



DYSKUSJA

# Jerzy KLIMCZAK

Europejskie Centrum Solidarności

## SPRZECIW KIEDYŚ I DZIŚ – PLAKAT OPOZYCYJNY JAKO INSTALACJA MUZEALNA

Historia plakatu jako formy artystycznego wyrazu sięga dziewiętnastego wieku, a jego prekursorem był afisz, opierający się jedynie na tekście. Wtedy to Paryż, będący stolicą kulturalną świata, stał się miejscem, gdzie swoje prace tworzyli Henri de Toulouse-Lautrec czy Alphonse Mucha. Kolejne dekady przynosiły rozwój plakatu jako sztuki użytkowej, a wydarzenia społeczno-polityczne (ze szczególnym uwzględnieniem czasu wojen) wpływały na jego treść oraz zastosowanie. Plakaty różnego rodzaju: rekrutacyjne (podczas wojny), reklamowe, propagandowe, wyborcze, opozycyjne – niezależnie od dodanego do nich przymiotnika mają jeden wspólny mianownik: oddziaływanie. Plakaty miały i mają oddziaływać na ludzi, nakłaniać ich do zakupu danego produktu, wstąpienia do armii, zagłosowania na danego kandydata czy też – co najważniejsze z punktu widzenia niniejszego tekstu: wpływać na ich światopogląd.

Łącząc walory artystyczne z konkretnym celem plakat stał się narzędziem silnie rezonującym z nastrojami społecznymi. Mowa tutaj głównie o plakatach propagandowych. W nich najwyraźniej widoczna jest chęć wprowadzenia zmian w ładzie społeczno-politycznym, gospodarczym czy obyczajowym. Działają one w dwojnasób. Z jednej strony wskazują pożądany kierunek, łą-

cząc elementy graficzne (część denotacyjna) z ich społecznym postrzeganiem i rozumieniem (część konotacyjna). Z drugiej poprzez swą treść wskazują na to, co w społeczeństwie nie działa albo działa niewystarczająco. Przykładowo: plakat polityczny *We Can Do It* (znany też jako *Rosie the Riveter*) z 1942 roku autorstwa J. Howarda Millera przedstawia robotnicę z amerykańskiej fabryki podejmującą trud pracy w przemyśle. Robi to, aby gospodarka mogła przetrwać czas wojny, gdy mężczyźni – zamiast pracować – walczą na froncie. Proste hasło połączone z czytelną grafiką i osadzone w oczywistym kontekście wojny. Poster ten, zachęcający kobiety do pracy, stał się ikoniczny nie ze względu na swoje „osiągnięcia” na polu rekrutacji, ale głównie z powodu zmian, jakie zachodziły w świadomości społecznej w kwestii ról społecznych kobiet. Jednak gdy wojna dobiegła końca Amerykanki były znów zachęcane do rezygnacji z pracy w przemyśle, aby tym razem zwolnić miejsca dla weteranów. Wpychano je na powrót w rolę gospodyń domowych, jednak raz dokonanej zmiany nie dało się tak łatwo cofnąć. Nic więc zaskakującego w tym, że w latach osiemdziesiątych plakat Millera zyskał nowe życie, stając się flagowym wyrazem żądań ruchów feministycznych.<sup>1</sup> Hasło i grafika pozostały bez

zmian, kontekst uległ diametralnej transformacji. Przykład plakatu *We Can Do It* pokazuje, jak w jednym dziele łączą się stałość (elementy graficzne) ze zmiennością (kontekst), a jednocześnie wskazuje na pewnego rodzaju uniwersalizm samej formy.

Po wojnie sztuka w Polsce stała się elementem walk ideologicznych, a na straży jej „wartości” stała cenzura. Artyści przyjmowali różne postawy względem stawianych im wymogów (od buntu przez eskapizm do konformizmu), a sama skala działania i zaangażowanie cenzorów różniły się w zależności od panującej atmosfery politycznej. Jednak całość działalności kulturalnej, niezależnie od formy i medium, była kontrolowana, a jedyną możliwość swobodnej ekspresji stanowił alternatywny do rządowego tzw. drugi obieg.

Wybuch strajków w Stoczni Gdańskiej im. Lenina w 1980 roku stanowił pod wieloma względami rewolucję. Zmiany wypracowane przy stoczniowych stołach w Sali BHP, które ostatecznie przybrały kształt porozumień pomiędzy stroną rządową i Międzyzakładowym Komitetem Strajkowym, dawały większą wolność artystom, literatom i naukowcom. Czas ten zaowocował także jednym z najbardziej rozpoznawalnych znaków graficznych na świecie, pisanych tzw. solidarycą. Jerzy Janiszewski, autor ikoniecznego plakatu *Solidarność*, stworzył znak, który nie tylko ujął w jednym słowie sens przemian zachodzących w ludziach, ale także dał im symbol rozpoznawczy, coś na czym mogli budować swoją opozycyjną tożsamość. Pojawiający się na znaczkach, plakatach, w oficjalnym znaku Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego Solidarność, tytułach biuletynów, koszulkach, zapalniczkach i wielu innych miejscach dowodził także tego, po której stronie linii podziału na „my” i „oni” znajduje ten, kto go używa.

W 1980 roku powstał także plakat Czesława Bieleckiego *Kardiogram*. Autor (rocznik 1948), obecnie architekt i publicysta, podejmował trud walki z systemem już w 1968 roku, gdy uczestniczył w studenckim strajku okupacyjnym Politechniki Warszawskiej.<sup>2</sup> Jak sam przyznaje, represje i wydarzenia z marca 1968 roku były momentem przełomowym w jego życiu.<sup>3</sup> W kolejnych latach angażował się w działalność opozy-

cyjną pod sztandarami różnych organizacji oraz założył jedno z najważniejszych wydawnictw podziemnych CDN i kierował nim (lata 1982–1989).<sup>4</sup> Swoją przygodę ze sztukami pięknymi opisał w jednym z wywiadów następująco:

Fascynowałem się plakatem. Nawet chciałem rzucić architekturę dla plakatu, ale powstrzymał mnie Szymon Kobyliński, kiedy poszedłem do niego po radę. No i dobrze zrobiłem, ponieważ w czasach komunistycznych plakat społeczno-polityczny, który mnie interesował, był nie do uprawiania w warunkach wszechobecnej cenzury. Robiłem swoje plakaty do szuflady. Dwa z nich ujrzały światło dzienne w czasie Karnawału '80/81.<sup>5</sup>

Tytułowy plakat przedstawia wykres bijącego serca. Punkty szczytowe wykresu opatrzone zostały etykietami oznaczającymi lata najważniejszych wydarzeń z najnowszej historii Polski. Oczywiście są to wydarzenia związane z oporem społeczeństwa polskiego. Kolejno mamy podane następujące daty: 1944 (powstanie warszawskie), 1956 (Poznański Czerwiec), 1968 (strajki studenckie w marcu tego roku), 1970 (strajki i ich brutalna pacyfikacja w Gdańsku i Gdyni), 1976 (strajki robotników w Radomiu, Płocku i Ursusie w czerwcu tego roku), 1980 (strajk w Stoczni Gdańskiej im. Lenina i powstanie Solidarności). Wykres przechodzi płynnie w napis „Solidarność” układający się (według wzoru Janiszewskiego) w manifestujący tłum pod biało-czerwoną flagą. Całość pracy utrzymana jest w polskich barwach narodowych.

Swoim przekazem *Kardiogram* wpisuje się w nurt polskich tradycji walk narodowo-wyzwoleńczych. Zarówno zastosowana kolorystyka, jak i czytelne odwołania do wydarzeń historycznych nie pozostawiają odbiorcy żadnych wątpliwości. Wskazane w pracy daty należą do tak zwanych „polskich miesięcy,” do których oprócz wymienionych na tej solidarnościowej ikonografii włącza się także wcześniejsze dziewiętnastowieczne powstania narodowe, odzyskanie niepodległości przez Polskę, wybuch II wojny światowej oraz późniejsze: wprowadzenie stanu wojennego (gru-



Instalacja muzealna w ECS bazująca na plakacie *Kardiogram* Czesława Bieleckiego, fot. Grzegorz Mehring. Archiwum Europejskiego Centrum Solidarności

dzień 1981) czy pierwsze częściowo wolne wybory do parlamentu z 1989 roku. Jerzy Eisler, analizując wybrane „polskie miesiące” z okresu PRL, zauważa ich różnorodność i niemożność jednoznacznego sklasyfikowania, jednak przyczyniły się one do liberalizacji systemu, a w ostateczności upadku systemu komunistycznego w Polsce.<sup>6</sup> Takie przedstawienie wpisuje Solidarność (rozumianą zarówno jako ruch społeczny, jak i związek zawodowy) w szersze ramy tradycji narodowych, ukazując ją jednocześnie jako zwieńczenie wysiłków całych pokoleń Polaków.

