

---

# Państwo wojny

## War State

---

CENTRUM  
SZTUKI  
WSPÓLCZESNEJ  
ZNAKI CZASU





## SPIS TREŚCI / CONTENTS

---

### WSTĘP / INTRODUCTION

4

---

### O MIEJSCE DLA SZTUKI / ABOUT A PLACE FOR ART

Z Januszem Zagrodzkim rozmawia Piotr Lisowski

7

Piotr Lisowski in conversation with Janusz Zagrodzki

16

---

### POSTMODERNISTYCZNY GARAŻ /

#### THE POST-MODERN GARAGE

Z Józefem Robakowskim rozmawia Piotr Lisowski

25

Piotr Lisowski in conversation with Józef Robakowski

36

---

### PIOTR LISOWSKI

Państwo wojny. Poszerzenie pola walki

47

War State. Expanding the Battlefield

68

---

### ALEKSANDRA JACH

Nieme kino – film i sytuacja

89

Silent Cinema – a Film and a Situation

98

---

### WOJCIECH CIESIELSKI

Pielgrzymka i Kolęda w sztuce polskiej

107

Peregrination and Kolęda in Polish art

117

---

### AGNIESZKA PINDERA

Prywaciarze

129

Private Operators

136

---

### WYSTAWA / EXHIBITION

143

## Wstęp / Introduction

Na powstanie tej publikacji miały wpływ dwa czynniki. Pierwszy z nich wiąże się z fenomenem Galerii Wymiany Józefa Robakowskiego, drugi z wystawą *Państwo wojny. Prace z kolekcji Galerii Wymiany*, która – bazując na jej zbiorach – została przygotowana w Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu* w Toruniu.

Galeria Wymiany funkcjonująca w Łodzi w prywatnym mieszkaniu na dziewiątym piętrze wieżowca od początku pełniła rolę „żywej galerii”, miejsca, które posiadając charakter wystawienniczy, pozostaje również archiwum, kolekcją, zbiorem multimedialnym, przestrzenią, w której można spotkać się i porozmawiać. Tak było przede wszystkim w latach 80. XX wieku, kiedy to Galeria zyskała miano ważnego punktu niezależnej sceny artystycznej z rozbudowaną siecią ogólnopolskich i międzynarodowych kontaktów. Przestrzeń mieszkania stała się przestrzenią sztuki prywatnej – zjawiska będącego konsekwencją zanegowania oficjalnych form życia artystycznego i wynikającego ze społeczno-politycznych uwarunkowań, jakie przyniosła ostatnia dekada w Polsce Ludowej. W ówczesnych realiach naturalnym postulatem wielu środowisk twórczych pozostała chęć stworzenia niezależnych miejsc sztuki. Rodzący się ruch wynikał w dużej mierze z przyjęcia postawy samokolektywizacyjnej, zmuszającej do działań wspólnotowych. Szczególną rolę w tym procesie odegrała Galeria Wymiany, zarówno jako miejsce żywych wydarzeń, jak i dokumentujące fakty, przez co pozostaje ona do dziś ciekawym źródłem badawczym. Dlatego też na wystawie *Państwo wojny* podjęta została próba uchwycenia tego momentu i przyjrzenia się tym zjawiskom na przykładzie Galerii Wymiany.

Wystawa została skoncentrowana wokół przedsięwzięć grupowych, marginalnych, pozainstytucjonalnych oraz prywatnych, wpisanych w ramy dwóch ekspozycji: *Konstrukcja w procesie* (1981) i *Lochy Manhattanu, czyli sztuka innych mediów* (1989). Uzupełnieniem tego obrazu jest publikacja, która w sposób teoretyczny spina cały projekt. Tło historyczne przypominają i uzupełniają zarówno Józef Robakowski – spiritus movens Galerii Wymiany i wielu wydarzeń, o których tu mowa – jak i Janusz Zagrodzki – twórca pojęcia „sztuka prywatna”, historyk sztuki współpracujący z tym środowiskiem. O najważniejszych manifestacjach sztuki prywatnej piszą Aleksandra Jach (Nieme Kino) oraz Wojciech Ciesielski (Pielgrzymka Artystyczna, Kołęda). Próbą esencjonalnego określenia problemu jest tekst Piotra Lisowskiego,

wyznaczający jednocześnie narrację wystawy. Tekst Agnieszki Pindery z kolei pozostaje interesującą konkluzją i stawia otwarte pytanie: czy prywatne miejsca (galerie autorskie) w wolnorynkowej gospodarce mają jeszcze szansę funkcjonować w dzisiejszym obiegu artystycznym?

Two things have affected this publication. One is the phenomenon of Józef Robakowski's Galeria Wymiany, the other the exhibition *War State. Works from the Collection of Exchange Gallery*, hosted by the Centre of Contemporary Art *Znaki Czasu* in Toruń.

Located in a private apartment on the ninth floor of a tower block in Łódź, Exchange Gallery was a “live gallery” from the very beginning; it combined an archive, a collection and a multimedia centre, as well as a place for people to meet and hold discussions, rather than being merely an exhibition space. That was especially true in the 1980s when the gallery was regarded as an important point in the independent art scene with an extended network of contacts, both in Poland and abroad. A private apartment was turned into a venue for private art – a phenomenon resulting from the negation of official forms of artistic life, as well as from the social and political conditions prevailing in the last decade of the People's Republic of Poland.

In those days, many artistic circles wished to establish independent centres of art. The emerging movement was largely the consequence of a collectivizing attitude enforcing common action. Exchange Gallery held a singular position in this process as it was heavily involved in artistic life at the time and, at the same time, kept records of what was happening. As a result, it remains a major research source even today. The exhibition *War State* offers an insight into these phenomena, illustrated with the example of Exchange Gallery.

The exhibition focuses upon collective, marginal, extra-institutional and private actions, represented at two exhibitions: *Construction in Process* (1981) and *Dungeons of Manhattan, or New Media Art* (1989). The show is accompanied by a publication providing theoretical frames to the project. The historical background is discussed and elaborated on by both Józef Robakowski – the driving force behind Galeria Wymiany and many events presented here – and Janusz Zagrodzki, an art historian collaborating with the gallery, the author of the term “private art”. The latest manifestations of private art are explored by Aleksandra Jach (Silent Cinema) and Wojciech Ciesielski (Artistic Peregrination, Kołęda). Piotr Lisowski attempts to capture the essence of the problem, thus determining the narration of the exhibition. Agnieszka Pindera's essay offers interesting conclusions and raises an open question as to whether private venues (authorial galleries) stand a chance in today's art market in the conditions of the free-market economy.

---

O miejsce dla sztuki /  
About a Place for Art

---

## O miejsce dla sztuki. Z Januszem Zagrodzkim rozmawia Piotr Lisowski

**Piotr Lisowski:** Po skończeniu studiów w 1966 roku na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu przenosi się Pan do Łodzi, rozpoczynając pracę w Muzeum Sztuki. W jakimś sensie przemierza Pan podobną drogę jak Antoni Mikołajczyk, Józef Robakowski i Andrzej Różycki, czyli bliscy Panu artyści spotkani jeszcze w Toruniu. Te związki owocują w latach 70. wspólnymi projektami w ramach działalności Warsztatu Formy Filmowej. Czy mógłby Pan pokrótce przytoczyć te relacje?

**Janusz Zagrodzki:** Studia rozpocząłem w 1961 roku, mieszkając w Łodzi. Mój powrót do tego miasta po ich zakończeniu był więc czymś naturalnym. Kontynuacją zainteresowań, które ukształtowałem już wcześniej, w drugiej połowie lat 50. Jadąc na studia, miałem już za sobą osobiste spotkania ze sztuką. Można powiedzieć, że zostałem uwarunkowany przez wystawę, jaką otwarto na przełomie 1956/1957 roku dosłownie naprzeciwko domu, w którym mieszkałem – retrospektywną wystawę Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego. Zainteresował mnie dydaktyczny aspekt tej wystawy, pracom obojga artystów towarzyszyły duże reprodukcje dzieł artystów europejskich. Pamiętam Arpa, Mondriana, Malewicza i Picassa. Zostały pokazane tak jak oryginały, w złożonych ramach. Inna sprawa, że oglądając tę wystawę, raczej nie doceniałem Strzemińskiego. Natomiast rzeźby Kobro zrobiły na mnie ogromne wrażenie. To przesłanie określiło moje ukierunkowanie. Umocniłem je później, w czasie gdy ucześniełem do Liceum im. Mikołaja Kopernika, położonego tuż obok Muzeum Sztuki przy ul. Więckowskiego. Z tym багаżem – z jednej strony Kobro z drugiej doświadczenia kubofuturystów czy kuboformistów – pojechałem na studia gdzie dominowało średniowiecze... Wybrałem Toruń nie bez przyczyny. Na Wydziale Sztuk Pięknych można było się dowiedzieć w jaki sposób powstaje dzieło również od strony technologicznej i samodzielnie przejść przez etapy wtajemniczenia, zarówno jeżeli chodzi o sztukę dawną, jak i współczesną. Poznawaniu dzieła od środka towarzyszyła

nauka widzenia. Prawdopodobnie w ten sam sposób przebiegały wybory Józka Robakowskiego, Andrzeja Różyckiego i Antka Mikołajczyka, z którymi spotkałem się na studiach. Połączyły nas wspólne zainteresowania sztuką współczesną, a szczególnie fotografią i filmem. Różycki, Mikołajczyk i ja byliśmy członkami grupy fotograficznej Rytm, która istniała równoległe do Zero-61. Wszyscy należeliśmy do studenckiego klubu filmowego Pętla. Pod koniec studiów byłem kierownikiem artystycznym studenckiego klubu Od nowa, który wspierał wystąpienia medialne.

