹

Niestety, początki lat dziewięćdziesiątych pomimo entuzjazmu i krótkotrwałego poczucia

zwycięstwa potoczyły się utartym torem. W roku 1990 lub 1991 zostałem zaproszony przez panią minister Izabellę Cywińską. Było to spotkanie przedstawicieli uczelni artystycznych, zwołane w celu – o ile dokładnie pamiętam – przedyskutowania nastrojów na uczelniach w nowych realiach politycznych. Zaproszono przedstawicieli młodszej czy też średniej w wieku kadry. Akademię krakowską reprezentowaliśmy Piotr Kunce i ja. W trakcie dyskusji podjąłem temat archaicznej struktury i archaicznych programów kształcenia, ugruntowanego przez lata oportunistów środowisk akademickich i wynikających z niego trudności w przeprowadzaniu reform od wewnątrz, sugerując konieczność ich uruchomienia we współdziałaniu z ministerstwem. Argumentowałem, że w tamtym momencie, w okresie chwilowej stabilizacji, w poczuciu konieczności szybkiej przebudowy fundamentów państwa jest najlepszy czas na dokonanie podstawowych korekt, na aktualizację, liberalizację i modernizację uczelni artystycznych. Pamiętam konsternację zebranych i spojrzenie pani minister, stopniowo twardniejące, koncentrujące się na

mojej twarzy. Cywińska wygłosiła krótki, dobitny pean na cześć akademickiej kadry, która w ciężkich czasach obroniła samorządność uniwersytetów, jednym tchem wychwalając też mistrzów, rektorów i wielkość gwarantowanej przez nich misji. Nie omieszkala użyć porównań mojej wypowiedzi z terroryzmem (a może anarchizmem?, pamięć jest zawodna), niezbyt zgrabnie obracając swą tyradę w półzart – aby mnie nadmiernie nie dotknąć, lecz temat uciąć. Nikt z zebranych go nie podjął – poczułem się jak przybysz z obcej planety. Przypomniałem sobie to starcie po upływie ćwierci wieku, w czasie beznadziejnych prób garstki pracowników akademickich sprzeciwienia się reformie Gowina. Przypominam sobie i teraz, gdy demonstracje przeciw polityce obecnego następcy pani minister, Piora Glińskiego, gromadzą po kilkanaście, kilkadziesiąt osób.

Pierwszych kilka lat po Okrągłym Stole obfitowało w sztuce w inicjatywy samorządowe, samoorganizacyjne, w pomysły i eksperymenty napędzane entuzjazmem. Miały miejsce zakończone fiaskiem próby ratowania i reformy ZPAP (zmiana statutu i struktury).¹⁰ Część inicjatyw otrzymywała incydentalne dotacje lokalnych samorządów, fundacji, firm prywatnych i państwowej administracji, lecz wsparcie to przez długie lata nie przekładało się na działanie systemowe. Nowe elementy szerszej polityki wobec kultury pojawiły się na etapie integracji z Unią Europejską, lecz w niewielkim stopniu odpowiadały na faktyczne potrzeby środowisk i instytucji rodzimych, dominowały kalki rozwiązań zewnętrznych. Procesy zachodzące w kulturze artystycznej z końcem lat dziewięćdziesiątych i na przełomie wieków, które ułatwiły późniejszą antyświeceniową kampanię, postrzegam jako bezpośrednią konsekwencję zaniechania głębokiej, opartej na własnych doświadczeniach i szerokiej dyskusji reformy edukacji oraz instytucji kultury i nauki w pierwszych latach po Okrągłym Stole.

Okiem wstecz – anachronizm

Zaczynając próbę szkicu związków przyczynowych, które zmuszają do spojrzenia wstecz i poszukiwania źródeł, pokusiłem się o eksperyment – sięgnąłem do swoich artykułów opublikowa-

nych w połowie pierwszej dekady dwudziestego pierwszego wieku w magazynie *Fort Sztuki*,¹¹ takich jak „Biurokracja sztuki”¹² i „East-etyka (ewolucja pojęcia sztuki niezależnej w »wolnej Polsce«)”.¹³ Wyjąłem z nich akapity, które odnoszą się wprost do tego ciągu zdarzeń, uznając za ważne, że pisane były w połowie dystansu zajmującej nas linii czasu i że możemy ocenić ich trafność – przyległość do innych elementów układanki – z pozycji ujawniających się dzisiaj skutków.

Indywidualne anachronizmy generacji wkraczających masowo w sztukę od drugiej połowy lat osiemdziesiątych, na fali wyczerpywania się „nowego ekspresjonizmu” (który był bez wątpienia anachronizmem pierwszym z serii, tyle że zbudowanym jeszcze na kształt chronicznych izmów), polegały na wyjmowaniu gotowych, modelowych rozwiązań formalnych lub sprawdzonych zbitek semantycznych z wcześniejszych okresów (głównie awangard, kontrkultury i modernizmu w ogólności) i swobodnym aplikowaniu ich wobec współczesnych im realiów.¹⁴

Nigdy nie lubiłem opisywać zdarzeń polskiej sceny artystycznej w kontekście postmodernizmu. Sztuka indywidualnych anachronizmów (jak ją wtedy nazywałem) łatwo przysłoniła „nurt kultury niezależnej,” słaby swym etycznym niedopowiedzeniem i epigońską formą.

