

Na pytanie: „czym była Kultura Zrzuty?“, postawione przez organizatorów festiwalu Sztuka i Dokumentacja, można najogólniej odpowiedzieć, że było to istotne doświadczenie grupy twórców łódzkiego środowiska początku lat osiemdziesiątych. Podczas sesji poświęconej temu zagadnieniu przedstawione zostały różne punkty widzenia, z których wynikało że **Kultura Zrzuty** nie miała jednolitego przekazu pod względem programowym i estetycznym. Stanowiła ona pewien zbiór indywidualnych postaw, reprezentujących własne, odrębne historie, różną świadomość artystyczną, również odmienne zaangażowanie w problematykę społeczno-polityczną. Kultura Zrzuty istniała w czasie stanu wojennego i dlatego fakt ten nie mógł być obojętny dla twórców działających w jej obszarze. Większość pozornie dystansowała się do wydarzeń zewnętrznych, nie angażując się w sposób jednoznaczny w działalność podziemną, niepodległościową, antyreżimową. Jednak sama forma obecności i funkcjonowania grupy czyniła z niej **organizację** krytyczną wobec zewnętrznej sytuacji politycznej, kontestującą wszelkie oficjalne struktury państwowe.

Uważam, że warto się zastanowić nad pytaniem „kiedy zaczęła się Kultura Zrzuty i jakie są źródła jej powstania?“. Stan wojenny jako tragiczna konsekwencja rozpadającego się systemu komunistycznego nie miał **mocy sprawczej** w rodzącej się idei **Kultury Zrzuty**. Jestem przekonany, że to właśnie sierpień 1980 roku stał się momentem przełomowym w świadomości twórców i początkiem idei. Wtedy rozpoczęła się przygoda z poszukiwaniem form artystycznej wypowiedzi na temat szeroko pojętej wolności i niezależności sztuki. Osobiście byłem pod silnym wpływem dorobku Warsztatu Formy Filmowej i obecnych w sztuce tamtego czasu nurtów analitycznych, pamiętam to doświadczenie jako zabawę czystą formą, działalność artystyczną skierowaną na „samą siebie“. Wydarzenia roku 80-tego kazały zweryfikować kierunki poszukiwań artystycznych, pojawiła się silna potrzeba wspierania przemian dokonujących się w przestrzeni publicznej, podjąłem aktywność społeczną w interesującym mnie obszarze sztuki. Rok akademicki 80/81 w szkole filmowej rozpoczęliśmy od próby przeprowadzenia zmian mających na celu przekształcenie szkoły filmowej w akademię filmową, była to między innymi propozycja rozszerzenia programu kształcenia o elementy z dziedziny sztuki, tradycje łódzkiej awangardy były dobrym wzorem i punktem odniesienia. Planowane przez środowiska młodszej kadry naukowej oraz studentów zmiany nie powiodły się, nasz kandydat na rektora wówczas adiunkt Józef Robakowski przegrał w wyborach z kandydatem profesorów. Ważne jest przypomnienie tamtych doświadczeń ponieważ z tego samego środowiska młodszej kadry naukowej i studentów PWSFTViT na początku 1981 roku wyszła inicjatywa zgłoszona przez Ryszarda Waśkę zorganizowania wielkiej międzynarodowej wystawy Konstrukcja w Procesie. Wystawa była ogromnym sukcesem i jednocześnie największą manifestacją artystyczną w Polsce i jedyną taką na świecie. Zrealizowanie tego przedsięwzięcia było możliwe ponieważ cały świat interesował się wydarzeniami w Polsce i dokonującymi się tu przemianami, każdy tutaj chciał być i uczestniczyć w tych historycznych wydarzeniach, były one możliwe między innymi dzięki bliskiej współpracy z „Solidarnością“ mieliśmy ich poparcie i pomoc również w wymiarze materialnym. Uważam, że wszystko co miało miejsce w tamtym czasie, wszystko co się działo w przestrzeni publicznej, było podporządkowane nadrzędnemu celowi jakim była droga do wolności, rozumiana jako aktywność społeczna nie skrzepowana żadną doktryną czy systemem, której towarzyszył przepływ wolnej myśli i idei, gdzie sztuka może być w pełni realizowana. Doświadczenia te wzmacniały i integrowały środowisko, kreowały nowe formy współpracy w grupie. Czas stanu wojennego dla niektórych łódzkich twórców stał się czasem wzmożonej aktywności artystycznej i organizacyjnej (oczywiście poza oficjalnym obiegiem) o charakterze wspólnotowym, bezinteresownym i spontanicznym. Zastanawiające jest to, że służba bezpieczeństwa specjalnie nie interweniowała w naszą działalność, wręcz można odnieść wrażenie, że przyzwalała (!) na wydarzenia dziejące się na Strychu czy plenerach w Teofilowie. Moim zdaniem służby komunistyczne były bardzo dobrze zorientowane w tym, co działo się w obrębie **Kultury Zrzuty** i nie kwalifikowały tej aktywności jako antypaństwowej i antykomunistycznej.

Analizując treści zawarte w kolejnych edycjach *Tanga* można dojść do wniosku, że są one w swojej istocie rodzajem **zrzuty**, stanowiącej zbiór indywidualnych postaw, podejmujących różnorodną tematykę o zróżnicowanym poziomie intelektualnym i reprezentowanych wartościach. Antyklerykalizm Adama Rzepeckiego, nihilizm Jerzego Truszkowskiego, czy anarchizm Jacka Kryszkowskiego – jako wybrane spośród wielu radykalne postawy, swobodnie mogły funkcjonować obok siebie, realizując ideę **Kultury Zrzuty**, nieograniczonej przestrzeni umożliwiającej pełną swobodę twórczą. Osobnym zagadnieniem jest wartość intelektualna tej działalności artystycznej, która mogłaby stanowić źródło opisu ówczesnej rzeczywistości i stanu świadomości uczestniczących w niej artystów.

Osobiście uważam, że była to zapowiedź postmodernistycznego tygla, w którym wiele różnych, często odległych wątków miesza się ze sobą, nie zostawiając miejsca na pogłębioną refleksję czy wnikliwe poszukiwania. Zjawisko **Kultury Zrzuty** było więc objawem świeżego myślenia o sztuce i kulturze, ale jednocześnie było afirmacją powierzchownych, często banalnych postaw i gestów. Jako autor hasła, miałem poczucie adekwatności nazwy „kultura zrzuty” z dziejącymi się wydarzeniami artystyczno-towarzyskimi, odbieranymi zazwyczaj na granicy żartu, nonszalancji wobec świata zewnętrznego i nieustannej **zabawy** z filmem, fotografią, malarstwem, poezją, teatrem...

Swoje uczestnictwo w **Kulturze Zrzuty** rozumiałem jako aktywność w dwóch wymiarach: organizacyjnym i artystycznym. Te dwa poziomy przenikały się wzajemnie i tworzyły nowy model postawy twórczej – niezależnej od instytucji państwowych i obowiązujących wytycznych. W 1985 roku BWA w Zielonej Górze zorganizowało I Biennale Sztuki Nowej – oficjalną imprezę, która stanowiła swego rodzaju zamknięcie okresu bojkotu instytucji państwowych w obszarze sztuki współczesnej, powrócił zatem oficjalny obieg kultury. Impreza ta stała się również zapowiedzią końca **Kultury Zrzuty**. Ten stan rzeczy zmanifestowałem w swoim wystąpieniu-performance w ramach biennale, dokonując symbolicznego aktu spalenia wydawnictwa *Tango*. Kolejnym gestem odnoszącym się do doświadczeń pierwszej połowy lat osiemdziesiątych była wystawa *Nieobecni dla Sztuki*, którą zaprezentowałem w 1986 roku w Teatrze Studyjnym w Łodzi. Tu także odniosłem się do minionego czasu. Wystawa ta będąca fotograficznym spojrzeniem wstecz, jednocześnie stanowiła koniec mojej aktywnej obecności w **Kulturze Zrzuty**.

Łódź, kwiecień 2012 r.