**P.L.:** A potem w Łodzi?

**J.Z.:** W sierpniu 1966 roku już pracowałem w Muzeum Sztuki, skupiając się głównie na przygotowywaniu wystaw i stałej galerii. W rok później Józek Robakowski rozpoczął studia na Wydziale Operatorskim PWSFiT, a ja podjąłem tam wykłady z historii sztuki, początkowo na Wydziale Teatralnym, a później na Operatorskim i Reżyserii. W 1970 roku w czasie zakładania Warsztatu Formy Filmowej Józek był na III roku i jednocześnie został asystentem w Zakładzie Fotografii. Andrzej studiował na Wydziale Reżyserii, przyjechał również Mikołajczyk. Inni ważni członkowie Warsztatu Wojciech Bruszewski, Ryszard Waśko i Paweł Kwiek byli na Wydziale Operatorskim. Określając nowy strukturalny język filmu, pracowali na profesjonalnej 35-milimetrowej taśmie, starannie zmontowanej, co miało oczywiście ogromne znaczenie dla czystości i jakości przekazu. Pokazom towarzyszyły prowokacyjne akcje, dzięki którym Warsztat jako grupa młodych twórców został szybko dostrzeżony. Na ważnej wystawie *Atelier 72* w Edynburgu Richard Demarco zorganizował szeroki przegląd filmów grupy, a indywidualnie zaprosił Bruszewskiego i Robakowskiego, którzy przedstawili swoje obiekty fotograficzne. Zbigniew Warpechowski, dołączony do wystawy w ostatniej chwili, doskonale skomentował atmosferę wystawy, jako unikalny przykład tego, jak manifestacja sztuki polskiej za granicą wymknęła się spod kontroli. Richard Demarco został w pierwszej fazie kontaktów zwyczajnie zlekceważony. Nie upilnowano go. Dzięki temu była to najpełniejsza i najciekawsza prezentacja. Sukces Warsztatu w Edynburgu zaskoczył dyrektora muzeum, Ryszarda Stanisławskiego, dzięki temu udało się zorganizować 25-dniową *Akcję Warsztat* w salach wystaw czasowych.

**P.L.:** A wracając jeszcze do Łodzi...

**J.Z.:** Początek lat 70. wywołał nadzieje na propagowanie przez muzeum polskiej sztuki najmłodszej generacji. Narodziła się idea powstania Muzeum Narodowego Sztuki Współczesnej w Łodzi, którego założenia przedstawiono na sympozjum International Council of Museums (ICOM), rozpisano konkurs na nowy gmach muzeum. Bardzo szybko okazało się, że nadzieje na nowy gmach i nowy status łódzkiego muzeum nie zostaną spełnione. W drugiej połowie lat 70. pojawiła się tendencja stopniowego odwracania od sztuki najnowszej. Zaniedbano zupełnie dydaktykę, popularyzację nowych problemów artystycznych, wystawy sztuki współczesnej organizowano sporadycznie i głównie

dla widzów poza krajem. Sztukę najnowszą zaczęto umieszczać w wieży z kości słońiowej, dostępnej tylko nielicznym znawcom. Łączność między artystą a widzem została definitywnie zerwana. Prawdziwie współczesne działania, jak np. *Akcja Warsztat*, nie doczekały się nawet najmniejszej publikacji. Wystawy przygotowane z dużym nakładem środków dla zagranicy, z reguły nie były pokazywane w Polsce, czy ze względów towarzyskich, aby nikomu się nie narazić, czy też z powodów ściśle politycznych. W ramach szeroko pojętej edukacji artystycznej w kręgu grupy Warsztat przygotowaliśmy filmy o sztuce, przede wszystkim o polskiej awangardzie. Zrealizowałem wówczas *Kompozycje przestrzenne Katarzyny Kobro* z Józkiem Robakowskim oraz dwie części *Konstruktywizmu polskiego* z Ryszardem Waśko. Powstały filmy o Tytusie Czyżewskim, Leonie Chwistku, Henryku Stażewskim, Stanisławie Ignacym Witkiewiczu. Ciekawe były okoliczności realizacji filmu o Muzeum Sztuki w Łodzi, według mojego scenariusza, w reżyserii Józka Robakowskiego i przy współpracy Pawła Kwieka. Podstawą scenariusza była rejestracja dyskusji o sztuce współczesnej, dopełniona krótkimi realizacjami wybranych artystów, do której zaprosiliśmy oczywiście dyrektora Ryszarda Stanisławskiego. Spośród nestorów sztuki uczestniczył w niej Zbigniew Dłubak, a młodsze pokolenie reprezentował Jan Stanisław Wojciechowski, grono dopełniali realizatorzy (Józek i ja). Jednak po obejrzeniu materiału dyrektor zablokował realizację. Z materiałów nakręconych wówczas według założeń artystów powstał film *Żywa Galeria*, tyle że już całkowicie oderwany od Muzeum.

**P.L.:** W 1979 roku zakłada Pan Galerię Ślad, pracując jednocześnie w Muzeum Sztuki w Łodzi. Dlaczego podjął Pan decyzję o otwarciu galerii?

**J.Z.:** Idea Galerii Ślad powstała w jeszcze w 1978 roku, ale faktycznie rozpoczęła działalność w marcu 1979, z siedzibą w Stowarzyszeniu Domu Środowisk Twórczych, gdzie z Józkiem byliśmy członkami zarządu. Nastąpił moment, w którym straciłem nadzieję, że w ramach mojej pracy w muzeum jestem w stanie coś uczynić dla sztuki najnowszej. Każda moja propozycja, poza wystawami historycznej awangardy, uważana była za zbyt ekstrawagancką lub niemieszczącą się w ramach programu muzeum. Stworzenie miejsca, gdzie właśnie tego rodzaju działania mogły istnieć, stało się koniecznością.

**P.L.:** Jak postrzegano muzeum w środowisku artystycznym w tamtym czasie, kiedy zakładał Pan galerię, ale i później w czasie bojkotu instytucji państwowych po wprowadzeniu stanu wojennego?

**J.Z.:** Trudno mówić o bojkocie muzeum. Bo muzeum pod koniec lat 70., prawdę powiedziawszy, przestało być odwiedzane.

**P.L.:** Jak według Pana te doświadczenia przekładają się na to, co wydarzyło się w dekadzie lat 80.?

**J.Z.:** Wydarzenia polityczne, ale także religijne i kulturowe, jakie miały miejsce w Polsce na przełomie lat 70. i 80., stworzyły unikalną sferę wartości, która błyskawicznie rozprzestrzeniła się w obrębie wielu środowisk

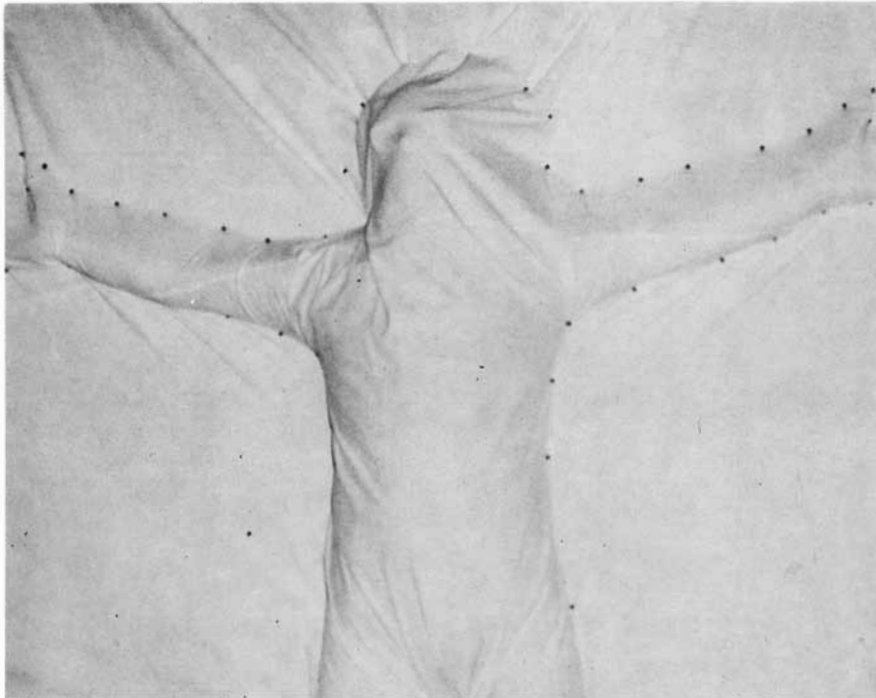
społecznych, nawet takich, które dotychczas niemal automatycznie odciły się od jakichkolwiek duchowych czy mentalnych potrzeb artystycznych. Masowość ówczesnych inicjatyw, a przede wszystkim wszechobecna ideowość i bezinteresowność działań, nie miały odpowiednika wśród różnorodnych zdarzeń, jakie zaistniały w dotychczasowych salonach artystycznych. Polska kultura miała za sobą stulecia doświadczeń istnienia w konspiracji. Wytwarzana sztucznie cienka warstwa oficjalnej sztuki, zawsze związanej z nakazami przychodzącymi z zewnątrz, wytwarzała tylko konwencjonalne pozory naturalnych działań artystycznych. Wiele ważnych dzieł istniało w sposób utajony, nie opuszczając pracowni. Wyzwolenie sztuki, a właściwie jej ponowne narodziny, stało się dla twórców czymś niezbędnym, od dawna oczekiwanym. Tej eksplozji działań nie da się wytłumaczyć systemowym kryzysem komunizmu, nie można jej też utożsamiać z nagłym usunięciem żelaznej kurtyny. Sztuka stała się integralną częścią epoki odradzających się wartości. Zdarzenia przełomu lat 70. i 80. umożliwiły wyzwolenie istniejącej w ukryciu ważkiej idei – idei wolności. Żadne inne słowo nie oddaje lepiej charakteru ówczesnych doznań, potrzeby czynu, wiary w możliwość przeobrażeń i natychmiastowej ich realizacji: wolność wyboru nowych praw i ustanawiania ich granic, wolność słowa, wolność w okazywaniu uczuć, wolność wielości nad narzuconą odgórnie zgodnością, wolność pozwalająca twórczej indywidualności ujawnić się i rozwinąć, wolność, która staje się treścią sztuki. Stan wojenny oczywiście zmienił cały szereg wcześniejszych ustaleń czy sposobów działania. Na przełomie lat 70. i 80. problemy kulturowe połączyły się z wydarzeniami natury religijnej. Jan Paweł II spowodował totalne przesunięcie wartości. Polityka kulturalna, jaką wówczas prowadziły wyższe uczelnie, galerie, czasopisma artystyczne czy ośrodki partyjne, została odrzucona. Dopiero patrząc obok czy też ponad narzucanymi schematycznie interpretacjami, można stwierdzić, że wizja sztuki, jaka narodziła się u schyłku lat 70. i trwała powszechnie w pierwszej połowie lat 80., miała jeszcze dodatkowo, symptomatyczne oblicze wynikające z choroby politycznej społeczeństwa, kiedy życie codzienne toczyło się między następującymi po sobie zapaściami – także w sferze egzystencjalnej. Dysponowaliśmy już magnetowidami i kamerami, można było rejestrować pewne zdarzenia, w szybki sposób stworzyć mozaikę wypowiedzi artystycznych. Musiało się to w jakiś sposób odnieść do życia codziennego, ale przede wszystkim miało swój wyraz w czystej, często strukturalnej formie.