Pionierami sztuki indywidualnych anachronizmów w Polsce są artyści i krytycy usiłujący przyspieszyć włączanie się polskiej sceny artystycznej w nurt światowy. Państwo funkcjonujące w nowym otoczeniu musiało mieć swoją reprezentację artystyczną – intratną okazję musiał ktoś wykorzystać. Szczególnie zasłużonym zawodnikiem w tej konkurencji była i jest Anda Rottenberg, która włożyła wiele energii w redukcję obrazu sztuki nowoczesnej w Polsce do rozmiarów wyselekcjonowanej na swój użytek ekipy. Podobnie realizowali swoje cele również inni – Piotr Piotrowski ze spleśzczoną do teorii konfliktu formułą historii sztuki

najnowszej, Maria Anna Potocka kierująca się sławnym (...) instynktem i koniunkturalnym zainteresowaniem artystycznym otoczeniem, wielu kuratorów Zamku Ujazdowskiego, wyczynowcy z Fundacji Foksal czy symulujące anarchię środowisko Rastra... Można dopisać do tej listy jeszcze wiele osób – krytyków, dziennikarzy, kierowników średnich i małych galerii, gremia realizujące tzw. „Znaki czasu” – stosujących podobne praktyki lub po prostu zazdrośnie kopiujących skuteczniejszych liderów. Artyści zagospodarowani przez ten koniunkturalny twór są lansowani skutecznie, wprost proporcjonalnie do przyjmowania obowiązku krótkiej pamięci i odcięcia się od genealogicznych czy środowiskowych zobowiązań. Obowiązujący od połowy lat dziewięćdziesiątych kuratorski system zarządzania sztuką pozwala na pominięcie nazwisk artystów – to autorzy wystaw, kolekcji i dyrektorzy galerii są w tym systemie twórcami, to oni w końcu stwarzają nawet swoje gwiazdy, to oni też głównie grzeją się w ich blasku. Oczywiście dziwi skuteczność i trwałość mechanizmu tak oportunistycznego i nieopartego na organizacyjnie mocnych podstawach. Jest to kwestia interesująca i wymagająca osobnej analizy (wyrywkowo pisałem o tym już wcześniej, analizując biurokrację sztuki i płytką infrastrukturę polskiej sceny artystycznej), jednak wymaga wspomnienia jeden powód krzepnięcia i umacniania się tej fikcji. Był nim bez wątpienia konflikt z antyunijnymi, prawniczo-nacjonalistycznymi aktywistami spod sztandarów LPR i rubieży PiS-u oraz z radiomaryjnymi fanatykami. Im bardziej był on widoczny, im więcej generował obaw, tym trudniej było polemizować na bardziej subtelnej płaszczyźnie – polityzacja dyskursu artystycznego doprowadziła do jego zaniku i marginalizacji. Polaryzacja poglądów na akty (...) prowokacji, bezsensownych (acz groźnych, gdy zobaczyć je w szerszej perspektywie) procesów sądowych redukuje dyskusję do poziomu oprawy sportowych meczów, uprawomocnia uproszczone sądy i opinie. (...)

Polityzacja świata sztuki i światopoglądowo-ideologiczny konflikt likwidują otwartą dyskusję wewnątrz zamykających się na siebie obozów i sterylizują wszystkich pozostających poza jego epicentrum. W ten sposób następuje proces oligarchizacji po obu stronach muru. Potencjalne zwycięstwo którejś z formacji przestaje budzić nadzieję.¹⁵

Dzisiaj, w roku 2021, aktualizując wybrane cytaty tekstów „Biurokracja sztuki” i „East-etyka” (napisanych w latach 2004 i 2006), z ciężkim sercem zastanawiam się nad logiką historii i nad ludzką zdolnością przewidywania.

Okiem wstecz – bezkrytycyzm

Sztandarową formacją przełomu wieków jest w Polsce sztuka krytyczna – cokolwiek przez ten termin rozumiemy. Chcąc ją uczciwie opisać, nie sposób nie nawiązać do zapisanych przez jej apologetów i krytyków tekstów. Aby uniknąć oderwanych polemik w objętości przekraczającej możliwość wypowiedzi na ogólnie inny temat, wspomnę tylko nasuwającą się analogię pomiędzy podejściem krytycznym a niezależnością. Postulat krytycznej oceny realiów i postulat niezależności łączy opozycja wobec tego, co dominuje, wobec władzy i mainstreamu. Są one możliwe do zrealizowania, gdy potrafimy wyraźnie określić przedmiot naszego uzależnienia lub sprzeciwu. Brak określonego „celu” nie daje podstaw do zajęcia postawy krytycznej. Niezadowolenie, kontestacja, brak zgody na dzielenie z innymi wiary czy wartości nie są jeszcze stanowiskiem „krytycznym”. A nade wszystko sam akt krytyki, nawet dobrze skierowanej, nie jest jeszcze aktem artystycznym. Znaczna część aktywności kojarzonej ze sztuką krytyczną pozostała na poziomie publicystyki lub demonstracji niesprecyzowanego niezadowolenia różnymi przejawami życia społecznego lub polityki. Autorzy łączeni z tą formacją nader często – i zbyt często –

nie są skłonni do ponoszenia konsekwencji kreowanych konfliktów. Oskarżani o kwestionowanie drogiej innej wartości (lub pseudowartości) wycofują się w obawie utraty eksponowanej pozycji czy statusu. Mówiąc prościej – nie grzeszą odwagą cywilną. Czy można być krytykiem bez gotowości zapłaty ceny aktu sprzeciwu? Można, lecz co warta jest krytyka, za którą nie idzie poświadczona pewność racji?

Cechą charakteryzującą obraz sztuki w Polsce na początku XXI wieku jest powszechny brak wiedzy w kwestii tego, czym zajmuje się większość praktykujących artystów oraz co inspiruje najmłodszych adeptów sztuki. Przedmiotem zainteresowania instytucji artystycznych, wpływowych kuratorów i krytyków jest z jednej strony wykreowana już niewielka grupa „reprezentantów państwa”, z drugiej zaś wyłącznie wymyślone czy też importowane pomysły na sztukę, dla których poszukuje się przedstawicieli i przykładów. Praktycznie biorąc, nikt nie zajmuje się rzetelnymi badaniami faktycznego stanu rzeczy, mało kto wie, czym zajmują się choćby znani z nazwiska twórcy, wystawia się bowiem autorów z rankingu, a nie z dzieła. Badaniem stanu sztuki nie zajmują się poważnie ani Uniwersytety, ani Akademia, ani finansowane z budżetu galerie i centra sztuki. Nie ma w Polsce ośrodka, który by chciał czy też mógł zainwestować w takie badania znaczące środki. Zadaniem takim nie interesuje się żaden ośrodek państwowy, rząd, politycy.¹⁶

Po dwudziestu latach mogę dodać, że monitoringiem lokalnej aktywności na polu sztuki nadal zajmują się tylko nieliczne, niedofinansowane zespoły i jednostki, że brak systematycznych badań nad zachodzącymi na bieżąco zmianami przekłada się wprost na misyjny uwiąd instytucji sztuki, w tym Akademii, które tracą zdolność przekazywania artystycznego doświadczenia. Słabość ta jest wykorzystywana przez inżynierów społecznych, którzy łatwo i bez większego oporu ingerują w sferę edukacji, likwidując samorządność, narzucając fałszywą taksonomię, nieadekwatne mecha-

nizmy ewaluacji i finansowania. Cechą szczególnie negatywną administracyjnych reform jest ich schematyzm, który prowadzi do unifikacji i redukcji, na czym szczególnie cierpią oddolnie wypracowane przestrzenie eksperymentów.