Jacek Kasprzycki **Kultura (w) zrzuty. Odpowiedź zbiorcza.**

Symposium na temat Kultury Zrzuty w Łodzi dnia 13 kwietnia 2012, w piątek (*nomen omen*) ujawniło, jak sędzę pewne zasadnicze cechy oglądu historii najnowszej w Polsce, o których pisma o sztuce, (gdzie publikowałem artykuły na ten temat: *Artluk*, a przedtem *ARTEon*) wspominały już wcześniej np. przy omawianiu historii sztuki pojęciowej w naszym kraju.

Nie byłem obecny na samym symposium (czego żałuję), ale po gorących wypowiedziach uczestników, które (już) znam, mogę sobie wyobrazić gdzie i w jakich punktach powstały kontrowersje i spory co do omawianego zjawiska.

Te spory zresztą istnieją już od końca lat osiemdziesiątych, a upływ czasu je tylko nasilił.

Są one, jak się okazuje, jedynie pewnym symptomem szerszego zjawiska polegającego na zawłaszczaniu przez osoby, instytucje i grupy terenu, nazwijmy to umownie, „historii obszaru polskiej sztuki współczesnej końca XX wieku”.

Jest to o tyle smutne, iż wiele osób – na przykład wspomniany przeze mnie, nieżyjący już Zbyszko Trzeciakowski czy Antoni Mikołajczyk, Andrzej Partum i Jerzy Ludwiński nie mogą już zabrać głosu w tej sprawie. Mam na myśli działania w obrębie kultury polskiej zaraz po zaistnieniu stanu wojennego. To temat nieopisany, albo źle opisany lub też przynajmniej niewystarczająco zdokumentowany. To, co przeczytałem na stronach IPN w ramach projektu „Kultura stanu wojennego” woła o pomstę do nieba.

To wszystko wymaga bardzo szczegółowego omówienia – w tej chwili staram się temat jedynie zasygnalizować w kilku punktach. Nie będę mówił o swoich subiektywnych odczuciach, skupiając się jedynie na faktach. Bezsprzecznie:

1. Po 13. grudnia zaczęły tworzyć się w całej Polsce grupy twórców, które starały się znaleźć nowych mecenasów w rodzaju Kościoła, podziemnej „Solidarności”, albo szły na współpracę z władzami PRL.
2. Rozwiązano ZPAP, który od tej pory działał w podziemiu i dalej organizował akcje artystyczne.
3. Część artystów jak Andrzej Foggt, Jerzy Duda Gracz i inni powołali tak zwane „neozwiązki” (SPAMiG, etc).
4. Powstała „Sztuka Polska”, która przejęła sprytnie wiele zadań ZPAP w tym festiwale, etc., zawłaszczając na lata majątek ZPAP, który nie był majątkiem państwa a Stowarzyszenia, czyli jego członków (twórców).
5. SFP starało się dostosować do sytuacji, zdecydowało się na współpracę z ówczesnymi władzami, choć osoby tam stowarzyszone działały również w drugim obiegu i także w opozycji.
6. Wielu artystów zdecydowało się wystawiać i organizować swe akcje pod egidą Kościoła – jednak byli tacy, którzy się wobec nich dystansowali.
7. W szkołach artystycznych władze zostały spacyfikowane. Tak w PWSFTViT w Łodzi, w PWSSP we Wrocławiu, gdzie władze WRON ustanowiły swoich rektorów. Wielu wykładowców usunięto, tak samo jak internowano wielu studentów tych szkół. W niektórych uczelniach udało się zachować względny *status quo* z roku 1981 (Poznań). Po raz pierwszy od lat czterdziestych XX wieku na taką skalę artyści zgromadzeni głównie w grupy nieformalne, głównie przyjacielskie i towarzyskie postanowili nie korzystać z mecenatu instytucji państwowych jak i uczelnianych (także państwowych). Postawili na prywatnych mecenasów, którymi byli ludzie udzielający swych kwater, gospodarstw, sprzętu, etc. Tę grupę, tak artystów jak i działań, można zakwalifikować właśnie do omawianej „Kultury Zrzuty”.
8. Te grupy nieformalne i działania powstały NIEZALEŻNIE, tak w „centrali” (Warszawa), jak i w Łodzi, Poznaniu, Krakowie, Radomiu, Elblągu, Wrocławiu, etc., czyli na obszarze całej Polski.
9. Kiedy ktoś wtedy, czy tym bardziej teraz mówi, że ogarnia w pełni te zjawiska jest w błędzie, bo z logicznego punktu widzenia śledzenie ich w stanie wojennym było fizyczną niemożliwością, a w wolnej Polsce po 1989 prawie nikt oprócz kilku osób (Jerzy Truszkowski, Józef Robakowski, Krzysztof Jurecki, Łukasz Ronduda, etc.) nie zajmował się fachowo tym zagadnieniem.
10. Termin „Kultura Zrzuty” jest umowny i dotyczy wybranych osób i działań. Niemniej te osoby i działania powstawały zarówno zależnie jak i niezależnie od siebie na terenie całego kraju. Osobiście określam nim te działania, które były „samofinansujące się”, w przeciwieństwie do tych realizowanych pod egidą Kościoła i innych instytucji drugoobiegowych. Choć brałem udział w działaniach na Żytniej i w Duszpasterstwie Środowisk Akademickich w Poznaniu, nie uważam tego za działalność niezależną. Sytuacja się pogmatwała po oficjalnym zniesieniu stanu wojennego przez WRON, gdyż wielu artystów brało udział w imprezach oficjalnych i nieoficjalnych, ponieważ cenzura i SB bardziej zaczęły interesować się opozycją polityczną – nie artystyczną. Takie zjawisko jak „Kultura Zrzuty” włączam do działalności wynikłej z finansowej niezależności instytucjonalnej. Sam termin rozumiem tak, jak on się przedstawia – to znaczy: „zrzucamy się na sztukę, transport, jedzenie a także alkohol. Nikt nam tego nie funduje”.
11. Sam termin nie może być kanoniczny, jakim jest on dla niektórych historyków sztuki. Wielu wtedy brało udział w tej niejako artystycznej grze wcale nie używając tego terminu albo go nie znając. Wszak działalność artystyczna odbywała się w całej Polsce na zasadzie swoistej „konspiracji”. Wielu historyków sztuki chciałoby zamknąć ten termin w ścisłe ramy tak osobowe, jak i „instytucjonalne” czy formalne.
12. Wiele ze zdarzeń tejże kultury miało wyraz prześmiewczy czy jak to się określa „jajcarski”, ale wiele było działań zupełnie innych, tak jak wiele było w tym czasie osobowości twórczych.
13. Nie tylko Łódź Kaliska którą lubię i cenię nadawała ton tym działaniom. Byli tam też i „radykalni analitycy” (Zbyszko Trzeciakowski) i „poważniacy” (Zbigniew

Warpechowski) i „dokumentaliści” (Piotr Zarębski) i „akademy” (Grzegorz Dziamski) i „animatorzy” (Ted Ciesielski), itd.

14. Nie można opierać się tylko na kanonicznych opracowaniach Piotra Piotrowskiego i kilku autorytetów mających niejako monopol na „historię współczesnej sztuki polskiej”. Nikt bowiem takiego monopolu nie posiada.

15. Termin „kultura zrzuć” jest określeniem umownym. Nie wszyscy jej uczestnicy identyfikują się z tym terminem, ale też ci co w niej nie uczestniczyli pod nią się podpisują (ale co do tego nigdy nie będziemy mieli pewności, bowiem dochowały się tylko niektóre materiały) i można opierać się jedynie na relacjach żyjących jeszcze osób.

16. Osobiście też za nim nie przepadam, choć rozumiem je jako „kultura niezależna powstała w latach 1981 - ..., na terenie całej Polski, nie finansowana ani przez pierwszy ani przez drugi obieg, ani nie powstająca pod egidą kościelną”. Może ta przydługa definicja coś wyjaśni.

17. To wszystko jest żywą historią, uczestnicy tych wydarzeń są jeszcze aktywni artystycznie i mogą się na ten temat wypowiadać, w związku z powyższym nie sposób zamknąć tego wszystkiego w jednym sympozjum. Może być ona zaczynem dla szerszych badań. Wspaniale, że temat został „wskrzeszony”.