Plakat Bieleckiego był często wymieniany jako jedna z najważniejszych grafik powstałych w przełomowym 1980 roku. Był też powielany bez oznaczenia autorstwa i drukarni, a także w piśmie drugiego obiegu wydawniczego, ilustrując m.in. informacje o aresztowaniu Bieleckiego w 1985 roku.<sup>7</sup> Popularność plakatu przekroczyła granice kraju. Kopia *Kardiogramu* zawisła w Biurze Koordynacyjnym NSZZ Solidarność za Granicą, w Brukseli. Na jednym ze zdjęć widzimy m.in. Jerzego Milewskiego, Joannę Pilarską

i Yoshiho Umedę w brukselskim biurze na tle ściany z zawieszonym na niej plakatem Bieleckiego.<sup>8</sup> Z kolei Lawrence Weschler w 1982 roku poddając analizie polską ikonografię opozycyjną w artykule „Solidarność” na łamach *Artforum*, zaraz po pracy Jerzego Janiszewskiego wymienia *Kardiogram*, nazywając go jednym z najbardziej związanych obrazów Solidarności.<sup>9</sup> W tym samym tekście autor zauważa, że przyczyną, dzięki której solidarnościowi graficy tworzyli tak silnie oddziałujące plakaty był fakt, że mogli czerpać z obszernego katalogu powszechnie znanych i rozumianych symboli, wypracowanych w toku polskiej historii.<sup>10</sup> Trudno się z takim twierdzeniem nie zgodzić, tym bardziej w przypadku pracy Bieleckiego.

W podobnym tonie utrzymana jest praca nieznanego autora przedstawiająca łańcuch z wyszczególnionymi latami (1956, 1970, 1976, 1980) zwieńczony napisem „Solidarność.” W tym przypadku jednak, oprócz nawiązania do „polskich miesięcy” z okresu PRL, dodano tłumaczenie procesu, jakiemu musiało ulec polskie społeczeń-



Plakat opozycyjny, autor nieznany, (prawdopodobnie) 1981, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, brak sygnatury



Widok pozostawionych wiadomości, fot. Renata Dąbrowska, Archiwum Europejskiego Centrum Solidarności

stwo, aby Solidarność mogła się narodzić. W ten sposób obok daty 1956 mamy dopisek: „TY pragniesz lepszego jutra,” obok 1970 i 1976: „Ja widzę w jednoświadczy naszej siłę,” przy dacie 1980: „My wybieramy władze NSZZ Solidarność” (patrz il. 2). Łańcuch metaforycznie przedstawia rolę każdego z przywołanych wydarzeń w kształtowaniu wspólnotowej świadomości Polaków, której osią był konflikt z PZPR. Plakat ten jest późniejszym wytworem w porównaniu do pracy Bieleckiego, jednak nie sposób określić tego, czy *Kardiogram* stanowił jego bezpośrednią inspirację.

Otwarcie wystawy stałej Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku w 2014 roku nadało nowy wymiar pracy Bieleckiego. *Kardiogram* stał się podstawą ważnej i medialnie nośnej instalacji, umożliwiającej gościom pozostawienie wiadomości (w postaci karteczki) po zwiedzaniu ekspozycji. Całość zabudowy ma wymiary 21,4 m na 4,1 m i zajmuje niemal całą ścianę jednej z sal ekspozycyjnych. Według szacunków dla odwiedzających jest jednocześnie dostępnych kilkaset tysięcy karteczek, na których mogą pozostawiać wiadomości, a od otwarcia wystawy pozostawiono ich już około miliona.<sup>11</sup> Prosty, dwujęzyczny komunikat: „Zostaw wiadomość / Leave a message” w połączeniu z pełną dowolnością formy i treści daje możliwość wyrażenia swoich refleksji czy wrażeń. Odwiedzający sami, dzięki białym i czerwonym karteczkom, układają grafikę z plakatu Bieleckiego, tym samym wypełniając treścią wcześniej opisany wykres i napis Solidarność. Muzealny kontekst oraz narracyjna forma wystawy stanowią zaledwie wyznacznik tego, co może znaleźć się w pozostawionych wiadomościach.

Najoczywistszym celem powstania instalacji było stworzenie miejsca, gdzie odwiedzający ECS będą mogli wyartykułować swoje zdanie na temat instytucji, budynku, wystawy oraz przekazać własne refleksje. To zadanie jednoznacznie wpisuje ją w funkcję księgi pamiątkowej. Instalacja jest jednocześnie elementem większej całości, a sala, w której się znajduje, wypełniona jest treściami mówiącymi o prawach człowieka oraz pokazującymi upadek totalitarnego reżimu ZSRR. W tym ujęciu stanowi zaledwie element „scenografii” ukierunkowujący odbiorcę na wyrażany poprzez całą ekspozycję tok rozumowania. Będąc

jednocześnie najbardziej bezpośrednim miejscem zetknięcia odwiedzających z kontekstem wystawy, *Kardiogram* podkreśla uniwersalny czynnik sprawiedliwości społecznej rozumianej jako prawo do oporu i jego swobodnej artykulacji w imię przysługujących wszystkim ludziom przyrodzonych praw. Kolejnym wartym zaznaczenia kontekstem jest prezentowana na wystawie stałej narracja, która została poświęcona (w dużym uproszczeniu) zwycięstwu zrywu obywateli Polski i jego konsekwencjom dla całego świata. Głęboko zakorzeniona w świadomości Polek i Polaków tradycja przegranych walk narodowo-wyzwoleńczych (powstania dziewiętnastego wieku), czy II wojna światowa, tutaj nie znajduje potwierdzenia, wydzwięk wystawy jest optymistyczny, podobnie jak pracy Bieleckiego.

Chaim Noy, badając relacje pomiędzy pamięcią kolektywną a muzeum rozumianym jako miejsce mediacji pomiędzy nią i historią, podjął trud analizy dyskursu pamięci zbiorowej wśród osób zwiedzających dwie instytucje: Ammunition Hill Museum (Jerozolima, Izrael) i Florida Holocaust Museum (St. Petersburg, Floryda, USA).<sup>12</sup> Przedmiotem swych analiz uczynił wpisy do ksiąg pamiątkowych wymienionych muzeów, wyróżniając w efekcie następujące strategie dyskursu osób pozostawiających wpisy: *establishing addressivity* (ustanowienie adresata/„adresatywność”), *re-citing* (re-cytacja), *re-timing* (re-czasowość). Pierwsza ze strategii opiera się na ustaleniu, kogo odwiedzający ma na myśli, kiedy przypomina sobie coś w trakcie zwiedzania (innych odwiedzających, samo muzeum, historię).<sup>13</sup> Re-cytacja z kolei to strategia reinterpretacji znanych zwiedzającym tekstów kultury poprzez nadanie im nowego sensu z uwzględnieniem kontekstu miejsca. Re-czasowość pokazuje, jak odwiedzający zmieniają chronologię, konstruują własne ramy czasowe.<sup>14</sup> Skróczone przedstawienie wyników badań izraelskiego badacza nie wyczerpuje wszystkich niuansów związanych z przedstawionymi strategiami dyskursu. Pozwala jednak zrozumieć, w jakim znaczeniu plakat *Kardiogram* przemieniony w instalację muzealną wyrwa się ze swoich ram czasowych, stając się miejscem dialogu na różnych płaszczyznach: odwiedzających ze sobą nawzajem, odwiedzających z narracją przedstawioną na wy-

stawie, odwiedzających z własną pamięcią i najważniejszy – odwiedzających ze współczesnymi im wydarzeniami. Kluczową rolę odgrywa dialogiczność pozwalająca przełamać bariery czasowe, kontekst oraz jednokierunkowość komunikatu.

Pozostając na polu założeń teoretycznych warto wskazać, jaką definicję oporu zastosowano w ramach przyjętego problemu badawczego. Biorąc pod uwagę wstępny charakter analiz, zastosowana została koncepcja przeciwruchu w ujęciu Jamesa H. Mittelmanna i Christine B. N. Chin. Pomimo, że odnosi się ona do kolektywnych działań ruchów społecznych, znajduje zastosowanie ze względu na podporządkowanie działań kategorii solidarności, może być odnoszona do konfliktów w ramach jednego systemu bądź globalnie, a wśród jej cech znajdujemy m.in. ukierunkowanie na obronę praw grup marginalizowanych oraz promocję praw człowieka.<sup>15</sup> Takie ujęcie jednoznacznie koresponduje z kontekstem wystawy stałej Europejskiego Centrum Solidarności jako całości oraz samej sali ekspozycyjnej, w której znajduje się instalacja.

Wśród blisko miliona pozostawionych wiadomości od zwiedzających wystawę stałą ECS, została dobrana losowo próba dziesięciu tysięcy z lat 2014–2016 w celu wstępnych analiz ich treści. Z tej grupy dokonano wyboru trzystu, które są interesujące z punktu widzenia podjętej tematyki oraz umożliwiają dokonania ostrożnych założeń dotyczących pozostawianych treści. Zarysowując kontekst pozainstytucjonalny pozostawionych wiadomości, warto przypomnieć, że na lata te przypadają ważne dla życia społeczno-politycznego kraju wydarzenia, m.in. aneksja Krymu przez Rosję, kryzys migracyjny w Europie, wygrana Prawa i Sprawiedliwości w wyborach parlamentarnych oraz Andrzeja Dudy w wyborach prezydenckich. Pomimo faktu, że nie jest to reprezentatywny dobór, można zauważyć także zbieżności z ustaleniami wyżej wspomnianego izraelskiego badacza. Wszystkie poniżej zaprezentowane tezy trzeba jednak traktować w kategoriach rekonesansu badawczego.