Okiem wstecz – biurokracja sztuki...

W lata dziewięćdziesiąte weszliśmy ze sceną artystyczną ukształtowaną przez instytucje realnego socjalizmu. Sieć Biur Wystaw Artystycznych rozciągnięta na całą Polskę, kilka galerii firmowanych przez ZPAP (przy oczywistych problemach własnościowych związanych z reaktywacją związku) i inne instytucje publiczne (np. galerie pod auspicjami uczelni wyższych). Obok – dosłownie – tylko kilka innych instytucji regionalnych i parę galerii (pół)prywatnych, prowadzonych przez osoby lub politycznie uwarunkowane stowarzyszenia i środowiska. Zdecydowana większość inicjatyw artystycznych (również tych, które realizowane były przez programy BWA) pochodziła od środowisk przyznających się do korzeni związkowych (ZPAP). Galerie typu Zachęta i muzea (wyjątek stanowi *casus* Muzeum Sztuki w Łodzi) nie miały tradycji systematycznego zajmowania się sztuką współczesną, natomiast większość środowiskowych galerii (w tym inicjatywy prywatne) podzielona była dość wyraziście na dwie orientacje – (po)awangardową (często mocno związaną z ruchem studenckim z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych) i tzw. „niezależną”, pochodną od dysydenckiego ruchu wystaw przykościelnych w okresie stanu wojennego. Na początku lat dziewięćdziesiątych w Krakowie, obok stopniowo przejmowanej przez miejski samorząd Galerii BWA (dzisiejszy Bunkier Sztuki) i objętych już wtedy stagnacją sal Pałacu Sztuki (TPSA), widoczne były na pewno takie ośrodki, jak Galeria Krzysztofory (z długą tradycją Grupy Krakowskiej i teatru Tadeusza Kantora), Ośrodek Cricot 2, Galeria M.A. Potockiej (z historią się-

gającą lat sześćdziesiątych, zorientowana na sztukę po-Fluxusu i postkonceptualną), Galeria QQ (działająca od 1988 i zaangażowana wówczas w sztukę instalacji i performance), rozpoczynająca ekspansję Galeria Zderzak (bazująca na tzw. Nowej Ekspresji rodem głównie z Warszawy) oraz reaktywowana Galeria Pryzmat (ZPAP), do której przenieśliśmy częściowo program zamkniętej w 1989 roku Galerii gt (Pryzmat koncentrował się na organizowaniu problemowych wystaw związanych z aktywnością młodszego i średniego pokolenia oraz na wymianie zagranicznej – instalacja, performance, obiekt, *site-specific*, sztuka mediów). Ponadto pojawiały się nadal inicjatywy wystawiennicze przy niektórych kościołach (krypta oo. pijarów) i wyznaniowych stowarzyszeniach (np. KIK).

W innych większych ośrodkach polskich sytuacja wyglądała podobnie, choć różna była ich aktywność i różne zagęszczenie inicjatyw. (...)

Pierwsza połowa lat dziewięćdziesiątych to gwałtowna erupcja galerii komercyjnych i półkomercyjnych. Większość z nich szybko przekształciła się w sklepy z pamiątkami – choć nie jest to regułą. W Krakowie karierę robią ewoluujący Zderzak i Galeria Starmach. Jest to okres rodzącej się w kraju namiastki rynku sztuki. Powstaje CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie i zmienia profil Zachęta – mają się stać wizytówkami sztuki nowego państwa. Po-BWA-owskie galerie w większości przechodzą w zarząd gmin i stają się galeriami miejskimi (krakowskie BWA w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych zmienia nazwę na Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki).

Lata dziewięćdziesiąte to również czas wielu międzynarodowych inicjatyw i nadzwyczajnych okazji – otwarcie Polski na resztę świata i panujący w tym czasie optymizm pozwala na różne „tygodnie” i „miesiące” europejskie, przy których znajdują się środki na aktywność artystyczną ponad dotychczasową miarę. W Krakowie są to pierwsze festiwale Fort Sztuki, kolej-

ne edycje Audio Artu, „Europa nieznana” (pierwszy desant Andy Rottenberga), największa do dzisiaj wystawa i festiwal sztuki nowoczesnej *X Spotkania Krakowskie – Wolne Miasto Kraków*, założenie Centrum Kultury Europejskiej etc.

Następny etap charakteryzuje się polaryzacją energii i zaostrzającą się rywalizacją o pojazdy i paliwo. Wprowadzane nieśmiało przez samorządy konkursowe systemy wspierania kultury osiągają poziom pierwszego poważnego kryzysu (coraz więcej podań i coraz mniejsze środki do podziału, zacieranie kryteriów przyznawania wsparcia, rodzące się naciski grup politycznych i światopoglądowych). Ambitniejsza działalność artystyczna wraca na poprzednie półprywatne pozycje lub instytucjonalizuje się, konkurując z zakładami budżetowymi (CSW Łaźnia w Gdańsku wręcz staje się zakładem budżetowym, co jest też początkiem jej pierwszego kryzysu). Zachodzi to równoległe do zaostrzania się sytuacji politycznej, do rozpadu i przekształceń partii o rodowodzie opozycyjnym. Zaczyna się uwidaczniać zjawisko monopolizacji energii – mam na myśli wszelkie środki, które pozwalają na upublicznienie sztuki: pieniądze, kontakty, etaty, sprzęt i resztę infrastruktury oraz pieniądze, pieniądze, pieniądze...

