

# Artur TAJBER

Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie

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

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

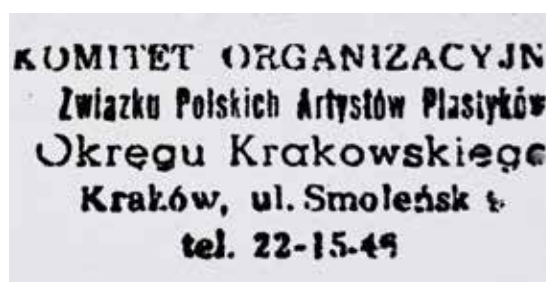
Po pierwsze – „opozycyjna kultura” porządkuje wartościująco i melioratywnie. A więc sugeruje wektor oceny tego czasu. Po drugie – kultura wizualna. Dla hołdującego od kilkudziesięciu lat doświadczeniu polisensorycznemu, dla autora i akademika zaangażowanego w intermedia określenie „kultura wizualna”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

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

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



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



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

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

### Kłamstwo życiorysowe...

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



Legitymacja z 1990

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

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

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

## Regres

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

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

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

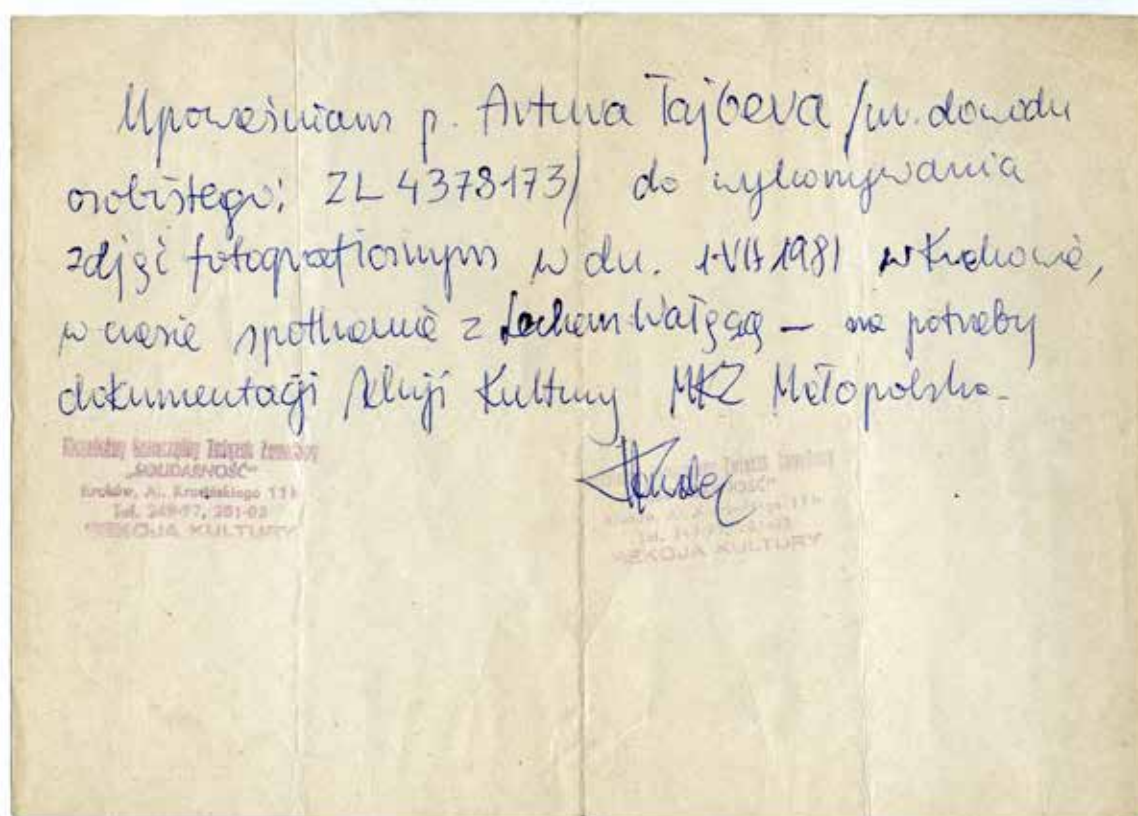


Zdjęcie z krakowskiego Rynku, pierwsze publiczne wystąpienie Lecha Wałęsy w Krakowie, 1981, fot. Artur Tajber