Dominującą kategorią wśród analizowanych wiadomości jest ta, którą roboczo można scharakteryzować jako odnoszącą się do uniwersalnych wartości, takich jak: demokracja, wol-

ność, solidarność, prawa człowieka, pokój i pamięć. Odwiedzający podają w wątpliwość stałość tych wartości i ich funkcjonowanie we współczesnych Polsce i świecie. W ten sposób wyrażany jest opór względem zachodzących zmian politycznych i społecznych. W przypadku wolności wiadomości przyjmują formę ostrzeżeń, takich jak: „Wolność nie jest nam dana raz na zawsze. Dbajmy o to, by historia nie zatoczyła koła.”<sup>16</sup> Obawa przed zmianą na gorsze obecnego stanu rzeczy wyrażana jest także poprzez eksklamacje: „Dziękuję za wolność! Niech nikt nie waży się tego zepsuć!” oraz „Wolność to My! Póki mamy ją w sobie nikt i nic nam jej nie odbierze!”<sup>17</sup> Słowa te można interpretować jako wyraz poczucia zagrożenia przy jednoczesnej artykulacji gotowości do obrony wolności. Podobnie jest w przypadku solidarności. Hasła „Nie dajmy się podzielić!” czy „Solidarność to pomoc dla innych. Pamiętajcie o tym” stanowią zarówno wezwanie, jak i przestrożę.<sup>18</sup> Silnie reprezentowane są także wiadomości nawołujące do pokoju bądź ściślej antywojenne. Zróżnicowane wersje sloganu „Nigdy więcej wojny!” oraz „Make laugh not war” swoją prostotą oraz jednoznacznością nie pozostawiają wątpliwości na polu interpretacji.<sup>19</sup> Z wyżej wymienionych z dużą częstotliwością pojawia się także troska o zachowanie pamięci na temat wydarzeń związanych z historią Solidarności i Polski. Do tej grupy zaliczają się wiadomości przyjmujące formę deklaracji i zobowiązania na przyszłość typu „Pamiętamy!”, „Będziemy pamiętać!” oraz żądania „Nie zmieniać historii.”<sup>20</sup> Kategoria pamięci obejmuje także znak Polski Walczącej z okresu II wojny światowej. Symbol niepodległej Polski (stanowiący element akcji „mały sabotaż”) pojawia się zarówno jako znak graficzny dodawany do tekstu, jak i samoistna wiadomość.<sup>21</sup> W wyodrębnionej próbie dużo rzadziej pojawiają się wiadomości dotyczące demokracji („Dbajmy o demokrację”) oraz praw człowieka („Legalizacja tu i legalizacja teraz, Kochanie! Ada & Iza”).<sup>22</sup>

Drugą, najczęściej występującą kategorią wiadomości, są te komentujące bieżące wydarzenia społeczno-polityczne. Jest to najbardziej różnorodna tematycznie kategoria i jednocześnie najwyraźniej w niej uwidacznia się funkcja instalacji jako pola wymiany poglądów. Często odwie-

dzający podejmują wątki z debat toczonych aktualnie w przestrzeni publicznej, wyrażając swoje wsparcie bądź dezaprobatę dla konkretnych działań i poglądów. Przeplatają się tutaj wątki międzynarodowe z krajowymi, a bezpośredniość i skrajność wyrażanych opinii świadczą o dużym zaangażowaniu w poruszane kwestie. Mocno obecnymi w przestrzeni publicznej w latach, z których pochodzą wiadomości, były tematy konfliktu pomiędzy Rosją i Ukrainą oraz migrantów. Znalazły one swoje miejsce także wśród wiadomości pozostawionych na instalacji. Wiadomości „Dziękuję za lekcję historii. Niech Polska dalej jednoczy się w walce o dobro. Tak dla uchodźców” oraz „Dziękuję za wolną Polskę, teraz czas na Ukrainę!” reprezentują te wątki.<sup>23</sup> Co więcej, łączą one solidarnościowy zryw z walką o uniwersalne wartości (wolność, dobro) oraz włączają do narracji wystawy aktualne wydarzenia, dopisując kolejne jej rozdziały. Na gruncie krajowym wyraźnie wybrzmiewa podział pomiędzy sympatykami dwóch partii politycznych, Prawa i Sprawiedliwości oraz Platformy Obywatelskiej. „Byłem tutaj i proszę, nie głosujcie na PO” dotyczące wyborów parlamentarnych z 2015 roku oraz hasło „Beata drukuj!” nawiązujący do nieopublikowania przez premier Beatę Szydło wyroku Trybunału Konstytucyjnego z dnia 9 marca 2016 roku, to jedynie wybrane przykłady.<sup>24</sup> W tej kategorii znajdują się również treści dotyczące referendum niepodległościowego w Szkocji (2014), konfliktów w Izraelu, Palestynie i Somalii, a także oceny obrad Okrągłego Stołu z 1989 roku.

Powyżej scharakteryzowano (na podstawie wyodrębnionej próby) dwie najczęściej występujące kategorie treści pozostawianych przez osoby zwiedzające wystawę stałą Europejskiego Centrum Solidarności. Do rzadziej występujących, a spełniających kryteria oporu, możemy zaliczyć takie kategorie/tematy jak: osoba Lecha Wałęsy i ocena tej postaci, antykomunizm, dotyczące spraw socjalno-bytowych, opinie na temat samej wystawy.

Zjawisko oporu nie wyczerpuje całości treści pojawiających się na instalacji. W wielu przypadkach jedną wiadomość trudno zaklasyfikować do konkretnej kategorii, ponieważ spełnia wymogi kilku lub tworzy całkowicie nową jakość. Także

funkcja księgi pamiątkowej nie wyczerpuje możliwych perspektyw badawczych instalacji, również ciekawe jest spojrzenie na nią z perspektywy analiz napisów na murach. Dużym wyzwaniem jest też brak konkretnych danych dotyczących autorów wiadomości oraz dat ich pozostawienia. Informacje takie pozwoliłyby przyszłym badaczom na pogłębione analizy, uwzględniające ich profil społeczno-demograficzny.

Instalacja wystawiennicza oparta na opozycyjnym plakacie Bieleckiego łączy wymiar historyczny ze współczesnym. Praca *Kardiogram* powstała jako wyraz optymizmu względem kierunku, w jakim zmierzały zmiany w Polsce po powstaniu Solidarności w 1980 roku, a jej ikoniczny charakter dla antykomunistycznej opozycji wpłynął na pamięć o przeszłości i postawę względem przyszłych wydarzeń. Opozycyjny charakter pracy Bieleckiego znajduje kontynuację wśród wiadomości pozostawionych na instalacji, jednocześnie poszerzając ją o nowe znaczenia i aktualizując dziedzictwo, którego jest częścią.



## Przypisy

- <sup>1</sup> Tomasz Ferenc, „»I want you...« i »We can do it« – szkic do analizy kulturowych transformacji plakatów wojennych,” w *Wojna, obraz, propaganda. Socjologiczna analiza plakatów wojennych*, red. Tomasz Ferenc, Waldemar Dymarczyk, Piotr Chomczyński (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014), 144.
- <sup>2</sup> Mirosława Łątkowska, Adam Borowski, „Bielecki Czesław,” *Encyklopedia Solidarności*, dostępny 28.05.2021, <https://encysol.pl/es/encyklopedia/biogramy/15114,Bielecki-Czeslaw.html>.
- <sup>3</sup> Nagranie wideo. „Czesław Bielecki.” Z cyklu: *Ludzie Kultury Niezależnej w PRL*, Europejskie Centrum Solidarności, 2009, ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS/T/DNiRF/N/1.
- <sup>4</sup> Łątkowska, Borowski, „Bielecki Czesław.”
- <sup>5</sup> Paweł Pięciak, „Zwierzę polityczne i sztuka rozumowania,” *Budownictwo, technologie, architektura* 1:36 (2007): 19.
- <sup>6</sup> Jerzy Eisler, *Polskie miesiące, czyli kryzys(y) w PRL* (Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2008), 215.
- <sup>7</sup> Autor nieznan, „Czesław Bielecki,” *Wybór. Pismo o sprawach kultury* 7 (1985): 1.
- <sup>8</sup> Anna Nasiłowska, *Wolny agent Umeda i druga Japonia* (Warszawa: Wydawnictwo Premium Robert Skrobisz, 2013), 328.
- <sup>9</sup> Lawrence Weschler, „Solidarność,” *Artforum* 6 (1982): 36. Lawrence Weschler (ur. 1952), amerykański pisarz literatury nonfiction. Jest autorem m.in. dwóch książek poświęconych Polsce lat osiemdziesiątych.
- <sup>10</sup> Ibidem, 37.
- <sup>11</sup> Informacje podane autorowi przez Adama Czubaszka, pracownika Europejskiego Centrum Solidarności, jednego ze współtwórców Sali F wystawy stałej ECS i opiekuna analizowanej instalacji.
- <sup>12</sup> Chaim Noy, „Memory, media, and museum audience’s discourse of remembering,” *Critical Discourse Studies* 15:1 (2017), 21.
- <sup>13</sup> Ibidem, 33.
- <sup>14</sup> Ibidem, 34.
- <sup>15</sup> Ewa Bielska, *Koncepcje oporu we współczesnych naukach społecznych: główne problemy, pojęcia, rozstrzygnięcia* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013), 237.
- <sup>16</sup> Materiał źródłowy ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, niedatowany, anonimowy, sygn. ECS/MW/I/241.
- <sup>17</sup> Materiał źródłowy ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, niedatowany, anonimowy, sygn. ECS/MW/I/1047 i sygn. ECS/MW/I/1998.
- <sup>18</sup> Materiał źródłowy ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, niedatowany, anonimowy, sygn. ECS/MW/I/2477 i sygn. ECS/MW/I/411.
- <sup>19</sup> Materiał źródłowy ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, niedatowany, anonimowy, sygn. ECS/MW/I/3064 i sygn. ECS/MW/I/1054.
- <sup>20</sup> Materiał źródłowy ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, niedatowany, anonimowy, sygn. ECS/MW/I/2530, sygn. ECS/MW/I/2585, sygn. ECS/MW/I/576.
- <sup>21</sup> Konrad Nowak-Kluczyński, „Od znaku »Polski Walczącej« po hasło »FaceBóg« – rola polskiego graffiti w latach 1942–2011,” *Biuletyn Historii Wychowania* 27 (2011): 129.
- <sup>22</sup> Materiał źródłowy ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, niedatowany, anonimowy, sygn. ECS/MW/I/045 i sygn. ECS/MW/I/343.
- <sup>23</sup> Materiał źródłowy ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, niedatowany, anonimowy, sygn. ECS/MW/I/704 i sygn. ECS/MW/I/093.
- <sup>24</sup> Materiał źródłowy ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, niedatowany, anonimowy, sygn. ECS/MW/I/623 i sygn. ECS/MW/I/2602.