Zwiększający się nacisk „elit” politycznych na wszelkie przejawy działalności publicznej to skutek konfiguracji złożonych, choć powszechnie znanych przyczyn – wyścigu o rząd dusz i populistycznej licytacji.

Jego przyczyną jest festiwal zmian dekoracji na scenie politycznej, konflikty pomiędzy środowiskami poopozycyjnymi, stopniowe eliminowanie politycznego „środka” i wzmacnianie się grup interesów. (Za odpowiednik tych gier na lokalnej i międzynarodowej scenie można uznać nigdy do końca nieujawniony skandal programowy i porażkę Festiwalu Kraków 2000 jako „szansy dla krakowskiej kultury”).

Inną przyczyną jest zaogniająca się i uzyskująca nową, nieznaną wcześniej postać walka pomiędzy szermującą pseudoreligijnymi i nacjonalistycznymi hasłami nową prawicą a liberalizującą się i kapitalizującą postkomuną. Jej najbardziej społecznie negatywnym skutkiem jest naprzemienne wydzieranie sobie władzy i wpływów, rabunkowa polityka i traktowanie czasu sprawowania władzy jako okazji do podziału łupów. (...)

Pozostając przy tych głównych czynnikach, można powiedzieć, że scena artystyczna przełomu wieków nie powtarza rozkładu, konfiguracji i ewolucji sceny politycznej, lecz budowana jest w bezpośredniej od niej zależności. Polska scena artystyczna rysuje się wprost na wzór biurokratycznego zaplecza sceny politycznej. (...)

Na szczególną uwagę zasługuje ewolucja funkcji instytucji artystycznych i postaw kierujących nimi osób. Jest to o tyle istotne, że – jak wcześniej wspominałem – scena polska jest krótka i wąska. Wszystkie instytucje, które posiadają choć ograniczoną gwarancję materialnej egzystencji, są siłą rzeczy zależne od czynników administracyjnych, politycznych lub innych, nielicznych fundatorów – to dość oczywiste. Jest to szczególny rodzaj odpowiedzialności, który wydaje się zastępować wcześniejsze formy regulacji i kontroli (Urząd Kontroli Prasy i Widowisk). Ma on znaczący wpływ na widoczną zmianę relacji pomiędzy instytucjonalnym organizatorem sceny a autorem dzieła, artystą. I nie to jest tu ważne, że środki na wspomaganie sztuki pochodzą w znacznej części z podatków – lecz to, jaka jest ich dystrybucja. O ile wcześniej autorzy wystaw, prezentacji etc. zazwyczaj sami byli organizacyjnymi amatorami – artystami lub pozostawali w ścisłym kontakcie ze środowiskiem i do pewnego stopnia reprezentowali je wobec cenzury, administracji i politruków, o tyle od końca lat dziewięćdziesiątych stają się profesjonalistami i – zależni od konkursów, nominacji i koneksji – przechodzą na dru-

gą stronę (często nie uświadamiając sobie granicy). Stają się nie tylko administratorami sztuki, lecz też autorami, kreatorami selekcji, przejmując większość funkcji sprawczych i kontrolnych. Bliski, wzajemny kontakt pomiędzy politykami, dyrektorami i kuratorami, ich wzajemne zobowiązania i zależności w znacznie większym stopniu determinują widoczny kształt sceny aniżeli intencje i przekaz prezentowanych w ramach ich przedsięwzięć dzieł. Przeważają imprezy oparte na zgrabnych, nośnych, lecz niewiele znaczących hasłach, do których dobiera się artystów pod kątem powierzchownej przyległości. Trochę tak, jak gdyby administracja sztuki projektowała i planowała matrycę, do której przycina się artystów. Tak, jak z naszym prawodawstwem i przepisami – zamiast dostosować je do potrzeb ludzi i form ich samorealizacji, nasi przedstawiciele projektują nam klatkę, w której powinniśmy się wedle nich zmieścić.¹⁷

Przełom stuleci to widoczny zmierzch inicjatyw powoływanych oddolnie, ich kryzys finansowy, utrata źródeł finansowania, uzależnianie się od kontraktów z administracją. W przypadku kierowanego przeze mnie Stowarzyszenia Fort Sztuki ratowaliśmy się jeszcze przez kilka lat współpracą z partnerami zagranicznymi, próbą wylansowania kwartalnika *Fort Sztuki* (wydaliśmy cztery numery), lecz poddaliśmy się i zawiesiliśmy działalność, gdy w roku 2006, po dziesięciu latach intensywnej aktywności, nie udało się nam uzyskać żadnej dotacji lub wsparcia na organizację rocznicowej wystawy i festiwalu – ani od miasta Kraków, ani od ministerstw, ani prywatnych sponsorów, ani Muzeum Narodowego w Krakowie. I nadal są to zdania przeniesione z tekstu napisanego w połowie pierwszej dekady dwudziestego pierwszego wieku:

Politycy sterujący kulturą, media komentujące i biurokracja kultury działają na ślepo – są tak zajęte grą na giełdzie politycznej korzyści, że zatraciły zdolność obserwowania rzeczywistości. Ich aktywność ma coraz bardziej wirtualny charakter

i sprowadza się do kreowania fikcji, sterowania opinią publiczną. Nic dziwnego, że rola mediów, zwłaszcza telewizji, jest tu przemożna i wydaje się ciągle rosnąć.

Instytucje wystawiennicze stają się w coraz większym stopniu kontrolerem i dystrybutorem dostępu do sfery publicznej. A efektowna infrastruktura kultury artystycznej – pomnikami władzy.¹⁸

Dzisiaj już władzy stawiającej sobie na celu projektowanie społeczeństwa.

Druga strona to ci z nas, którzy uważają się za artystów, autorów, twórców. Pierwsze wrażenie, jakie mam, spoglądając w tę stronę, to wrażenie spolegliwego, pełnego poddania się. W prywatnych rozmowach większość autorów narzeka na otaczające ich realia, w praktyce zaś zazwyczaj bierze udział w dyktowanych im grach i realia te mimowolnie lub w ukryciu wspiera. Buntują się prawie wyłącznie jednostki wykluczane z gry, bezpośrednio pokrzywdzone, zwalniane z posad, zazwyczaj jednak po kolejnym podpięciu do zasilania bunt i refleksja nad systemową naturą opresji słabną.