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

### Emocja w akcji

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



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

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

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

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

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

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

### Jogin i Komisarz 3.0

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

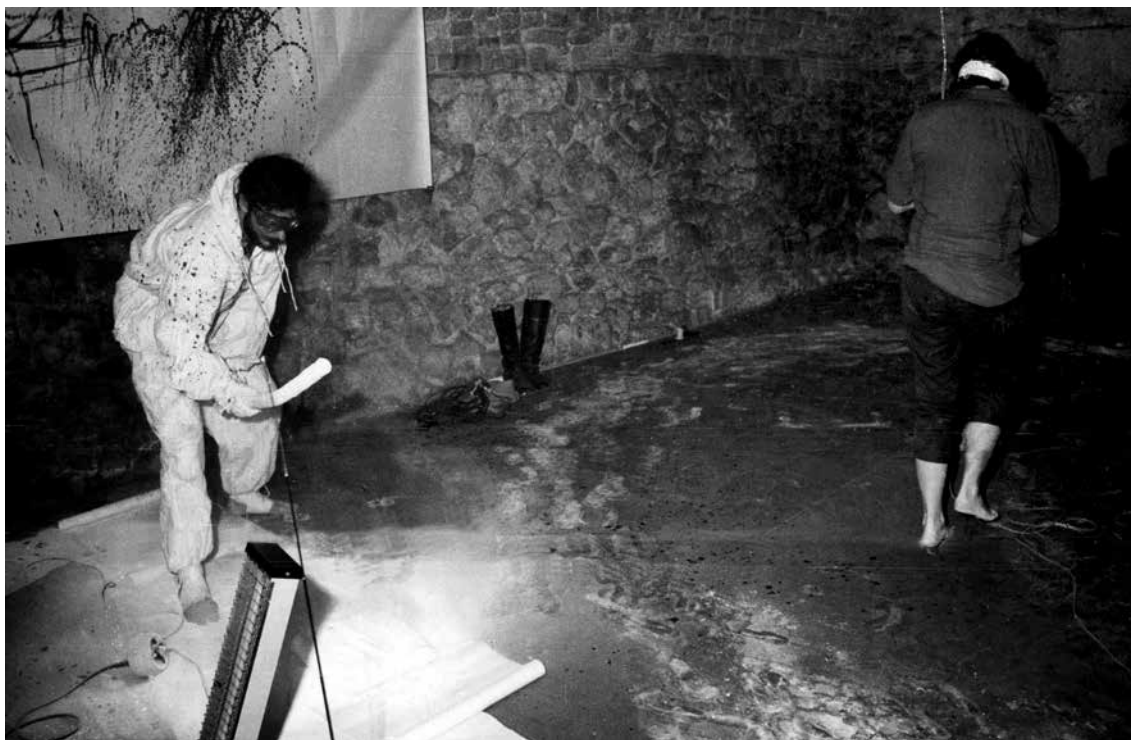
tu uniwersalnego do analizy „lokalnej” czy „prowincjonalnej”, zaś sytuacja lokalna czy narodowa objawiają swój prawdziwy sens dopiero w kontekście sytuacji ogólnej, uniwersalnej. Propagatorzy rzekomej sztuki niezależnej chcą się wciąż porównywać tylko ze zwyciężonym przeciwnikiem i wydają się uzurpować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

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

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

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

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



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

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

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

Niestety, początki lat dziewięćdziesiątych pomimo entuzjazmu i krótkotrwałego poczucia

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

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

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

## Okiem wstecz – anachronizm

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

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

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

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

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

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

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

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

## Okiem wstecz – bezkrytycyzm

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

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

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

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

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

## Okiem wstecz – biurokracja sztuki...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dzisiaj już władzy stawiającej sobie na celu projektowanie społeczeństwa.

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

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

Czy tak ukształtowana zbiorowość nie jest wymarzoną polem manipulacji?<sup>19</sup>