**P.L.:** Jaka jest różnica pomiędzy Galerią Ślad a Galerią Ślad II? Wydaje mi się, że na podstawie ewolucji galerii możemy przesledzić moment przemieszczenia się działań artystycznych do miejsc prywatnych wraz z wskazaniem przyczyn tego procesu. Galeria Ślad wywodzi się z ruchu galerii autorskich lat 70., natomiast Ślad II ma w sobie piętno stanu wojennego.

**J.Z.:** Galeria Ślad była nastawiona na integrację różnych środków wypowiedzi artystycznych, na ukazywanie twórców przekraczających granice między gatunkami. Program przewidywał cykliczne pokazy ujawniające



STOWARZYSZENIE DOM ŚRODOWISK TWÓRCZYCH 90-148 ŁÓDŹ, ALEJA KOSCIUSZKI 33, POLSKA



EDWARD ŁAZIKOWSKI

29 WRZESIEŃ 79  
APEL OSOBISTYKIEROWNICTWO  
ARTYSTYCZNE  
GALERII  
JANUSZ  
ZAGRODZKI

współczesne formy wyrazu oraz wydawanie druków stanowiących „śląd” zaistniałego zdarzenia. Druki można było otrzymać w jakiś czas po zaistniałym działaniu. Wszystkie były tego samego formatu i według założenia łączyły się w jedną całość, w jedną teczkę. Nie były rozsyłane. Mojego komentarza zazwyczaj w tych katalogach nie było, ponieważ uważałem, że dzieła muszą bronić się same, a jeśli wymagają wsparcia to znaczy, że są w jakimś stopniu ułomne. Również moją ideą w realizowaniu filmów o sztuce było, aby słowo padało jak najrzadziej, aby nie zakłócało przedstawianego materiału ozdobnikami literackimi, żeby sam język wizualny decydował o znaczeniu dzieła. Ale wracając do galerii, moim zamierzeniem nie było penetrowanie wszystkiego co się dzieje na świecie i ściągnięcie wielkich artystów, chciałem, aby galeria była miejscem, gdzie można pokazać to, czego gdzie indziej pokazać się nie da. Dlatego stosunkowo łatwo było mi przejść do Galerii Ślad II u siebie w mieszkaniu. Wynikało to z określonej konieczności, a samo mieszkanie spełniało rolę usługową, umożliwiającą artystom prezentację swoich prac i działań. Chodziło wówczas o stworzenie jak największej ilości miejsc otwartych dla artystów. Tego typu pokazy, w pracowniach czy mieszkaniach, stwarzały możliwość intymnego kontaktu. Były one jednocześnie pozbawione instytucjonalnych uwarunkowań.

**P.L.:** W Łodzi w tamtym czasie działało kilka tego typu miejsc, tworząc mocne środowisko o zasięgu ogólnopolskim z silnymi kontaktami międzynarodowymi. Niektóre z nich, tak jak Galeria Ślad, czy Galeria Wymiany, powstały jeszcze pod koniec lat 70., inne były wyrazem albo „karnawału solidarności” albo wprowadzenia stanu wojennego, ale jednocześnie dystansowały się one od czysto politycznego zaangażowania, dążąc raczej do wypracowania niezależnego nurtu działań, gdzie liczyłyby się takie kategorie jak wspólnotowość i bunt. Jak by Pan scharakteryzował, jako uczestnik tamtych wydarzeń, ale i jako historyk sztuki, ten model działań, jaki wówczas miał miejsce?

**J.Z.:** Wcześniej w klubie ZPAP zostały wytyczone skromne miejsca dla nowej sztuki: Galeria Adres Ewy Partum, Galeria 80 x 140 Jerzego Trelińskiego, Galeria A-4 Andrzeja Pierzgałskiego. Równoległe do Śladu działała Galeria Wymiany Józka Robakowskiego i Małgosi Potockiej oraz Art-Forum Tadeusza Porady. Sala Galerii Ślad stała się dodatkową powierzchnią ekspozycyjną, współdziałającą w listopadzie 1981 roku z monumentalnymi wystawami *Konstrukcja w procesie* Ryszarda Waśko i *Falochron* Antoniego Mikołajczyka. W stanie wojennym sztuka najnowsza przeniosła się do przestrzeni prywatnych, z których wiele przetrzymało się do minigalerii dostępne tylko w wąskim kręgu artystycznym, jak przykładowo Ślad II, alternatywny obieg kultury Sieć, Czysty Dywanów, Galeria u Zochy, Strych. Jedną z najważniejszych, bo w pełni dostępnych dla publiczności galerii sztuki, stała się Nawa św. Krzysztofa (1985), prowadzona przez księdza Piotra Jasińskiego przy kościele oo. jezuitów przy łódzkim Duszpasterstwie Środowisk Twórczych. To były miejsca swobodnej formy działania artystycznego. Chodziło o to,

żeby pokazać osobistą wizję, dodać swój komentarz do rzeczywistości, który tylko czasami miał jakieś polityczne odniesienia. Sztuka się schroniła w mieszkaniach prywatnych, a potem również w kościołach. Można zaryzykować tezę, że artyści wystawiający w kościołach w okresie stanu wojennego zrobili więcej dla popularyzacji sztuki współczesnej w najszerszym kręgu społecznym niż wszystkie dotychczas państwowe instytucje powołane do opieki nad kulturą.

**P.L.:** Tutaj jak rozumiem chodzi Panu o tę masowość.

**J.Z.:** Tak. Sztuka nowoczesna stała się czymś oglądalnym. Muzeum nie potrafiło zainteresować widza i ściągnąć go do siebie.

**P.L.:** Na określenie tych zjawisk wprowadził Pan pojęcie sztuki prywatnej. Czym jest sztuka prywatna?

**J.Z.:** W 1974 roku w Osiekach zaproponowałem przywołanie *Odczytu o niczym* Johna Cage'a, który ukazał się w czasopiśmie „Res Facta”. Przygotowałem wówczas wystąpienie zatytułowane *Na przykład John Cage*. Dodatkowo poprosiłem Andrzeja Partuma, żeby słownie zinterpretował tekst Cage'a. Jego performans polegał na dużej mierze na ujawnieniu interpunkcji. Partum zinterpretował wszystkie kropki, przecinki, wszystkie kwadraciki, które zostały w tekście umieszczone. To było moje pierwsze wystąpienie z cyklu *Uwagi o sztuce współczesnej*. Później te uwagi pojawiały się w różnych miejscach, między innymi w Galerii Ślad. Próba podsumowania moich rozważań był tekst *Sztuka w obiegu pozamuzealnym*, wygłoszony na sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 1984 roku (nie został opublikowany w materiałach sesji). W tekście próbowałem udowodnić, że semiotyczne próby interpretowania miejsca dla sztuki w kulturze uległy przewartościowaniu – zestarzały się – i dlatego trzeba szukać odpowiedzi w bezpośrednim kontakcie, że właściwym, znacznie ważniejszym, miejscem dla sztuki jest mieszkanie prywatne, gdzie ktoś coś wniósł i ktoś przyszedł, żeby z tym czymś zawrzeć znajomość. Dopiero w momencie sprzężenia, kiedy zaistnieją fluidy, pomiędzy tymi paroma osobami a przedstawionymi dziełami, przytaczanymi słowami, sztuka ma szansę zaistnieć naprawdę. Żadne muzeum nie było w stanie tego zrealizować.

**P.L.:** Czyli to nie jest bezpośrednio związane z wydarzeniami stanu wojennego, ale raczej wynika z krytyki instytucjonalnej?

**J.Z.:** Stan wojenny nie zmienił stosunku artystów do sztuki. Sztuka, przed i po wprowadzeniu stanu wojennego, w jakiś diametralny sposób nie zmieniła się. Nam nie chodziło o czysto polityczne działanie. Chodziło o język, o intymność, o możliwość nawiązania kontaktów, o formę przekazu. Oczywiście i o wolność, ale tę wolność rozumianą jako wolność świadomości, wolność myśli, wolność swobodnej interpretacji.