Na zakończenie – proces zawłaszczania pola definiowania współczesnej sztuki polskiej przebiega od 1989 roku niepostrzeżenie i postępująco. Co jakiś czas następują jednakże kontrreakcje. Są to liczne materiały drukowane między innymi w *Artluku*, książki Warpechowskiego, Truszkowskiego, wypowiedzi różnych artystów jak: Alicji Żebrowskiej, Jerzego Kaliny, Przemysław Kwieka, Józefa Robakowskiego, Kazimierza Piotrowskiego oraz ostatnia działalność grupy The Krasnals.

Wystawa w toruńskim CSW „Znaki Czasu” *THYMÓS Sztuka gniewu* pokazała, iż monopol na jedynie słuszną interpretację sztuki polskiej przez nasze „dyżurne tuzy” w rodzaju Andy Rottenberga czy Piotra Piotrowskiego oraz środowisko Krytyki Politycznej w osobach Joanny Rajkowskiej czy Artura Żmijewskiego, jest jedynie wydmuszką i należy to sobie uświadomić, aby uczciwie opisać to, co wydarzyło się po 1981 roku do dzisiaj.

Opieranie się na wymienionych autorytetach, w czasach gdy one same głoszą upadek wszelkich autorytetów (w tej kwestii), zakrawa na swoisty tragikomiczny paradoks.

Sympozjum o „Kulturze Zrzuć”- jak czytałem jego założenia – służyło nie tyle potwierdzeniu też już sformułowanych, ale przede wszystkim poszerzeniu pola widzenia i otwarciu obszarów dotąd nieodkrytych.

Jedno jest pewne – ani personalne ani polityczne sympatie nie powinny być w procesie badawczym czymś decydującym.

Włodzimierz Adamiak

Relacja o tym, jak Andrzej Kwietniewski „zaminował Strych”

Nie bez trudności, opieszale poddałem się Łukaszowi i porządkuję swoją wypowiedź przedstawioną podczas Sympozjum poświęconemu Kulturze Zrzuć. Uzasadnię powód trwającej tygodniami powściągliwości. Emocjonalnie ciągle tkwię w tamtej rzeczywistości – miała więc dla mnie i w dalszym ciągu ma duże znaczenie. Spotykam stale ludzi, którzy ją współtworzyli, bądź byli zwykłymi uczestnikami – obserwatorami zdarzeń, i uczestniczę w ich obecnych artystycznych aktywnościach. Z wieloma, jak z ludźmi z Łodzi Kaliskiej, przyjaźnię się, więcej – darzę, zdaje się obopólną, serdecznością artystów, którzy w latach Strychu stanowili rodzaj intelektualnej wspólnoty, a których drogi obecnie zwyczajnie rozeszły się. Wreszcie uznaję, że zbyt mało lat dzieli mnie od czasu wspólnych zdarzeń i nie sposób być ich obiektywnym recenzentem. Organizatorom Sympozjum i inicjatorom wydawnictwa zależy wszak na relacjach bezpośrednich uczestników Kultury Zrzuć. Ośmielam się zaliczać do tego grona. Jest to więc refleksja prywatna, bezpośrednia i subiektywna.

Zacznę od refleksji. Intuicyjnie przeczuwałem, że spotykam niezwykłych ludzi i mam możliwość współuczestniczyć (w ciekawym czasie schyłku komuny) w niezwykłych wydarzeniach z okolic sztuki kompletnie różnej od wyedukowanej

podczas artystycznych studiów w Krakowie. Łódź, mieszkający tu ludzie, artyści, w tym twórcy Warsztatu Formy Filmowej, to były kompletnie różne od krakowskich światy. Otwartość, z lekka neoficka świeżość łódzkich klimatów, odwaga i refleksyjność artystycznych postaw w zestawieniu z galicyjską, nadmuchałą dostojanością zapowiadały w latach osiemdziesiątych atrakcyjne jutro. Wybór Łodzi na miejsce do życia i własnej aktywności był dobrą decyzją.

Nazwałbym siebie w tamtym czasie patronem zdarzeń, bardziej opiekunem niż twórcą. Poza autorskimi stronami w kilku *Tangach* i działaniami podczas plenerów w Teofilowie jak *Inicjatywa powołania Banku Spermy dla Szwedzkiego Królewskiego Towarzystwa Lesbijek*, niedokończona instalacja *Fotel dla Prezydenta* (Wałęsy), którą Adaś Rzepecki niefrasobliwie zamienił w gruzowisko pod tytułem *Sztuka upadła*, oraz udziałem w realizowanych wspólnie filmach kręciło mnie to, że mogę tworzyć warunki dla wspólnej, kreatywnej aktywności. W połowie lat siedemdziesiątych (1974 r.) stałem się użytkownikiem ~200 m² strychu na Piotrkowskiej. Miałem tam kąt do własnej pracy, a że była to duża przestrzeń, więc nie sprawiało mi kłopotu, że pojawiali się tam różni ludzie. Na początku byli to studenci łódzkiej Architektury, których byłem niewiele starszym nauczycielem. Razem ze studentami: Zbyszkim Bińczykiem i Markiem Janiakiem (późniejszymi aktywnymi uczestnikami Kultury Zrzuty) założyliśmy grupę urząd @miasta. Spotykaliśmy się często. Piliśmy, projektowaliśmy i gadaliśmy godzinami o problemach kondycji Łodzi i kultury. Z czasem, szybko po inicjacji w Darłowie, Maniak Janiak ściągnął na Strych ludzi z grupy Łódź Kaliska. Ustanowiliśmy w maju 1981 r. „Pomnik Kamienicy” i „tworzyliśmy przez 7 dni świat” w Krakowie razem z Łodzią Kaliską, po czym wspólnie „upadliśmy zupełnie” na krakowskim Rynku pod pomnikiem Mickiewicza. Łódź Kaliska używała Strychu w różny sposób: organizowała pierwsze spotkania artystów, wystawy, przygotowywała własne prace. To za ich sprawą, w latach poprzedzających i w samym stanie wojennym, Strych był – potwierdzę niepokornie – najważniejszym miejscem dla spotkań ludzi sztuki nie tylko z Polski. Ciągle za osobistą satysfakcję uznaję odbieraną korespondencję adresowaną lakonicznie na „STRYCH, Łódź, Poland”. Podobne znaczenie przypisuję Plenerom w Teofilowie za Spatą (w rodzinnym domu Zbyszka Bińczyka), Świetlicy u Zofii (w wynajmowanym mieszkaniu Grażyny Łuczko) i szczęśliwie ciągle działającej Galerii Wschodniej. Gdy w 1982 r. wyjeżdżałem na półroczne stypendium do Finlandii oddałem klucze od Strychu Markowi Janiakowi. Kiedy wróciłem, panowała tam już kompletnie inna rzeczywistość. Nie próbowałem nawet zawalczyć o powrót do jej prywatnego wymiaru. Uznałem, że tak musi zostać i zostało na kilka kolejnych lat. Swoją życzliwością dla niezwyklej postaw i zachowań postanowiłem uszanować to, co się stało przez moją półroczną nieobecność w Łodzi.

Wspomagałem też Zbyszka Liberę, z którym byłem emocjonalnie związany od jego szkoły średniej w czasie, gdy Zbyszek startował w swoje życie twórcze. Po pierwszej autorskiej wystawie na Strychu w 1982 r. Zbyszka internowano. W swojej pracy przedstawił on kronikę, dla której wykonania użył między innymi zestawu czcionek typograficznych, których używał dla produkcji podziemnych wydawnictw „Solidarności”. Obaj ze Zbyszkim wiemy, kto był sprawcą internowania. Wykonaliśmy wspólnie po powrocie Zbyszka z interny pracę na ten temat do *Tanga*. Praca polegała na tym, że przygotowaliśmy 200 odbitek portretowych aktywnego, współdziałającego z nami wtedy artysty Kultury Zrzuty, ale nie wywołując zapakowaliśmy je w czarne opakowanie nie przepuszczające światła. Chcieliśmy je dodać do *Tanga* z komentarzem, że jeżeli ktoś musi zdiagnozować tę osobę, to może wejść do ciemni, wywołać zdjęcie i ewentualnie rozpoznać, kto to jest. Marek odmówił zamieszczenia pracy w *Tangu*, co zraziło mnie do czystości intencji, które tam przez lata panowały. Już potem nic więcej w *Tangu* nie zrobiłem. Zarówno ja i Zbyszek nie mieliśmy do niego pretensji. W większości zdawaliśmy sobie sprawę, że tak zapewne jest i musi być, że i w tym środowisku są osoby które komunikują się z władzą (dość wyraźne były w tej sprawie wśród nas podejrzenia wobec Pracowni Czyszczenia Dywanów). Może i dobrze, bo nigdy nikt nam na Strychu nie przeszkadzał w naszej robocie. Ale poza Strychem – w Teofilowie Zbyszek Bińczyk za organizowanie plenerów miał kłopoty z milicją.