## Bibliografia

- Autor nieznan. „Czesław Bielecki.” *Wybór. Pismo o sprawach kultury* 7 (1985): 1.
- Bielska, Ewa. *Koncepcje oporu we współczesnych naukach społecznych: główne problemy, pojęcia, rozstrzygnięcia*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013.
- Nagranie wideo. „Czesław Bielecki.” Z cyklu: *Ludzie Kultury Niezależnej w PRL*, Europejskie Centrum Solidarności, 2009. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS/T/DNiRF/N/1.
- Eisler, Jerzy. *Polskie miesiące, czyli kryzys(y) w PRL*. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2008.
- Ferenc, Tomasz. „»I want you...« i »We can do it« – szkic do analizy kulturowych transformacji plakatów wojennych.” W *Wojna, obraz, propaganda. Socjologiczna analiza plakatów wojennych*, red. Tomasz Ferenc, Waldemar Dymarczyk, Piotr Chomczyński, 132–157. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014.
- Łątkowska, Mirosława i Adam Borowski. Hasło „Bielecki Czesław.” *Encyklopedia Solidarności*. Dostępny 28.05.2021. <https://encysol.pl/es/encyklopedia/biogramy/15114,Bielecki-Czeslaw.html>.
- Nasiłowska, Anna. *Wolny agent Umeda i druga Japonia*. Warszawa: Wydawnictwo Premium Robert Skrobisz, 2013.
- Nowak-Kluczyński, Konrad. „Od znaku »Polski Walczącej« po hasło »FaceBóg« – rola polskiego graffiti w latach 1942–2011.” *Biuletyn Historii Wychowania* 27 (2011): 127–139.
- Noy, Chaim. „Memory, media, and museum audience’s discourse of remembering.” *Critical Discourse Studies* 15:1 (2017): 19–38.
- Pięciak, Paweł. „Zwierzę polityczne i sztuka rozumowania.” *Budownictwo, technologie, architektura* 1:37 (2007): 18–21.
- Weschler, Lawrence. „Solidarność.” *Artforum* 20:6 (1982): 36–42.

# Jakub KNERA

## ZAPASĆ, KTÓRA TRWA DO DZIS. O KSIĄZCE JAKUBA BANASIAKA PROTEUSZOWE CZASY. ROZPAD PAŃSTWOWEGO SYSTEMU SZTUKI 1982–1993. STAN WOJENNY, DRUGA ODWILZ, TRANSFORMACJA USTROJOWA

Jakub Banasiak nie mógł trafić na lepszy moment z wydaniem swojej książki. Od dwóch lat trwa pandemia, a sytuacja artystów oraz artystek i sektora kultury w tym niełatwym okresie co chwilę poddawana jest dyskusji: jak wspierać twórców i twórczynie, jak powinny funkcjonować instytucje kultury, wreszcie, w którym kierunku należy kształtować infrastrukturę całego systemu wsparcia, mecenatu i organizacji. W czerwcu 2021 roku ukazał się *Manifest twórczyń i twórców sztuk wizualnych* Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej<sup>1</sup> dotyczący systemu funkcjonowania sztuki w Polsce.<sup>2</sup>

Nie sposób więc książkę Banasiaka traktować jedynie jako źródło historyczne, ambitne „przekopanie” dokumentacji, przeprowadzenie wielu rozmów i analiz wystąpień. Paralele rodzą się bowiem same – zależność artystów od państwowego i samorządowego systemu sztuki w opisywanym przez niego okresie 1982–1993 i teraz wydaje się taka sama.

Nie jest to jednocześnie pozycja o sztuce i tym, jak rozwijała się twórczość artystów i artystek – Banasiak pisze o infrastrukturze całego systemu: mecenacie, instytucjach, systemie stypendiów, nagrodach, funkcjonowaniu wystawiennictwa i handlu sztuką, ale też związkach artystycznych; o tym jak system funkcjonował, jakie miał ramy i co trzymało go w ryzach aż do momentu rozpadu.

Książka tego historyka sztuki i redaktora naczelnego magazynu *Szum* to olbrzymie kompendium wiedzy, które jednocześnie proponuje niezbędną zmianę perspektywy, jeśli mowa o tym, co działo się w Polsce w latach osiemdziesiątych na rynku sztuki. Nie chcę posunąć się w porównaniach za daleko, ale widzę tu podobieństwo do książki *Ludowa Historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania* Adama Leszczyńskiego, w której również nakreślono inną od dominującej narrację. Podobnie

i Banasiak ma pokusę, aby obalić postsolidarnościowy mit i czarno-białą wizję historii Polski po zakończeniu stanu wojennego. Temat to dla wielu drażliwy, ale próba jest istotna i niełatwa.

## Dłuższa cezura

Banasiak na początku zarysowuje system, który traktuje jako punkt wyjścia, a który wkrótce się rozpadnie. Potem prowadzi swoją narrację wokół trzech zasadniczych wątków, które znacząco wpływają na rzetelne spojrzenie na okres od 1982 do 1993 roku. Banasiak zaczyna od unaocznienia faktu, że przemiana nie nastąpiła z roku na rok, ale miała wymiar długotrwały. Jak pisze autor, według raportów GUS z 1982 roku średnia płaca w sektorze kultury była najniższa w gospodarce, a od początku dekady nie przyznano artystom i artystkom wizualnym żadnych stypendiów. Przyznawano zapomogi, dopłaty do pracowni, instytucje państwowe i kulturalne kupowały dzieła sztuki, każde większe miasto wojewódzkie miało Biuro Wystaw Artystycznych, środowisko się organizowało (m.in. poprzez Związek Polskich Artystów Plastyków), tworzone sklepy z materiałami tylko dla plastyków.

Banasiak przywołuje inicjatywę Krzysztofa Teodora Toeplitza, który po zakończeniu stanu wojennego w raporcie „Mechanizmy reformy gospodarczej w kulturze” *de facto* zaproponował zarys tego, co dziś nazwalibyśmy systemem grantowym: optował za usamodzielnieniem instytucji kulturalnych, wprowadzeniem ich autonomii i zamknięciem tych nierentownych; słowem był za urynkowaniem sektora kultury.

Państwowy system sztuki był uzależniony od państwowej gospodarki i dlatego brakowało środków na wszystko – w połowie dekady władze zaczęły ostrożnie liberalizować gospodarkę nakazowo-rozdzielczą, wprowadzając mechanizmy rynkowe. To zasadniczy krok, który pociągnął za sobą kolejne zmiany. Stawiano na zainteresowanie innych krajów produkcją artystyczną i zakupem dzieł z Polski – zaczęły powstawać nowe prywatne galerie komercyjne, impresariaty, od 1984 roku państwo zaczęło organizować m.in. Targi Sztuki Krajów Socjalistycznych Interart. Jedno-

ześnie często prywatne inicjatywy, które działały zgodnie z logiką rynku, prezentowały klasie średniej sztukę nie najwyższych lotów, a często taką, na którą świat artystyczny patrzył protekcyjnie. Nie tylko ekonomista Jan Winiecki używał retoryki, o której dziś mówi chociażby muzyk Kazik Staszewski: rynek powinien weryfikować talent i przesiewać najbardziej wartościowych.

Scena artystyczna nie była więc odosobniona – jej sytuacja była efektem tego, jak funkcjonowała gospodarka i jak słabo trzymało ją w ryzach państwo. Kwestią czasu było tylko całkowite „wypalenie,” które – co warto zauważyć – nie pokryło się z cezurą przemian politycznych w 1989 roku. System dogasał stopniowo dłużej, aż do 1993 roku.

