

CZYM BYŁA / JEST KULTURA ZRZUTY?

WHAT WAS / HAS BEEN THE PITCH-IN CULTURE?

WSTĘP

Kultura Zrzuty to fenomen kulturowy lat osiemdziesiątych, obejmujący swoim zasięgiem całą Polskę i wiele środowisk artystycznych. Kultura zrzuty wyrosła na terenie sztuki. Pod względem artystycznym, była nurtem opartym na sztuce postkonceptualnej. Z jednej strony była wyrazem kończącego się modernizmu, a z drugiej początków postmodernizmu artystycznego w Polsce. Skupiała więc to, co było najbardziej progresywne w sztuce tego czasu. Zarazem zamykała przeszłość sztuki awangardowej, ale i próbowała otwierać przed sztuką nowe postawangardowe perspektywy. Stąd, to Kultura zrzuty pozwala na uchwycenie ciągłości sztuki polskiej przełomu modernizm/postmodernizm, a zarazem ciągłość zerwanej na innych polach przez stan wojenny.

Lata osiemdziesiąte w Polsce to czas specyficzny - upadku systemu komunistycznego, kryzysu gospodarczego i politycznego. Stan wojenny był ostatnim etapem tej schyłkowej epoki. Jednak, jak się okazało, represje władzy nie były w stanie pokonać wolnościowych dążeń społeczeństwa rozbudzonych w krótkim czasie funkcjonowania tzw. pierwszej „Solidarności”, od sierpnia 1980 do grudnia 1981. Także w społeczności artystów i szerzej – ludzi związanych ze sztuką. Trudności i ograniczenia, często dramatyczne, w życiu społecznym i politycznym w Polsce lat osiemdziesiątych spowodowały, że powstająca wtedy Kultura zrzuty nie mogła być tylko fenomenem artystycznym, ale stała się fenomenem kulturowym – wyrazem całej epoki przedstawionym w sztuce. Z perspektywy czasu należy ją postrzegać jako ruch kulturowy, który jednoczył artystów, ale też obejmował wszystkich, którzy sprzyjali sztuce. Był więc także ruchem społecznym.

Kultura zrzuty była także przejawem zdolności do oddolnej samoorganizacji środowiska artystów, ale i samoorganizacji w wymiarze społecznym w warunkach stanu wojennego (do czego inspiracją także było doświadczenie tzw. pierwszej „Solidarności”, wspólne wszystkim uczestnikom Kultury zrzuty). Ta zdolność do tworzenia środowiska, mimo różnic indywidualnych, stanowi kapitał społeczny, który wniosło środowisko artystyczne do późniejszego procesu tworzenia ruchu artystów niezależnych w społeczeństwie demokratycznym, obywatelskim w latach dziewięćdziesiątych (np. *Żywa Galeria*). Konsekwencje tego ruchu trwają do dziś w postaci pojawiających się rozmaitych inicjatyw międzyśrodowiskowych (np. projekt Polska Biennale). Rozpatrywana w takiej perspektywie, Kultura zrzuty lat osiemdziesiątych jest zjawiskiem niezwyklej wagi o konsekwencjach artystycznych, ale i społecznych, w wymiarze ogólnopolskim.

FOREWORD

The Pitch-In Culture was a cultural phenomenon of the eighties, happening in Poland at various artistic milieus. The Pitch-in Culture emerged at the ground level as an artistic initiative. In artistic terms it was a trend based on post-conceptual art. On the one hand it expressed the ending of modernism, and on the other – the beginnings of postmodernism in Polish art. Therefore, it gathered together the most progressive art at that time.

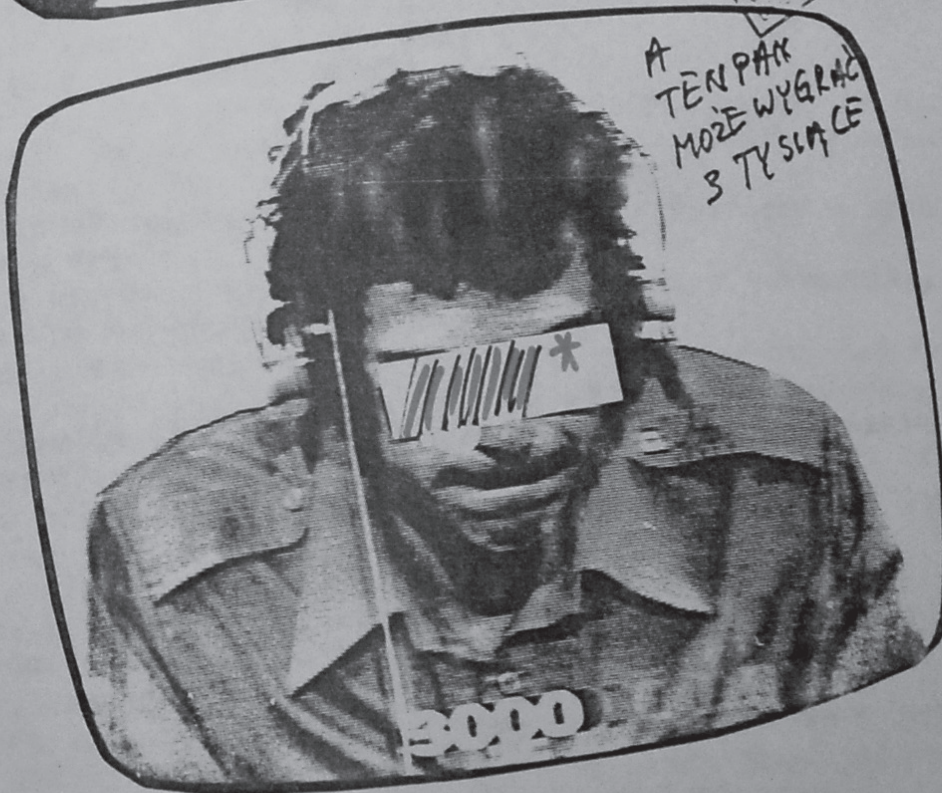
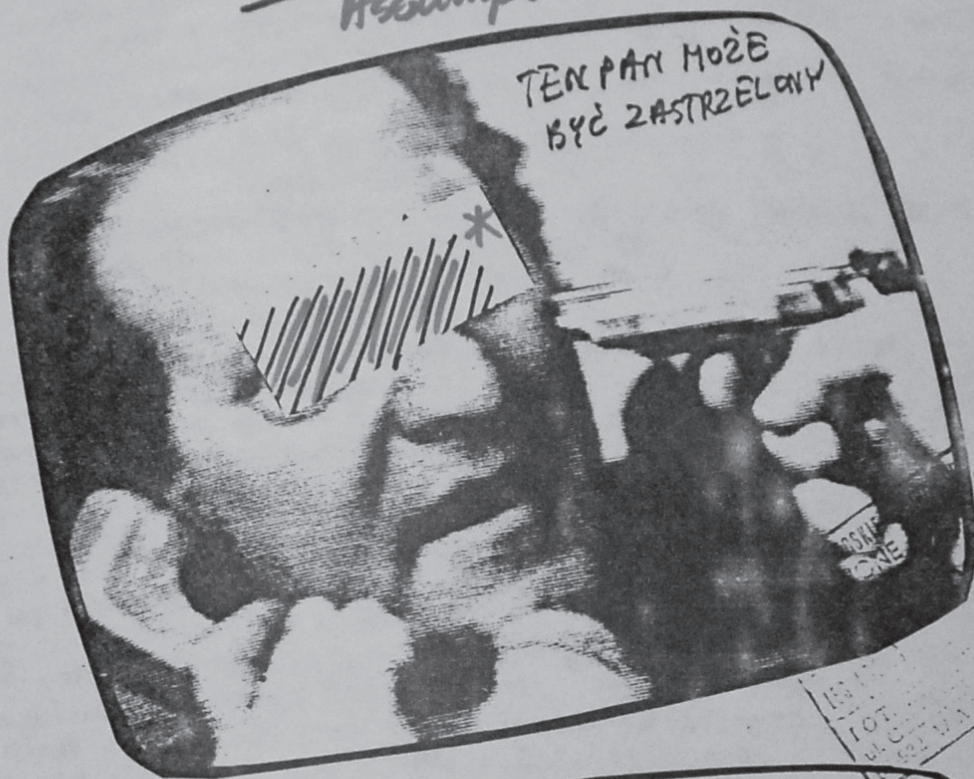
It closed the past of avant-garde art, and at the same time it opened new post-avant-garde perspectives for art. Therefore it was the Pitch-in Culture that caught the continuity of Polish art during the turn of modernism / postmodernism, and the continuity broken in other fields by martial law.

The eighties in Poland are a specific time of interest - of the fall of communism and of economical and political crisis. Martial law was the last stage of that decadent era. However, as it turned out, the oppression of the authorities was not able to overcome the freedom movement of the society, happening during a short period of the so called 'first Solidarity' between August 1980 and December 1981. The freedom movement was also noticeable within the artists' community and more broadly - people associated with art. The often dramatic hardships and limits, in social and political life in Poland of the eighties directly caused the Pitch-in Culture. Its emergence not only had an artistic dimension, but it gained the status of cultural phenomenon – an expression of the whole era presented in art. From the perspective of time, one can see it as a cultural movement that united artists, but also attracted everyone sympathetic towards art. Therefore, it was also a social movement.

The Pitch-in Culture was also a symptom of the grass roots ability of the artistic community to unite and to self-organize in a social dimension, under martial law (an inspiration for which was also the experience of the so called first "Solidarity", common for all participants of the Pitch-In Culture). This ability to create a milieu, despite individual differences, focused the artistic community and contributed to the later process of creating independent artists' movements in the democratic, citizen based society of the nineties (e.g. the *Living Gallery*). The consequences of that movement are valid today in the form of emerging initiatives that connect various milieus (such as the Polska Biennale). Seen in this perspective, the Pitch-in Culture of the eighties is a phenomenon of unusual importance that had its consequences in art and society in the whole of Poland.

Domniemanie *

Assumptions *



"Odbiornik TV przenośny, przystosowany do zasilania z akumulatora samochodowego"

"AC/DC portable TV set adapted to use a car battery"

ZYGMUNT RYTKA - 1983

22. PAZD 1983

* color only

* — " —

KULTURA ZRZUTY – SUPLEMENT DO TEMATU

Adam Sobota

Sądzę, że dopuszczalne jest szerokie rozumienie terminu „kultura zrzuty”, obok konkretnego, odnoszącego się tylko do pewnych zbiorowych akcji podejmowanych w środowisku artystów łódzkich, po wprowadzeniu stanu wojennego. Był to jeden z najważniejszych przejawów alternatywnego obiegu sztuki w Polsce tego czasu, dzięki temu, że „zrzuta” wciągnęła także w swój obieg ludzi z różnych regionów kraju i z różnych pokoleń. Z pewnością znaczące jest to, że fenomen ten miał swoje centrum w Łodzi, jakkolwiek równie duży potencjał twórczy i tradycje tego rodzaju istniały w kilku innych miejscach (Warszawa, Wrocław, Poznań, Gdańsk). W latach osiemdziesiątych kilkakrotnie przyjeżdżałem z Wrocławia do Łodzi na imprezy organizowane na Strychu i w innych miejscach, ale nie uważam się za odpowiednio kompetentnego by pisać o wydarzeniach w tym środowisku. Ponieważ istnieją relacje uczestników i animatorów wydarzeń łódzkiej „zrzuty”, czuję się zwolniony od opisywania tych faktów. Wolę raczej odnieść się do szerszego kontekstu wydarzeń lat osiemdziesiątych, ze szczególnym uwzględnieniem tych, w które byłem zaangażowany bezpośrednio. Ma to o tyle związek z Kulturą Zrzuty, że jej program wyraziście wskazywał na pewien ogólny trend w kulturze, w którym mieściło się wiele innych zjawisk występujących w dłuższym przedziale czasowym. Oczywiście określenie „kultura zrzuty” jest charakterystyczne dla specyficznej sytuacji po stanie wojennym i dla stylu działania określonego środowiska, a więc nie bardzo pasuje do wszystkich akcji samoorganizującego się świata sztuki w Polsce. Ale nie mam zamiaru proponować innych terminów. Uważam jednak za uzasadnione uwzględnianie tutaj różnych działań w kulturze, które polegały na dodawaniu do form oficjalnych, usankcjonowanych tradycją bądź instytucjonalnie, wartości alternatywnych uznawanych za ważne przez osoby i środowiska, które nie należały do bieżącego establishmentu. Taki proces uaktualniania stanu kultury i wchodzenia zjawisk marginalnych w obieg oficjalny jest czymś naturalnym w systemie demokratycznym, ale w systemie totalitarnym jest on ograniczany, a więc pojawiają się wtedy formy zastępcze.