Plenery w Teofilowie były czymś niezwykle ożywczym, to była uczta intelektualna i artystyczna. Moim ważnym, osobistym wkładem (poza kreatywną aktywnością) było to, że jeździłem ze Zbyszkim Bińczykiem po okolicy w poszukiwaniu beczki

piwa oraz półtuszy świńskiej dla wyżywienia uczestników pleneru. Potem przez wiele nocnych godzin uprawialiśmy z Markiem Janiakiem „Sztukę Mięsa” zawijając setki kapuścianych gołąbków z ryżem i farszem. W Teofilowie poznałem Zbyszko Trzeciakowskiego, z którym wspólnie ze Zbyszkim Liberą po rozstaniu się z *Tangiem* produkowaliśmy w latach 1984-85 nasze czasopismo. Jego tytułem były nazwiska autorów przedstawianych prac. Zachowały się dwa kolejne numery.

W tym czasie odżegnywaliśmy się od prób wnikania w jakiegokolwiek orientację polityczne i relacje zarówno z oficjalnymi, jak i kościelnymi instytucjami kultury. Nie braliśmy udziału w takich przedsięwzięciach i mieliśmy pretensje do Józka Robakowskiego, że zakolaborował z galerią ojców Jezuitów w Łodzi, bo z nimi też nie chcieliśmy mieć nic wspólnego. Mieliśmy przekonanie, że nasza niezależna od nikogo obecność w sztuce w tym czasie w jakiś sposób nas uszlachetnia.

Zaprzeczając poglądom głoszonym przez Marka Janiaka, wyrażam potrzebę podkreślenia wspólnotowego charakteru wszystkich działań z obszaru Kultury Zrzuty jakie miały miejsce na Strychu i w Teofilowie, i to w wielu wymiarach. Począwszy od rytuałów zrzutki na jedzenie i wódkę podczas spotkań, poprzez wspólną robotę przy wydawaniu *Tanga*, po często zespołowe projektowanie kolejnych artystycznych zdarzeń. Oprócz aktywnych twórców była też z nami ogromna ilość ludzi, głównie studentów Uniwersytetu Łódzkiego, Filmówki, Szkoły Plastycznej i wszelkiego rodzaju „znajomych królika”. Najwyczejniej, tylko po to by być blisko wolnych intelektualnie artystów, w okolicach wolnej sztuki.

Czym to się skończyło? Jak to często bywa, w sytuacjach pełnych dramaturgii winne są kobiety. Moja żona, z którą zamieszkałam na Strychu, nie do końca z wyrozumiałością traktowała moją uwagę dla tego, co się na Strychu działo. Więc stopniowo, uprzedzając Marka Janiaka, ewakuowałam ową strychową rzeczywistość. W roku 1989, jako alternatywę dla *Lochów Manhattanu* zorganizowanych m.in. przez Józka Robakowskiego, na które nie zaproszono Łodzi Kaliskiej i nie tylko ich, przygotowaliśmy na Strychu imprezę trwającą do późnych godzin nocnych, na której pojawiła się część osób uczestniczących w *Lochach Manhattanu* (jest spora dokumentacja). I właśnie 1989 rok i realizacja projektu na Strychu były dla mnie końcem poczucia bezpieczeństwa rodzinnej egzystencji w realiach strychowej galerii. Mianowicie Andrzej Kwietniewski przywiózł zebrane na podłódzkich łąkach znaczne ilości krowiego łajna, którym wyłożył szczerbie w nocy jedyną klatkę schodową prowadzącą na Strych. Na ścianie napisał „Min niet” – a miny były i to w obfitości. Problem polegał na tym, że kilka tygodni wcześniej urodziło mi się dziecko, które po tych schodach musiałem wnosić na strych i, mówiąc wprost, poczułem pewne fizyczne zagrożenie wykreowaną „artystyczną” rzeczywistością. Wtedy odbyłem poważną rozmowę z Markiem Janiakiem, któremu przekazałam katagoryczne życzenie, aby o określonej godzinie rano klatka schodowa powróciła do swoich właściwości użytkowych. Marek osobiście, nie licząc na Kwietniewskiego, doprowadził ją do stanu poprzedniego. Niech sam po latach rozsądzi, co było w tych wydarzeniach gestem artystycznym – miny założone przez Kwietniewskiego, czy jego godna podziwu działalność saperska.

Emocjonalnie trudno mi się pogodzić z nazwaniem Kultury Zrzuty epizodem w moich osobistych doświadczeniach życiowych. Pompatycznie (przepraszam) powiem, że wspólnie przeżywane wtedy lata wpływają ciągle na moje życzliwe postrzeganie ludzi i wyrozumiały stosunek do ich roboty w sztuce. Przyznam, że nigdy wcześniej nie doświadczyłem tylu bodźców dotyczących kształtowania świadomości sztuki, jak przez łódzki etap Kultury Zrzuty i Strychu.

Włodzimierz Adamiak, lipiec 2012 r.

Zdzisław Pacholski **KULTURA ZRZUTY z perspektywy peryferii.**

Nie pamiętam, kto pierwszy użył nazwy KULTURA ZRZUTY, ale pamiętam, że pierwszymi, którzy mi o tym powiedzieli (między 1983 a 1984) byli Jerzy Lewczyński i Józef Robakowski. Bezpośrednią przyczyną narodzin tego ruchu było wprowadzenia stanu wojennego w Polsce. Jak wielu innych, przyglądałem się temu zjawisku z perspektywy północnej Polski – z Koszalina. Po szoku pierwszych dni i tygodni stanu wojennego, jako grupa niezależnych twórców uświadomiliśmy sobie, że

w przyszłości już nic nie będzie takie, jak wcześniej. I choć nie było jasne, czy zmiany będą na lepsze czy na gorsze, nie było również pewności, jak odległa jest przyszłość, która miałaby owe zmiany sprawić, to jednak wierzyliśmy w ich nieuchronność. Przestała nas obezwładniać zniechęcająca bezsilność. Paradoksalnie stan wojenny wytworzył w środowisku artystycznym więzi, których wcześniej nie było. To uwolniło nas od kontroli państwa totalitarnego. Reakcją było „robienie” sztuki kontestującej ten stan, ale wolnej od propagandowych pokus. Poza tym, owa twórczość tworzyła pewien dystans między nami a rzeczywistością i ciężar tej świadomości był mniej dokuczliwy.

Lata osiemdziesiąte w Koszalinie dla części środowiska stały się okresem sztuki niezależnej. Wówczas w nasze działania wkalkulowany był element spotkania z innymi ludźmi, którzy podobnie czuli i rozumieli rzeczywistość. Był to rodzaj zaproszenia do rozmowy. Skala i gotowość podejmowania tego dialogu była bardzo krzepiąca, stanowiła przy tym szczerą formę odbioru sztuki. Był to zarówno rodzaj solidaryzmu, jak i akt odwagi. Przy okazji okazało się, że podobne struktury działają niemal w całym kraju. W ten sposób dołączyliśmy do zrodzonego w warunkach opresji ruchu, nazwanego KULTURA ZRZUTY. Na mapie Polski pojawiły się nowe, aktywne miejsca, których wcześniej nie było. Pisał o tym Józef Robakowski: „Bazą organizacyjną staną się MIEJSCA, które musimy znaleźć poza już zastaną strukturą stworzoną przez naszych poprzedników”.¹

Masowość tego ruchu brała się z tego, że KULTURA ZRZUTY wykazywała tolerancję wobec innych nurtów w sztuce. Łamała podziały gett środowiskowych, łączyła różne kierunki od konceptualizmu, dadaizmu i minimal artu po surrealizm.