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

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

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

### Hermafrodyta poczęta *in vitro*

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

## Przypisy

- <sup>1</sup> Autor tekstu był członkiem NSZZ Solidarność od listopada 1980 do połowy roku 1994, gdy zrezygnował z członkostwa; zatrudnienie w ASP w Krakowie od 1 października 1982 roku – w latach od 1982 do 2007 w Katedrze Sztuk Wizualnych Wydziału Form Przemysłowych, w latach od 2006 do 2012 w Katedrze Intermediów na Wydziale Rzeźby, od 2012 roku do dzisiaj na Wydziale Intermediów.
- <sup>2</sup> Zob. Mateusz Kokoszewicz, „Lider KOD o »kłamstwie życiorysowym« Jarosława Kaczyńskiego,” *Gazeta Wyborcza* [Wrocław], 03.09.2016, dostępny 03.09.2016, <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,20640272,lider-kod-o-klamstwie-zyciorysowym-jaroslaw-kaczynskiego.html>.
- <sup>3</sup> Okoliczności znane autorowi artykułu z ustnej relacji Beresia. Opisane również w: zob. Władysław Kaźmierczak, „To niemożliwe, że za tą górą nic nie ma. Polemika o profetyzmie Beresia,” *Obieg*, dostępny 11.07.2014, [Kultura i Historia, dostępny 09.08.2010, <https://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/pl/archives/1885>.](https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/32871; Jerzy Beres, „O wstydzie, bluźnierstwie i prowokacjach,” rozm. przepr. Katarzyna Bik, <i>Gazeta Wyborcza Kraków</i>, 15 lipca 2007, dostępny 15.07.2007, <a href=)
- <sup>4</sup> Formuła KONGER – formuła wystąpień artystów performance powołana w roku 1983 przez Władysława Kaźmierczaka, Mariana Figła, Marcina Krzyżanowskiego i Artura Tajbera, zadebiutowała publicznie w Krakowie 28 marca 1984 roku w Galerii Krzysztofory, ewoluowała w różnych składach do roku 1991 – zob. hasło: „KONGER,” Wikipedia, dostępny 18.06.2021, <https://pl.wikipedia.org/wiki/KONGER/> <https://en.wikipedia.org/wiki/Konger>.
- <sup>5</sup> Anda Rottenberg, *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.* (Warszawa: Fundacja „Open Art Project,” 2009).
- <sup>6</sup> Andrzej Osęka, „Kilka uwag w sprawie dekady dziwnej wojny. Ogólnopolskie Spotkania Artystów i Krytyków w Krakowie, 23 i 24 lutego 1991,” [wkładka fioletowa: „Czas niezależności – sztuka lat 80-tych”], *Głos Plastyków* 4–5 (1992): 8–9.
- <sup>7</sup> Aleksander Wojciechowski, „Zdrada klerków. Ogólnopolskie Spotkania Artystów i Krytyków w Krakowie, 23 i 24 lutego 1991,” [wkładka zielona: „Czas niezależności – sztuka lat 80-tych”], *Głos Plastyków* 4–5 (1992): 4–5.
- <sup>8</sup> Osęka, „Kilka uwag,” 11–12.
- <sup>9</sup> Cytowane fragmenty tekstu były inspirowane esejami Arthura Koestlera pt. „Jogin i komisarz I”, „Jogin i komisarz II”; Artur Tajber, „Jogin i Komisarz 3. Ogólnopolskie Spotkania Artystów i Krytyków w Krakowie, 23 i 24 lutego 1991,” [wkładka zielona: „Czas niezależności – sztuka lat 80-tych”], *Głos Plastyków* 4–5 (1992): 30–33; wersja zrewidowana: Artur Tajber, „East-etyka (ewolucja pojęcia sztuki niezależnej w »wolnej Polsce«),” *Fort Sztuki* 4 (2006): 9–11 oraz Artur Tajber, „Jogin i Komisarz 3.5,” w *Akcja uliczna: Walk’man – 1995. 1995–2007 / 1995–1977*, red. Artur Tajber (Kraków: Wydział Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 2012), 25–32. Ze względu na obszerność cytatów i konieczność cytowania z elektronicznej wersji artykułu w kolejnych przypisach nie podaję precyzyjnej lokalizacji poszczególnych fragmentów.
- <sup>10</sup> Po zakończeniu pierwszej po reaktywacji związku kadencji władz ZPAP zostałem desygnowany do składu Komisji Statutowej Zarządu Głównego ZPAP, której przewodniczyłem (1994–1995). Opracowany przez nas projekt statutu oparty był na założeniu autonomizacji okręgów i przyznaniu im osobowości prawnej. Walny Zjazd projekt ten w całości odrzucił.
- <sup>11</sup> Magazyn artystyczny *Fort Sztuki* ukazywał się w latach 2004–2006 w Krakowie. Z założenia był kwartalnikiem, lecz ukazały się w tym okresie tylko cztery numery. Wydawca: Stowarzyszenie Fort Sztuki.
- <sup>12</sup> Artur Tajber, „Biurokracja sztuki,” *Fort Sztuki* 1 (2004): 13–15.
- <sup>13</sup> Tajber, „East-etyka,” 9–11.
- <sup>14</sup> Ibidem.
- <sup>15</sup> Ibidem.
- <sup>16</sup> Ibidem.
- <sup>17</sup> Tajber, „Biurokracja sztuki,” 13–15.
- <sup>18</sup> Tajber, „East-etyka,” 9–11
- <sup>19</sup> Ibidem.
- <sup>20</sup> Ibidem.
- <sup>21</sup> Artur Tajber, „Sztuka performance jest hermafrodytą poczętą *in vitro*,” w *Klasyści i adepci polskiej sztuki performance*, red. Sławomir Brzoska (Poznań: Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu – Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, 2015), 17–20.
- <sup>22</sup> Karol Sienkiewicz, red., *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.* (Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2011). Publikacja dostępna tylko w wersji cyfrowej. Dostępny 25.09.2021, <https://artmuseum.pl/pl/publikacje-online/odrzucone-dziedzictwo-o-sztuce-polskiej>.
- <sup>23</sup> Dick Higgins, „Pięć mitów postmodernizmu,” w *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, red. Piotr Rypson (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000), 59.

## Bibliografia

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