**P.L.:** A u młodszych artystów, którzy debiutowali na początku lat 80. według Pana było podobnie?

**J.Z.:** Myślę, że też. Jeżeli chodzi o Strych Łodzi Kaliskiej to chodziło właśnie o ośmieszenie stanu wojennego i nadętej współczesności. Podobne zabawy, postdadaistyczne prowokacje, były również obecne wcześniej w działaniach Warsztatu.

**P.L.:** Jakie były przyczyny upadku tego zjawiska? Z jednej strony następuje pewne zmęczenie działaniem konspiracyjnym, a z drugiej to także okres (druga połowa lat 80.), kiedy nowa sztuka zaczyna wchodzić w obszar instytucjonalny.

**J.Z.:** Z mojej perspektywy spostrzegłem, iż Galeria Ślad II przestała być potrzebna. W Łodzi pojawiło się inne ważne miejsce Galeria Wschodnia, zaczęła się tworzyć nowa sytuacja artystyczna. Dołączyłem do niej, realizując parę filmów dokumentujących wystawy, jakie tam się odbyły. Robiłem je w ramach Galerii Ślad II. To trwało do 1987 roku kiedy to dostałem propozycję organizowania Galerii Sztuki Współczesnej w Muzeum Narodowym w Warszawie.

**P.L.:** Czy przygotowaną przez Józefa Robakowskiego wystawę *Lochy Manhattanu, czyli sztuka innych mediów* (1989) możemy uznać za rodzaj podsumowania działań z lat 80.?

**J.Z.:** Uważam ją za podsumowanie łódzkie, bo przypuszczam, że gdyby wystawa powstała w innym środowisku, wyglądałaby zupełnie inaczej. Oczywiście byli tam artyści z Wrocławia, Warszawy i innych miast, ale została przedstawiona linia, którą myśmy przyjęli za wiodącą, z pogranicza różnorodnych działań, wychodzących poza, jak to określam, sztukę sztalugową. W *Lochach...* chodziło raczej o tę sferę medialną, którą można było precyzyjnie przedstawić poprzez łódzkie doświadczenia. Wystawa ukazywała inną formę ekspresji, to był jej atut, bo uważam, że ekspresja malarska i rzeźbiarska, jaka wówczas stała się bardzo popularna, nie była jedynym sposobem widzenia nowoczesności. Sztuka tego okresu była w swojej istocie poszukiwaniem najszerzej pojmowanej swobody twórczego działania. Intensyfikacja procesu kreowania idei artystycznych następowała wówczas, gdy formułujące je strukturalne reguły wpisywały się w niezdevaluowane wartości. Na jej przebieg tylko w pewnym sensie wpływały wydarzenia spoza świata kultury. Inicjatywy artystyczne początkowo traktowane jako niepoważne, opatrywane znakiem zapytania, stopniowo wypełniały się znaczeniem. Umysł twórczy reagował na sygnały otoczenia, udzielał odpowiedzi na pytania zadawane przez rzeczywistość. Artysta, wyodrębniając z kontekstu społecznego symptomy następujących przeobrażeń, nowe zjawiska, znaki i przedmioty, same w sobie niezawierające artystycznych podtekstów, przekształcał ich materię, umieszczał w sferze niezależnej sztuki, dokonując transformacji znaczeń, uwarunkowanych syndromem czasu.

Podkowa Leśna, 15.09.2012 r.



---

## About a Place for Art Piotr Lisowski in conversation with Janusz Zagrodzki

---

**Piotr Lisowski:** After graduating in 1966 from the Faculty of Fine Art at the Nicolaus Copernicus University in Toruń you moved to Łódź, starting your work at the Museum of Art. In a way, you took a path similar to that of Antoni Mikołajczyk, Józef Robakowski and Andrzej Różycki, artists close to you who you met while still in Toruń. These relationships bore fruit in the 1970s in joint projects within the scope of activities of The Workshop of the Film Form. Could you briefly mention these relationships?

**Janusz Zagrodzki:** I began my studies in 1961, living in Łódź. My return to that city after their completion was, at that time, something natural. It was a continuation of my interests that I had already formed in the second half of the 1950s. Going to college, I had already had some personal encounters with art. One could say that I had been conditioned by the exhibition which was opened at the turn of 1956/1957 literally in front of the house where I lived; a retrospective exhibition of Katarzyna Kobro and Władysław Strzemiński. I was interested in the didactic aspect of this exhibition. The works of both artists were accompanied by large reproductions of works by European artists. I remember Arp, Mondrian, Malewicz and Picasso. They were shown in the same way as the originals, in gilt frames. Another thing is that, while viewing this exhibition, I didn't really appreciate Strzemiński, whereas Kobro's sculptures made a huge impression on me. This message stipulated my orientation. I strengthened it later on, when I attended a high school named after Nicolaus Copernicus, which was located right next to the Museum of Art on Więckowski Street. With this "luggage", Kobro on the one hand and the experience of cubo-futurists or cubo-formists on the other, I went to college where the Middle Ages dominated. I chose Toruń with a reason. At the Faculty of Fine Arts, one could learn how works are created, also from the technological point of view, and independently go through the stages of initiation, both in

ancient and modern art. Getting to know the work from the inside was accompanied by lessons of looking. The choices of Józef Robakowski, Andrzej Różycki and Antek Mikołajczyk, who I met in college, were made probably in the same manner. What brought us together was a common interest in contemporary art, especially photography and film. Różycki, Mikołajczyk and I were members of the photographic group Rytm that existed parallel to Zero-61. All of us were members of a students' film club Pętla. At the end of my studies I was the artistic director of a students' club Od Nowa which supported the media forms.

**P.L.:** And then, in Łódź?

**J.Z.:** In August 1966 I was already working at the Museum of Art, focusing on the preparation of exhibitions and a permanent gallery. A year later Józef Robakowski started his studies at the Cinematography Department of PWSFiT (The Polish National Film, Television and Theater School in Łódź) and there I gave lectures on art history, first in the Acting Department and then later in Cinematography and Directing. In 1970, during the establishment of The Workshop of the Film Form, Józef was in the third year of his studies, and at the same time he was as an assistant in the Institute of Photography. Andrzej studied in the Directing Department, and Mikołajczyk also came. Other important members of Warsztat, Wojciech Bruszewski, Ryszard Waśko and Paweł Kwiek were in the Cinematography Department. Setting a new structural language for film, they worked on a professional 35 mm tape, carefully assembled, which was, of course, of great importance for the purity and quality of communication. The screenings were accompanied by provocative actions through which Warsztat, as a group of young artists, was quickly noticed. During the important *Atelier 72* exhibition in Edinburgh, Richard Demarco organized a comprehensive overview of the group's videos and individually invited Bruszewski and Robakowski, who introduced their photographic objects. Zbigniew Warpechowski, who joined the exhibition at the last minute, commented on the atmosphere of the exhibition as a unique example of a situation when a manifestation of Polish art abroad got out of control. Richard Demarco was simply neglected in the first phase of contacts. Thanks to this, it was the most complete and interesting presentation. The success of Warsztat in Edinburgh surprised the director of the museum, Ryszard Stanisławski, and thus a 25-day *Akcja Warsztat (Workshop Action)* in temporary exhibition halls was organised.

**P.L.:** And getting back to Łódź...

**J.Z.:** The beginning of the 1970s sparked hopes that the museum would promote the youngest generation of Polish artists. The idea of creating the National Museum of Modern Art in Łódź was born, and its postulates were presented at the International Council of Museums (ICOM) symposium. A competition for a new museum building was announced. However, it quickly became clear that the hopes for a new building and the new status of the Łódź museum would not be met.

In the second half of the 1970s, there was a trend towards the gradual turning away from contemporary art. Didactics and promotion of new artistic problems were completely neglected, contemporary art exhibitions were organized sporadically and mainly for viewers outside the country. The latest art began to be placed in an ivory tower, accessible only to a few connoisseurs. Communication between the artist and the audience was definitely broken. Truly modern activities, such as *Akcja Warsztat*, were never, even briefly, mentioned. Exhibitions prepared with a lot of effort for the foreign audience, as a rule, were not shown in Poland, be it for social reasons, so as not to aggravate anyone, or for strictly political reasons. As a part of artistic education within the group Warsztat, we prepared films about art, especially the Polish avant-garde. Then I realized *Spatial Compositions of Katarzyna Kobro* together with Józek Robakowski and two parts of *Polish Constructivism* with Ryszard Waśko. Films about Tytus Czyżewski, Leon Chwistek, Henryk Stażewski and Stanisław Ignacy Witkiewicz were made. The circumstances behind the making of the film about the Museum of Art in Łódź, according to my script, directed by Józek Robakowski and with the assistance of Paweł Kwiek, were also interesting. The scenario was based on the registration of discussions about contemporary art, complemented by short realizations of selected artists, to which, of course, we invited the director, Ryszard Stanisławski. Among the grand old men who participated in it was Zbigniew Dłubak, and the younger generation was represented by Jan Stanisław Wojciechowski, the circle being completed by the producers (Józek and I). However, after viewing the material, the director blocked the project. The materials shot then according to the artists' ideas were used to make the film *Living Gallery*, but it was completely detached from the museum.

**P.L.:** In 1979 you founded Galeria Ślad (Trace Gallery), while still working at the Museum of Art in Łódź. Why did you take the decision to open a gallery?

**J.Z.:** The idea of Trace Gallery emerged as early as in 1978, but it actually began to work in March 1979, with its registered office in The Association of Artists' House, and with Józek and I as members of its board. This was the moment when I lost hope that with my work at the museum I was able to do something for the latest art. All my projects, apart from historical avant-garde exhibitions, were considered too extravagant or not within the scope of the museum's program. Creating a place where just this kind of action could come into being became a necessity.

**P.L.:** How was the museum seen in the artistic circle at that time, when you founded the gallery and then later, during the boycott of state institutions after the introduction of martial law?