W Polsce od połowy lat pięćdziesiątych wytworzyła się szczególna sytuacja. Z jednej strony państwo lansowało doktrynę kultury socjalistycznej, opartej o wzory sowieckie, a z drugiej istniała względna tolerancja dla bardziej niezależnych działań, zwłaszcza w środowisku tzw. kultury studenckiej. Można się spierać o to, na ile działania w sferze teatru, literatury czy plastyki mogły być niezależne, ale faktem jest, że dwuznaczność tej sytuacji często była czynnikiem dynamizującym różne odcienie alternatywnego obiegu kultury, którego elementy okresowo konsolidowały się przy okazji społecznych kryzysów. Stopniowo pojawiało się coraz więcej grup twórczych, imprez i miejsc wystawienniczych, co wykształciło określoną sieć kontaktów i zasady funkcjonowania artystycznych innowatorów w warunkach PRL-u. W latach siedemdziesiątych nurt neoawangardy był już mocno ugruntowany w polskiej kulturze i reprezentowany przez kilka pokoleń twórców. Ci, którzy umocnili nieco swoje pozycje, zaczęli się odcinać od bardziej masowych przejawów sztuki postkonceptualnej, określając je pseudoawangardą.¹ Dawała tu znać o sobie logika systemu totalitarnego, skłaniająca nawet marginalizowane środowiska do walki o monopol na swoim terenie. Niechęć klasyków sztuki nowoczesnej do „pseudoawangardy” w dużej mierze brała się z oporu wobec nowych mediów (fotografii, filmu, wideo), które stały się popularne

wśród młodsze­go pokole­nia twór­ców (wielu z nich nie miało for­mal­nej edu­ka­cji ar­ty­sty­cz­nej, ja­ko że pol­skie a­ka­de­mie nie kształ­ciły w tym kie­run­ku). Czę­sto by­li to fo­to­a­ma­to­rzy, którzy wkraczali na bar­dziej ogólny teren sztuki zain­spi­ro­wa­ni nowymi idea­mi kul­tu­ry. W tym śro­do­wi­sku pod­sta­wo­wą po­trze­bą było sa­mo­kształ­ce­nie, zdo­by­wa­nie źródło­wych in­for­ma­cji, sa­mo­dziel­ne na­wią­zy­wa­nie kon­tak­tów w kra­ju i za granicą, im­pro­wi­za­cja w or­ga­ni­zo­wa­niu po­ka­zów i pu­b­li­ka­cji. Wielu uczest­ni­ków Kul­tu­ry Zrzuty z lat o­siem­dzie­sią­tych prze­szło taką drogę (n. p. człon­kowie gru­py Łódź Kaliska). Po okre­sie pew­nej li­be­ra­li­za­cji lat sie­dem­dzie­sią­tych, kie­dy wład­ze po­li­tycz­ne po­go­dziły się z ist­nie­niem sztuki o ro­do­wo­dzie awan­gar­do­wym, wpro­wa­dze­nie sta­nu wojen­ne­go przy­pom­niało o nie­zbęd­no­ści funk­cjo­no­wa­nia takiej sa­mo­po­mo­cy. „Zrzuta” z jed­nej stro­ny była spo­so­bem na zachowa­nie otwar­to­ści kul­tu­ry ar­ty­sty­cz­nej, a z dru­giej stro­ny aktywno­ścią prze­ciw­dzia­ła­ją­cą trwa­łemu zepchnię­ciu pew­nych śro­do­wisk na mar­gi­nes. Z pew­no­ścią dla de­biu­tu­ją­cych twór­ców ważna była obec­ność – cho­ciaż­by w tle – ar­ty­stów o po­waż­nym do­ro­bku, którzy ani­mo­wali wcze­ś­niej sztukę nie­za­leżną (np. Na­talii LL, Zo­fii Kulik, Józe­fa Ro­bakow­skie­go), i którzy na­dal czynili sta­ra­nia, aby te osią­gnię­cia nie zo­stały za­pom­nia­ne.

Od po­łowy lat sie­dem­dzie­sią­tych zajmo­wa­łem się histo­rią nowych me­diów, ale ja­ko pra­cow­nik mu­zeum zma­ga­łem się tam z ba­rie­rą nie­roz­u­mie­nia dla tego ro­dza­ju twór­czo­ści. Kon­tak­ty z ar­ty­sta­mi były dla mnie pod­sta­wo­wym czyn­ni­kiem edu­ka­cji w kwes­tiach naj­now­szej sztuki, wo­bec ogra­niczonych moż­li­wo­ści wy­ja­z­dów i trud­no­ści w po­zyski­wa­nia ob­co­ję­zycz­nej li­te­ra­tu­ry. Spra­wa groma­dze­nia i opra­co­wy­wa­nia do­ro­bku pol­skich ar­ty­stów zwią­za­nych z nur­tem po­st­kon­cep­tu­al­nym wy­da­wa­ła mi się bar­dzo istotna, po­nie­waż po­za nie­licz­nymi wy­jąt­kami te­ma­ten był ig­no­ro­wany przez histo­ryków sztuki, a do­ku­men­ty tej dzia­łal­no­ści szyb­ko ulegały roz­pro­sze­niu. Dla­tego na po­cząt­ku lat o­siem­dzie­sią­tych chętnie przy­sta­łem do nie­wiel­kie­go zespó­łu, którym kie­ro­wał prof. Alek­san­der Woj­cie­cho­wski z In­sty­tu­tu Sztuki PAN (by­li w nim je­sz­cze: Ba­ra­bara Ba­wo­ro­wska, Zbi­gniew Ma­ka­re­wicz i Jerzy Ryba), a który opra­co­wy­wał te­ma­ty z naj­now­szej histo­rii sztuki na Do­lnym Ślą­sku. Osobi­ście opra­co­wa­łem m.in. takie te­ma­ty jak dzia­łal­ność Ga­le­rii Permafo, Ga­le­rii Foto-Me­di­um-Art, czy do­ro­bek grup twór­czy­ch zwią­za­nych z nowymi me­dia­mi, ja­kie dzia­łały do 1981 r. we Wrocławiu. Opra­co­wa­nia te Alek­san­der Woj­cie­cho­wski zbierał do ar­chi­wu­mu In­sty­tu­tu Sztuki i tam miały być wy­da­ne, co je­dnak nig­dy nie na­stą­piło. Z ko­lei ma­te­riały źródło­we groma­dził Jerzy Ryba, który w tym cza­sie dążył do stwo­rze­nia ośrodka do­ku­men­ta­cji sztuki w pro­wa­dzo­nym przez sie­bie we Wrocławiu Sta­ro­miejskim Klubie Młodzieży (od 1988 r. w tym miej­scu dzia­ła Ga­le­ria En­tro­pia, którą pro­wa­dzi Ma­riusz Jodko). Jerzy Ryba, który był wcze­ś­niej per­for­me­rem (współ­twór­cą wrocław­skiej gru­py Studio Kom­po­zy­cji Emocjo­nal­nej) miał bli­skie kon­tak­ty z ar­ty­sta­mi róż­nych śro­do­wisk, w tym łódzkiej Kul­tu­ry Zrzuty i pre­zen­to­wał to spek­trum w Ga­le­rii „Na Ostrowie”, którą pro­wa­dził od 1984 r. Była to ga­le­ria w pod­ziemiach ko­ścioła św. Mar­cina i for­mal­nie pod­le­gała Mu­ze­um Archi­die­ce­zjal­ne­mu, co eli­mi­no­wało na­loty cen­zu­ry. Nie było tam też cen­zu­ry ze stro­ny ko­ściel­nej, co po­zwa­lało Jerze­mu Rybie omijać kon­tro­we­rsyjne dla nie­któ­rych ar­ty­stów za­ga­dnienia tego ty­pu re­la­cji. Po zmianie us­tro­jo­wej Jerzy Ryba zo­stał kie­row­ni­kiem Wy­działu Kul­tu­ry Urzędu Miasta Wrocławia i tam prze­niósł wspom­nia­ne ar­chi­wu­m. Nie­ste­ty kilka lat póź­niej zginął tra­gicz­nie w wy­padku sa­mo­cho­do­wym.

W pierw­szej po­łowie lat o­siem­dzie­sią­tych bli­ską współ­pra­cę z gru­pą Łódź Kaliska i dzia­ła­nia­mi na Strychu pod­jął Wa­cław Ro­piecki, który wcze­ś­niej ja­ko stu­dent ma­te­ma­tyki we Wrocławiu był współ­za­łoż­cie­lem ar­ty­sty­cz­nej gru­py „Format” (1972-76), a w la­tach 1978-81 dzia­łał w zespole Ga­le­rii Permafo. Za­an­ga­żo­wał się też w or­ga­ni­za­cję Kon­struk­cji w Pro­ce­sie w Łodzi w 1981 r. Ważną re­ali­za­cją Ro­pieckiego od 1981 r. stała się *Podróżująca Ga­le­ria Więcej Świa­ta*, czyli za­sta­w au­to­rskich ksi­żek, które wo­ził ze sobą w tor­bie i oka­zy­wał na­po­tkanym oso­bom. Były to: *Księga dusz*, *Księga ci­szy*, *Księga seansów au­to­te­ra­peu­tycz­nych*, *Księga Do ży­cia przez sztukę*, a po­nadto księgi za­wie­ra­ją­ce fo­to­gra­ficzne do­ku­men­ta­cje jego spotkań z lu­dzmi sztuki, uzu­peł­nia­ne o ko­lej­ne z­dję­cia pod­czas de­mon­stra­cji jego *Podróżującej Ga­le­rii*. (co zresztą kon­ty­nu­uje do dzia­siaj).² Na­le­ży tu­ta­j wspom­nieć, że już w po­cząt­kach lat sie­dem­dzie­sią­tych do­ku­men­ta­cję spotkań lu­dzi sztuki ja­ko oso­bny ar­ty­sty­czny pro­jekt roz­po­czął Zygmunt Rytko, który kon­ty­nu­o­wał to w na­stęp­nych de­ka­dach i w szer­okim za­kre­sie uwzględ­nił fe­no­men Kul­tu­ry Zrzuty. Rytko rów­no­le­gle re­ali­zo­wał dwa takie cykle. Były to: *Katalog S.M. (Some meet­ings)* i *Kolekcja pry­watna*, ten dru­gi cha­rak­te­ry­zo­wały swo­bo­dne to­war­zy­skie sy­tu­acje i ek­spresyjne pod­ma­lo­wa­nia fo­to­gra­fii.³ Zwią­zki