(Często się zdarza, że przedstawiciele naszego gatunku idą na kontrakt polityczny, korzystają ze znajomości i koneksji, by uzyskać stanowisko, pozycję, władzę lub pieniądze, czasem – by zrealizować jakieś marzenie. Można to zrozumieć – ale czy równie zrozumiały jest lament tych osób, gdy „elita polityczna” wymawia im kontrakt i pozbawia przywilejów? Hipokryzja czy naiwność?). (...)

Czy tak ukształtowana zbiorowość nie jest wymarzoną polem manipulacji?¹⁹

Często powołujemy się na podobieństwa naszej lokalnej sytuacji do procesów globalnych, i na pewno jest ich wiele, na pewno działa tu też prawo naczyń połączonych. Mnie jednak w tym przypadku interesują różnice, które decydują o odrębności badanego przypadku i dają nie tylko możliwość precyzyjnej diagnozy, lecz mogą być też szansą na właściwe remedium.

W filmie *Nora* na pytanie postaci odgrywanej Jamesa Joyce’a po urodzeniu się syna: „do kogo jest podobny?” Nora odpowiada: „...biedactwo – dopiero się urodził, do nikogo nie zdążył stać się podobnym...”²⁰

Jest dla mnie osobistym dramatem, że pomimo iż od dawna nie mam większości popularnych, systemowo-politycznych złudzeń, to jednak bardzo się na swym szerszym otoczeniu zawiodłem. Wydawało mi się kiedyś, że sztuka i kultura w „wolnym kraju” będą miały wartość same w sobie, miejsce znaczące i wpływ na kształt, na funkcje państwa. Że Uniwersytet będzie przynajmniej w ograniczonym stopniu kształtować Państwo (a nie odwrotnie). I nie była to nadzieja w pełni nieuzasadniona, jako że znam z autopsji społeczeństwa, gdzie pod tym względem jest jednak trochę lepiej (albo znacznie lepiej – przy zachowaniu względności tych mało precyzyjnych określeń).

Hermafrodyta poczęta *in vitro*

Podtytuł ten również jest kalką, tym razem tytułu tekstu „Sztuka performance jest hermafrodytą poczętą *in vitro*,”²¹ który napisałem w kwietniu 2015 roku, opublikowanego w katalogu festiwalu i sympozjum *Klasyści i adepci polskiej sztuki performance* w Katowicach. Tym razem nie będę cytował jego treści – poprzestanę na przypomnieniu, że tytuł i ton tego eseju był wynikiem konstatacji, że znaczna i dla mnie istotna część sztuki współczesnej, wraz z całym jej zapleczem ideowym, bagażem teoretycznym, naukowym, akademickim, jest z premedytacją i wsparciem aparatu państwa przesuwana w kierunku zbieżnym z wcześniej rozpoczętą kampanią przeciw obyczajowej różnorodności; kampanią przeciw dostępowi do zapłodnienia *in vitro*, przeciw tzw. ideologii *gender*, emigrantom, mniejszościom, legalnej aborcji, przeciw środowiskom LGBT... Od czasu publikacji tego tekstu (2015) kampania ta nie tylko się rozkręciła i poszerzyła front ideologicznego zwarcia o „wszelkie lewactwo,” marksizm, wielokulturowość, lecz stała się przewodnią strategią rządzącej klasy politycznej i państwowej administracji. Wkroczyła na uni-

wersytety, do szkół, sądownictwa, polityki zagranicznej, stopniowo pochłania media. Dla wielu obserwatorów jest to katastrofa spowodowana objęciem władzy przez partię Prawo i Sprawiedliwość *et consortes*. Im dłużej i wnikliwiej spoglądam wstecz, to widzę to jako wodosпад kończący bieg strumienia wypływającego z solidarnościowego buntu i nocy lat osiemdziesiątych.

Wspominałem już o różnych próbach oceny tej dekady i moim zmieniającym się w czasie wobec tych prób stanowisku. Chcąc wspomóc pamięć, sięgnąłem do jeszcze jednego, dotąd niewspomnianego, a zapamiętanego źródła – do zapisu konferencji *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.*,²² wydarzenia, w którym nie brałem udziału, lecz które uważnie swego czasu obserwowałem. I od razu pojawiła się niejako przeczuwana wątpliwość – miałem poważny problem ze znalezieniem śladów tej konferencji. Mój kłopot potwierdza już wstęp publikacji (nie cytuję wprost, gdyż w publikacji cyfrowej jest zapis zakazujący powielania i rozpowszechniania jakichkolwiek fragmentów tekstów z tego zbioru bez zgody Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, pomimo, że standardem jest dziś publikowanie tekstów naukowych na licencji otwartej), a w którym anonimowy autor/anonimowa autorka zwierza się, że pracującym nad projektem wciąż mylił się jego tytuł – odrzucone, zapomniane czy odzyskane dziedzictwo? Tak, jak gdyby od początku nie mogli się zdecydować na właściwy stosunek do tematu.

Zapamiętałem tę konferencję głównie dzięki jej uczestnikom – była to pierwsza okazja śledzenia argumentów grupy osób, które są ode mnie znacznie młodsze, a w większości znają lata osiemdziesiąte z wczesnego dzieciństwa. Najstarsi – Wojciech Kozłowski i Dorota Jarecka – przyszli na świat w latach sześćdziesiątych, Łukasz Gorczyca to rocznik 1972, pozostali urodzili się pomiędzy 1976 a 1983 rokiem. Z aktywności w latach osiemdziesiątych pamiętam tylko najstarszego, Kozłowskiego, młodszego ode mnie zaledwie o lat siedem lub osiem, z którym zetknąłem się w Zielonej Górze podczas Biennale Sztuki Nowej. Może się to wyliczanie wydawać mało istotne, lecz moje doświadczenie życiowe podpowiada mi, że stosunek do minionych wydarzeń w znacz-

nym stopniu zależy od pamięci, od partycypacji i źródeł, z których czerpiemy o nich wiedzę. Nie znaczy to, że wiek, udział czy doświadczenie z autopsji są gwarancją „lepszego wiedzy,” lecz że wiedza z własnej obserwacji, z udziału, z osobistego doświadczenia różni się od wiedzy z drugiej czy trzeciej ręki niejako gatunkowo oraz że kolejne generacje, ze swą wiedzą o przeszłości coraz to bardziej zapośredniczoną, mają możliwość weryfikacji faktów i ocen z większego dystansu, mają inne narzędzia obiektywizacji.