Dwuznaczność tego zjawiska Banasiak zaznacza, kreśląc stanowisko środowiska opozycji demokratycznej, które nie miało pomysłu, jak zająć się rozpadającym systemem mecenatu, ale też tak naprawdę wcale nie chciało poświęcać mu uwagi. O stanowisku rządu niech świadczy wypowiedź ministry kultury, Izabeli Cywińskiej, która podkreślała, że odcina się od polityki kulturalnej, zostawiając sektor gospodarce wolnorynkowej.<sup>3</sup> Jak dowodzi Banasiak, opozycyjny rząd nie tylko przestał wspierać artystów, ale wręcz utrudnił im działalność, wycofując się ze wsparcia socjalnego dla zrzeszonych w ZPAP, zamykając prawo do wcześniejszej emerytury, zwiększając składkę na ubezpieczenia społeczne i wprowadzając podwyżki czynszów za pracownie poprzez ich „urynkowanie.”

Kultura, która stanęła w kryzysie, nie interesowała ani Mazowieckiego, ani Balcerowicza, przy Okrągłym Stole ten temat nie był w ogóle poruszany. Banasiak przywołuje dokument „Sytuacja w kulturze” przygotowany pod kierunkiem Jerzego Adamskiego, którego naczelną tezą było twierdzenie, że życie Polaków przestało być publiczne, a stawało się coraz bardziej prywatne, skupione wokół domowych nośników kultury.<sup>4</sup> Państwo, które wcześniej ponosiło całe ryzyko artystycznej działalności – od wsparcia socjalnego, przez promocję, edukację i na produkcji kończąc – niemal całkowicie się od niej odcięło, zostawiając ją wolnemu rynkowi. Z perspektywy kondycji materialnej przełom polityczny nie zadziałał wcale na korzyść sektora kultury.

## Odrzucenie paradygmatu totalitarnego

Kolejny wniosek z książki Banasiaka dotyczy odrzucenia jednolitej narracji o totalitarnej Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Już w samym wstępie Banasiak przywołuje artykuł Błażeja Brzostka i Marcina Zaremby „Polska 1956–1976: w poszukiwaniu paradygmatu,” który ukazuje, jak kształtowała i kształtuje się narracja opisująca historię Polski tego okresu, zogniskowana wokół zderzenia dwóch organizmów: władzy i społeczeństwa.<sup>5</sup> Autorzy w magazynie *Pamięć i Sprawiedliwość*, wydawanym przez Instytut Pamięci Narodowej, wyliczają trzy wzorce, wykorzystywane do opisu polskiej rzeczywistości przed 1989 rokiem.

Pierwszy, „od konfliktu do konfliktu,” wiąże się nieustannie z obcością systemu, przeciw któremu buntowano się w m.in. latach 1956, 1976, 1968 czy 1980 w Radomiu.<sup>6</sup> Drugi, „socjalistyczne państwo, buntowniczy naród,” stawia wyraźny podział między narzuconą władzą i nieugiętym społeczeństwem: albo było się skorumpowanym donosicielem, albo stawiającym opór robotnikiem. Trzeci wzorzec to totalitaryzm, który wydaje się najbardziej interesujący w odniesieniu do *Proteuszowych czasów*, a który do dziś dominuje w polskim dyskursie jako etykieta, słowo-wytrych czy kalka tłumacząca przebieg dziejów w powojennej Polsce. Banasiak podkreśla, że za cel przyjął spojrzenie na państwowy system sztuki bez totalitarnego filtra, za to z głębszą analizą kontekstu społecznego i gospodarczych realiów.<sup>7</sup> Jako osoba urodzona w 1980 roku może spojrzeć na okres PRL bez bagażu doświadczeń wcześniejszych pokoleń, dystansując się od podziału postkomunistycznego i postsolidarnościowego, o których pisze chociażby Jarosław Kuisz.<sup>8</sup>

Okres po 1983 roku Banasiak nazywa „drugą odwilżą,” nawiązując to tego, co działo się w połowie lat pięćdziesiątych. To moment, w którym liberalna frakcja PZPR zaczęła dominować – w 1986 roku zmienił się minister kultury, kierownictwo Komisji Kultury KC i Wydziału Kultury KC, a także kadry resortu kultury. Efektem tych decyzji władzy była nowa ekspresja i kontrkultura – sztuka młodych włączana stopniowo w obieg

oficjalny. O aspektach działania w obiegu oficjalnym i na scenie niezależnej piszę poniżej, jednak płynność dekady lat osiemdziesiątych nie pozwala zakwalifikować jej jednoznacznie – dla polskiej sztuki mogła być jednocześnie ostatnią w PRL albo pierwszą w nowej Polsce. W latach 1986–1987 uwolniono więźniów politycznych, powołano urząd Rzecznika Praw Obywatelskich, zaczął działać Trybunał Konstytucyjny, przy Lechu Wałęsie powstała jawna Tymczasowa Rada NSZZ Solidarność, a władze zorganizowały referendum, którego wyniku – niekorzystnego dla siebie – nie sfalszowały. Zliberalizowano prawo paszportowe, odbudowano kontakty dyplomatyczne z Zachodem. Podobne działania dotyczyły kultury i sztuki – zalegalizowano chociażby *Res Publikę* Marcina Króla. Z jednej strony przestała funkcjonować Desa czy Polskie Pracownie Konserwacji Zabytków (PP PKZ) i Pracownie Sztuk Plastycznych (PSP), których koniec w pewien sposób był cezurą życia artystycznego, takiego, jakie funkcjonowało od zakończenia wojny. Z drugiej strony pojawiały się nowe prywatne inicjatywy wystawiennicze, np. Andrzeja Bonarskiego, prywatnego przedsiębiorcy i mecenas sztuki.<sup>9</sup>

Historia sztuki lat osiemdziesiątych funkcjonuje w mniemaniu Banasiaka – podobnie jak opowieść o Polsce – jako narracja heroiczna, oparta na dualizmie: kolaboracja–opór. Punktem wyjścia jest przekonanie, że stan wojenny trwał do końca dekady, źle było nie tylko w 1982 roku, ale i w 1988, a wszystko zmieniło się z nastaniem 1989, kiedy zwyciężono komunę. Tymczasem Banasiak stawia tezę, że raczej była to równia pochyła i rozpad, ale zarazem, że lata osiemdziesiąte były momentem otwierania się polskiej sztuki na nowe.

## Bez moralizatorstwa

Banasiak proponuje spojrzenie na kontekst lat osiemdziesiątych w polskiej sztuce przez pryzmat większej liczby barw niż czarno-białe. W *Proteuszowych czasach* sugeruje wyjście poza dualistyczną narrację „kolaborantów” i wyłączających się z obiegu „buntowników,” tych współpracujących z władzą i tych działających w podziemiu.

Po przedostatnim, X Zjeździe PZPR w 1986 roku państwo zainicjowało odwilż, zachęcając artystów do współpracy. Banasiak skupia się na motywacjach takich działań i ich konsekwencjach, a nie ocenie, gdyż państwowy system sztuki był szansą do działania, wystawiania, wyjazdów za granicę i zarobku. Spektrum zachowań, zależnych od statusu majątkowego, stażu artystycznego, wieku, było szerokie i trudno jednoznacznie dzielić środowisko. Często korzystanie z jego dobrodziejstw było jedynym wyjściem. Ci, którzy tworzyli sztukę przed rokiem 1980, byli nieraz silniejsi ekonomicznie, społecznie i kulturowo. Wydawana pod redakcją Andrzeja Osęki *Kultura niezależna* czy takie przełomowe wystawy jak *Ekspresja lat 80* w BWA Sopot, *Arsenal 88* w Warszawie, *Co słycać?* Bonarskiego lokowały się pomiędzy oficjalnymi działaniami i opozycją kościelną.<sup>10</sup> Według wzorców dzisiejszego dyskursu niektórzy mogliby nazwać Banasiaka symetrystą. Stąd krytycznie do jego książki podszedł Józef Robakowski. Autor umieścił Robakowskiego w nurcie normalizacji lat osiemdziesiątych, gdyż organizowana przez niego wystawa *Lochy Manhattanu* była finansowana przez Miasto Łódź i Muzeum Kinematografii w Łodzi w czasie, kiedy pierwszym sekretarzem PZPR był Wojciech Jaruzelski. A to może wywoływać wrażenie, że Banasiak oskarża Robakowskiego o kolaborację.<sup>11</sup> Sęk jednak w tym, że Banasiak zrywa z obowiązującymi dotąd czarno-białymi wzorcami. Nie usprawiedliwia żadnej sytuacji społecznej i politycznej, ale – zwracając uwagę na szerszy kontekst – pokazuje, że dyskusji nie można sprowadzić do pytania: „Kto kolaborował, a kto nie?” – bo wtedy należałoby udzielić odpowiedzi: wszyscy albo nikt.