**J.Z.:** It is difficult to speak of a boycott of the museum. It's because the museums in the late 1970s, to tell the truth, stopped being visited.

**P.L.:** How do you think these experiences relate to what happened in the 1980s?

**J.Z.:** The political events, but also religious and cultural ones, which took place in Poland at the turn of the 70s and 80s created a unique realm of values, which quickly spread across multiple social environments, even those that almost automatically stand out from any spiritual or mental artistic needs. The mass character of the then initiatives and, above all, the ever-present idealism and selflessness of actions had no equivalent among various events that occurred in previous artistic rooms. Polish culture already had centuries of experiences of existing in conspiracy. The thin layer of official art which was produced artificially, always associated with orders coming in from the outside, produced only a conventional semblance of natural artistic activities. Many important works existed sub rosa, without leaving the workroom. The liberation of art, or rather its rebirth, became something essential for creators, something long awaited. This explosion of activity cannot be explained by the systemic crisis of communism, nor can it be equated with the sudden removal of the Iron Curtain. Art became an integral part of the era of reascent values. The events at the turn of the 70s and 80s allowed the liberation of the hidden weighty idea – the idea of freedom. No other word captures the nature of the experiences better: the need for an action, faith in the possibility of transformation and its immediate implementation, the freedom to choose new laws and establish its borders, freedom of speech, freedom of expressing emotions, freedom of plurality over compatibility imposed arbitrarily, freedom which allows creative individuality to appear and develop, freedom that becomes the content of art. Martial law has changed, of course, a number of previous findings and ways of doing things. At the turn of the 70s and 80s, cultural issues merged with events of a religious nature. John Paul II caused a total shift of values. Cultural policy applied at that time by universities, galleries, art magazines and party centres was rejected. Only by looking next to, or rather over, imposed schematic interpretations, can one state that the vision of art that was born in the late 70s and lasted well into the first half of the 80s still had its additional, symptomatic face resulting from the political disease of society when public life, when daily life went on between successive collapse, also in the sphere of existence. We already had VCRs and cameras, some events could be recorded, a quick way to create a mosaic of artistic statements. It had to be, in some way, related to real life, but most of all it was reflected in the pure, often structural, form.

**P.L.:** What is the difference between Trace Gallery and Trace Gallery II? It seems to me that, on the basis of the evolution of the gallery, we can trace the moment of moving artistic activities to private places along with an indication of the reasons for this process. Trace Gallery derives from the movement of authors' galleries of the 1970s, whereas Trace Gallery II has the stigma of martial law.

**J.Z.:** Trace Gallery was focused on the integration of different modes of artistic expression, on presenting the creators crossing the borders

between genres. The program provided regular screenings revealing contemporary forms of expression, and printed publications constituting a “trace” of the event. Prints could be obtained for some time after the event took place. They were all the same size and, according to the assumption, constituted one whole, a single file. They were not sent. My comment wasn’t usually included in these directories because I felt that works must defend themselves, and if they needed support, that means they were in some way defective. It was also my idea in the realisation of films about art that words were as scarce as possible, so that literary embellishments didn’t interfere with the material presented, so that the very visual language determined the significance of the work. But back to the gallery, my intention was not to penetrate everything that was going on in the world and to bring great artists. I wanted the gallery to be a place where you could show what couldn’t be shown elsewhere. Therefore, it was relatively easy for me to pass to Trace Gallery II at home, in my own apartment. This was due to a specific need, and the apartment played a service role, allowing artists to present their work and activities. It was then about creating as many places open to artists as possible. These types of presentations, in workrooms or apartments, created the possibility of intimate contact. They were also deprived of institutional factors.

**P.L.:** In Łódź at that time there were a few such places, creating a strong nation-wide environment with strong international contacts. Some of them, such as Trace Gallery or Exchange Gallery, were created in the late 1970s, others were an expression of either the “carnival of solidarity” or the imposition of martial law, but at the same time they distanced themselves from purely political involvement, seeking rather to develop an independent course of action, where such categories as community and rebellion would be significant. How would you characterize, as a participant in these events and also as an art historian, this model of activity that took place then?

**J.Z.:** Earlier in the ZPAP club, a very modest space was given to new art galleries, such as Galeria Adres of Ewa Partum, Galeria 80 x 140 of Jerzy Treliński or Galeria A-4 of Andrzej Pierzgalski. Parallel to Trace Gallery, there was also Exchange Gallery of Józek Robakowski and Małgosia Potocka as well as Art-Forum of Tadeusz Porada. The hall of Trace Gallery became an additional exhibition space, interacting in November 1981 with the monumental exhibitions *Construction in Process* by Ryszard Waśko and *Falochron* by Antoni Mikołajczyk. During martial law, the latest arts moved to private spaces, many of which turned into mini galleries available only to a narrow circle of artists, such as, for example, Trace Gallery, the alternative culture cycle Sieć (The Web), Czyszczenie Dywanów (Carpet Cleaning), Galeria u Zochy (Zocha’s Gallery) or Strych (The Attic). One of the most important art galleries, because of its full accessibility to the public, proved to be Nawa św. Krzysztofa (Saint Christopher’s Nave, 1985), run by rev. Peter Jasiński at a Jesuit church within the Łódź

ministry for artists. It offered places for free forms of artistic activity. The idea was to show a personal vision, add one’s own comment to reality, which only sometimes had some political reference. Art took refuge in private homes, and then also in churches. One may risk the thesis that the artists presenting their work in churches during martial law did more to popularize contemporary art in the broadest social circle than all the state-owned institutions previously established to care for culture.

**P.L.:** Here, as I understand, you mean the mass scale.

**J.Z.:** Yes. Modern art became something which was being looked at. Museums were unable to win the viewer’s interest and bring them to it.

**P.L.:** To define these phenomena you introduced the concept of private art. What is private art?

**J.Z.:** In 1974 in Osieki I wanted to recall John Cage’s *Lecture on Nothing*, which appeared in the magazine “Res Facta”. I prepared a speech which was then entitled *For example, John Cage*. In addition, I asked Andrzej Partum to interpret Cage’s text verbally. His performance was mainly about showing punctuation. Partum interpreted all the dots, commas, all the boxes that had been placed in the text. This was my first speech from the series *Uwagi o sztuce współczesnej (Notes on Contemporary Art)*. Later these remarks appeared in various places, including Trace Gallery. The text *Sztuka w obiegu pozamuzealnym (Art in Extra-Museum Circulation)* was an attempt to summarize my point. It was presented at the session of the Art Historians Association in 1984 (not published in the session materials). With this text I tried to prove that attempts to interpret semiotic space for art in culture were reassessed, had become old, and that is why we needed to look for answers in direct contact, that a private residence was a more relevant, more important place for art, where someone brought something, and someone came to make acquaintance with this something. Only in the moment of linkage, when there are fluids between these few people and works presented, words reported, does art really have a chance to occur. No museum was able to achieve that.

**P.L.:** So, this is not directly related to the events of martial law, but it’s rather the result of institutional critique?

**J.Z.:** Martial law didn’t change artists’ attitude to art. Art before and after the imposition of martial law wasn’t diametrically changed in any way. It wasn’t about any purely political action. It was about the language of intimacy, about the opportunity to establish contacts, about the form of communication. Of course, about freedom as well, but freedom understood as the freedom of consciousness, freedom of thought, freedom of interpretation.

**P.L.:** Was it similar with younger artists who made their debut in the early 1980s?

**J.Z.:** I think so. As regards Strych Łodzi Kaliskiej (The Attic of Łódź Kaliska), it aimed to ridicule martial law and the reality of that time.



J. Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca / Art in the Search of Place, druk / print, Koszalin 1986*

Similar games, post-dadaistic provocations, were also present previously in the actions of Warsztat.

**P.L.:** What were the reasons for the collapse of this phenomenon? On the one hand, there's a certain fatigue with conspiratorial action, on the other hand, the second half of the 1980s is also a period when new art began to enter into an institutional area.

**J.Z.:** From my perspective, I noticed that Trace Gallery was no longer needed. Another important place appeared in Łódź, Galeria Wschodnia (Eastern Gallery), a new artistic situation began to emerge. I joined it, producing some videos documenting exhibitions that took place there. I did it within Trace Gallery II. This lasted until 1987, when I was asked to organize the Gallery of Contemporary Art in the National Museum in Warsaw.

**P.L.:** Can the exhibition *Lochy Manhattanu (Dungeons of Manhattan)* prepared by Józef Robakowski be considered a kind of summary of activities from the 1980s?

**J.Z.:** I regard it as a summary of Łódź, because I suspect that if the exhibition had taken place in a different environment, it would have been completely different. Of course, there were artists from Wrocław, Warsaw and other cities, but there was a line introduced which we took as a leading idea, on the borderline of different actions that go beyond, as I define it, schematic art. *Dungeons...* was more about this realm of media which could be clearly demonstrated through Łódź's experiences. The exhibition presented a different form of expression. This was its strength, because I believe that the expression of painting and sculpture which then became very popular, wasn't the only way to view modernity. Art of this period was in its essence seeking the most widely

understood freedom of creative activity. Intensification of the process of creating artistic ideas took place when structural rules formulating those ideas formed part of not-devalued values. Events outside the world of culture affected it only in some sense. Artistic initiatives, initially treated as frivolous, stamped with a question mark, were gradually filled with meaning. Creative mind responded to signals from the surroundings, and answered the questions posed by the reality. The artists, extracting from the social context symptoms of the following transformations, new phenomena, signs and objects not containing any artistic undertones, transformed their matter, placed them in the area of independent art, and transformed meanings conditioned by time.