Przypomnę, konferencja *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.* odbyła się pod auspicjami Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w roku 2011. O ile dziesięć lat temu – jak już wspomniałem – śledziłem to wydarzenie z uwagą, to dzisiaj, czytając wystąpienia uczestników, ze zdziwieniem stwierdzam, że nie ma w nich żadnej próby objęcia „polskiej sztuki lat osiemdziesiątych” szerszym spojrzeniem, ujęcia jej z perspektywy czasu, który upłynął. Wszystkie teksty są przyczynkowe: w niewielkim stopniu kronikarskie (Piotr Stasiowski o środowisku wrocławskim, Dominik Kuryłek o krakowskim *Tumulcie*, Kuryłek i Ewa Tatar o gdańskiej Wyspie, Wojciech Kozłowski o Zielonej Górze, Karol Sienkiewicz trochę o ZPAP, trochę o początkach CSW, odbudowie Zamku Ujazdowskiego, Aleksandra Jach o *Konstrukcji w procesie*), w znacznym – analityczno-spekulatywne, dotyczą wybranych, odległych od siebie wątków lub osób (Dorota Jarecka porównująca Boguckiego z Szeemanim, Łukasz Gorczyca o polskiej klasie średniej i Bonarskim, Luiza Nader o dziedzictwie socrealizmu). Jeszcze większe ogarnęło mnie zdziwienie, gdy przeczytałem kolofon, gdzie publikacja została opisana jako zbiór materiałów konferencyjnych i wywiadów z postaciami polskiej sceny artystycznej lat osiemdziesiątych. Być może redaktorom chodziło o cytaty zawarte w omówieniu dość osobliwych ankiet Stowarzyszenia Historyków Sztuki „Artyści – Plastycy 84–86” w tekście Aleksandry Ściegiennej? Gdy za kolejnych kilka lat teoretycy i krytycy urodzeni w wieku dwudziestym pierwszym deliberować będą nad sztuką lat osiemdziesiątych wieku dwudziestego, zapewne podejmą z takimi referatami polemikę z pozycji własnego doświadczenia, jako że kontakt ze świadkami



KONGER, Galeria BWA w Krakowie, 1991. Kadr z trzydniowej manifestacji formuły KONGER – na pierwszym planie Artur Tajber. Fot. Paweł Chawiński

i uczestnikami wydarzeń z tego czasu będzie już nazbyt trudny. Na razie minęło od konferencji tylko lat dziesięć i już teraz widzimy, że historia zarówno solidarnościowego buntu, jak i tzw. niezależnej kultury, pomimo że wielu z nas powinno czas ten jeszcze pamiętać, może zostać napisana z wyobraźni. Jeżeli bracia Kaczyńscy przewodzili strajkom w Stoczni Gdańskiej, jeżeli mały Morawiecki rzucał koktajlami Mołotowa w ZOMO, to kto jutro położy nowy fundament pod sztukę, której dzisiaj miejsce jest w Zamku Ujazdowskim, w Muzeum Narodowym, w regionalnych muzeach starych i nowych i w Zachęcie – we wszystkich wspianych, już zbudowanych lub dopiero projektowanych pomnikach Rzeczypospolitej? Czy ktoś zaryzykuje odpowiedź?

Warto się zreflektować i – niezwłocznie – zapytać raz jeszcze o granice niezależności kultury i wolności sztuki, o rodowód opozycyjnej kultury artystycznej, o role odgrywane w jej polu przez kolejne generacje artystów urodzonych przed drugą wojną światową, w PRL, w czasach reżymu wojskowego i RP, po roku 1990 i w wie-

ku dwudziestym pierwszym. Nie ograniczając się do jednej, izolowanej dekady, w świadomości ciągłości sporów, procesów przekazywania sobie doświadczeń i warunkowania się odmienności, z szacunkiem wobec tego, co autentyczne, oryginalne, z dystansem wobec utrwalonych hierarchii i samozwańczych demiurgów. Bez drżenia w konfrontacji z ogarniętymi obsesją nieprawomyślności i zboczeń, uprzedzeń rasowych i lękiem przed „obcym.” Warto rozpocząć walkę o radykalną odnowę Uniwersytetu i Akademii jako instytucji ideowo, programowo i administracyjnie niezależnych od ministerstw, rządów i aktualnych politycznych koterii, jako instytucji, które deponują, gromadzą doświadczenie i wiedzę, które mają misję przekazywania swego dorobku kolejnym pokoleniom bez ingerencji ignorantów. I, na koniec, może być przy tej okazji ważne przypomnienie spostrzeżenia Dicka Higginsa, którego dokonał przy okazji pierwszych wizyt za żelazną kurtyną – w NRD i Polsce. Higgins pisał: „...patrzmy na »sztukę nieoficjalną« i porównujemy ją z tym, co znamy; czytamy ją tak, jakby przesłaniem była

wyłącznie jej treść. Rzadko rozumiemy, że prawdziwym przesłaniem sztuki w zadanym kontekście jest to, że w ogóle istnieje. Dzieło mówi: »Jestem inne. Jestem«.²³