Wacława Ropieckiego z Łodzią Kaliską mogły zaskakiwać, gdyż był diametralnie inną od nich osobowością: refleksyjną, uduchowioną i nastawioną pojednawczo. Artyści Kultury Zrzuty byli natomiast nastawieni bojowo i zaczepnie nie tylko w stosunku do oficjalnych propagandowych i obyczajowych stereotypów, ale także wobec dorobku artystycznych kontestatorów poprzedniej dekady, co wywoływało czasami ich oburzenie. Przykładem mogą być parodie manifestów sztuki postkonceptualnej w ekstach Marka Janiaka i Andrzeja Kwietniewskiego, albo afera rzucenia niedojedzoną golonką, podczas wernisażu wystawy *Polska fotografia intermedialna lat 80-tych* w poznańskim BWA, w kierunku stolika, przy którym siedziała Urszula Czartoryska i Andrzej Lachowicz. Członkowie Łodzi Kaliskiej, których o to posądzono, zrzucali winę na swoich niesubordynowanych zwolenników, a zdominowali ten wernisaż strzelając z korkowca, kiedy tylko wymieniano nazwę ich grupy. Zapamiętałem też akcję Jacka Kryszkowskiego w trakcie sympozjum w Toruniu w 1986 r. z okazji 25-lecia grupy ZERO-61. Stawał za plecami prelegentów i odgrywał pantomimę parodiującą ich wywody. Prelegenci, zahartowani w takich kontaktach, znosili to mężnie, publiczność się bawiła, ale nerwy puściły organizatorom. Po dłuższym pościgu – pomiędzy, nad i pod stołami – ujęto Kryszkowskiego i wyniesiono z sali. Jego zachowanie było konsekwencją polemiki, jaką toczył z różnymi interpretatorami ówczesnej sytuacji artystycznej. W jubileuszu grupy ZERO-61 główną rolę odgrywał jeden z jej liderów Józef Robakowski, który w 1984 r. napisał tekst „Kultura Zrzuty”, gdzie powiązał bieżące wydarzenia z tradycjami neoawangardy lat siedemdziesiątych.⁴ Jacek Kryszkowski był poirytowany tym, że próbuje się wtłoczyć nową sytuację w istniejący już szablon (mimo, że J. Robakowski w swoim tekście powoływał się na konsultacje z Józwiakiem, Janiakiem i Snopkiewiczem). Rozesłał tekst polemiczny w którym przestrzegał także przed monopolem jaki w aktualnej sztuce mogłaby uzyskać Kultura Zrzuty.⁵ Posługiwał się jednak podobną strategią, która obejmowała kpiny z wszelkich autorytetów. Uciekano się nawet do tak głupich dowcipów jak usuwanie komuś krzesła, z którego na chwilę się uniósł, co czasem kończyło się bolesnym upadkiem. Podejmowana celowo przez niektórych strategia chamstwa i „żenady” była trudna do zaakceptowania, jakkolwiek nie przekreślała walorów wynikających z autentycznego zaangażowania w sztukę.

Ważną cechą Kultury Zrzuty było to, że przełamywała w znacznym stopniu podziały środowiskowe i branżowe, co nie dokonywało się w takim stopniu gdzie indziej. Na przykład we Wrocławiu liczne grono artystów związanych wcześniej ze sztuką postkonceptualną i nowymi mediami nie miało bliższych kontaktów z artystami uprawiającymi nową ekspresję malarską (jak członkowie grupy Luxus), czy z ruchem Pomarańczowej Alternatywy. Efekty takich podziałów widoczne są do dnia dzisiejszego. Wystawa na temat ekspresji lat osiemdziesiątych pokazywana w Polsce w ostatnich latach ignorowała tradycję fotomedialną, za wyjątkiem zaproszenia Łodzi Kaliskiej.⁶ A przecież nurt ten w tym czasie nadal znakomicie się rozwijał, nabierając zdecydowanie postmodernistycznego charakteru. Dostrzegł to Stefan Wojnecki, który preferował totalną wizję sztuki, obejmującą różne sfery świadomości, i od lat pięćdziesiątych podejmował działania intermedialne w oparciu o fotografię. W latach osiemdziesiątych zorganizował w Skokach pod Poznaniem dwa kilkudniowe spotkania w których uczestniczyło każdorazowo około pięćdziesięciu artystów i kilku krytyków, przedstawiających własne prace i rozumienie sztuki (w 1985 r. hasłem spotkania byli „Fotografowie filozofujący”, a w 1986 r. „Fotografowie własnych dróg”).⁷ Podsumowaniem tej działalności była wielka wystawa *Polska fotografia intermedialna lat 80-tych* w 1988 r. w której udział wzięło osiemdziesięciu artystów, w tym także grupa Łódź Kaliska.⁸ To środowisko spotykało się też corocznie w Gorzowie Wielkopolskim, gdzie w maju odbywały się Konfrontacje Fotograficzne, złożone z kilku wystaw i sympozjum. Były to rzeczywiste konfrontacje, bo spotykali się tam zwolennicy autonomii sztuki, ludzie zaangażowani politycznie, zwolennicy powiązania sztuki z różnymi formami duchowości, teoretycy i zwykli fotoamatorzy. Podejmowane były też spontaniczne działania, jak w 1985 r. akcja Zdzisława Pacholskiego *Milcząca większość*, gdzie fotografował uczestników trzymających przy ustach papierowy biały „dymek” (jak w komiksach, ale bez napisu). Ważnym miejscem spotkań i zdobywania informacji o wydarzeniach artystycznych, przynajmniej z mojego punktu widzenia, była „Mała Galeria” ZPAF na pl. Zamkowym w Warszawie, kierowana przez Marka Grygla, przy współpracy Krzysztofa Wojciechowskiego. Było to miejsce, gdzie dochodziły wszystkie wiadomości i artystycznych inicjatywach i gdzie można było spotkać wielu

ludzi. Marek Grygiel w latach osiemdziesiątych urządził wiele wystaw Łodzi Kaliskiej, artystom z kręgu Kultury Zrzuty, i wielu innym związanym z tradycją neoawangardy.

Głęboko rozbudzona potrzeba kontaktów, poszerzania wiedzy o uwarunkowaniach kultury i rozpoznania trendów nowoczesności spowodowały też postanie biuletynu *Obscura*, którego inicjatorem i redaktorem naczelnym był mieszkający w Warszawie krytyk sztuki Jerzy Busza. W 1981 r. przy okazji jakiejś imprezy artystycznej rozmawiałem z Buszą o potrzebie pisma poświęconego historii i teorii sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem nowych mediów. Jerzy Busza doprowadził do realizacji takiego pomysłu, przekonując zarząd Federacji Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce do powierzenia mu swojego biuletynu, mówiąc otwarcie, że nie ma zamiaru publikować czegokolwiek na ich temat (i słowa dotrzymał). Został redaktorem naczelnym, a kolegium redakcyjne ponadto tworzyli: Lech Lechowicz, Sławomir Magala, Adam Sobota, a w początkowym okresie także Marceli Bacciarelli i Grzegorz Musiał. Pierwszy numer *Obscure* ukazał się w 1982 r. i do 1989 r. ukazało się osiemdziesiąt numerów, średnio dziesięć rocznie. Objętość wynosiła czterdzieści stron maszynopisu (drukowano tylko tekst bez ilustracji), a nakład 500 egzemplarzy rozprowadzany był w prenumeracie (rozchodziła się tylko część). Głównym naszym zamierzeniem była publikacja kompetentnych opracowań na temat historii sztuki nowoczesnej i jej najnowszych problemów. Przygotowywaliśmy je albo sami, albo znajdывaliśmy autorów w kraju, a także tłumaczyliśmy wiele ważnych tekstów zagranicznych autorów, na które natrafialiśmy różnymi drogami. Posiedzenia redakcyjne były improwizowane, np. w barze na warszawskim Dworcu Centralnym, jeśli zdarzyło mi się być tam na delegacji. W tym czasie wiedza o historii sztuki współczesnej w Polsce była bardzo fragmentaryczna i anachronicznie podawana, niezależnie od problemów, które stworzył stan wojenny. W *Obscure* szerzej omówiono takie zagadnienia jak początki awangardy (futuryzm⁹, konstruktywizm¹⁰, surrealizm¹¹), zagadnienia z historii fotografii czeskiej¹² i rosyjskiej¹³, teorie Waltera Benjamina¹⁴, Rolanda Barthesa¹⁵, Susan Sontag¹⁶, Stefana Wojneckiego, a także współczesne zagadnienia związane z feminizmem¹⁷, performance¹⁸, sztuką wideo i filmem¹⁹, fotografią prasową, związkami sztuki i polityki,²⁰ konfrontacją modernizmu i postmodernizmu²¹ problemy sztuki polskiej lat osiemdziesiątych.²² Nie prowadziliśmy kroniki bieżących wydarzeń, ale przede wszystkim staraliśmy się uchwycić jak najszerzy kontekst świadomości sztuki. Można powiedzieć, że *Obscura* była elementem tej bezinteresownej składki, jaką oferowali ludzie, którzy nie godzili się na bierną akceptację ówczesnej sytuacji.

Wrocławską specjalnością lat osiemdziesiątych była Pomarańczowa Alternatywa, której działanie przypominało nieco założenia Kultury Zrzuty, ale miało swój własny obieg. Idea Pomarańczowej Alternatywy została wykreowana przez Waldemara Fydrycha „Majora”, kiedy w 1980 r. założył Ruch Nowej Kultury na Uniwersytecie Wrocławskim, gdzie studiował historię sztuki. Grupa ta jesienią 1980 r. zaczęła wydawać piśmko *Pomarańczowa Alternatywa* i urządziła pierwszy happening, a w 1981 r. Waldemar Fydrych ogłosił „Manifest surrealizmu socjalistycznego”. Manifest ten zawierał założenia całej późniejszej strategii Pomarańczowej Alternatywy po ogłoszeniu stanu wojennego. Istotą było wprowadzenie w przestrzeń publiczną reguł działania, które neutralizowały opresyjną racjonalność mechanizmów kontroli społecznej. Nawet jeden zwrot z tego manifestu wiele mówi o tej surrealistycznej strategii: „Już pojedynczy milicjant na ulicy to dzieło sztuki”.²³ W pierwszym okresie aktywność Pomarańczowej Alternatywy polegała na malowaniu schematycznych krasnoludków na białych plamach pojawiających się na murach, gdzie funkcjonariusze SB zamalowywali solidarnościowe hasła. Aresztowani „malarze” byli zwykle uniewinniani przez sąd na wieść, że chodzi o krasnoludki. Nie bawiło to jednak niektórych działaczy podziemia, którzy widzieli w tym bagatelizowanie patriotycznych postaw. Podobnie było z późniejszymi ulicznymi happeningami Pomarańczowej Alternatywy (PA), które przyciągały tłumy ludzi bawiących się balansowaniem na granicy karnawału i pacyfikacji. Kiedy 12 grudnia 1988 r., w przeddzień rocznicy stanu wojennego, PA zorganizowała uliczne wydarzenie pt. *Zawsze jest happening*, oburzenie opozycyjnych działaczy wzbudził transparent „Pomścimy Wujka i ciocię”, gdyż ich zdaniem znieważało to pamięć pomordowanych przez milicję górników. Mimo to projektowanie i wykonywanie tych happeningów należy uznać za mistrzowskie. Waldemar Fydrych był głównym strategiem, ale miał kilku kreatywnych współpracowników oraz rzeszę ochotników, którzy na ulicach odpowiednio rozwijali zaprojektowane sytuacje.²⁴ Pomysły te naśladowano w innych

miastach Polski, ale można sądzić, że wersje wrocławskie miały najwyższą jakość, dzięki wyrafinowanej surrealistycznej wrażliwości założyciela ruchu. Działalność PA jest dobrze udokumentowana, zwłaszcza gdy idzie o późniejszy okres. Tuż po stanie wojennym Waldemar Fydrych, którego znałem wcześniej, oprowadzał mnie po miejscach, gdzie pojawiły się pierwsze krasnoludki i zostało mi z tej wycieczki parę fotografii. Happeningi filmowała i fotografowała wrocławska Niezależna Agencja Fotograficzna „Dementi”, która od 1982 r. rejestrowała przykłady społecznego oporu. Było to jedyne działanie artystyczne jakim się zajęło Dementi,²⁵ najpewniej dlatego, że Pomarańczową Alternatywę trudno było sklasyfikować, co zresztą wynikało z jej założeń jako zjawiska „para-artystycznego”. Jednak na gruncie sztuki z pewnością chciał być postrzegany Waldemar Fydrych, który rozpoczął kolejne studia na wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych i zakończył je pracą „Przełamywanie struktur akademickich w środowisku wrocławskim w latach 1980-1985”.