Banasiak nakreśla paradoks myślenia dominujący wśród uczestników sceny artystycznej – z jednej strony sprzeciwiano się likwidacji mecenatu państwa, z drugiej heroiczna narracja nie pozwalała opowiadać się za powrotem do tego, co było wcześniej, ani tym bardziej przyznawać się do czerpania korzyści z takiego stanu rzeczy. W końcu państwo opiekuńcze i interwencjonizm państwowy do dziś wielu kojarzy z systemem PRL. Z *Proteuszowych czasów* wynika więc sugestia, by nie stosować wyraźnej dychotomii: zły komunizm *versus* dobry kapitalizm, czego owoce zbieramy także dziś.<sup>12</sup>

\*\*\*

Książka Banasiaka liczy ponad 500 stron. Autor wykonał ogromną pracę: przeprowadził wywiady, „przekopał się” przez archiwa, prasę podziemną i oficjalną. Publikacja może przytłaczać nadmiarem faktów. Bardziej, niż naukowe dzieło z zakresu historii sztuki, postrzegam je jako udokumentowanie i opisanie czasów przełomu, który trwał dłużej niż powszechnie się wydaje. Ale też był bardziej złożony. Banasiak stworzył wartościową pracę, która powinna być przyczynkiem nie do oceny dorobku ostatnich lat PRL, ale wyciągnięcia wniosków dotyczących tego, w jaki sposób państwowy system sztuki może funkcjonować dziś. Stąd *Proteuszowe czasy*, mimo że są pracą o znaczeniu historycznym, są też warte odczytania przez pryzmat teraźniejszości.

## Przypisy

- <sup>1</sup> „Manifest twórczyń i twórców sztuk wizualnych”, Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej, dostępny 31.07.2021, <http://forumsztukiwspolczesnej.blogspot.com/2021/06/manifest-tworczyn-i-tworcow-sztuk.html>.
- <sup>2</sup> Jakub Knera, „Poza Systemem,” w *Pomiędzy*, red. Joanna Cichočka-Gula i Agnieszka Rek-Gronowicz (Sopot: Art Inkubator Goyki, 2021), 139-149.
- <sup>3</sup> Iwona Kurz, *Powrót centrali, państwowcy wyklęci i kasa. Raport z „dobrej zmiany” w kulturze* (Warszawa: Instytut Studiów Zaawansowanych, 2020), 8, dostępny 31.07.2021, [https://krytykapolityczna.pl/instytut/wp-content/uploads/sites/4/2017/10/Dobra-zmiana-w-kulturze\\_Raport\\_Kurz\\_OST.pdf](https://krytykapolityczna.pl/instytut/wp-content/uploads/sites/4/2017/10/Dobra-zmiana-w-kulturze_Raport_Kurz_OST.pdf).
- <sup>4</sup> Jakub Banasiak, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa* (Warszawa: Muzeum Sztuki Współczesnej, 2021), 131.
- <sup>5</sup> Błażej Brzostek, Marcin Zaremba, „Polska 1956–1976: w poszukiwaniu paradygmatu,” *Pamięć i Sprawiedliwość* 2 (10) (2006): 25-37.
- <sup>6</sup> Ibidem, 27.
- <sup>7</sup> Banasiak, *Proteuszowe czasy*, 29.
- <sup>8</sup> Jarosław Kuisz, *Koniec pokoleń podległości. Młodzi Polacy, liberalizm i przyszłość państwa* (Warszawa: Fundacja Kultura Liberalna, 2018).
- <sup>9</sup> Por. „Nie było ciecica. Rozmowa z Jakubem Banasiakiem,” rozm. przepr. Arkadiusz Gruszczyński, Dwutygodnik.com, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9317-nie-bylo-ciecica.html>.
- <sup>10</sup> Łukasz Gorczyca, „Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80,” Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, dostępny 31.07.2021, <https://artmuseum.pl/pl/doc/video-odrzucone-dziedzictwo-o-sztuce-polskiej-lat-8010>.
- <sup>11</sup> Józef Robakowski, „MY! Kolaboranci z Bożej łaski...,” list otwarty, źródło: internet, luty 2021. *Artluk* nr 1 (2021), dostępny 02.2021, <http://www.artluk.com/eart.php?id=217>.
- <sup>12</sup> Anda Rottenberg, „Pozwolenie na niszczenie,” rozm. przepr. Jakub Knera, *Polityka*, 28 lipca 2021, 82.

## Bibliografia

- Brzostek, Błażej i Marcin Zaremba. „Polska 1956–1976: w poszukiwaniu paradygmatu.” *Pamięć i Sprawiedliwość* 2 (10), (2006): 25-37.
- Gorczyca, Łukasz. „Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.” Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Dostępny 31.07.2021. <https://artmuseum.pl/pl/doc/video-odrzucone-dziedzictwo-o-sztuce-polskiej-lat-8010>.
- Knera, Jakub. „Poza systemem.” W *Pomiędzy*, red. Joanna Cichočka-Gula, Agnieszka Rek-Gronowicz, 139–149. Sopot: Art Inkubator Goyki, 2021.
- Kuisz, Jarosław. *Koniec pokoleń podległości. Młodzi Polacy, liberalizm i przyszłość państwa*. Warszawa: Fundacja Kultura Liberalna, 2018.
- Kurz, Iwona. *Powrót centrali, państwowcy, wyklęci i kasa. Raport z „dobrej zmiany” w kulturze*. Warszawa: Instytut Studiów Zaawansowanych, 2019. Dostępny 31.07.2021. <https://krytykapolityczna.pl/instytut/publikacja-iwona-kurz/>.
- Leszczyński, Adam. *Ludowa Historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2020.
- Rottenberg, Anda. „Pozwolenie na niszczenie.” Rozm. przepr. Jakub Knera. *Polityka*, 28 lipca 2021.

\*

„Manifest twórczyń i twórców sztuk wizualnych.” Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej. Dostępny 31.07.2021. <http://forumsztukiwspolczesnej.blogspot.com/2021/06/manifest-tworczyn-i-tworcow-sztuk.html>.

Robakowski, Józef. „MY! Kolaboranci z Bożej łaski...” List otwarty, źródło: internet, luty 2021.

Robakowski, Józef. „MY! Kolaboranci z Bożej łaski...” *Artluk* nr 1 (2021). Dostępny: 02.2021. <http://www.artluk.com/eart.php?id=217>.



# Józef ROBAKOWSKI

MY! KOLABORANCI

Z BOŻEJ ŁASKI...

(list otwarty - zachowano oryginalną pisownię)

*Każda jednostka, choćby najbardziej anarchiczna, sprzeniewierza się, w końcu godząc się na kompromis. Oto cała nasza tragiczność.*

Ryszard Ziarkiewicz, O ekspresji i jej przyczynach, 1987

*Stosowanie kategorii moralnych w badaniach nad PRL-em, w tym sztuką tego okresu, prowadzi na manowce. Dlatego nie interesuje mnie moralna ocena artystów.*

Nie było cięcia..., rozmowa Arkadiusza Gruszczyńskiego z Jakubem Banasiakiem.

Odnoszę się, jako wkurzony, do wyjątkowo wrednej, opasłej książki Jakuba Banasiaka pt. „Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982-1993”, wyd. Nowe historie sztuki, 2020.

Już sama okładka książki wskazuje na niecny sposób działania autora, daleki od rzetelnych, realnych gestów. Umieszczone na niej zdjęcie, autorstwa Jerzego Grzegorskiego, przedstawia obiekt Zbigniewa Warpechowskiego, AZJA z 1989 roku, który był symbolem łódzkiej wystawy/instalacji „Lochy Manhattanu”. W opisie zdjęcia nie ma ani słowa o tej wystawie, ani o funkcji tej wyrazistej instalacji jaką tam pełniła.

Jestem w trudnej sytuacji, bo występuję na polskiej scenie kulturowej od 1958 roku do dzisiaj jako multimedialny artysta, muzealnik, zabytkoznawca, historyk sztuki, kurator, właściciel Galerii

Wymiany i były organizator międzynarodowej kolekcji sztuki progresywnej oraz doradca do gromadzenia zbiorów braci Krzysztofa i Dariusza Bieńkowskich, długoletni nauczyciel akademicki, autor kilku filmów o awangardzie polskiej, wydawca i redaktor książek, druków ulotnych, realizator prywatnego tzw. Własnego Kina i zapisów filmowo-telewizyjnych z akcjami wielu performerów, reżyser profesjonalnych programów telewizyjnych, uporeczywy redaktor i twórca krytycznych tekstów interwencyjnych. Na razie, tyle o sobie. Teraz o wielu twórcach niepodległych, którzy mi towarzyszyli ok. 60 lat.