Podkowa Leśna, 15<sup>th</sup> September 2012

---

Postmodernistyczny  
garaż /  
The Post-Modern  
Garage

---



## Postmodernistyczny garaż. Z Józefem Robakowskim rozmawia Piotr Lisowski

**Piotr Lisowski:** W czasie trwania wystawy *Lochy Manhattanu, czyli sztuka innych mediów* (18.05–18.06.1989) w Polsce miały miejsce wybory czerwcowe. Jak w Pana odczuciu zmieniła się sytuacja artysty i możliwość działania w kraju od momentu wprowadzenia stanu wojennego? Czy to definitywnie oznaczało koniec „państwa wojny”?

**Józef Robakowski:** Wybory były dość zmiennym wydarzeniem. To był taki czas, że wszyscy o tym mówili jako o bardzo ważnym politycznym wydarzeniu. Właściwie już wtedy, w tym 1989 roku, wszystko było wolno, władza była zupełnie zdeorientowana, panował absolutny chaos, który nie wiadomo czym się skończy. Kompletny luz, stopniowa degradacja rządu i przepychanki z Solidarnością sprawiły, że działacze rządowi przestali się ludźmi interesować, załatwiali jakieś swoje polityczne sprawy, a zwykli obywatele zaczęli robić co im się żywnie podoba. Najlepiej o tym świadczy to, co się wówczas działo w Łodzi na ul. Piotrkowskiej. Wylewały się tłumy spod znaku Pomarańczowej Alternatywy, rozbawiona młodzież beztrudnie rozrabiała, komentowała krytycznie bezradność Rządu, obrażała generała Jaruzelskiego... Okazało się, że tuż przed wyborami można było robić na głównej ulicy duże miasta spontaniczne wolnościowe akcje, a milicja ani ZOMO nigdy nie interweniowały. Widać ten stan rzeczy dobrze na pięciu zapisach wideo z działań łódzkiej Galerii Maniakalnej, które skrupulatnie dokumentowałem. Natomiast w czasie multimedialnej wystawy *Lochy Manhattanu* wisiały beztrudnie na ul. Piotrkowskiej absurdalne hasła Pomarańczowej Alternatywy w postaci olbrzymich transparentów. Bazując w dużej mierze na materiałach z tamtych wydarzeń, zrealizowałem w 1989 roku dokumentalny zapis wideo pt. *Zabawy Polaków*. To jest już zupełnie inna sytuacja niż przedstawiona w filmie Marielli Nitosławskiej *Choices. In Eastern Europe an Artist Speaks Out* z 1986 roku, gdzie jeszcze jest widoczna atmosfera przygnębiającego zniewolenia i pesymizmu.



Wystawa *Lochy Manhattanu*, Łódź, 1989 /  
The exhibition *Dungeons of Manhattan*, Łódź, 1989

**P. L.:** W filmie Nitosławskiej nazywa Pan tę sytuację „wygnaniem awangardy”.

**J. R.:** Sytuacja beznadziei panuje jeszcze w 1986 roku, natomiast rok 1989 przynosi zdecydowaną zmianę. To był fantastyczny czas – tak jak 1981 był takim rokiem nadziei, że się coś się zmieni, tak 1989 był rokiem totalnego obiecującego politycznego chaosu. Sztuka w takich sytuacjach zawsze ma najciekawszą rolę, bo może bezpardonowo walczyć o niepodległość, może być zwolniona z jakiegokolwiek cenzury. Moim zdaniem, to wywieszenie przez Alternatywę na ul. Piotrkowskiej tych pięciu gigantycznych wstęg z napisami było bardzo znamienne. Nikt nikogo o nic nie pytał. Po prostu zostało to powieszono i już. Kiedyś, dawno, bo w 1974 roku udało się wywiesić w Polsce Ludowej absurdalny tekst *MILCZENIE AWANGARDOWE* Andrzeja Partuma na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie jako akcję do dokumentalnego filmu o sztuce pt. *Żywa Galeria*. Zdarzenie to trwało zaledwie kilka minut, a już były protesty rektora Akademii Sztuk Plastycznych, a w tym przypadku te zagadkowe hasła eksponowane były kilka dni. Ciekawa sytuacja była w Muzeum Sztuki. Muzeum stało się miejscem, które dyrektor Ryszard Stanisławski straszliwie wyciszył. Inicjatywy muzealne kompletnie przestały być widoczne. Znamienne jest to, że w dzień wernisazu *Lochów Manhattanu* w 1989 roku przyszedł Ryszard Stanisławski i gdy go oprowadzałem powiedział do mnie: „Panie Robakowski, tutaj to Pan może sobie wszystko zrobić, a ja w muzeum teraz nic nie mogę. To jest państwowa instytucja, Pan musi to zrozumieć...”. Pamiętam to absolutne wykluczenie w czasie stanu wojennego. On się nas bał, bo podobno byliśmy na tzw. czarnej liście. Trzeba sobie to wyobrazić, że wielu

## LOCHY MANHATTANU, czyli SZTUKA INNYCH MEDIÓW

18 V — 18 VI 1989, Łódź, ul. Piotrkowska 182  
(GARAŻE)

18 V g. 19.00 uroczyste otwarcie WYSTAWY —  
INSTALACJI

### Program „SCENY GARAŻ”

- 19 V g. 11.00 wystąpienie autorskie  
Jerzy Bereś  
Wojciech Bruszewski  
Jolanta Ciesielska  
Janusz Dziubak  
Mirosław Dębiński (Janusz  
Odoliński)  
Izabella Gustowska  
Jan Hoet (szef DOCUMENTA 9)  
Barbara Konopka  
Grupa artystyczna Łódź-Fabryczna  
Stefan Morawski  
Zbigniew Rybczyński  
Zbigniew Warpechowski
- 20 V g. 11.00 Jürgen Blum-Kwiatkowski  
Paweł Kwaśniewski  
Alexander Honory
- 20 V g. 17.00 III VIDEO-ART-CLIP (edycja  
międzynarodowa)
- 21 V g. 17.00 III VIDEO-ART-CLIP (otwarty  
ekran)  
Zbigniew Libera  
Janusz Kołodrubiec  
Marek Konieczny  
Łódź Kaliska  
Witold Krymaris  
Józef Robakowski  
Zygmunt Rytka  
Jerzy Truszkowski  
YACH FILM  
i inni

- 22 V g. 19.00 Jacek Kryszkowski
- 23 V g. 21.00 Zbigniew Libera
- 24 V g. 19.00 Grupa artystyczna Łódź Kaliska
- 26—27 V Sympozjum Młodej Krytyki  
(sala DŚA)
- 28 V g. 19.00 Antoni Mikołajczyk
- 29 V g. 19.00 WARSZTAT FORMY FILMOWEJ  
(prezentuje Tomasz Samosionek)
- 30—31 V g. 19.00 Jacek Józwiak (Włodzimierz  
Kiniorski)
- 1 VI g. 19.00 Jerzy Busza
- 2 VI g. 19.00 Andrzej Różycki
- 3 VI g. 19.00 Punkt Konsultacyjny (Antoni  
Mikołajczyk)
- 5 VI g. 19.00 Krzysztof Zarewski i Zbigniew  
Rybczyński
- 6 VI g. 19.00 Małgorzata Potocka
- 7 VI g. 19.00 Tomasz Konart
- 8 VI g. 19.00 Jan Świdziński
- 9 VI g. 19.00 Przegląd etiud Szkoły Filmowej  
z Łodzi
- 10 VI g. 19.00 Zygmunt Rytka
- 12 VI g. 19.00 Tadeusz (Ted) Ciesielski  
Lucjan Demidowski
- 13 VI g. 19.00 WOLNA SCENA
- 14 VI g. 19.00 Andrzej Mitan
- 15 VI g. 19.00 POEZJA RUCHOMA BIURA  
(Andrzej Paruzel)
- 16 VI g. 19.00 Grzegorz Królikiewicz
- 17 VI g. 17.00 Józef Robakowski
- 18 VI g. 18.00 zamknięcie wystawy

Nakładem Muzeum Kinematografii w Łodzi

artystów od końca 1981 roku do końca 1988 roku nie pojawiło się nigdzie w żadnej państwowej galerii, polskiej prasie, radiu czy telewizji. Przymusowy stan letargu był zniewalający. Tak się złożyło, że akurat moją żoną była wtedy młoda aktorka Małgorzata Potocka, która z racji politycznego wykluczenia nie grała w żadnych polskich filmach przez kilka lat. Traciła bezpowrotnie swoje najlepsze młode lata. Takie były wtedy okrutne losy wielu polskich artystów.

**P. L.:** Skąd pomysł, aby wystawę zorganizować w podziemnym garażu na jednym z łódzkich blokowisk?

**J. R.:** Ja akurat tu mieszkam i wiedziałem od dawna o tej niesamowitej przestrzeni. To było fantastyczne miejsce, około pięciu tysięcy metrów kwadratowych. Ogromna i zapomniana od połowy lat 70. przestrzeń nigdy nie była użytkowana, gdyż ze względów na przepisy BHP była ona za niska na garaż. Tak więc te garaże były wiecznie zamknięte. Nikt tam nigdy nie wchodził, a to było niesamowicie piękne miejsce, ciemne, pełne zakamarków. Samo zwiedzenie było już sporą atrakcją. I nic dziwnego, że jak odkryłem te „lochy”, wpadło mi do głowy, że tam trzeba coś ważnego urządzić.

**P. L.:** Jak wyglądała sama praca nad wystawą do strony formalnej?

**J. R.:** Głównym organizatorem *Lochów...* było Muzeum Kinematografii, gdzie kierownikiem był Antoni Szram. Bardzo barwna postać, konserwator i historyk sztuki, sympatyczny awanturnik, dzięki któremu w Łodzi powstało Muzeum Historii Miasta Łodzi oraz Muzeum Kinematografii.