Problem oceny przynależności jakiegoś działania do sfery artystycznej, politycznej, religijnej czy dokumentalnej w tym czasie często był dyskusyjny i przesądzany zwykle na podstawie osobistych preferencji czy emocji. W latach 1980-81 emocje społeczne skłaniały wielu zwolenników sztuki eksperymentalnej do zajmowania się dokumentacją społeczną, w czym osiągnęli niebagatelne rezultaty (np. Stanisław Markowski, Leszek Brogowski, Józef Robakowski, Beata Bohdziewicz), a czemu sprzyjały też koncepcje sztuki kontekstualnej. Wraz z pracami fotoreporterów i odnajdywanymi materiałami archiwalnymi tworzyło to bardzo mocną zawartość wystaw, które ktoś trafnie określił jako „donos na komunę”. Po 1981 r. dokument fotograficzny z reguły był narzędziem traktowanym raczej jednoznacznie, ale byli twórcy, którzy potrafili mu nadać bardziej wszechstronny charakter. Powszechnie znane są *Zapisy socjologiczne* Zofii Rydet, ale warto przypomnieć zapomnianą obecnie postać Jana Michlewskiego. Po 1981 r. z determinacją dokumentował różne demonstracje czy przejawy represji i wydawał w swoim warszawskim mieszkaniu gazetkę *Faktograf*, której numery poświęcone były konkretnym wydarzeniom (np. pogrzeb księdza Jerzego Popiełuszki). Wzór gazetki fotografował na małoobrazkowych błonach, a pocięte klatki filmu rozdawał lub rozsyłał jako małe paczuszki z prośbą o dalszą dystrybucję. Powiększenia takich kadrów często ekspresyjnie podmalowywał, nadając dokumentom osobisty i bardzo ekspresyjny charakter.

Sztuka lat osiemdziesiątych obfitowała w niezwykle realizacje i sytuacje często wymuszone przez okoliczności zewnętrzne, które przełamywały kategoryzacje i reguły praktykowane wcześniej. Późniejsze polityczne podziały i presja komercji przyniosły w niektórych aspektach regres, pomimo odzyskanych swobód demokratycznych. Właściwa ocena tamtej sytuacji jest nadal przed nami.

- 1 Wiesław Borowski, „Pseudoawangarda,” *Kultura*, nr 12 (1975): 11-12.
- 2 Dokumentacja spotkań *Podróżującą Galerii Więcej Światła* wystawiona jest od marca 2012 w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu i z tej okazji ukazał się też autorski album.
- 3 Fotografie te publikowane były m.in. w: *Zygmunt Rytka: Fotowizja - Katalog S.M.* (Warszawa: Mała Galeria PSP-ZPAF, 1981). Kat. wyst. oraz *Zygmunt Rytka: Ciągłość nieskończoności* (Łódź: Muzeum Sztuki, 2000). Kat. wyst.
- 4 Józef Robakowski, „Kultura Zrzuty,” w: *Dekada, 1980-1990. Sztuka poszukiwania decyzji* (Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1990), 13-15.
- 5 Jacek Kryszkowski, *Kultura Zrzuty – Bądźmy wyrozumiali i cierpliwi*. Kopia maszynopisu. Prywatne archiwum autora.
- 6 Jolanta Ciesielska, red., *Republika bananowa. Ekspresja lat 80* (Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki, 2008). Kat. wyst.
- 7 Teksty wystąpień teoretycznych na tych spotkaniach ukazały się w wydaniu specjalnym biuletynu ZPAF, Warszawa, 1987 r.
- 8 *Polska fotografia intermedialna lat 80-ych* (Poznań: BWA, 1988). Kat. wyst.
- 9 *Obscura. Biuletyn Federacji Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce*, nr 5 (1984), nr 7 (1987).
- 10 *Obscura*, nr 3 (1982), nr 1-2 (1985) (teksty Laszlo Moholy-Nagy).
- 11 *Obscura* nr 1-3 (1988).
- 12 *Obscura*, nr 5-7 (1986).
- 13 *Obscura*, nr 7-9 (1988).
- 14 *Obscura*, nr 2-3 (1984).
- 15 *Obscura*, nr 5 (1982).
- 16 *Obscura*, nr 1 i 3 (1982).
- 17 *Obscura*, nr 5 (1983), nr 9-10 (1985).
- 18 *Obscura*, nr 10 (1982).
- 19 *Obscura*, nr 2 (1983) (wideo), nr 2 (1984) i nr 8 (1986) (film).
- 20 *Obscura*, nr 8 (1983), nr 4 (1986) (III Rzesza), nr 7 (1987).
- 21 *Obscura*, nr 3-4 (1985), nr 5-6 (1988), nr 2-3 (1989).
- 22 *Obscura*, nr 4-10 (1989).
- 23 Waldemar Fydrych, „Nie tylko sztuka nie tylko alternatywa,” *Obecność*, nr 24 (1988): 29-35.
- 24 Autorskie opisy założeń ruchu Pomarańczowej Alternatywy zawierają publikacje: Bogdan Dobrosz i Waldemar Fydrych, *Hokus Pokus czyli Pomarańczowa Alternatywa* (Wrocław: Kret, 1989) oraz Waldemar Fydrych, *Żywyty mężów pomarańczowych* (Wrocław: Pomarańczowa Alternatywa, 2001).
- 25 Tomasz Kizny i Anna Łoś, red., *Niezależna Agencja Fotograficzna Dementi 1982-1991* (Wrocław: Fundacja NAF Dementi, 2007).

KULTURA ZRZUTY TRZYDZIEŚCI LAT PÓŹNIEJ

Grzegorz Dziamski

Istnieją przynajmniej dwa znaczenia, przynajmniej dwa sposoby posługiwania się terminem „kultura rzuty”. Z jednej strony termin „kultura rzuty” określa konkretną, dość łatwo dającą się zidentyfikować grupę osób uczestniczących w konkretnych wydarzeniach – np. spotkanie w Osieku nad Wisłą (1982, czerwiec), Nieme kino w Łodzi (1983, luty), Teofilów (1983, wrzesień).¹ Pojawiają się tutaj oczywiście pewne problemy – jakie wydarzenia uznać za ważne dla ukonstytuowania się Kultury Zrzuty oraz czy wszyscy, którzy brali udział w tych wydarzeniach mogą być automatycznie zaliczeni do Kultury Zrzuty. To ostatnie pytanie w szczególny sposób odnosi się do uczestników w przedsięwzięciach większych i bardziej otwartych, takich jak *Pielgrzymka artystyczna: Niech żyje sztuka!* (Łódź 1983 wrzesień) czy *Kolęda artystyczna nad morzem bez hasła* (Koszalin 1984 luty). Z drugiej strony, Kultura Zrzuty może być rozumiana jako reakcja artystów na stan wojenny, jako rozwinięty w stanie wojennym sposób działania niezależnych artystów podejmujących próbę cynicznego wymknienia się, jak powiada Józef Robakowski, administracji państwowej, by stworzyć „absolutnie niezależny artystyczny ruch społeczny.”²

Dwa przywołane tu znaczenia nie wykluczają się, przeciwnie, zachodzą na siebie, pokrywają się, co w jakimś stopniu utrudnia dyskusję na temat Kultury Zrzuty, choć nie powinno, bo świadomość tego podwójnego znaczenia jest od dość dawna dla wszystkich oczywista. Stefan Wojnecki jeszcze pod koniec lat osiemdziesiątych pisał: „Tendencja niezależna lat 1982-1986 bywa określana czasami jako »kultura rzuty«.” I dalej, wyróżniając dwa warianty czy nurty Kultury Zrzuty dodawał: „Kultura Zrzuty była wielowątkowa, twórcy często kontynuowali w warunkach undergroundu swoje zainteresowania minimalistyczne i konstruktywistyczne (Konstrukcja w Procesie, Łódź 1981, grudzień) (...) Całkowicie inną postawę reprezentowała Łódź Kaliska. Grupa ta od początku, od 1980 roku rozpoczęła akcję parodiowania formuł i założeń sztuki awangardowej. Najlepszym określeniem byłoby tutaj słowo »antyawangarda«.”³ Kultura Zrzuty oznaczała więc dla Stefana Wojneckiego, tak jak dla Józefa Robakowskiego, sztukę niezależną początku lat osiemdziesiątych, która dzieliła się, z jednej strony na kontynuację tradycji awangardowej, sztuki minimalistycznej i konceptualnej (Konstrukcja w Procesie, *Fabryka*), z drugiej – krytykę, ośmieszającą i wyszydzającą tę tradycję.

Kultura Zrzuty, jak utrzymuje Jolanta Ciesielska, narodziła się w kręgu osób związanych z Łodzią Kaliską jeszcze pod koniec 1981 roku, po Konstrukcji w Procesie i skandalu, którego autorem był Adam Rzepecki,⁴ ale bardzo szybko najgłośniejszą manifestacją Kultury Zrzuty stała się *Pielgrzymka artystyczna Niech żyje sztuka!* (Łódź 2-4.09.1983). Wtedy też pojawiły się dwa przywoływane tu znaczenia pojęcia „kultura rzuty”; węższe, oznaczające osoby związane z Łodzią Kaliską i wyznające bliską Łodzi Kaliskiej koncepcję sztuki oraz szersze, oznaczające sposób działania artystów chcących zachować niezależność w czasach stanu wojennego. W *Pielgrzymce artystycznej* uczestniczyli przecież nie tylko artyści o bliskich Łodzi Kaliskiej poglądach na sztukę. Niecałe dwa lata później, w Belgii, Józef Robakowski próbował przedstawić całą polską awangardę lat osiemdziesiątych pod hasłem „kultury rzuty”. W opublikowanym przy okazji wystawy tekście pisał: Kultura Zrzuty jest „niezależna od polityków, policji, kościoła, administracji i samych artystów”, wyraża się w gestach i hasłach, „dlatego może być wszędzie, w naszych domach, na ulicy, w lesie, knajpie, parku, tramwaju, kolejce po mięso, a nawet w pociągu relacji Łódź-Koszalin i z powrotem.”⁵ Można zatem powiedzieć, że Józef Robakowski przejął termin wymyślony w kręgu Łodzi Kaliskiej, wypełnił go nieco inną treścią i spróbował, jak się miało okazać, bez powodzenia wprowadzić w zachodni dyskurs artystyczny. Bez powodzenia, ponieważ termin „kultura rzuty” był zbyt podobny do dwóch innych, dobrze już osadzonych w zachodnim dyskursie artystycznym, a wymyślonych w Europie wschodniej pojęć: *samizdat* i *ap-art* (*apartment art*, sztuka w rywanych mieszkaniach).

