

Xawery STAŃCZYK

Uniwersytet Łódzki

PSYCHO GALERIA 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 uczcie 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 Wlukańskiego, 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 GWÓZDŹ W ŚCIANĘ ABY POWIESIĆ OBRAZ JEST OKRUTNY. ODCZUWA CIERPIENIE TERAŹNIEJSZOŚCI. MOJA MIŁOŚĆ, KATE-DRA SEKSU UWALNIA MNIE OD MYŚLI – WSZECHOBECNEGO 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 WYSPĘ 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 Kosmyński *DeCollage* w Teatrze Studyjnym'83 w Łodzi, 1985
 2. *Terror training*, kolaż na papierze, 50 cm na 70 cm, gazeta *De/Collage*, wystawa Kosmyński *DeCollage* w Teatrze Studyjnym'83 w Łodzi, 1985
 (autorem wszystkich prac – kolaży, obiektów, murali itd. – zamieszczonych w tym artykule jest Sławomir Kosmyński)

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 Kosmyński 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. Kosmyński 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. Kosmyński 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 PŁYTCIE 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 Kosmyнки. 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 wyłecyli 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 Kosmyнки, 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 Studyjnym’83, 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 postronnie 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 antytotalitarną 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 Kosmynka), *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 Kosmynka), *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.