Gdy czytałem tę grubą „knybę” szlag mnie trafił coraz bardziej aż do ostatniej strony. Tematem głównym jest w niej historia karier polskich „socjalistycznych politruków”,



wymienionych ich jest tam multum. To oni zdaniem Banasiaka nami (artystami) sprytnie manipulowani na rzecz „wspaniałego socjalizmu”. Zapewniam, że w tym czasie żyłem twórczo z dużym gronem młodych artystów i z założenia nie potrzebowaliśmy tych dygnitarzy partyjnych ani razu. Przed wpływami socjalistycznej polityki ocalała się na pewno dzisiaj szanowana Grupa Zero-61, studencki zespół filmowy STKF „Pętla”, gdzie zrealizowałem własnym sumptem w 1962 montażowy, dziś odkryty na festiwalu w Jerozolimie, film pt. 6 000 000, czy nasz pierwszy studencki festiwal fotografii z 1962 roku. Nagrodę główną otrzymała wtedy za portret swojej siostry Natalia Lach-Lachowicz, chyba nie kolaborantka, a jurorkami były Zofia Rydet, Janina Gardzielewska i Urszula Czartoryska. Organizowaliśmy też w Toruniu (1965 r.) Ogólnopolski Festiwal Filmu Studenckiego pod skrzydłami Muzeum Etnograficznego, które nam udostępniła wybitna nasza profesorka Maria Znamierowska-Prufferowa. Jako studenci już wtedy umieliśmy się tak dobierać, ażeby „aparaczyków” między nami nie było. Podpowiedzieli nam tę strategię postępowania starsi doświadczeni profesorowie wileńscy w czasie studiów na Wydziale Sztuk Pięknych w Uniwersytecie Toruńskim. Trudno mi dzisiaj nazwać kolaborantem mojego przyjaciela Gerarda Kwiatkowskiego z którym chętnie współpracowałem, rektora prof. Jerzego Kotowskiego, który umożliwił debiut Zbyszka Rybczyńskiego, a nam pozwolił założyć w Szkole Filmowej w 1970 roku Warsztat Formy Filmowej. Myślę też o dyrektorze Muzeum Sztuki, Ryszardzie Stanisławskim, który nas zabrał, dzięki wskazaniu Richarda Demarco, do Edynburga na największą wystawę polską, która miała miejsce poza granicą w czasie gnuśnego PRL-u. Dalej, udało się nam dzięki ekspertom niemieckim (Fritz Gruber – Photokina 72, Floris M. Neuss), pokazać światu nasz poszukujący nurt fotografii konceptualnej przez liczne wystawy i wydawnictwa przygotowane w Kolonii i Kassel. Prywatnie wystąpiliśmy grupą Warsztatu Formy Filmowej na światowym V Festiwalu Filmów Eksperymentalnych, Knokke Heist – 1974, by po nim wystąpić w 9 miastach Zachodniej Europy. Birgit Hein, zaprosiła nas na Documenta 6, w celu prezentacji naszych wydawnictw i filmów analitycznych, w wyniku czego odkrywamy polski film eksperymentalny począwszy od małżeństwa F. i S. Themersonów. Braliśmy wtedy udział w wielkich przeglądach europejskich: Film als Film w Kolonii i Film as Film w Londynie. Bez wiedzy naszego Rządu zorganizowaliśmy międzynarodowy mityng artystyczny „Works and Words - 1989” w najciekawszej wtedy amsterdamskiej galerii De Appel z udziałem wybitnych artystów z USA, Wielkiej Brytanii, Jugosławii, Węgier, Holandii, NRD i Polski. Duże grono artystów „9-ciu” pracujących „po swojemu” zaprosiła do ogromnej galerii „Plan - K” belgijska kuratorka Maddy Delsipee w 1981 roku. Byli tam muzycy, performerzy, fotografowie, wideowcy i realizatorzy filmowi. Będąc za granicą spotykaliśmy co chwilę nasze teatry studenckie, teatr Krukowskiego, Schaeffera z zespołem, wielu muzyków (Piernika, Krauzego, Knittla, Chołoniewskiego, Karkowskiego). Byliśmy mile widziani w maleńkiej wsi niemieckiej – stacja sztuki Kleinssasen, a potem w centrum sztuki – Huenfeld, Gerarda Bluma-Kwiatkowskiego, gdzie mieszkaliśmy i pracowaliśmy (Antoni Mikołajczyk, Małgorzata Potocka, Ryszard Winiarski ze studentami, Andrzej Matuszewski, Kajetan Sosnowski, Andrzej Dłużniewski, Janusz Bałdyga i wielu, wielu innych...), kolekcjonowane tam prace składają się na największą kolekcję sztuki polskiej poza naszym krajem.

We wrednej książce Banasiaka pominięta jest, chyba cynicznie, cała wielka niepodległa działalność wybitnego historyka sztuki i kuratora Andrzeja Mroczka. To zakrawa na skandal. Ani razu nie pada w tym wydawnictwie jego nazwisko. To przecież on ze swoim zespołem zorganizował dziesiątki ważnych, międzynarodowych wystaw multimedialnych, zjazdów, sympozjów. Lubelska kolekcja to, poza dziełami plastycznymi, wydawnictwa, foto-dokumentacje, prace wideo i filmy o sztuce współczesnej, zapisy między-

narodowych spotkań performerów. W Lublinie (1978 r.) odbyła się największa w Europie Środkowej wystawa Poezji Wizualnej, akurat byłem kuratorem organizacyjnym tej ekspozycji pod wodzą wybitnego artysty i eksperta czeskiego, Jiri Valocha, którą następnie przenieśliśmy do łódzkiego STK, by ją wreszcie osadzić na stałe w Muzeum Sztuki, jako dar artystów. Przeszło 100 oryginalnych prac wielu wybitnych poetów z całego świata. Co znamienne, Muzeum Sztuki nigdy nie pochwaliło się tym niesamowitym zbiorem. Szlag mnie trafia. Dalej, Andrzej Mroczek wraz z zewnętrznymi kuratorami organizował, niezmiernie ważne dla naszej kultury, międzynarodowe wystawy/spotkania tzw. "Oferty" od 1976 roku oraz np. „Nurt intelektualny w sztuce polskiej”. To trudne przedsięwzięcia, których się nie bał ten niezwykle skromny kierownik Domu Kultury, a później dyrektor lubelskiego BWA. Wśród współpracownic Mroczka zajmujących się aktualnymi problemami ówczesnej kultury znajdowały się młode historyczki sztuki. Wymienię tu: Monikę Szewczyk, Jolantę Ciesielską, Danutę Godycką, Annę Nawrot, Jolantę Męderowicz i Małgorzatę Sady. Nie sposób w tym intuicyjnym internetowym tekście odkryć wszystkie alternatywne inicjatywy lubelskiego środowiska. Idąc dalej w 1980 roku zorganizowałem wraz z lokalnymi plastykami Andrzejem Ciesielskim i Andrzejem Słowikiem, tradycyjny plener w Osiekach pt. „LINIA”, podczas którego wraz z Janem Świdzińskim i Witosławem Czerwonką, postanowiliśmy zorganizować w sopockim BWA przegląd galerii państwowych, tzw. autorskich i prywatnych, czynnych w dekadzie 70/80. Wybraliśmy ok. 40 ambitnych placówek. Wydałem przy tej okazji (pod szyldem Galerii Wymiany) unikalną książkę z „tekstami” polskich artystów z całej dekady. Witosław Czerwonka umożliwił prezentację w BWA w Sopocie, pięknym miejscu na naszą wystawę, ale nie mieliśmy pieniędzy na noclegi, sympozjum czy występy performerów. Złożyliśmy się. Przygotowany katalog z powodu braku funduszy niestety nie ukazał się. Własnym sumptem zrobiliśmy w 1981 roku olbrzymią międzynarodową „Konstrukcję w Procesie” w Łodzi według projektu asystenta Szkoły Filmowej Ryszarda Waśki i polską wystawę środowiska progresywnego „Falochron” kuratorstwa Antoniego Mikołajczyka. Za własne pieniądze do miasta awangardy przyjechało około 40-tu wybitnych artystów, kuratorów, dyrektorów placówek muzealnych z całego świata. Ryszard Waśko kontynuował swoje przedsięwzięcie kolejnymi „konstrukcjami” jeszcze przez wiele lat w Niemczech, Izraelu, Australii, by ponownie wrócić do Polski.

Stan wojenny, to nasz koszmar. Tracę na 15 lat pracę, zabierają mi na 7 lat paszport. Przez kilka lat nie występuję w żadnym oficjalnym piśmie czy galerii. Przesyłki pocztowe są notorycznie dokładnie sprawdzane przez bardzo aktywne SB, rozmowy telefoniczne wnikliwie podsłuchiwane. Żyjemy piekielnie biednie z paczek od artystów z Europy. Ale mimo tego, robimy wypad do Osiek nad Wisłą, by zrealizować wspólny film „Państwo wojny, 1982”, organizujemy też Nieme Kino na Strychu, Pielgrzymkę Artystyczną, korszalińską Kolędę, jako urodziny koleżanki Ewy. Powstają w domu (Galeria Wymiany) ważne polityczne klipy: Pamięci L. Breźniewa, 1982, Sztuka to potęga!, 1984/5 z muzyką zespołu Laibach oraz klipy dla kapeli Moskwa. A pod koniec lat osiemdziesiątych jeszcze kolejne do muzyki Knittla i Chołoniewskiego. Posiadam filmową kamerę 16 mm i kamerę wideo. Kręcę systematycznie tzw. Własne Kino, czyli dzisiaj niezwykle popularny na świecie obraz „Z mojego okna”. Robię też przy okazji serię osobnych zdjęć na ten temat. Z Małgorzatą Potocką realizujemy reportaże uliczne ze stanu wojennego. Mam rewizję oraz ciągle przesłuchania na Lutomińskiej, nękają mnie za strajk w Szkole Filmowej. 13 grudnia są u mnie o 9 rano. Jestem tylko z małą trzyletnią Matyldą. Potocka gra w tym czasie w czeskim filmie fabularnym, bo w polskim już nie ma dla niej żadnej roli. Kiedy wchodzę na teren Wytwórni Oświatowej, koledzy filmowcy uciekają przede mną, aby nie



Dołączę zdjęcie, na którym można szukać wśród nas tzw. kolaborantów, którzy namiętnie układali się z Władzą. Osiek nad Wisłą, 1982, realizatorzy absurdałnego filmu pt. *Państwo Wojny*.