Robakowski chciał z Kultury Zrzuty zrobić wyróżnik polskiej sztuki niezależnej, podczas gdy Łódź Kaliska w swoich początkach, jak słusznie przypomina Wojnecki, zajmowała się ośmieszaniem, wyszydzaniem, często grubiańskim, polskiej awangardy lat siedemdziesiątych, która zabrnęła, zdaniem zwolenników Łodzi Kaliskiej, w ślepy zaułek pustego medializmu, parabadawczej analizy mediów. Hasła, którymi Robakowski poprzedził swój tekst o Kulturze Zrzuty przypominają wyjściowe założenia Łodzi Kaliskiej, jej anty-nowoczesne i anty-awangardowe nastawienie. „Bóg zazdrości nam naszych pomyłek” – to opowiadanie się po stronie tego, co ludzkie, niedoskonałe, ułomne, odrzucenie faustycznego motywu obecnego w myśleniu artystów nowoczesnych, do którego tak często i chętnie nawiązywał w swoich tekstach Theodor Adorno. „Sztuce jesteś obojętny” – to porzucenie ambicji nowoczesnych artystów, by swoją twórczością wyznaczać sztuce nowe kierunki rozwoju. T. S. Eliot uważał, że każde prawdziwe dzieło zmienia obraz historii sztuki. „Na początku była akceptacja” – to domaganie się uznania dla tego, co już jest, a nie dla tego, co dopiero ma być. „Sztuka po upadku” – to sztuka tworzona po upadku wielkich modernistycznych narracji rewolucjonizowania świata przez sztukę. Inne hasło – „Motorem mojej sztuki jest SHL-ka” tłumaczka przełożyła: „The motor of my art is the Honda”. SHL-ka to motocykl polskiej wsi lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, honda to przedmiot marzeń młodych Polaków epoki Gierka. Adam Rzepecki odwołuje się do plebejskich, wiejskich i małomiasteczkowych inspiracji, podczas gdy tłumaczka, podsuwając mu hondę, wpisuje go w zupełnie inny obszar fascynacji.

Najbardziej znanym hasłem Łodzi Kaliskiej, a później Kultury Zrzuty, przypominanym przez Robakowskiego, było hasło wymyślone przez Marka Janiaką jeszcze w 1980 roku – „Sztuka żenująca”, czyli sztuka, która żenuje szczerością i naruszaniem tabu, która wywołuje w obserwatorach poczucie zażenowania.⁶ Kilka lat później Janiak ogłosił „Drugi Manifest Sztuki Żenującej” (1983), w którym pisał, że sztuka żenująca jest rodzajem reakcji obronnej, obroną jednostki upodlonej przez społeczeństwo.⁷ Inne, równie głośne hasło Kultury Zrzuty – „Z trudem, ale konsekwentnie udaję artystę”, Adam Rzepecki wymalował na jednym z domków podczas pleneru w Osiekach w 1981 roku. Dopełnieniem tego hasła było inne: „Wciąż bezkarnie poruszam się po obszarze sztuki”. W działaniach tych można widzieć jedno z pierwszych w polskiej sztuce przykłady zastosowania typowej dla postmodernizmu strategii subwersji, a więc podszywania się i pozornego utożsamiania ze zwalczanymi poglądami; chcę być artystą jak Bereś, jak Warpechowski.

Stan wojenny zmusił artystów do szukania nowych form działania, ale nie zatarał wcześniejszych różnic. Dla Józefa Robakowskiego, Kultura Zrzuty była nową formą działania niezależnych artystów; dla Łodzi Kaliskiej – nową formą twórczości. W pierwszym przypadku była jedynie środkiem; w drugim – celem. Oczywiście, to drugie znaczenie jest ciekawsze, ale domaga się ono odpowiedzi na pytanie, na czym ta nowa forma twórczości polegała? Czym się wyróżniała? Co wносиła do sztuki? Wszystkie pisane po latach teksty o Kulturze Zrzuty powinny odpowiadać na te pytania, a przynajmniej zbliżać nas do odpowiedzi na te pytania.

Dla Jacka Kryszkowskiego, przez niektórych krytyków uznawanego za jednego z kilku liderów Kultury Zrzuty, miała ona zrywać z produkcyjnym modelem sztuki – artysta powinien przestać produkować przedmioty.⁸ Jak miałyby wyglądać sztuka post-produkcyjna tego Kryszkowskiego nigdzie nie wyjaśnił. Dzisiaj, z czego Kryszkowski nie byłby zapewne zadowolony, bo wielokrotnie krytykował zależność polskiej krytyki od wypracowywanych na zachodzie pojęć i teorii sztuki, moglibyśmy powiedzieć, że sztuka post-produkcyjna przypominałaby estetykę relacyjną Nicolasa Bourriauda.⁹ Nie byłaby to sztuka przedmiotów, lecz relacji, międzyludzkich relacji, jak zdawał się sugerować tekst „Urodziny w Łaźni Miejskiej 17-23. 06. 1982” – opis spotkania nieporozumienia, do którego doszło, a właściwie nie doszło, choć wszyscy się spotkali i robili coś innego niż mieli robić.¹⁰ Przedmioty w takiej sztuce są ulotne i niekonieczne, służą jedynie nawiązywaniu międzyludzkich relacji i jak najszybciej należy się ich pozbyć, jak w hurtowej wyprzedaży dzieł sztuki zorganizowanej przez Kryszkowskiego i Rzepeckiego w Małej Galerii w kwietniu 1985 roku.

Lata 1985/1986 to koniec Kultury Zrzuty. Józef Robakowski porzucił termin „kultura zrzuty”, znajdując inny, lepszy – „sztuka osobna”.¹¹ Łódź Kaliska wróciła do działalności pod własną nazwą (Festiwal Łodzi Kaliskiej, BWA, Konin 1985, maj), a Marek Janiak w rozmowie na temat Kultury Zrzuty dochodził do wniosku, że była ona wyrazem niemożliwości zajmowania się sztuką w Polsce lat osiemdziesiątych. Tworzenie sztuki

w Polsce stanu wojennego byłoby supercynizmem, dlatego jedyną rzeczą jaką można było robić, to pokazywać, że jest to zajęcie żenujące, niewłaściwe, nieetyczne – „sztuka żenująca, praca bez skupienia, sztuka bez sensu (...) cynizm i dystans staje się rodzajem radości i manifestacją wręcz polityczną, ale nie wywołuje to aplauzu społeczeństwa, bowiem postawa ta wytwarza pewną elitarność, ma cechy właściwe arystokracji.”¹²

Pod koniec 1984 roku artyści zaczęli powracać do oficjalnych instytucji artystycznych, czego wyrazem była wystawa i sympozjum *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej* (1984, grudzień) zorganizowane przez lubelskie BWA i galerię Labirynt, a rok później Biennale Nowej Sztuki w Zielonej Górze (1985, listopad). Kryszkowski był przeciwny temu powrotowi. W *Tangu* ukazała się jego napastliwa krytyka lubelskiej imprezy: „Artyści epatują czym mogą. Zamiatają, rysują wodą po szybach, wbijają gwoździe, wyją, deklamują żarty, wieszają liczne pierdoły na ścianach, przebierają się i prowokują. Męczą co się da – film, video, rysunek, samych siebie. Publika dzielnie udaje dobre samopoczucie, choć zna już większość popisów na pamięć. Uporczywie ogląda nowe ich warianty i trwa.”¹³ Jolanta Ciesielska odpowiedzialnością za atak na lubelską wystawę i sympozjum, który doprowadził do ostatecznego upadku Kultury Zrzuty, obarczyła Kryszkowskiego,¹⁴ ale miał on wsparcie sporej części Łodzi Kaliskiej, które stracił pod koniec 1985 roku, kiedy Janiak, Rzepecki i Kwietniewski sami zaczęli wracać do oficjalnych instytucji artystycznych, biorąc udział w zielonogórskim Biennale Nowej Sztuki.

Moje osobiste doświadczenia z Kulturą Zrzuty ograniczają się w zasadzie do *Pielgrzymki artystycznej Niech żyje sztuka!*, w której miałem okazję uczestniczyć. Pielgrzymka w skondensowanej formie pokazywała wszystkie zalety i wady Kultury Zrzuty. Miała być świętem sztuki i była świętem sztuki. Ale kilka lat później pojechałem na Documenta, później na Biennale Weneckie, jeszcze później na targi sztuki w Berlinie i wszędzie tam spotykałem podobną atmosferę, atmosferę święta sztuki. Nie to było więc wyróżnikiem *Pielgrzymki artystycznej*, a jeśli tak, to co? Myślę, że wyróżnikiem *Pielgrzymki* i całej Kultury Zrzuty była towarzyskość – miejsce merytorycznych dyskusji zajęły osobiste sympatie i antypatie, powszechne poklepywanie się i wmawianie sobie, że to, co robimy jest ważne. Nad wszystkim górował duch kolektywizmu, zbiorowości, która się rozrasta, jest coraz liczniejsza – i to stawało się powoli najważniejsze. Niektórym się wydawało, że wszystkie prace i pomysły uczestników Kultury Zrzuty są wspólne i dlatego mogą być przez każdego w dowolny sposób używane i wykorzystywane. Ale odwrotną stroną towarzyskości była podejrzliwość – nieufność wobec innych uczestników, posądzanych o to, że są donosicielami, agentami lub tajnymi współpracownikami SB. O tej podejrzliwości mówią prawie wszystkie wspomnienia osób uczestniczących w Kulturze Zrzuty.¹⁵ Powszechna podejrzliwość i nieufność, przekonanie, że każdy może być donosicielem, sprawiły, że zrezygnowałem z udziału w innych przedsięwzięciach Kultury Zrzuty. W decyzji tej utwierdził mnie także rozwój sytuacji artystycznej w Poznaniu. W Poznaniu, życie artystyczne w stanie wojennym skupiało się wokół szkoły (PWSSP) oraz przyszkolnych galerii – Akumulatory2, ON, AT, Wielka 19.¹⁶ Nie były to przestrzenie prywatne, lecz publiczne – każdy mógł przyjść i zobaczyć to, co było w tych galeriach pokazywane. Poznań pokazywał jak można było wykorzystać instytucje artystyczne w stanie wojennym i później, tymczasem stosunek Kultury Zrzuty do instytucji artystycznych pozostawał niejasny lub – jak ujmował to Robakowski – cyniczny. Muzeum Sztuki w Łodzi kupowało prace od niektórych uczestników Kultury Zrzuty, co wywoływało niekończące się dyskusje, czy prace Kultury Zrzuty można komercjalizować, to znaczy sprzedawać oficjalnym instytucjom artystycznym i prywatnym kolekcjonerom?