Gdyby czytelnik chciał wyciągnąć z tej wypowiedzi wniosek, że uważam sztukę tworzoną w Polsce przed rokiem 1980 za – w jakimś sensie – lepszą od tworzonej po roku 1989, zaprzeczę. Zaprotestuję, gdy ktoś stwierdzi, że nie dostrzegam walorów i osiągnięć, które w omawianym okresie bez wątpienia miały miejsce. Moją intencją jest zwrócenie uwagi na fakt, że szczególność i osobliwość dekady pochodzi od ograniczników, które nie wynikają z kultury artystycznej ani nie są z nią związane, lecz z cezur zawdzięczanych zmianom form władzy, a w gruncie rzeczy – brutalnej przemocy, państwowemu terrorowi. Wynikająca z tego zmiana świadomości czy wrażliwości społecznej, pomimo że włączali się w ten proces zmian również artyści, którzy mieli w tym czasie interesujące osiągnięcia – nie służyły sztuce. Przykłady zadawania sobie w tym czasie przez intelektualistów pytań o miejsce sztuki w systemie symbolicznym czy o relacje sztuki z władzą, o odpowiedzialność etyczną artysty skutkowały odpowiedziami indywidualnymi i różnie się odciśnęły w biografii poszczególnych artystów. W wymiarze społecznym był to czas zastoju, straty, izolacji, ograniczenia kontaktu z publicznością i resztą świata, wstrzymania szerokiego dyskursu i ewolucji. W historiach wielu jednostkowych karier było to bez mała dziesięć lat stania w miejscu, po którym to czasie wszystko trzeba było zaczynać od nowa, często ze znacznie gorszej pozycji. Dla wielu z nas był to też czas odzierania ze złudzeń, lekcja pokory, ważna lekcja życia, jednak w szerszym kontekście niepouczająca na tyle, by umieć potem właściwie pokierować organizacją większej zbiorowości, by z pozycji artysty lub wrażliwego intelektualisty wziąć odpowiedzialność za państwo czy choćby tylko za klarowny system funkcjonowania instytucji kultury.

Chcę też zwrócić uwagę, że wedle mojego doświadczenia opozycyjna kultura artystyczna to

nie wyróżnik lat osiemdziesiątych, że rozwijała się ona intensywnie znacznie wcześniej, od kiedy pamiętam, że ma swą kontynuację, a jej istnienie potrzebne jest również teraz, gdyż zdolność do opozycji jest cechą zdolności do autentycznej, a nie nominalnej twórczości. Jej przetrwanie po 13 grudnia, w czasach WRON i reżymu wojskowego, zawdzięczamy determinacji osób ukształtowanych etycznie i estetycznie przed ogłoszeniem stanu wojennego, których aktywność miała wpływ na różnorodne formy funkcjonowania drugiego obiegu, z których część przetrwała do Okrągłego Stołu i – ze wsparciem równie niepokornych następców z młodszych generacji – podtrzymała ten ledwie tłący się instynkt niezależności aż do dzisiaj.

Przypisy

¹ Autor tekstu był członkiem NSZZ Solidarność od listopada 1980 do połowy roku 1994, gdy zrezygnował z członkostwa; zatrudnienie w ASP w Krakowie od 1 października 1982 roku – w latach od 1982 do 2007 w Katedrze Sztuk Wizualnych Wydziału Form Przemysłowych, w latach od 2006 do 2012 w Katedrze Intermediów na Wydziale Rzeźby, od 2012 roku do dzisiaj na Wydziale Intermediów.

² Zob. Mateusz Kokoszewicz, „Lider KOD o »klamstwie życiorysowym« Jarosława Kaczyńskiego,” *Gazeta Wyborcza* [Wrocław], 03.09.2016, dostępny 03.09.2016, <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,20640272,lider-kod-o-klamstwie-zyciorysowym-jaroslaw-a-kaczynskiego.html>.

³ Okoliczności znane autorowi artykułu z ustnej relacji Beresia. Opisane również w: zob. Władysław Kaźmierczak, „To niemożliwe, że za tą górą nic nie ma. Polemika o profetyzmie Beresia,” *Obieg*, dostępny 11.07.2014, [https://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/pl/archives/1885](https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/32871; Jerzy Bereś, „O wstydzie, bluźnierstwie i prowokacjach,” rozm. przepr. Katarzyna Bik, Gazeta Wyborcza Kraków, 15 lipca 2007, dostępny 15.07.2007, https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,35796,4316569.html?disableRedirects=true; Jerzy Bereś, Bettina Bereś, „Podejmowanie wyznań – Z Jerzym Beresiem (oraz Bettiną Bereś) rozmawia Natalia Kaliś,” <i>Kultura i Historia</i>, dostępny 09.08.2010, <a href=).

⁴ Formuła KONGER – formuła wystąpień artystów performance powołana w roku 1983 przez Władysława Kaźmierczaka, Mariana Figla, Marcina Krzyżanowskiego i Artura Tajbera, zadebiutowała publicznie w Krakowie 28 marca 1984 roku w Galerii Krzysztofory, ewoluowała w różnych składach do roku 1991 – zob. hasło: „KONGER,” Wikipedia, dostępny 18.06.2021, <https://pl.wikipedia.org/wiki/KONGER/> <https://en.wikipedia.org/wiki/Konger>.

⁵ Anda Rottenberg, *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.* (Warszawa: Fundacja „Open Art Project,” 2009).

⁶ Andrzej Osęka, „Kilka uwag w sprawie dekady dziwnej wojny. Ogólnopolskie Spotkania Artystów i Krytyków w Krakowie, 23 i 24 lutego 1991,” [wkładka fioletowa: „Czas niezależności – sztuka lat 80-tych”], *Głos Plastyków* 4–5 (1992): 8–9.

⁷ Aleksander Wojciechowski, „Zdrada klerków. Ogólnopolskie Spotkania Artystów i Krytyków w Krakowie, 23 i 24 lutego 1991,” [wkładka zielona: „Czas niezależności – sztuka lat 80-tych”], *Głos Plastyków* 4–5 (1992): 4–5.

⁸ Osęka, „Kilka uwag,” 11–12.

⁹ Cytowane fragmenty tekstu były inspirowane esejami Arthura Koestlera pt. „Jogin i komisarz I”, „Jogin i komisarz II”; Artur Tajber, „Jogin i Komisarz 3. Ogólnopolskie Spotkania Artystów i Krytyków w Krakowie, 23 i 24 lutego 1991,” [wkładka zielona: „Czas niezależności – sztuka lat 80-tych”], *Głos Plastyków* 4–5 (1992): 30–33; wersja zrewidowana: Artur Tajber, „East-etyka (ewolucja pojęcia sztuki niezależnej w »wolnej Polsce«),” *Fort Sztuki* 4 (2006): 9–11 oraz Artur Tajber, „Jogin i Komisarz 3.5,” w *Akcja uliczna: Walk'man – 1995. 1995–2007 / 1995–1977*, red. Artur Tajber (Kraków: Wydział Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 2012), 25–32. Ze względu na obszerność cytatów i konieczność cytowania z elektronicznej wersji artykułu w kolejnych przypisach nie podaję precyzyjnej lokalizacji poszczególnych fragmentów.