Otwarcie wystawy *Lochy Manhattanu*, Łódź, 1989 /  
The opening of *Dungeons of Manhattan* exhibition, Łódź, 1989

grafii. On bardzo nam wówczas sprzyjał i dzięki niemu oraz funduszom muzeum wystawa mogła zostać zorganizowana. Przestrzeń garażu była w strasznym stanie, brudna, zakurzona więc trzeba było to jakoś uporządkować i urządzić. Muzeum zapewniło ekipę, która to wszystko zrealizowała.

**P. L.:** Pełen tytuł wystawy brzmiał *Lochy Manhattanu czyli sztuka innych mediów. Wystawa instalacja*. Szczególnie interesujące wydają się w nim pojęcia: „sztuka innych mediów” oraz „wystawa instalacja”. Czym kierował się Pan przy ich wyborze, co one dla Pana znaczyły?

**J. R.:** To jest szalenie ważne, to co teraz powiem. Sztuka lat 80. głównie wypowiadała się poprzez malarstwo, ewentualnie figuratywną rzeźbę, to wszystko co powszechnie rozumiano jako nową ekspresję. Wszystko co było innymi mediami było mniej istotne. Nastąpiła też totalna zmiana pokoleniowa, odcięcie, ale tak skrajne, że właściwie wszyscy starsi artyści w latach 80. odpadli w sensie możliwości wystawiania. Nikt ich nie zapraszał. To było coś bardzo znamiennego. W Sopocie w czasie wystawy Ryszarda Ziarkiewicza *Ekspresja lat 80.* jedynymi starszymi artystami był Witosław Czerwonka i ja. Oczywiście nie braliśmy udziału w wystawie, ale byliśmy gorącymi uczestnikami wydarzenia jako aktywni goście. Wokół miejsca, gdzie mieszkaliśmy, było takie centrum nocne, gdzie grasował Zbigniew Libera, Jerzy Truszkowski, Gruppa, czy też ja z Czerwonką jako jedyni starsi w tej dużej grupie. Panowała wówczas teoria, że wszystko co z lat 70. było „skażone” kolaboracją z komuną. To był twardy podział. Mechaniczny. I to przekonanie kontynuowano we wszystkich wielkich wystawach, które miała nowa ekspresja, w Hali Gwardii (*Arsenał 88*), nawet w Muzeum Narodowym w Warszawie (*Realizm radykalny. Abstrakcja konkretna*). To była chytra strategia totalnego wyłączenia ludzi z pokolenia lat 70. *Lochy Manhattanu* miały inne zadanie. Po pierwsze odkryłem, że ten młody ruch wcale nie jest tylko ekspresjonistyczny, ale też ma już cechy działań postmodernistycznych, opartych na doświadczeniach konceptualnych z poprzednich lat. Cała *Neue Bieriemienność* to przecież byli artyści postkonceptualni. Mieili naturalnie znamiona nowej ekspresji, ale i również w jakimś stopniu reprezentowali przedłużenie konceptualnych sytuacji. W Gdańsku Jacek Staniszewski, a w Gruppie prace konceptualne miał Włodzimierz Pawlak. Następnie Jacek Kryszkowski, no i Zbigniew Libera był artystą postmodernistycznym, a też takie chęci przejawiał bardzo wtedy aktywny Jerzy Truszkowski. Oni się trzymali bardzo blisko Andrzeja Partuma, chodzili za nim, uznając go za mistrza. Również Łódź Kaliska długo uprawiała postkonceptualne działania. Co ważne, niektórzy z nich bywali zapraszani w latach 80. do Osiek, gdzie o żadnym ekspresjonizmie nie było mowy. Ale było podobnie również z artystami starszymi. Natalia LL czy Ryszard Winiarski prezentowali idealnie przedłużenie konceptualnej sytuacji w postmodernizmie. Podobnie czynił Jarosław Kozłowski, Antoni Mikołajczyk, Andrzej Różycki czy Zbigniew Warpechowski.

**P. L.:** Często podkreślał Pan, że wystawa była skonstruowana w kontrze do tego zjawiska, ale jednocześnie podsumowywała ona w jakimś stopniu to, co działo się w latach 80. w obrębie sztuki posługującej się, powiedzmy, innymi mediami niż tradycyjne środkami wyrazu.

**J. R.:** Ona była w kontrze o tyle, że moim zdaniem ten ruch ekspresyjny w końcu lat 80. kompletnie wytrąciła Pomarańczowa Alternatywa. W 1989 roku już nikt o żadnych ekspresjonistach nie mówił, oni zostali jakby wyparci przez nowe z kolei pokolenie, które szafowało nowym orężem, czyli skrajnym sarkazmem. Czasami mówiono, że te publiczne działania mają coś z Łodzi Kaliskiej, ale Łódź Kaliska nigdy nie występowała w publicznych sytuacjach. Łodzianie działali zawsze w kontekście sytuacji artystycznych, nigdy nie wchodząc w problemy społeczne, chyba że w przypadkowej knajpie zrobili jakąś artystowską awanturę czy zadymę.

**P. L.:** W jaki sposób wystawa była skonstruowana? Oprócz właściwej wystawy towarzyszyły jej przez cały miesiąc inne wydarzenia, jak spotkania autorskie, koncerty muzyczne, pokazy wideo i wykłady. Mogłby Pan pokrótce przybliżyć te wydarzenia?

**J. R.:** Ideą naczelną wystawy było, po ciężkich czasach stanu wojennego, zbliżenie artystów różnych mediów i pokoleń. Śledząc listę nazwisk, można zauważyć, że jest tutaj na przykład Magdalena Abakanowicz, która wbrew pozorom znalazła się wówczas w takiej sytuacji, że nigdzie nie wystawiała w Polsce. Zauważyłem, że przez jakieś dobre kilka lat nie figurowała na żadnej polskiej liście. Ona była wielką międzynarodową artystką, którą kiedyś władza wysyłała wszędzie, ale przyszedł moment, że ją też z jakiś powodów wykluczono. Mnie ten fakt zainteresował. Ona w tym czasie robiła wyśmienite prace z pali drewnianych zaostrzone metalem. Taką rzeźbę chciałem koniecznie mieć na mojej wystawie. Transport okazał się poważną przeszkodą, dlatego zrezygnowałem z tego dzieła. Ta jedyna artystka odpadła, potem jeszcze nie odezwał się Zbyszek Libera oraz nie dostarczył swoich filmów na pokaz indywidualny Marek Konieczny. W głównej wystawie brało udział ponad trzydziestu artystów. Natomiast inną sprawą była otwarta „scena garażu”, będąca dużym pomieszczeniem przeznaczonym na spotkania. Na tej scenie odbywało się wiele różnorodnych zdarzeń. Na początku przychodziło niewiele ludzi, ale wraz z upływem czasu było ich coraz więcej, tak że pod koniec wystawy nie można było ich pomieścić. Jak się okazało w mieście brakowało takiej wolnej sceny, ponieważ na niej każdy mógł wystąpić. Pojawiały się również osoby z zagranicy. Trzecim elementem, który miał miejsce w ramach *Lochów Manhattanu*, była III edycja Międzynarodowego Festiwalu Video-Art-Clip. Koncepcja wystawy polegała na tym, że prawie każda praca miała formę instalacyjną. Dlatego nadałem całej ekspozycji charakter przestrzennej instalacji. W tym czasie prześledziłem dokładnie historię instalacji i ze zdumieniem wykryłem, że nigdzie w polskiej literaturze fachowej nie pojawia się termin „instalacja”. Byliśmy bardzo do tyłu. One były naturalnie

u nas już realizowane, ale nazwa nie funkcjonowała. Ten olbrzymi garaż był fantastycznym miejscem dla takiej instalacyjnej koncepcji. Każdą instalację mogłem oddzielić około dwudziestoma metrami i się chodziło po „lochach” tak jak w czasie *Pielgrzymki Artystycznej* od pracy do pracy. Wchodziło się w ciemność, długo się w niej szło, by po chwili odnaleźć kolejną oświetloną już sytuację instalacyjną. Chyba wszystkie prace, jak pamiętam, były instalacjami, dlatego jej podtytuł brzmiał „wystawa instalacyjna”. To była żelazna zasada, że wszyscy wypowiadają się raczej przez instalację. Uruchomione zostały wszystkie media, bo były tam koncerty, spotkania autorskie, multimedialne pokazy, festiwal filmu i wideo. W „lochach” odkrywana była nowa grupa Łódź Fabryczna, tu pojawiała się Barbara Konopka, która miała fantastyczny koncert na altówce. Były bardzo ciekawe debiuty, jak na przykład toruńska grupa filmowa Yach Film. Ciekawą rolę czynnego performerą pełnił Jacek Kryszkowski, który chodził ze specjalnie skonstruowaną torbą, gdzie miał różne atrakcyjne przyrządy i wódkę, którą częstował niezliczone grono gości. Miał również akcję interwencyjną w czasie wystąpienia Wojciecha Bruszewskiego, który go kopnął w dupę. Andrzej Paruzel zbudował w ramach „lochów” swoje biuro, niewielką klitkę, gdzie przesiadywał i przyjmował ludzi w czasie trwania wystawy. Grzegorz Królikiewicz przygotował wystąpienie teoretyczne, bardzo ważne i ciekawe. Przyjechał Jürgen Blum-Kwiatkowski, był ze swoim pisanym odczytem Jerzy Busza, a z referatem prof. Stefan Morawski. Większość działań została zarejestrowana na kasetach wideo i weszła do katalogu w postaci medialnego zapisu. Uruchomiliśmy trzy amatorskie kamery, które rejestrowały wszystko co możliwe i potem złożyłem z tego dokument, który stanowi już historyczny zapis źródłowy. Fantastyczne jest to, że ten płynny zapis wideo dzieje się w przestrzeni, że kamera jest w ciągłym ruchu, a zdjęcia dokonywane są z ręki operatorów. Dźwięk do całości opracowała Barbara Konopka. To jest zapewne nowy rodzaj „wideo-katalogu”.