Czym zatem była Kultura Zrzuty? Robakowski wpisywał ją w tradycję polskiej sztuki niezależnej, której początki datował na rok 1961, powstania galerii EL w Elblągu.¹⁷ Dla Łodzi Kaliskiej, Kultura Zrzuty była krytyką modernistycznego myślenia o sztuce, jedną z wersji polskiego postmodernizmu, być może bardziej autentyczną i szczerą niż malarstwo polskich nowych dzikich. Dla Jacka Kryszkowskiego szansą wyzwolenia artysty z przymusu produktywności. O czymś takim marzyło wielu artystów, ale tylko nielicznym – Craven, Słodki, Baader – udało się swoje marzenie zrealizować.¹⁸ Kryszkowski chciał, żeby polscy artyści popełnili zbiorowe samobójstwo artystyczne, a przynajmniej ciągle o nim mówili. Na całe szczęście artyści nie posłuchali Kryszkowskiego i dlatego możemy dzisiaj mówić o Kulturze Zrzuty i zastanawiać się nad tym, czym była – wypracowaną przez niezależnych artystów formą współdziałania, czy czymś więcej?

- 1 Próbę zliczenia wszystkich członków Kultury Zrzuty podjęła swego czasu Jolanta Ciesielska, zob., „Anioł w piekle (Rzecz o »Strychu«),” w: *Co słyszać, Sztuka Najnowsza*, red. Maryla Sitkowska (Warszawa: Andrzej Bonarski, 1989), 203-08.
- 2 Józef Robakowski, „Kultura Zrzuty,” w: *Teksty interwencyjne 1970-1995* (Koszalin-Słupsk: Galeria Moje Archiwum, BWA w Słupsku, 1995), 73.
- 3 Stefan Wojnecki, „Polska fotografia lat osiemdziesiątych,” w: *Polska fotografia intermedialna lat 80-ych* (Poznań: BWA, 1988). Kat. wyst.
- 4 Zob. Ciesielska, „Anioł w piekle,” 205. J. Robakowski podaje inne okoliczności powstania terminu „kultura zrzuty”. „W czasie omawiania w Galerii Wymiany mojego wstępu do tego wydawnictwa [*PST! czyli sygnia nowej sztuki*], ze wspólnej dyskusji narodził się pomysł określenia tego ruchu »kulturą zrzuty«”. Termin narodził się więc gdzieś w 1984 roku. Zob. Józef Robakowski, „Piegi polskiej sztuki lat osiemdziesiątych,” w: *Teksty interwencyjne 1970-1995* (Koszalin-Słupsk: Galeria Moje Archiwum, BWA w Słupsku, 1995), 106.
- 5 Józef Robakowski, „Pitch-In Culture,” w: *Poolse 'avant-garde'* (Antwerp: Cultureel Centrum Berchen, 1985). Kat. wyst. Tekst konsultowany, jak zaznacza autor, z J. Józwiakiem, M. Janiakiem i T. Snopkiewiczem.
- 6 Marek Janiak, „Sztuka żenująca,” w: *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992*, t. 1 (1969-1981), red. Józef Robakowski (Łódź: Łódzki Dom Kultury, Galeria FF, 2000), 270.
- 7 ———, „Manifest II Sztuki Żenującej,” *Tango*, nr 1 (1983).
- 8 Bożena Stokłosa, „Contemporary Polish Art,” w: *Contemporary Art from Poland* (Banff: Walter Phillips Gallery, The Banff Centre School of Fine Arts, 1986), 18. Kat. wyst.
- 9 Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World* (New York: Lukas & Sternberg, 2002)
- 10 Jacek Kryszkowski, „Zrzuta – Urodziny w Łaźni Miejskiej,” *Halo Haloo*, nr 2 (1985).
- 11 *Sztuka osobna* (kurator: J. Robakowski), Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991-1992, grudzień – styczeń.
- 12 „Nic tak nie uspakaja jak historia Chin (1984) – rozmowa z Markiem Janiakiem,” *Tango*, nr 18 (1985): 3.
- 13 Jacek Kryszkowski, „Donos,” *Tango*, nr 18 (1985).
- 14 Ciesielska, „Anioł w piekle,” 207.
- 15 Zob. Włodzimierz Adamiak, „Relacja o tym jak Andrzej Kwietniewski »zaminował Strych«”, (w tym numerze).
- 16 Zob. *Zeszyty Artystyczne PWSSP*, nr 5 (1991). Numer monograficzny poświęcony poznańskim galeriom.
- 17 „Chronology / Chronologie 1961-1985,” w: *Poolse 'avant-garde'* (Antwerp: Cultureel Centrum Berchen, 1985). Kat. wyst.
- 18 Jacek Kryszkowski, „Sztuka zanieczyszcza środowisko,” *Halo Haloo*, nr 2 (1985).

SZTUKA W POCIĄGU RELACJI ŁÓDŹ – KOSZALIN

Wojciech Ciesielski

Józef Robakowski pisał w 1984.: „SZTUKA ZRZUTY [...] może być wszędzie w naszych domach, na ulicy, w lesie, knajpie, parku, tramwaju, w kolejce po mięso, a nawet w pociągu relacji Łódź-Koszalin.”¹ Wybór tych dwóch miast w pierwszym tekście opisującym to niezwykle zjawisko, oczywiście nie był przypadkowy. I co ciekawe, okazuje się być wyjątkowo znaczącym także współcześnie, dla szerszego zrozumienia tego fenomenu. „Kultura Zrzuty”, owo „niezwykle trafne określenie” powstało w Łodzi, w połowie 1984 roku podczas towarzysko-artystycznego spotkania² i w chwili obecnej można to uznać za jeden z nielicznych niezaprzeczalnych faktów. Jednakże już samo zjawisko sprawia niemały problem badawczy, rozmytymi granicami czasowymi (lata osiemdziesiąte), niepewnym charakterem i zasięgiem oddziaływania i sporną listą uczestników. Parafrazując powiedzenie funkcjonujące w jego obiegu „było coś” i podjąc próby usystematyzowania posiadanej wiedzy. Wydaje się, że ów „koszaliński trop” może tu być pomocny, poprzez dodanie pewnych kontekstów i spojrzenie z nieco peryferyjnej perspektywy umożliwiającej dostrzeżenie szerszego obrazu.

Tekst ten dotyczy głównie wybranych wydarzeń, które miały miejsce w Koszalinie lub podejmowanych z inicjatywy koszalińskich artystów w latach osiemdziesiątych. Niestety, jest to zaledwie przyczynek do poważnych badań, wskazujący raczej na białe plamy domagające się opracowania, niż te zaległości nadrabiający. Pozostaje mieć nadzieję, że w przyszłości wskazane tu zjawiska artystyczne zostaną dostatecznie udokumentowane i zbadane.³

Kultura Zrzuty także nie doczekała się do tej pory naukowego opracowania z prawdziwego zdarzenia. Złożoność sytuacji wynika między innymi z ilości i rodzaju zgromadzonego materiału dokumentacyjnego. Powstały indywidualne archiwa pełne różnego rodzaju ulotek, druków, zaproszeń, katalogów, fotografii, zapisów video czy innego rodzaju dokumentacji. Każdy taki zbiór pozwala na całkowicie odmienną interpretację. Z drugiej strony treść zawarta w owych zapisach jest często zbyt fragmentaryczna, by mogła pozwolić na dokładne odtworzenie poszczególnych wydarzeń i ustalenie ich znaczenia w tamtym okresie.

Najpełniejszym źródłem pozostają jedynie świadectwa samych uczestników Kultury Zrzuty. Jednakże i tu także pojawiają się problemy, wynikające nie tylko z ułomności ludzkiej pamięci czy rozrzuśnienia niektórych nad utraconą młodością. Wydaje się bowiem, że zjawisko tak się rozrosło i zwielokrotniło, że zaczęło funkcjonować w oderwaniu od swojego pierwotnego źródła, czasami przerastając wyobrażenia jego twórców. Powstające poprzez pomijanie różnych elementów, które nie interesują autorów nielicznych artykułów, „mitologie”, jeszcze bardziej powiększają białe plamy. Stosowane w ten sposób „strategie”, mimo iż nie są wynikiem niczyjej złej woli, powodują najczęściej swoiste zafałszowania, z biegiem czasu coraz trudniejsze do weryfikacji i jednocześnie utrudniające ustalenie faktycznego zakresu funkcjonowania i charakteru Kultury Zrzuty.

Zanim jednak przystąpię do omówienia wybranych zjawisk z Koszalina, pokrótce przybliżę samo zjawisko i swoje jego rozumienie. Bezspornie wydarzenia, jakie miały miejsce w sztuce polskiej lat osiemdziesiątych, wynikają bezpośrednio z kontekstu dokonań twórców, krytyków i teoretyków poprzedniej dekady; są ich kontynuacją lub zaprzeczeniem. Wydaje się, że jest to związane z recepcją przemysłów dotyczących stopniowego przechodzenia w epokę ponowoczesną. Powszechnie

dostrzeżony kryzys koncepcji modernistycznych zapoczątkował fazę przemian, która w początkowym etapie przebiegała w miarę równolegle do podobnych zjawisk na zachodzie. Podejmując próbę omówienia tego nurtu należy więc wskazać na dokonania i refleksje teoretyczne poprzedniej dekady, zwłaszcza na te wywodzące się z kręgów formacji conceptualnych, bowiem to one uformowały ostateczny kształt wielu postaw artystycznych lat osiemdziesiątych. Ujęcie problemu w takim kontekście przemodelowuje tym samym dotychczasowy obraz działań artystycznych tego okresu jako oscylujących jedynie w ramach opozycji komunistyczne państwo – Kościół. Takie popularne ujęcia problemu wydają się być krzywdzące zarówno wobec tych artystów, którzy już w latach siedemdziesiątych dostrzegali konieczność dokonania zmian i walki z „parnasizmem awangardy”,⁴ jak i młodych twórców następnej dekady, całą ich działalność sprowadzając jedynie do roli kontestatorów ustroju lub układu artystycznego.

Józef Robakowski, który jako jeden z pierwszych próbował przeprowadzić analizę zjawiska, w tekście poświęconym „zrzucie” stwierdzał: „Nasza intuicja już wie, że dokonuje się obecnie istotne przewartościowanie, a właściwie przełom. SZTUKA SAMA ZREZYGNOWAŁA Z SIEBIE, PODZIĘKOWAŁA NAM” a dalej „Jej oblicze, to AKTYWNOŚĆ zmieniona w sygnia artystyczne w postaci najróżnorodniejszych gestów czynionych na własną odpowiedzialność, absolutnie nieskrępowanych cywilizacją. Pozornie nasza sztuka jest niewidoczna a nawet nieodczuwalna społecznie, ale funkcjonuje na pewno – my ją czujemy nieustannym jej powodowaniem. [...] Pojawiły się nowe formy działań atakujące bezwzględnie stereotypy myślowe pozwalające nam żyć w poczuciu niezależności w obrębie kultury i przemian politycznych.”⁵

W szkicu *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*, Janusz Zagrodzki, dostrzegając szerszy aspekt funkcjonowania Kultury Zrzuty, stosował określenie „Sztuki Prywatnej”: „Coraz częściej artyści zwracają szczególną uwagę na miejsce prezentacji i jego specjalne znaczenie. Są to miejsca bardzo odmienne od stereotypowych sal wystawowych, bez troski o obronę czy wytyczanie granic własnej twórczości. Swoim istnieniem nie sugerują charakteru działań artystycznych. Sztuka, która wynika z intymnych doznań z uczuć osobistych, jest z zasady nie sprecyzowana, zatarta, nie do końca jasna i pewna swoich racji (...). Działania sztuki prywatnej wymagają innego spojrzenia, uważnego, odśrodkowego, spojrzenia zupełnie z bliska, wnikającego w atmosferę intymnej osobowości.”⁶

W sposobie funkcjonowania „Kultury Zrzuty” czy „Sztuki Prywatnej” znaczące wydają się cztery elementy: relacje i kontakty osobiste uczestników, miejsca – enklawy pozwalające na organizowanie wydarzeń i konfrontację postaw, aktywizowanie i anektowanie działań osób spoza tak zwanego „środowiska artystycznego” oraz dokonywane własnym sumptem publikacje. Motorem, mechanizmem wprawiającym w ruch była potrzeba kontaktu, szczególnie silna w kontekście ograniczeń stanu wojennego.