Nie była ruchem ideologicznym, była ruchem zdecydowanie artystycznym nakierowanym na pierwiastek nieskrępowanej wolności twórczej. W nazwie krył się pewien fortel, który mylił i bałamucił aparat represji. Brak powagi w nazwie sprawiał, że funkcjonariuszom trudno było ścigać coś, co z pozoru wydawało się błahe i nieistotne. Ale tylko na początku. Później, gdy ruch zyskiwał na sile, stał się przedmiotem inwigilacji SB. Na przykład w Koszalinie wszyscy, którzy uczestniczyli w nurcie sztuki niezależnej zostali objęci „czynnościami operacyjnymi” milicji o kryptonimie „Egida”.

Również wtedy, w połowie lat osiemdziesiątych, doszło w Koszalinie do jednego z największych wydarzeń artystycznych od zakończonych – również stanem wojennym – plenerów osieckich. Była to *Kolęda artystyczna-bez hasła* z 1984 roku. Do Koszalina przybyło wówczas około 80 osób z całej Polski, prezentując własną twórczość, uczestnicząc w wystawach, pokazach i odczytach. Spotkania odbywały się w prywatnych miejscach, udostępnionych przez mieszkańców. Uczestnikami byli artyści, studenci, krytycy sztuki i profesorowie akademii sztuk pięknych. Wszyscy cierpiąc niewygodę godzili się na spartańskie warunki zakwaterowania i żywienia. Dziś podobne spotkanie jest trudne nie tylko do wyobrażenia, ale i do wykonania. Jednym z fotograficznych śladów tamtego wydarzenia jest cykl moich fotografii z 1985. pn *Miś o kolędzie*. Jest zapisem zarówno dokumentalnym jak i metaforycznym *Kolędy artystycznej*. KULTURĘ ZRZUTY i dekadę lat osiemdziesiątych cechowało coś, co później w języku krytyki artystycznej określano mianem „sztuki prywatnej”. Koszalin miał istotny wkład w narodziny tego pojęcia.²

Jedną z niebывałych zasług KULTURY ZRZUTY było skruszenie podziału na metropole i peryferie. Ta okoliczność stanowiła krzepiącą przesłankę egalitaryzmu, szczególnie dla mnie – „obywatela peryferii”. Znaleźć się w „środku” KULTURY ZRZUTY, to było coś bardzo orzeźwiającego, jak haust świeżego powietrza, było czymś w rodzaju szczepionki przeciw skostniałemu życiu artystycznemu i ponurej rzeczywistości tamtych lat.

Nie ma przesady w stwierdzeniu, że wtedy kształtował się los wielu artystów i krytycznych odbiorców poszukujących zmian, wątpiących, ale i gotowych działać w ramach ograniczeń systemu. Choć był to ruch masowy, nikt nie prowadził wtedy systematycznej archiwizacji. Dziś trudno jest odtworzyć jego skalę. Nawet trudno pozbierać uczestników.³ Paradoksalnie, zmiana ustrojowa z 1989 zerwała więzi zrodzone w dekadzie lat osiemdziesiątych. Ruch powoli wiadł, ustępując miejsca żywiołowi zmian. Kultura Zrzuty traciła swój dawny impet i stopniowo ulegała rozproszению. Epoka neoliberalizmu zapoczątkowana latami dziewięćdziesiątymi

definitywnie zabiła KULTURĘ ZRZUTY. Na gruncie aksjologicznym zaczęły obowiązywać inne wartości. Reguły nowego systemu sprawiły, że artyści, którzy ją tworzyli, zeszli na drugi plan.

Godzi się zatem zapytać, co z tego fenomenu przetrwało do dzisiaj. Z mojej perspektywy dostrzegam zaledwie kilka wydarzeń, w których pobrzmiewa echo KULTURY ZRZUTY.

Pierwsze to obecna wystawa w Centrum Sztuki Współczesnej w Pałacu Ujazdowskim w Warszawie **Świat nie przedstawiony. Dokumenty polskiej transformacji po 1989 roku**, której kuratorem jest Adam Mazur. Organizatorzy są tu jakby kierowani intuicją, że logika przemian coś przeoczyła – przeświadczeniem, że w umykającej rzeczywistości istniały „światy” niedostrzeżone, przeoczone i starają się dziś o nich opowiedzieć.

Drugie to to, co z KULTURY ZRZUTY wymknęło się z Polski i z powodzeniem funkcjonuje w świecie. W 2002 wraz z kolegami z Portugalii zwiedziłem Muzeum Sztuki Współczesnej Museu de Servalves w Porto. Pokazywano tam wystawę *Out of print*, której kuratorem był Guy Schranen z Antwerpii. Wystawa była częścią kolekcji Archive for the Small Press and Communication (ASPC) i prezentowała dorobek nurtu Fluxusu. Ekspozycja ta przedstawiała po raz pierwszy kompletne archiwum, będące zbiorem licznych zdarzeń artystycznych i efemerycznych manifestacji lat sześćdziesiątych i osiemdziesiątych. Ekspozycje na wystawie dotyczyły twórczości takich artystów jak: Joseph Beuys, René Bertholo, Christian Boltanski, Marcel Broodthaers, James Lee Byars, John Cage, Nam June Paik, Lourdes Castro, Hamish Fulton, Allan Kaprow, Ilya Kabakov, Richard Long i innych.

Pośród licznych dokumentów dostrzegłem ulotki, plakaty, fotografie i wydawnictwa bezdebitowe dotyczące KULTURY ZRZUTY. Nie kryłem wówczas zaskoczenia i radości informując moich towarzyszy, że część ekspozycji opisuje miejsce, skąd pochodzę. Guy Schranen zgromadził te dokumenty podczas kilku pobytów w Polsce. Pragnę jeszcze dodać, że dokładnie 24 lata temu, w 1988 gościliśmy Guya Schranena w Koszalinie. W Galerii Na Plebanii Andrzeja Ciesielskiego pokazał on wystawę *Spotkanie, Dokumentacja, Archiwum*. Nawiasem mówiąc – wystawa *Out of print* oraz cała kolekcja ASPC została już wcześniej, bo w 1991 roku, zakupiona przez Neues Museum Weserburg w Bremie, a Guy Schranen został jej kuratorem.

Trzecie wydarzenie, którego korzenie sięgają lat osiemdziesiątych to wystawa **Niepoprawna sztuka peryferii. Nowocześni z Koszalina**. Wystawa odbyła się w Galerii Sztuki Najnowszej w Gorzowie Wlkp. w 2011, a jej kuratorem był Ryszard Ziarkiewicz. Pomysł tej wystawy niejako czerpie z doświadczenia KULTURY ZRZUTY i wydaje mi się bardzo nowatorski. Metropolia (centrum) wysysa zewsząd indywidualności. Czerpie z zasobów peryferii, kusi sławą, pieniędzmi, eksploatuje tę część terytorium traktując ją jak obszar własnych wpływów. Cóż z tego, że już kiedyś, przed wiekami, świat podzielił się na centrum i peryferie. W XX wieku kolejne fale globalizacji rozpowszechniane środkami masowej komunikacji, zmieniły tę optykę, zmieniły również organizację życia społecznego. Mówiąc krótko – to jest coś, co wymusza modernizację nie tylko na obszarach metropolii, ale i peryferii. Mam wrażenie, że jesteśmy właśnie świadkami tego procesu – może nawet jego uczestnikami – a ślady tych zjawisk tkwią w czasach odległych od nas o blisko trzy dekady.

Może warto na koniec przywołać pogląd Jerzego Buszy wyrażony niby mimochodem w czasach, kiedy opisywany ruch, choć okrzepły, był już w odwrocie: „Hm... czy nie jest rzeczą zastanawiającą, że peryferyjne zainteresowania są coraz bardziej intrygujące?”.⁴

1 Józef Robakowski, „Kultura Zrzuty,” w: *Teksty interwencyjne 1970-1995* (Koszalin-Słupsk: Galeria Moje Archiwum, BWA w Słupsku, 1995).