być potem natrętnie przesłuchiwanymi. Jeszcze w 1981 roku będąc w Budapeszcie zawiązujemy z węgierskimi przyjaciółmi z tzw. INFERMENTAL, międzynarodowy niekomercyjny magazyn wideo. W Galerii Wymiany jest tzw. punkt zbiorczy. Nasze materiały przemyca do Budapesztu student węgierski Miklosz Novotny, który nie jest sprawdzany na granicy. Mamy kontakt ze światem, bowiem systematycznie otrzymuję przemycone kasety VHS z Kolonii od Very i Gabora Body, którzy je gromadzą dla nas z 10 punktów całego świata. Odbywamy systematycznie pokazy domowe, ale też w galeriach dla tzw.

zaufanych. Nie mam nigdy żadnej wpadki, czyli kolaborantów i donosicieli wśród nas nie było! Działają prężnie (przez wielu skreślone) autorskie galerie przykościelne, np. Jerzego Ryby we Wrocławiu, Andrzeja Ciesielskiego i nasza w kościele Jezuitów. Program w tych galeriach jest absolutnie świecki. Np. w Koszalinie pokazuję pierwszy polski zapis wideo o kanadyjskich homoseksualistach pt. Trzy dotknięcia Józefa z 1989 roku. Od 1984 roku powstaje u nas wiele materiałów robionych własnymi kamerami wideo. INFERMENTAL rozpowszechnia te widea/filmy na cały świat. Realizuję wtedy ok. 60 prac własną kamerą wideo, które następnie są pokazywane w kinach studyjnych Zachodnich Niemiec, Francji, Belgii, Austrii... Jesteśmy w konflikcie z oficjalną kinematografią i Szkołą Filmową, bowiem nie akceptujemy zaocznie mianowanego przez generała Jaruzelskiego na rektora, wyjątkowo aktywnego politycznie, prof. Henryka Klubę. Miesięcznik KINO przygotowuje specjalny numer antywarsztatowy. Rezultatem jest moja rezygnacja, już na zawsze, z pracy w Kinematografii. Mariella Nitosińska, studentka kanadyjska, robi prywatnie zapis wideo ("Options: From Eastern Europe, an Artist Speaks Out") o podziemnej pracy w 1985 roku. Przemycza ten film, który pokazuje na kanadyjskich festiwalach i przeglądach. W 1989 roku dostaję jako nagrodę zaproszenie na miesięczny pobyt do kanadyjskiego zespołu VIDEOGRAPHY STUDIO w Montrealu. Realizuję tam w profesjonalnych warunkach pracę „Trzy dotknięcia Józefa”. Operatorem jest Janusz Połom. Odwiedzam z własnym programem wiele kanadyjskich miast. Przy tej okazji fruniemy sobie z Mariellą do Nowego Jorku, goszcząc u Richarda Nonasa i Douglasa Davisa, który organizuje monograficzny przegląd w swoim obszernym atelier dla wielu zwolenników mojej twórczości. W tym czasie modeluje się ekipa Wojtka Krukowskiego w warszawskim CSW. On ma za sobą od początku lat siedemdziesiątych długoletnią własną pracę w teatrze Akademia Ruchu oraz nieco później w Kinie-Teatrze „Tęcza”. Gromadzi wyśmienity multimedialny zespół: Mikina, Kluszczyński, Śliżińska, Gorzadek, Grygiel, Rypson, Bałdyga, Goździewski... Ciekawe, gdzie są tu kolaboranci? Też ich nie widzę w Gruppie, zespole Koło Klipsa, wśród ludzi bliskich Totartowi, Wspólnocie Leeieżec, Luxusie, w Neue Bieremienność, Łodzi Kaliskiej, domowej galerii Zagrodzkiego, w zespole Lalamido czy Łodzi Fabrycznej oraz wśród wielu uczciwych artystów związanych z Galerią Remont, Galerią Repassage, Galerią Entropia, Galerią Domową Dłużniewskich, Galerią Działań, Galerią Akumulatory 2, Galerią Wielką, Galerią AT, Galerią Małą, Galerią Wschodnią, młodzieżową Galerią Działań Maniakalnych, lubelską Galerią Labirynt i BWA oraz białostocką galerią Arsenał, galerią AUT, Centrum WRO, QQ, Galerią Wymiany czy u Piętaszka w Gdańsku i w tzw. Miejscach w Cieszynie, Szczecinie, Koszalinie, Toruniu, Bydgoszczy, Sopocie, Zielonej Górze, Gorzowie Wielkopolskim, Koninie... W 1989 roku organizujemy w naszym mieście z Muzeum Kinematografii wystawę instalację „Lochy Manhattanu” w gigantycznych opustoszałych garażach pod tzw. Łódzkim Manhattanem. Było to z założenia spotkanie dwóch pokoleń, artystów lat siedemdziesiątych z młodzieżą lat osiemdziesiątych. Na wystawie cały miesiąc funkcjonowała dla wszystkich mediów bardzo żywo otwarta rotacyjna galeria „Garaż”. Obecnie do obejrzenia jest godzinny, wtedy pierwszy w Polsce, wideo-katalog z tego mityngu publikowany na łamach strony internetowej Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Z tej niebywale uproszczonej historii wynika, że nie zawsze potrzebni nam byli partyjni funkcjonariusze, państwowe okazałe urzędy i bastiony sztuki. Wielokrotnie doskonale radziliśmy sobie sami, bez socjalistycznego zadęcia i oręza. Zbrodnią jest kolejne wykluczenie tych wielu zdarzeń poza naszą historię. Na zakończenie oświadczam Panu „historykowi” Jakubowi Banasiakowi, że do lat 90. osobiście unikałem Pałacu Kultury i Sztuki oraz Galerii Zachęta. Dopiero dyrektorka Anda Rottenberg otworzyła przed nami drzwi tej okazałej Galerii Narodowej.

**P.S.**

Pierwszego wykluczenia dokonał kierownik państwowej Galerii Foksal Wiesław Borowski, w bardzo wpływowym politycznie czasopiśmie *Kultura* nr 12 z 1975 roku, nazywając mnie, jak i wielu kolegów pseudo - awangardzistami. Nadmieniam, że skutek był natychmiastowy. Kolekcje państwowe zatrzymały jakiekolwiek zakupy na długie czasy, a ja już nie brałem udziału w Polskich Wystawach fotografii artystycznej w Nowym Jorku i Paryżu.

Drugiego haniebnego wykluczenia (malwersacji) dokonali w 2000 roku kuratorzy CSW (Zamek Ujazdowski), niejaki pan Paweł Polit wraz z panem Piotrem Woźniakiewiczem, gdy wielu z w/w nie zarosił na bardzo ważną wystawę pt. *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*.

Uwaga! Pragnę nadmienić, że na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, brałem udział w wielu międzynarodowych prestiżowych wystawach o tzw. narracjach konceptualnych, a w łódzkiej Szkole Filmowej już w 1973 roku miałem pierwszy wykład z obszernym pokazem slajdów o światowej fotografii konceptualnej z lat 1968 - 1973, powtarzany następnie w warszawskim ZPAF-ie i na Plenerze Artystów i Naukowców „Osieki-1974”. Co ciekawe, ten oryginalny zestaw przeźroczy jest zachowany do dzisiaj w archiwum Galerii Wymiany.

Piszę o tych problemach ku przestrodze, bowiem ciągle grasują u nas wzorem hardego krytyka Piotra Piotrowskiego tzw. „historycy intuicyjni”, jak to on sam o sobie mówił w słynnej, piekielnie fałszywej książce pt. *Dekada z 1991 roku*, nagrodzonej imieniem uznanego krytyka sztuki Jerzego Stajudy.

**P.S.**

Zadzwońm do historyczki sztuki Jolanty Ciesielskiej, aby przeczytała tę książkę, gdzie jest posądzona przez jej autora o kolaborację z socjalistyczną Władzą, bowiem prowadziła młodzieżową galerię Stodoła w 1986 roku. Zdenerwowana Jola krzyknęła: ale czy ten facet znał program tego miejsca?



1. Spotkanie z Jürgenem Blumem-Kwiatkowskim, w tzw. Garażu, *Lochy Manhattanu*, Łódź 1989
2. Uczestnicy pleneru *Teofilów 1984*
3. Otwarcie międzynarodowej wystawy *Konstrukcja w Procesie*, Łódź 1981
4. Spotkanie w pracowni Antoniego Mikołajczyka, *Pielgrzymka Artystyczna*, Łódź 1983





5. Uczestnicy *Pielgrzymki Artystycznej*, Łódź 1983
6. *Drgawki* performance Natalii LL, sala STK, *Falochron*, Łódź 1981
7. Spotkanie po otwarciu *Lochów Manhattanu* w Galerii Wymiany, Łódź 1989
8. Obraz zbiorowy do sceny filmowej *Wolność na barykady, Freiheit-Nein, danke...*, Łódź Kaliska, Strych 1988
9. *Lochy Manhattanu*, ściana informacyjna, Łódź 1989
10. Projekcja filmów amerykańskiego artysty Paula Sharitsa, Galeria Wymiany, Łódź 1982
11. Sympatycy Galerii Wschodniej, Łódź 1990
12. Projekcja dla strajkujących robotnic z fabryki im. J. Marchlewskiego filmu Józefa Robakowskiego *Z mojego okna*, Konstrukcja w Procesie, Łódź 1981

(wszystkie reprodukowane zdjęcia pochodzą z Archiwum Galerii Wymiany)