Opis Janusza Zagrodzkiego pasuje doskonale do wielu miejsc i wydarzeń, takich jak między innymi Łódzki Strych, który był jednym z najważniejszych punktów artystycznej Łodzi, miejscem działań grupy Łódź Kaliska. Pozwalały one na jakieś swobodniejsze działania artystyczne łącząc całe środowisko twórców i odbiorców sztuki, na umożliwiały ciągły i żywy kontakt z autentycznymi postawami oraz akceptowały uczestnictwo każdej ze stron w dokonujących się tam wydarzeniach. Tworzyły przestrzeń egzystencji otwartą na osobiste działania nie tylko balansujące na granicy prywatności, ale niejednokrotnie ją przekraczające. Całkowicie odmienne od stereotypowych sal wystawowych nie sugerujące swoim istnieniem charakteru działań artystycznych, niejednokrotnie lokowane były w prywatnych mieszkaniach i autorskich galeriach.

Nastąpiło także ogromne nasilenie wydawanych przez artystów pism, książek, magazynów, plakatów i ulotek. Były one czymś więcej niż zwykłe poligraficzne produkty, bowiem każda z prac była zarazem oryginalnym wytworem artysty. Modelowym wydarzeniem była praca nad wydaną w 1982 roku Fabryką. Każdy jej egzemplarz był zatem swoistą kolekcją – permanentną wystawą, do wglądu dla wszystkich zainteresowanych. Na podobnej zasadzie skonstruowane było *Tango* wydawane na *Strychu*, chociaż swoje prace dostarczali także artyści mieszkający poza Łodzią. Magazyn stało się łącznikiem i polem wymiany, salą wystawową i elementem spajającym tę różnorodną społeczność artystyczną. Od 1983 do 1985 roku ukazało

się dwanaście zeszytów *Tanga*.⁷ Zamieszczano tam manifesty, kolaże fotograficzne, rysunki, odbitki szablonów, różnorodne teksty, a czasem nawet formy przestrzenne.⁸

Prawdopodobnie największą manifestacją „Kultury Zrzuty” i „Sztuki Prywatnej”, a według Janusza Zagrodzkiego pierwszą tak dużą, była *Pielgrzymka Artystyczna* zorganizowana we wrześniu 1983 roku w Łodzi.⁹ Różnorodne wydarzenia artystyczne odbywały się wtedy w ciągu kilku dni, niemal nieprzerwanie, zarówno w dzień, jak i w nocy, w kilkudziesięciu mieszkaniach prywatnych i pracowniach. Program spotkania układany był „na gorąco”, a uczestnicy przechodzili od jednego do drugiego ustalonego miejsca. W ramach *Pielgrzymki* odbywały się wystawy, koncerty, pokazy filmowe, akcje, performance i wystąpienia teoretyczne prezentowane na równych zasadach i zawsze kończące się wielogodzinnymi dyskusjami. W tych wszystkich inicjatywach uczestniczyli także artyści koszalińscy.

Bezpośrednim „łącznikiem” pomiędzy poprzednimi dekadami a omawianymi tu wydarzeniami, które nadały charakterystyczną formę i kierunek działań koszalińskich twórców, były dwie ostatnie edycje (1980 i 1981) Spotkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki zwanych potocznie Plenerami w Osiekach. Z powodu wprowadzenia stanu wojennego plenery te przestały istnieć. W trudnym okresie lat osiemdziesiątych, wysiłki zaangażowanych w tą działalność artystów skupiły się głównie na utrzymaniu zdobytych do tej pory kontaktów, na dalszym istnieniu w ogólnopolskim obiegu. O kształcie sztuki powstającej w Koszalinie w latach osiemdziesiątych nie decydowały już oficjalne, państwowe salony. Energia twórcza przeniosła się gdzie indziej, w pełni wykorzystując doświadczenia i kontakty wyniesione z poprzedniego okresu. Wielu artystów aktywnie włączyło się w nurt Kultury Zrzuty i był on dla tego środowiska, zdaje się najważniejszy w tym czasie.

Koszalińska Kolęda Artystyczna *BEZ HASŁA* zorganizowana w okresie 10–12 lutego 1984 roku, była odpowiedzią i rewanżem za zaproszenie koszalińskich artystów na zorganizowaną rok wcześniej *Pielgrzymkę*. Miała zdecydowanie skromniejszy charakter lokalowy (charakterystycznym hasłem spotkania, było: *Oczekujemy Waszych realizacji na miarę naszych 20 – tu mieszkań*). Organizatorami były osoby uczestniczące w łódzkiej imprezie: Ewa Kowalska, Grażyna Bogusz Wolska, Andrzej Ciesielski i Stanisław Wolski. Punktem konsultacyjnym oraz głównym miejscem spotkań było mieszkanie Ewy Słowik na ulicy Pabla Nerudy. Zaproszono 85 osób z całego kraju, poza tym na imprezę przyjechało z własnej inicjatywy wielu niezaproszonych, związanych między innymi z ruchem Kultury Zrzuty.¹⁰ Nieliczne ślady tej imprezy odnaleźć można w tekstach Janusza Zagrodzkiego¹¹ i Jerzego Buszy¹², w numerze piątym czasopisma *Projekt* z 1985 roku¹³ i książkach Józefa Robakowskiego.¹⁴

Spotkania zaczęły się 10 lutego o godzinie jedenastej przed kościołem pod wezwaniem Ducha Świętego.¹⁵ Tego dnia zaplanowane wystąpienia mieli: Pacholski, Słowik, Gawlik, Ciesielski, Wawryn, Wolski, Mrozek, Szczepłocki, Sieńkowska, Motkowicz, Monikowska, a więc w przeważającej części mieszkańcy Koszalina. Później tego dnia dołączyli do nich Rytko, Gołkowska, Chwałczyk, Robakowski, Fabich, Różycki i Martini. Następnego dnia rozpoczęto spotkania także o jedenastej w mieszkaniu Ewy Kowalskiej. Odbyła się prezentacja nowego numeru *Tanga*, a następnie wystąpili: Sulima – Suryn, Józwiak, Kryszkowski, Snopkiewicz, Janiak, Bińczyk, Łuczko, Rytko, Czerwonka, Ludwiński, Winiarski, Piechura, Rzepecki, Partum, Ojda, Bałdyga, Dudek – Dürer, Nawrot. W niedzielę 12 lutego odbyły się prezentacje Motkowicza Konarta, Ojdy, Ludwińskiego, Potockiej i Mrozka. Janusz Zagrodzki tak relacjonuje te spotkania: „Aktywny udział wszystkich uczestników i spontaniczny charakter wystąpień nadały temu spotkaniu szczególnie indywidualny charakter. Odrzucono system programowania i organizacji, zostawiając artystom swobodę. Stworzono sytuację pozwalającą uczestnikom samodzielnie decydować o formie spotkania.”¹⁶

Niezależny ruch artystyczny opierający się przede wszystkim na wspólnych kontaktach, często przyjaźniach, pomijający państwowe struktury, potrzebował takich właśnie miejsc, które pozwalałyby na swobodniejsze działania artystyczne, łącząc całe środowisko wytwórców i odbiorców sztuki. Całkowicie odmienne od stereotypowych sal wystawowych przestrzenie działań artystycznych lokowane były czasami w prywatnych mieszkaniach, także w Koszalinie. Między innymi od 1982 do 1988 roku organizowana była cyklicznie w połowie grudnia przez Andrzeja Ciesielskiego i Andrzeja Słowika trzydniowa impreza po nazwę ROK, później przemianowana na PO ROKU. Zaproszeni z całego kraju artyści mieli prezentować swoje aktualne

dokonania. Powoli wydarzenie to nabierało „rozmachu”. W 1988 roku rozesłano do zaproszonych uczestników list, w którym można przeczytać: „PO ROKU jest spotkaniem bez tematu. Głównym celem jest prezentacja własnych dokonań w ostatnim okresie (może być także dokumentacja). PO ROKU odbywa się w mieszkaniach lub domach prywatnych (co roku w innym miejscu) w Koszalinie.”¹⁷ Spotkania miały różnorodny charakter. Prezentowano trwałe obiekty, ale miały także miejsce różnorodne akcje, wystąpienia i pokazy. W sumie odbyło się siedem spotkań, w których uczestniczyli artyści z całej Polski.

Spotkania PO ROKU odbywały się cyklicznie i mimo, że miały być jedynie swoistym zastępstwem życia artystycznego o tymczasowym charakterze, stały się *de facto* imprezą stałą. Poza tym odbywało się wiele wydarzeń całkowicie jednorazowych, organizowanych w mieszkaniach prywatnych, pokazywanych w ustalonych godzinach.

Tak istotne dla koszalińskiego środowiska Spotkania w Osiekach, wyznaczyły model funkcjonowania, który nie mógł być jednak zastąpiony sporadycznymi wydarzeniami. Potrzeba powołania imprezy plenerowej, wypełniającej zaistniałą po 1981 roku pustkę i stanowiącej nową platformę spotkań, dyskusji oraz twórczej pracy, odpowiadającej nowym warunkom, spowodowała koszalińskich twórców do nowych przedsięwzięć.

Całkowicie prywatną inicjatywą były „Imieniny u Władka”, organizowane przez Józefa Robakowskiego, Andrzeja Ciesielskiego, Andrzeja Słowika, i Antoniego Mikołajczyka. Spotkanie to, odbywające się w Węgorzewie pod Koszalinem w czerwcu 1986 roku, miało charakter nieformalny i pozostawiło po sobie spory niedosyt.