2 Elżbieta Kalinowska w 1989 zorganizowała w Koszalinie „Spotkanie Artystów i Krytyków Sztuki” pod hasłem „Sztuka jako gest prywatny”.

3 Lista uczestników na <http://www.doc.art.pl/symposium2012.htm>

4 Jerzy Busza, „Artystyczne odia Józefa Robakowskiego,” w: *Sztuka to potęga* (Lublin: BWA, 1989).

Lata minęły od tamtych romantyczno-mrocznych czasów. Czasów stanu wojennego. Pamiętam ten okres jako swego rodzaju „pakiety obrazów” naszego codziennego życia, jego pseudo-wojennego kolorytu, na który składało się stanie w kolejkach by wykupić żywność na kartki, wielogodzinne wyczekiwanie na benzynę na stacjach CPN, jej przelewanie w kanistry, świnie kupowaną na wsi, ćwiartowaną i nielegalnie przewożoną do mieszkania M-3 na Widzewie, by w ciasnej kuchni przerabiać ją na pasztet, kaszankę czy szynkę beczelnie wędzoną w betonowym kręgu pomiędzy blokami pod okiem chodzących patroli, a której uwędownienie umilaliśmy sobie kartkową wódeczką. Pamiętam sąsiada, który podawał mi przez balkon szklankę pędzonego właśnie w wannie bimbru tak, by nie widziała tego moja żona.

Każdy z nas pamięta podobne i różne z tamtego okresu obrazy. Pamiętam również, że w pewnym momencie już nie było po co stać w kolejkach, bo w sklepach były tylko ocet i musztarda, a gdy pojawiły się w nim limonki z Kuby, kobiety w kolejce pomstowały na komunistów, że „rzucili” niedojrzałe cytryny.

Mieszkaliśmy w M-3, wraz z Mariellą Nitosławską na Widzewie-Wschodzie. Mieszkanie nasze było jednym z wierzchołków trójkąta. Drugim była pracownia Andrzeja Różyckiego, w której mieszkał, a trzecim – pracownia Józka Robakowskiego. Andrzej wpadał do nas dość często, a Józek przy okazji, gdy coś robił w swojej pracowni. Od niego dowiadaliśmy się co dzieje się „w mieście”. Trudno mi obecnie określić czas, co kiedy się działo. Chronologia zdarzeń mogła być zupełnie inna niż ta, którą opisuję.

Stan wojenny zastał mnie w momencie pełnienia funkcji demokratycznie wybranego dziekana wydziału operatorskiego w PWSFTViT, co było konsekwencją działań Komitetu Ruchu Odnowy Uczelni i ustępstw wymuszonych przez ruch na władzach szkoły. W okresie „Odnowy Uczelni” na terenie szkoły działały dwie niezależne od siebie organizacje: jedna na Wydziale Reżyserii, której przewodniczyli Piotr Bikont i Adam Sobolewski, i nasza na Wydziale Operatorskim.

Do „naszego” komitetu należeli młodzi pracownicy nauki i studenci: Józek Robakowski, Ryszard Waśko, Paweł Kwiek, Leszek Czołnowski, Jacek Józwiak, Mariella Nitosławska, Tomek Snopkiewicz i Piotrek Zarębski. Sympatyzowali z nami: Andrzej Różycki i Antoni Mikołajczyk – osoby spoza uczelni. Być może kogoś pominąłem.

13 grudnia 1981 r. zastał nas w pełni aktywności organizacyjnej. Nie minął jeszcze entuzjazm po niedawno zamkniętej wystawie Konstrukcja w Procesie, której organizatorem był Rysiek Waśko. Ogłoszenie stanu wojennego spowodowało „przecięcie” naszej aktywności w momencie, gdy wszyscy byliśmy „rozpędzeni” w działaniach.

Grudzień dobrze wrył mi się w pamięć, bo jak wielu innych Polaków na święta Bożego Narodzenia miałem wyjechać z kraju. Miałem paszport i bilet do Montrealu na 17 grudnia. 14 lub 15 poszliśmy z Józkiem na demonstrację przed siedzibę byłej, bo zdelegalizowanej „Solidarności” na Piotrkowskiej. Tłum wykrzykiwał antypaństwowe hasła, pełno było opancerzonych transporterów, ZOMO zatrzymywało i legitymowało każdego przechodnia. Nas również zatrzymali. Józek się wylegitymował legitymacją pracownika PWSFTViT za co, jako że był nauczycielem akademickim i artystą, oberwał pałą po plecach. Mnie jakoś uszło, bo wylegitymowałem się nieważnym, o czym ZOMO nie wiedziało, paszportem. Schroniliśmy się w katedrze, ponieważ milicyjna sikawka jeździła po ulicy i strumieniem wody oblewała demonstrantów. ZOMO wyłapywało tych, którym nie udało się uciec.

Paraliż społeczeństwa, jego pacyfikacja, na czym władzy tak bardzo zależało, nie trwały jednak zbyt długo. Nasza grupa – niejako w automatyczny sposób, czując potrzebę działania i bycia razem, również wznowiła działalność. Przez dom na Widzewie przewijali się kolporterzy Nowej, sąsiad przynosił podziemne wydania gazetek „Solidarności” z fabryki, ktoś rozwoził plakaty, Józek Robakowski „kręcił” z telewizora i ze swojego okna, Andrzej Różycki szykował swoją *Fotografię monopolową*.

Mnie jako dziekanowi (nie udało się mnie „zdymisjonować”, pomimo starań ówczesnego rektora), przypadło bronić „rozrabiających” na ulicach studentów przed oskarżeniami SB. Wraz z Mariellą Nitosińską kręciliśmy film o Józku Choices – *an artist from Eastern Europe Speaks Out*, zmontowany później w Montréalu. Staraliśmy się jak najczęściej spotykać. Oczywiście w domach. Publiczna aktywność i publiczne miejsca takie jak galerie były praktycznie martwe, poza kościołem przy ul. Sienkiewicza.

W tym czasie wielu artystów wyjeżdżało z Polski, inni udawali się na słynne „wewnętrzne emigracje”, a jeszcze inni robili swoje, jak gdyby nigdy nic. Nie pamiętam, w którym roku Rysiek Waśko zebrał materiały do samizdatu *Fabryka*. W tamtym też czasie pojawiło się wśród nas dwóch ludzi. Nazwaliśmy ich „Dywaniarzami”. Jeden z nich chyba nazywał się Paczkowski. Głównie krążyli wokół Józka Robakowskiego. Pierwszy raz spotkałem ich u niego, gdy namawiali go do włączenia się w działalność Galerii Czyszczenie Dywanów, której byli właścicielami i która znajdowała się na Piotrkowskiej, w pobliżu katedry. Ponoć niezależnej, wręcz podziemnej. „Typy” owe wydawały nam się mocno podejrzane, proponowali jednak wystawianie u nich swoich prac, spotkania artystów, dyskusje. Chyba również proponowali jakiś handel dziełami.

„Dywaniarze” potrafili zachęcić artystów do tego, by się u nich spotykać i wystawiać. Co ciekawe, byli całkowicie spoza „środowiska” i nikt ich przedtem nie znał. Miejsce, które proponowali, nazywane „galerią”, było jednym pomieszczeniem, pokojem, w którym stało metalowe łóżko. Na spotkaniach wszyscy siedzieli pod ścianami, a komu się udało siedział na łóżku. Ciemno było. Pod sufitem paliła się jedna goła żarówka. Jednak w pewnym okresie było to jedno z ciekawszych miejsc w Łodzi i zdaje się, że odbyło się tam wiele spotkań.

W brudnej, błotnistej mazi stanu wojennego, o bliżej nieokreślonej porze dnia (który był zawsze jednakowo szary) wędrowaliśmy od jednego domu przyjaciół do drugiego, od pracowni do pracowni. Spotykaliśmy się, rzucaliśmy na wódkę, by ją kupić „na melinie”, rozmawialiśmy – jak wszyscy – o tym, co nam „zgotowano”, spekulowaliśmy politycznie, zastanawiali – co dalej? Po pewnym czasie do tradycji przeszło pielgrzymowanie po domach i pracowniach by zobaczyć, co tworzą przyjaciele lub co się z nimi dzieje i co u nich słychać.