¹⁰ Po zakończeniu pierwszej po reaktywacji związku kadencji władz ZPAP zostałem desygnowany do składu Komisji Statutowej Zarządu Głównego ZPAP, której przewodniczyłem (1994–1995). Opracowany przez nas projekt statutu oparty był na założeniu autonomizacji okręgów i przyznaniu im osobowości prawnej. Walny Zjazd projekt ten w całości odrzucił.

¹¹ Magazyn artystyczny *Fort Sztuki* ukazywał się w latach 2004–2006 w Krakowie. Z założenia był kwartalnikiem, lecz ukazały się w tym okresie tylko cztery numery. Wydawca: Stowarzyszenie Fort Sztuki.

¹² Artur Tajber, „Biurokracja sztuki,” *Fort Sztuki* 1 (2004): 13–15.

¹³ Tajber, „East-etyka,” 9–11.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Tajber, „Biurokracja sztuki,” 13–15.

¹⁸ Tajber, „East-etyka,” 9–11

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ Artur Tajber, „Sztuka performance jest hermafrodytą poczętą *in vitro*,” w *Klasyki i adepci polskiej sztuki performance*, red. Sławomir Brzoska (Poznań: Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu – Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, 2015), 17–20.

²² Karol Sienkiewicz, red., *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.* (Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2011). Publikacja dostępna tylko w wersji cyfrowej. Dostępny 25.09.2021, <https://artmuseum.pl/pl/publikacje-online/odrzucone-dziedzictwo-o-sztuce-polskiej>.

²³ Dick Higgins, „Pięć mitów postmodernizmu,” w *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, red. Piotr Rypson (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000), 59.

Bibliografia

- Bereś, Jerzy. „O wstydzie, bluźnierstwie i prowokacjach.” Rozm. przepr. Katarzyna Bik. *Gazeta Wyborcza* [Kraków], 15 lipca 2007.
- Bereś, Jerzy i Bettina Bereś. „Podejmowanie wyznań – Z Jerzym Beresiem (oraz Bettiną Bereś) rozmawia Natalia Kaliś.” *Kultura i Historia*. Dostępny 09.08.2010. <https://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/pl/archives/1885>.
- Bernstein, Jay. *Adorno: Disenchantment and Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Broch, Hermann. *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*. Warszawa: Czytelnik, 1998.
- Greenberg, Clement. „Avant-Garde and Kitsch.” W Clement Greenberg, *Art and Culture. Critical Essays*, 3–21. Boston: Beacon Press, 1961.
- Higgins, Dick. „Pięć mitów postmodernizmu.” W *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, red. Piotr Rypson, 37–72. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000.
- Kaźmierczak, Władysław. „To niemożliwe, że za tą górą nic nie ma. Polemika o profetyzmie Beresia.” *Obieg*. Dostępny 05.04.2020. <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/32871>.
- Oseka, Andrzej. „Kilka uwag w sprawie dekady dziwnej wojny. Ogólnopolskie Spotkania Artystów i Krytyków w Krakowie, 23 i 24 lutego 1991.” [Wkładka fioletowa: „Czas niezależności – sztuka lat 80-tych”]. *Głos Plastyków* 4–5 (1992): 8–9.
- Piotrowski, Kazimierz. „Obywatel sentymentalny. Janusz Bogucki w »totalnej niemożliwości«.” W *PRL-owskie re-sentymenty*, red. Alicja Kisielewska, Monika Kostaszuk-Romanowska, Andrzej Kisielewski, 197–211. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2017.
- Rottenberg, Anda. *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80*. Warszawa: Fundacja „Open Art Project,” 2009.
- Koestler, Arthur. „Part One, Meanderings, The Yogi and the Commissar I” W *The Yogi and the Commissar and Other Essays*, 9–20. London: Jonathan Cape, 1945.
- Koestler, Arthur. „Part Three, Explorations, The Yogi and the Commissar II” W *The Yogi and the Commissar and Other Essays*, 227–256. London: Jonathan Cape, 1945.
- Sienkiewicz, Karol, red. *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80*. Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2011. Dostępny 25.09.2021. <https://artmuseum.pl/pl/publikacjeonline/odrzuczone-dziedzictwo-o-sztuce-polskiej>.
- Tajber, Artur. „Jogin i Komisarz 3, Ogólnopolskie Spotkania Artystów i Krytyków w Krakowie, 23 i 24 lutego 1991.” [Wkładka zielona: „Czas niezależności – sztuka lat 80-tych”]. *Głos Plastyków* 4–5 (1992): 30–33.
- Tajber, Artur. *Akcja uliczna: Walk'man 1995. 1995–2007 / 1995–1977*. Kraków: Wydział Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 2012.
- Tajber, Artur. „Biurokracja sztuki.” *Fort Sztuki* 1 (2004): 13–15.
- Tajber, Artur. „East-etyka (ewolucja pojęcia sztuki niezależnej w »wolnej Polsce«).” *Fort Sztuki* 4 (2006): 9–11.
- Tajber, Artur. „ETYKieta.” (Komentarz do wystąpienia w ramach Międzynarodowych Spotkań Sztuki z perspektywy upływającego czasu, Katowice, sierpień 2006).
- Tajber, Artur. „Sztuka performance jest hermafrodytą poczętą *in vitro*.” W *Klasyki i adepci polskiej sztuki performance*, red. Sławomir Brzoska. Poznań: Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu – Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, 2015.
- Wojciechowski, Aleksander. „Zdrada klerków. Ogólnopolskie Spotkania Artystów i Krytyków w Krakowie, 23 i 24 lutego 1991.” [Wkładka zielona: „Czas niezależności – sztuka lat 80-tych”]. *Głos Plastyków* 4–5 (1992): 4–5.