Sytuację miał odmienić kolejny cykl plenerów, organizowanych pod hasłem „Zapraszamy do pracy” w latach 1987 – 1989 w Karlinie, a w roku 1990 w Darłowie. Inicjatorami i pierwszymi komisarzami artystycznymi byli Andrzej Słowik i Maria Idziak, którzy w 1989 roku przekazali tę funkcję Wojciechowi Zamiarze, a w 1990 roku Andrzejowi Ciesielskiemu. Formalnie organizatorem spotkań było Koszalińskie Towarzystwo Społeczno – Kulturalne oraz Urząd Miasta i Gminy w Karlinie, które przeznaczyły środki na ten cel. Pierwotnie zaplanowany jako plener malarski, przeobraził się jednak w miejsce „Sztuki Prywatnej”, tym samym stając się jednym z ważniejszych miejsc jej funkcjonowania, niestety już u jej schyłku.¹⁸

Zazwyczaj wszystkie te imprezy były jednorazowe lub odbywały się zbyt rzadko, by mogły mieć charakter inicjatyw podejmowanych regularnie. Powstało zatem kolejne „miejsce sztuki” o znaczeniu równym *Kolędzie Artystycznej*, czyli Galeria Na Plebanii Andrzeja Ciesielskiego. Pomysłodawca i prowadzący ją artysta został w tym okresie zatrudniony przez księdza proboszcza Kazimierza Bednarskiego w parafii pod wezwaniem Ducha Świętego. Tam też miał swoją pracownię. Lokalizacja galerii nie wiązała jej działalności z „ruchem przykościelnym” w polskiej sztuce, bowiem prezentacje, które miały w niej miejsce wywodziły się właśnie z kręgu „prywatnego”, a zatem odcinającego się od ideologii martyrologiczno - patriotycznych. Prezentacje w Galerii Na Plebanii odbywały się średnio raz na miesiąc, zazwyczaj w korytarzu na piętrze, najczęściej były one jednodniowe. Pokazywano instalacje, fotografie, malarstwo, dokumentacje, filmy video, performance, wystąpienia autorskie oraz referaty. Nie ograniczając się do jakichkolwiek gatunków, galeria charakteryzowała się pełną otwartością. O doborze artystów decydowała jednak ich postawa artystyczna i najczęściej kontakty osobiste. Trafny jej wizerunek przedstawił Jerzy Ryba podczas prezentacji Galerii Na Plebanii we Wrocławskiej Galerii Na Ostrowie, 21 – 22 maja 1988 r. Píše on we wstępie do wydanego wówczas katalogu: „Twórca i szef galerii Andrzej Ciesielski – znany nie tylko w Koszalinie artysta—plastyk, sprawca szeregu niekonwencjonalnych przedsięwzięć społeczno—artystycznych – mając oparcie w grupie przyjaciół, między innymi z Koszalina, Słupska, Gdańska, Torunia, Warszawy i Łodzi, zaryzykował rzecz szczególnie trudną. Powołując i z powodzeniem prowadząc galerię sensu *stricto* niezależną, mieszczącą się jednak w pomieszczeniach kościelnych, program jej oparł o tzw. nowe rodzaje artystyczne.”¹⁹ W latach 1986 – 1990. w ramach jej działalności odbyło się 35 spotkań.

„W okresie stanu wojennego zjawisko »życia artystycznego« bynajmniej nie zaniknęło, raczej przybrało postać mimikry stając się niewidoczne dla obserwatorów spoza najbliższego kręgu sympatyków i oczywiście uczestników ruchu awangard, nie tylko fotograficznych. Osobiście widziałem w tym wzmożonym ruchu wielki

tryumf normalności nad nienormalnością i uciążliwymi niedogodnościami życia codziennego.” – pisał Jerzy Busza.²⁰

Kultura Zrzuty zrodziła się z potrzeby całkowicie odmiennego niż do tej pory sposobu prezentowania swoich dokonań, wymiany informacji, wspólnego działania. Bez tych przyjaźni, znajomości, wzajemnej chęci pracy lub nawet osobistych antagonizmów, cały ruch nie miałby szansy rozlania się tak szeroko po kraju i przyjęcia tak wielkiej i różnorodnej rzeszy osób. Oczywiście możemy uznać model ograniczający Kulturę Zrzuty do Łodzi i Strychu jako jedynych punktów wyznaczających ramy jej funkcjonowania. Jednakże już tylko te zjawiska, które miały miejsce w Koszalinie w tym okresie,²¹ obrazują i uświadamiają jak daleko sięgał i jak bardzo inspirujący, wpływowy był ten ruch. Rodzi się więc pytanie, jak relacje te wyglądały w innych ośrodkach? Czy zawężając pole badań, nie ograniczamy możliwości dostrzeżenia niezwyklej wartości tego unikalnego zjawiska?

Pełna interpretacja Kultury Zrzuty jest niezwykle trudna z wymienionych wcześniej powodów. Każdy nowy tekst będzie prawdopodobnie pogłębiał rozdźwięk pomiędzy autentycznymi postawami a ich współczesnym wyobrażeniem. Jednak konieczne wydaje się zarysowanie ogólnego obrazu tego zjawiska, będąc jednocześnie świadomym, że powstać może kolejny mit. Dlatego też tekst ten nie rości sobie praw do ostatecznego wyjaśnienia zjawisk artystycznych dekady związanych ze „Sztuką Prywatną” i być może ulec będzie musiał kiedyś weryfikacji. Konieczne jednak jest pogłębienie badań nad działalnością artystów wówczas aktywnych, tym bardziej, że stanowiła wartość, w którą zaangażowanych było wielu znaczących twórców, a jednocześnie stworzyła model wyróżniający polską sztukę tego okresu, nigdzie później już nie powielony.

- 1 Józef Robakowski, „Kultura Zrzuty,” w: *Dekada, 1980-1990. Sztuka poszukiwania decyzji* (Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1990), 14.
- 2 Autorem był Jacek Józwiak, zob. Jolanta Ciesielska, „Kultura Zrzuty,” w: *Kultura Zrzuty 1981-1987*, red. Marek Janiak (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 1989), 10. Józef Robakowski podczas sympozjum Czym była/jest Kultura Zrzuty?, które miało miejsce 13.04.2012 w Łódzkim Domu Kultury, w ramach Festiwalu Sztuka i Dokumentacja, stwierdził, że było to robocze spotkanie dotyczące przygotowania materiału dokumentującego dokonania niezależnego ruchu artystycznego, związanego głównie z Łodzią, dla zachodnioeuropejskich czasopism.
- 3 Wiele z wspomnianych tutaj wydarzeń i inicjatyw dotyczących okresu lat osiemdziesiątych omówiłem szerzej w artykułach: Wojciech Ciesielski, „Działalność artystyczna w Województwie Koszalińskim w latach osiemdziesiątych,” *Materiały Zachodniopomorskie. Rocznik Naukowy Muzeum Narodowego w Szczecinie* II/III, nr 2 (2008): 79-96.
oraz: ———, „Sztuka Prywatna i Kultura Zrzuty – alternatywna sztuka w latach 80,” w: *Suplementy do Sztuki Polskiej Lat 80*, red. Jolanta Ciesielska (Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2009), 116-22. Kat. wyst.
- 4 Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945* (Poznań: Rebis, 1999), 226.
- 5 Robakowski, „Kultura Zrzuty,” 13.
- 6 Janusz Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca* (Koszalin: Galeria Na Plebanii, 1988), Druk ksero.
- 7 Liczbę taką podaje Piotr Rypson, w: *Der Raum Der Worte. Polnische Avantgarde und Malerbücher 1919-1990*, (Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek, 1991), 94. Kat. wyst. Natomiast Jolanta Ciesielska podaje liczbę osiemnastu numerów: Jolanta Ciesielska, „Anioł w piekle (Rzecz o »Strychu«),” w: *Co słysząc, Sztuka Najnowsza*, red. Maryla Sitkowska (Warszawa: Andrzej Bonarski, 1989), 203-08.
- 8 Bogaty spis wydawnictw prywatnych prezentuje Józef Robakowski w tekście „Biblioteka druków prywatnych,” w: *PST! Czyli sygnia nowej sztuki*, red. Józef Robakowski (Warszawa: Akademia Ruchu, 1989), 173-80.
- 9 Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*.
- 10 Osoby zaproszone to: K. Bąbkiewicz, D. Bagiński, J. Treliński, A. Słowik, A. Sieńkowska, K. Kutyna, A. Kwietniewski, I. Lemke, A. Lachowicz, A. Mroczek, J. Fedorowicz, G. Dziamski, A. Dudek-Dürer, G. Dutkiewicz, T. Snopkiewicz, W. Stefanik, R. Winiarski, A. Wiśniewski, J. Zagrodzki, A. Kostołowski, M. Iwanowska, A. Honory, M. Grygiel, J. Góra, W. Gołkowska, W. Kaźmierczak, K. Klępka, A. Dłużniewski, E. Dłużniewska, J. Dobkowski, J. Bałdyga, L. Brogowski, M. Monikowska – Tabisz, R. Motkowicz, Natalia LL, W. Szutkowski, J. Świdziński, A. Świetlik, J. Robakowski, W. Ropiecki, A. Różycki, J. Ryba, Z. Ryłka, Adam Rzepecki, J. Chwałczyk, G. Kolasieński, T. Piechura, I. Pierzgałski, F. Ojda, W. Bruszewski, A. Płotnicka, A. Partum, L. Popiel, M. Potocka, B. Kraśniewski, A. Bereziański, W. Borowski, J. Ludwiński, J. Bujnowski, M. Bieganowski, E. Benesz, J. Józwiak, K. Jałowczyk, E. Kalinowska – Motkowicz, E. Zarzycka, R. Waśko, M. Wawryn, Z. Warpechowski, J. Wierzbicka, M. Sobociński, A. Sulima – Suryn, A. Szczepłocki, B. Kozłowska, Paweł Kwiek, A. Mikołajczyk, T. Murak, Z. Bińczyk, G. Martini, W. Czerwonka, T. Bujnowska, L. Mrozek, A. Matuszewski, R. Michałowski, M. Janiak.
- 11 Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*.
- 12 Jerzy Busza, „Sygnia nowej sztuki,” w: *Wobec odbiorców fotografii* (Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1990), 155.
- 13 Dorota Skaryszewska, „Wywiad z Ryszardem Winiarskim,” *Projekt*, nr 5 (1985): 22. Zachowało się jedno zdjęcie z akcji przeprowadzonej przez Winiarskiego w mieszkaniu prywatnym.
- 14 Józef Robakowski, red., *PST! czyli sygnia nowej sztuki 1981-1984*, Warszawa: Akademia Ruchu, 1989) oraz ———, *Dekada, 1980-1990. Sztuka poszukiwania decyzji* (Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1990).
- 15 Z tą parafią związany był Andrzej Ciesielski. Później na jej terenie powstała założona przez niego Galeria Na Plebanii.
- 16 Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*.
- 17 *Po Roku*, (Koszalin: Galeria Moje Archiwum, XII 1988). Druk okolicznościowy.
- 18 W kolejnych edycjach pleneru wzięli udział: Kazimierz Bąbkiewicz, Jerzy Busza, Andrzej Ciesielski, Witosław Czerwonka, Jolanta Fraszewska, Jolanta Gawlik, Leszek Golec, Jerzy Grzegorski, Maria Idziak, Andrzej Janaszewski, Marek Janiak, Justyna Janiszewska, Lech Karwowski, Elżbieta Kalinowska, Adam Klimczak, Krzysztof Kobylka, Barbara Konopka, Sławomir Kosmyka, Leszek Krutulski, Paweł Kwaśniewski, Andrzej Kwietniewski, Antoni Mikołajczyk, Ewa Miśkiewicz-Żebrowska, Wojciech Olejniczak, Zdzisław Pacholski, Anna Płotnicka, Kazimierz Rajkowski, Ewa Robak, Józef Robakowski, Jerzy Ryba, Zygmunt Ryłka, Andrzej Słowik, Andrzej Szoka, Andrzej Świetlik, Ryszard Tokarczyk, Wojciech Zamara, Ewa Zarzycka.
- 19 Jerzy Ryba, „Wstęp,” w: *Galeria „Na Plebanii”* (Wrocław: Galeria „Na Ostrowie”, 1988). Kat. wyst., strony nienumerowane.
- 20 Busza, „Sygnia nowej sztuki,” 155.
- 21 Krzysztof Jurecki za daty funkcjonowania Kultury Zrzuty przyjmuje lata 1982 – 1990. Por. Krzysztof Jurecki, „Łódź Kaliska. Prawdziwa historia?,” *Exit*, nr 1 (2005): 3644-49.