O ile dobrze pamiętam, powstała tradycja „pielgrzymki ze sztuką”, czy coś w tym rodzaju. Artyści urządzali u siebie w domach wernisaże swoich prac, spotkania dyskusyjne. Odwiedzała nas „Warszawa”: przyjeżdżał Andrzej Partum, Jan Dobkowski, Zbyszek Warpechowski. W prywatnych mieszkaniach, zamienionych w miejsca swobodnych wypowiedzi, dyskusji, w domowe galerie gdzie prezentowane były własne i kolegów działania, utworzył się ruch, wobec którego władza była całkowicie bezsilna.

Co prawda byliśmy inwigilowani, śledzeni, zdarzało się nam siedzieć w komisariacie za przewóz nielegalnych materiałów lub być wzywani do siedziby SB, lecz cóż nam można było zrobić, skoro wszystkie spotkania miały charakter „prywatny”, nie wynikały z nich żadne sabotażowe i „wywrotowe” akcje? Cały ruch powstał w spontaniczny sposób, z wewnętrznej potrzeby bycia razem i w opozycji do politycznej sytuacji w kraju, a przede wszystkim, dla wielu z nas – z potrzeby tworzenia, bez względu na zaistniałą sytuację. By nie ulec depresji, czy też zniechęceniu, na czym zapewne władzy najbardziej zależało.

Tak działając czuliśmy, że wypełniamy próżnię, zasypujemy lej powstały w wyniku wybuchu stanu wojennego. 13 grudnia życie wielu z nas zmienił na zawsze. Chyba nikt z nas wtedy nie myślał, że robimy coś wyjątkowego, spektakularnego, co potem przejdzie do historii. Najważniejsza była potrzeba ciągłości działania, zachowania wolności i godności osobistej, jak i zachowania godności i wolności w tworzonych pracach.

Piotr Zarębski

Ad vocem Kultura Zrzuty

Chciałbym zamieścić kilka uwag dotyczących sympozjum „Kultury Zrzuty”, które odbyło się 18 kwietnia w Łodzi.

Otóż, muszę na wstępie nadmienić, że nazwa ta nie była mi znana gdyż praktycznie po powrocie z „małej emigracji” z Paryża w 1984 roku niejako wypadłem z awangardowego obiegu artystycznego, w jakim uczestniczyłem jako student szkoły filmowej i kawałkiem okresu stanu wojennego.

Właściwie powinienem podzielić moje artystyczne zaangażowanie się na kilka etapów:

1. edukacja w liceum plastycznym w Łodzi
2. edukacja w szkole filmowej
 - a. pierwsze filmowe kroki (1-2/3 rok studiów) do pierwszego momentu wyrzucania mnie ze szkoły za nowatorską etiudę
 - b. świadomy wybór (3-5 rok) łącznie ze strajkami studenckimi z wyrzuceniem ze szkoły za „politykę”
3. działalność niezależna (wyjazd do Paryża wraz z powrotem - tworzenie galerii u o. Jezuitów w Łodzi)
4. filmowy wybór – artystyczno – społeczny bunt, który trwa do dzisiaj... (mam nadzieję).

Okres zawierający krążące w sztuce hasło „Kultura Zrzuty” u mnie mieści się w pkt. 2b do końca pkt 3.

Otóż, uważam to hasło – nazwę, jako niezwykle nieszczęśliwą, a nawet obraźliwą wobec osób niechących się z nią identyfikować. Zdaje się, że kilku artystów wyraziło swoją negatywną opinię na ten temat, jak między innymi R. Waśko.

Kiedy wsłuchiwałem się w wystąpienia jednej grupy osób związanych z tym pojęciem odniosłem wrażenie, że starają się narzucić czapkę na innych tak, by ich niekiedy nieudolne działania znalazły sens – że tak powiem – w historii sztuki. A mnie się wydaje, że należałoby to porozdzielać na poszczególne działania i ponazywać np. Kultura strychu, Kultura plenerów, Kultura inicjatyw itp.

Kiedy zakończył się pewien etap Konstrukcji w Procesie (1981) wydawało się, że uda się nam – twórcom przejąć ten kompleks fabryczny w którym odbywała się ta światowa wystawa i że będzie można obok Muzeum Sztuki Współczesnej (uzależnionego od komunistycznego państwa i partyjnych aparatczyków) zbudować ośrodek sztuki niezależnej. Stan wojenny brutalnie przerwał te marzenia. Stąd wielu ludzi sztuki (nie tylko artystów) znalazło się w rozproszeniu – zresztą jak cały naród. Szukano miejsc gdzie można by było kontynuować rozwój sztuki współczesnej – niezależnej.

W Łodzi dość szybko (o dziwo) takie miejsce się znalazło pod auspicjami grupy Łodzi Kaliskiej. Dla mnie na początku stanu wojennego wydało się to bardzo dziwne, że ubecja zaczęła tolerować grupowanie się młodych i większości zbuntowanych wobec systemu ludzi i to po kilkadziesiąt głów w centrum miasta. Dzisiaj jest potwierdzenie, iż było tam kilku tajniaków (dokumenty w IPN, wypowiedź A. Adamiaka)...

Ponadto, nie podobało mi się to, co robiła „Łódź Kaliska”, a tzw. „strych” był pod ich kuratelą – jeśli nie ubecji, jak wspomniałem wyżej. Mimo, że moi koledzy z filmówki namawiali mnie na uczestnictwo w działaniach na „strychu” – nasze drogi rozeszły się dość szybko. Może pomogło mi w tym, jak ja to nazywam „oddelegowanie” do Paryża na XII Biennale de Paris, na które namówił mnie J. Robakowski. Dzięki mu za to z kilku powodów, ale o tym może kiedy indziej. W tym miejscu należy też zadać pytanie, czy do tego okresu zbierania różnych działań artystycznych należy też robienie zdjęć, druk ulotek, malowanie napisów na murach przeciwko Jaruzelskiemu...??? Tak a propos może T. Snopkiewicz wreszcie ujawni zdjęcia z mojego mieszkania, całego zasypanego dopiero co zrobionymi ulotkami dzierganymi przez nas w linoleum i odbijanymi farbą drukarską, które schły przez parę dni...?

Wracając do sympozjum.

Nie wspomniano tam (może celowo) o kilku kluczowych i wyprzedzających późniejsze wydarzenia z okresu około Konstrukcji w Procesie. Jednym był tzw. „Komis”, czyli grupowe wystąpienie kilku studentów z różnych lat szkoły filmowej, celem wywrócenia do góry nogami egzaminu komisyjnego przez jaki przechodzi indywidualnie każdy student. Od tego egzaminu zależało, czy pozostanie on nadal w uczelni. Dotyczyło to studentów Wydziału Operatorskiego. Jeśli dobrze pamiętam byli to: Mariella Nitostawska, Jacek Jóźwiak, Piotr Weychert, Zbyszek Szneliński, Tomek Snopkiewicz, moja skromna osoba i zdaje się Tomek Samosionek.

Założeniem było zniszczenie standardu tego egzaminu. Dlatego też postanowiliśmy „wyprowadzić” go po za uczelnię i w tym celu zaadoptowaliśmy kompleks fabryczny z Konstrukcji w Procesie. Tam ustawiliśmy krzesła kinowe, sznurami określiliśmy przestrzeń „kinową”, powiesiliśmy ekran, umieściliśmy projektor 35 mm. Ponadto każdy z nas stworzył dodatkowe instalacje medialne. Jednak kluczowym momentem był pokaz – no właśnie, czego? Tu muszę wyjaśnić, że każdy student musi pokazać na zaliczenie swoją indywidualnie zrobioną etiudę, a my ze swoich filmów zmontowaliśmy jeden wspólny film, gdzie każde ujęcie było zmontowane dowolnie, bez logiki – na zasadzie raz ty, raz ja lub on. Tym samym rozbiliśmy swoje starannie zrobione etiudy na poszczególne ujęcia, migawki pozbywając się treści itp., wzorem pierwszego kina niemego. Ten film stał się naszym ówczesnym manifestem twórczym.

W dniu pokazu – komisji, przyszło kilkadziesiąt osób (też *novum*) w tym szanowna komisja oceniająca z wydziału operatorskiego, składająca się głównie z osób związanych z filmem fabularnym, tradycją sztuki operatorskiej itp. Nie muszę opisywać ich zaskoczenia i zakłopotania, kiedy osoby kompletnie z „innego świata”, z innej rzeczywistości, stanęły w obliczu sztuki nowoczesnej.

Ja osobiście miałem satysfakcję, że mój postulat strajkowy, by w szkołach wyższych – artystycznych znieść indeksy, a tym bardziej oceny, znalazł uzasadnienie praktyczne. Rozgorzała dyskusja, ocen nie wystawiono, zawieszono nasz egzamin a egzaminatorów wyręczył stan wojenny...

Ten fakt nie mieści się w tzw. „Kulturze Zrzuty”, bo to nie było robienie „jajec” wzorem Łodzi Kaliskiej, która znajduje dzisiaj niechlubnych naśladowców zniżających się do szamba, a działania artystyczne o konkretnym celu.

O innych nie wspomnę, choć Jacek Kasprzycki w przesłanym wideo <http://www.youtube.com/watch?v=pGnP3o7Gg5Y&feature=youtu.be> wspomniął o plenerze w Zadziwieniu, do którego mam sentyment.

Otóż, tam wykonałem kilka (10) trudnych fotografii wisząc na linie w stodole czy obraz – malowanie wiatrem (wind painting). Szkoda tylko, że sporo zarejestrowanych rzeczy mi się zagubiło, ocalało tylko kilka.

Przypomnę też mój projekt *Punkty energetyczne*, później zarzucony, ale skrawkiem tego były miesięczne punkty z metra paryskiego lub tworzenie filmu *non camera* w Paryżu na zbudowanym do tego przyrządzie – stołku wzorem stołu Stefana i Franciszki Themerson (taśma drapana igłą).

Kiedy po powrocie do kraju ze słownym poleceniem od o. Platera z Paryża udałem się do Jezuitów z prośbą o udostępnienie Sali, czyli sponsoring na rzecz sztuk współczesnych – ojcowie dali mi wolną rękę – poza jednym, aby to wszystko było „bez grzechu”. Po zorganizowaniu wystawy J. Robakowskiego, performance Z. Warpechowskiego i kiedy pojawiła się tam grupa artystów, którzy zorganizowali wystawę grafik J. Federowicza (kicz, zjadł kolację, zgarnął kasę i wyjechał) uznałem, że moja rola tam wygasła...

Później stwierdziłem, że sztuki nowe proponowane przez dawnych moich kolegów to tylko powielany eklektyzm - wolałem zająć się filmem dokumentalnym idącym pod prąd po okrągłostołowej propagandzie.

To tak w kwestii uzupełnienia i trochę sprzeciwu wobec tzw. „Kultury Zrzuty”, bo ja w żadnej „zrzucie” nie uczestniczyłem.

Remanent mienia porzuconego Kultury Zrzuty

Protokół inwentaryzacyjny nr KZ/RMP/1/2012

Słowiański twórca Kultury Zrzuty - wiadomo - miał wielkie plany, zapalał się, gorączkował, a potem najczęściej... szedł spać.

Czasami dopadały go inne plagi. Chwilowy brak gotówki na zakup 5 ton nakrętek Fi 10 potrzebnych do instalacji albo niechęć gospodarza do planów przemalowania jego 30 ha pola na Panzergelb. Zawieść kolegów, złośliwość materii, szkocki sponsor, nadmiar promili, tajny współpracownik - to wszystko czyhało na wyżej wymienionego.

Stąd bogactwo mienia porzuconego - złomowisko przetomowych i takich sobie obiektów, pomysłów, niedopitych manifestów i kwitów z pralni.

L.p.	Nazwa obiektu	Opis obiektu
1.	Pomnik Ostatnich Rozruchów Ulicznych	Piękny przykład sztuki figuratywnej, politycznej i zaangażowanej. Kilka dynamicznych postaci przepychających się w pozach bojowych + pies Regan. Materiał: Spiż, okazały cokół granitowy. Najlepsza lokalizacja: wobec ostatnich polemik - Plac Wolności w Łodzi (po uprzednim usunięciu pomnika Kościuszki).
2.	Film „Kelnerowie”	Szczytowy przykład filmu drogi. Scenariusz powstał w Okresie Kelnerskim Kultury Zrzuty. Fabuła opierała się na ucieczce z hotelowej restauracji po niezapłaceniu za konsumpcję. Uciekający - członkowie Kultury Zrzuty. Goniący - kelnerzy i Kierownik Sali. Kolejni „zrzutowcy” byli kolejno wyprzedzani przez kelnerów, co dawało im możliwość prezentacji swoich prac i akcji (po ochłonięciu). Ogólna gonitwa i zasapanie. Zakończenie - kelnerzy i Kierownik Sali biegną samotnie w dal (symbolika nieznana). Złożony w Wytwórni Filmów Oświatowych - pozytywnie odrzucony.
3.	Pierwszy widoczny z kosmosu portret Jana Dęba-Kotła	(Jan Dqb-Kocioł, ur. 30 marca 1898 w Biskupicach Radłowskich, pow. Brzesko, zm. 17 stycznia 1976 w Warszawie - działacz państwowy w okresie PRL, ekonomista). Rozmiar: 800 x 1200 m. Materiał: kręgi z brystolu jako punkty rastra zdjęcia powiększonego z „Chłopskiej Drogi”. Powstał 1 krąg ale w 1986 r. został zdeptany w Kłodzku w wyniku ogólnej demolki galerii.
4.	Rewolucja poetycka	Porzucone poszukiwania kolejnych rymów do słowa „niestety” (niestety).

L.p.	Nazwa obiektu	Opis obiektu
5.	Historia sztuki w punktach i podpunktach.	Monumentalne dzieło planowane na 26 tomów. Całkowite zerwanie z przestarzałymi koncepcjami wbijanymi kolejnym pokoleniom kulturo- i sztuczniców. Szczególnie ciekawe punkty i podpunkty: - Góry Stołowe - pierwsze góry konstruktywistyczne (tom 1) - Starzy-dzicy w paleolicie (tom 3) - Żartobliwe malarstwo Babilońskie (tom 3) - Hellenistyczny performance (tom 5) - Nadnercza Kleopatry (tom 7) - Marokańskie Rokoko (tom 12) - Stan Wojenny jako kwintesencja kontekstualizmu (tom 23) - Ewa Partum kontra Partenon (tom 24) - Koniec z nietrzymaniem moczu - intelektualne przesłanie sztuki europejskiej (tom 26) Jedynym pocieszeniem pozostaje fakt, że Akademia Francuska, która została powołana do edycji słownika języka francuskiego, po 200 latach doszła do litery C.
6.	„Wrona ustrzelona”	Niedokończona epopeja Kina Ulgowego „Wrona ustrzelona” (WRON - Wojskowa Rada Ocalenia Narodowego). Materiał - bloczki biletów ulgowych MPK. Pierwotnie miała obejmować całe życie rzeczonoj wrony: wyklucie z jaja - karmienie glizdami - młodość - naukę latania - krakanie i końcowe ustrzelenie. Powstał odcinek pierwszy „GENESIS” i ostatni - efektowne ustrzelenie. Reszta nie, z powodu braku środków na zakup biletów ulgowych MPK i zawieszenia Stanu Wojennego.
7.	Pieśń	Pieśń patriotyczna „Walio Ty Twoja”. Po wspaniałym początku, pomimo nadludzkich wysiłków nie udało się dopisać następnych wersów (może i dobrze).
8.	Kartonowe modele artystów 3D	Modele artystów do samodzielnego sklejanego. Materiał: karton 350g 4 zdjęcia artysty (z tyłu, en face, oba profile) po odpowiednim wycięciu i złożeniu dawały wierny model 3D. Możliwe zastosowania: do powieszenia jako ozdoba choinkowa albo samochodowa choinka zapachowa.