**P. L.:** Na początku rozmowy wspomniał Pan, że wtedy w tym 1989 roku zaistniała podobna sytuacja jak w 1981. Jak ten entuzjazm udzielał się artystom?

**J. R.:** To była bardzo podobna sytuacja, przy czym w 1989 roku nie wiadomo było w jakim kierunku pójdzie nasza polityka. Czy Polska staje się naprawdę wolnym krajem? Panował totalny chaos. Jedno było pewne – oficjalna władza już nie miała obywatelom nic do zaoferowania.

**P. L.:** A jak ten klimat przekładał się na samą pracę nad wystawą?

**J. R.:** Dla mnie najważniejsze było spotkanie różnych pokoleń, jak również zmanifestowanie faktu, że ekspresyjne malarstwo jest już w stanie wyczerpania. Ale też wskazanie na to, że nadchodzi epoka multimedialnych zdarzeń artystycznych bliska raczej mentalnym przeobrażeniom, a nie tylko sprawom politycznym.

**P. L.:** *Lochy*... skupiły dużą grupę artystów różnych pokoleń. Jak te relacje pokoleniowe wyglądały w latach 80.?





Elżbieta Kalinowska, *Zapis znaku*, instalacja, *Lochy Manhattanu*, Łódź, 1989 /  
*The Record of Sign*, installation, *Dungeons of Manhattan*, Łódź, 1989

**J. R.:** To był ruch absolutnie ogólnopolski. Na te imprezy przyjeżdżało mnóstwo ludzi i oni byli z wielu miast: z Wrocławia, Koszalina, Warszawy, Krakowa, Poznania, Torunia, Bydgoszczy czy Lublina. Lublin był ważnym miejscem, gdzie działał Andrzej Mroczek, który z racji, że został wybrany dyrektorem BWA w czasach Solidarności stał się jedynym zaufanym dyrektorem BWA w Polsce, gdzie nie było bojkotu, u niego można było występować. Organizowaliśmy sami bardzo dużo ważnych imprez nawet międzynarodowych i tam się udawało je robić. W Łodzi odbywały się Nieme Kina, koncerty i spotkania pielgrzymkowe. Działyły czynnie galerie domowe i Strych Łodzi Kaliskiej. Pewnym fenomenem były świeckie galerie przykościelne w Koszalinie, Wrocławiu i Łodzi. W Nawie św. Krzysztofa działał m.in. Janusz Zagrodzki, Jaromir Jedliński, Edward Łazikowski. Działali też inni artyści, ja też miałem tam świetną instalację kątów energetycznych i ona nie miała nic wspólnego z bogobojną religią. To był wspaniały czas w sensie rozwoju artystycznego. Wszyscy mieliśmy te same szanse i możliwości, nie było żadnej artystowskiej hierarchii. Każdy mógł przyjechać np. do Osieka nad Wisłą w 1982 roku za swoje pieniądze, by realizować wspólny film nazwany *PAŃSTWO WOJNY*. Przy okazji tych zdarzeń zacierały się różnice pokoleniowe. Wzajemny szacunek był elementem wiążącym tych ludzi. Dopiero później, pod koniec dekady, rozpoczęły się pokoleniowe zgrzyty i niesnaski. Trudno sobie np. wyobrazić działalność artystyczną w tamtym czasie bez Andrzeja Partuma. On był swego rodzaju ostoją młodych warszawiaków. Choć często przybierał postawę zagadkowego kolaboranta, wystawiając np. w Pałacu Kultury w stanie wojennym. Ogólnie bieda była niesłychana, jednak musiało starczyć pieniędzy na te liczne rozjazdy i te niewątpliwie twórcze spotkania. Zapewne *Lochy Manhattanu* były zwieńczeniem tego ogólnopolskiego zjawiska. Jeszcze jednym, może ostatnim, gremialnym spotkaniem tego grona przyjaciół i miłośników autentycznej sztuki.

**P. L.:** Czy w tym kontekście wystawa, z dzisiejszego punktu widzenia, wydaje się Panu ważnym przykładem podsumowania dekady?

**J. R.:** Sądzę, że to jest inna wizja niż ta, którą stworzyła na przykład Anda Rottenberg w swojej podsumowującej wystawie w ogrodach SARP-u *Rzeźba w ogrodzie*. Ona swą wypowiedź oparła głównie na uznanych już wtedy ambitnych plastykach. W moim przypadku tak nie było, zaprosiłem twórców wielu pokoleń używających różnych mediów. Ważniejszą rolę na wystawie łódzkiej odgrywali też ludzie, którzy zajmowali się teorią i krytyką artystyczną. Świadomie postawiłem nacisk na wybitnych, starszych artystów, którzy moim zdaniem mieli tzw. czystą kartę. Mnie już interesował głównie artysta postmodernistyczny, który potrafił w tamtym trudnym czasie podjąć ryzykowną, ale zdecydowaną grę z różnego autoramentu politrukami w imię własnej, niepodległej sztuki.

Galeria Wymiany, Łódź 21.09.2012 r.



---

## The post-modern garage. Piotr Lisowski's interview with Józef Robakowski

---

**Piotr Lisowski:** While the exhibition *Dungeons of Manhattan, or New Media Art* (May 18–June 18 1989) was being displayed, the Polish legislative election of 1989 took place. According to you, how had the situation of artists and their ability to work changed since the declaration of martial law? Did it definitely mean the end of “the war state”?

**Józef Robakowski:** The election was a significant event. It was a time when everyone was discussing it as a very important political event. Actually, already back then, in this year of 1989, everything was allowed, the government was completely disoriented, total chaos persisted without anyone knowing how it would end. The gradual degradation of the government and the noise around Solidarity meant that state representatives had lost their interest in people, they took care of their own political issues, and the regular citizens started to do as they pleased. The best proof for that is what was happening at the time on Piotrkowska Street in Łódź. Crowds of the Orange Alternative flooded the streets, the cheerful youth played tricks carelessly criticizing the government's helplessness, insulting General Jaruzelski... It turned out that just before the election one could carry out spontaneous actions of freedom in the main street of a major city and neither the militia nor ZOMO (Motorized Reserves of the Citizens' Militia) would ever intervene. This state of affairs is clearly visible in the five video recordings from the actions of Łódź's Galeria Maniakalna (Maniac Gallery) which I was carefully documenting. Furthermore, while the *Dungeons of Manhattan* multimedia exhibition was ongoing, the absurd slogans of the Orange Alternative were carelessly hung on Piotrkowska Street in the form of enormous banners. Using to a great extent the materials coming from those events, in 1989, I produced a video documentary entitled *The Games Poles Play*. This is a totally different situation from that presented in Mariella Nitosławska's 1986 film *Choices. From Eastern Europe an Artist Speaks Out*, where one could still see the depressing atmosphere of constraint and pessimism.



Zbigniew Warpechowski, *AZJA*, instalacja, *Lochy Manhattanu*, Łódź, 1989 / *AZJA*, installation, *Dungeons of Manhattan*, Łódź, 1989

**P. L.:** In Nitosławska's film you call this situation the “banishing of the avant-garde”.

**J. R.:** The situation of hopelessness was still present in 1986, whereas 1989 brought a definite change. This time was fantastic, as 1981 had been kind of a year of hope that something would change, 1989 was a year of total political chaos, yet still promising. In such situations, art always plays the most interesting role since it can indifferently fight for independence, it can be liberated from any kind of censorship. In my opinion, the hanging of those five gigantic banners with their slogans on Piotrkowska Street by the Alternative was quite symptomatic. Nobody asked anyone about anything. It was simply hung there and that's it. Some long time ago, since it was in 1974, in the People's Republic of Poland, they managed to hang Andrzej Partum's absurd text *Avant-garde Silent* in Krakowskie Przedmieście in Warsaw as an action for the art documentary entitled *Żywa Galeria (Living Gallery)*. The event had lasted only a couple of minutes and there were already some protests from the rector of the Academy of Visual Arts, and in the other case, these mysterious slogans were displayed for a number of days. There was an interesting situation in Muzeum Sztuki. The Museum became a place which its director Ryszard Stanisłowski had to brutally mute. The Museum's initiatives became completely invisible. Significantly, on the opening day of *Dungeons of Manhattan* in 1989, Stanisłowski came and when I was giving him a tour he said to me: “Mr. Robakowski, here you can do anything you want, and I can't do a thing now at the Museum. It's a state institution, you have to understand that...”. I remember this absolute exclusion during martial law. He was afraid of us, because



Ryszard Winiarski, *Geometria i medytacja*, instalacja, *Lochy Manhattanu*, Łódź, 1989 / *Geometry and Meditation*, installation, *Dungeons of Manhattan*, Łódź, 1989

it was said that we were on the so-called black list. One has to realize that many artists from the end of 1981 till the end of 1988 did not appear at any state gallery, in the Polish press, or on radio or television. The compulsory state of inertia was coercive. It so happens that Małgorzata Potocka, a young actress, was my wife at the time and due to political exclusion she didn't appear in any Polish films for a couple of years. She was irreversibly losing her best young years. This was the cruel fate of many Polish artists back then.

**P.L.:** Where did you get the idea to organize an exhibition at an underground parking lot in one of the housing estates in Łódź?

**J.R.:** I just lived here and I had known about this incredible space for a long time. It was a fantastic place, about five thousand square meters. A huge space, forgotten since the middle of the 1970s, never used because according to the OSH, it was too short for a parking lot. And so these garages were closed. Nobody ever entered there, and it was an incredibly beautiful place – dark and full of nooks. Visiting the place alone was a huge attraction. And so there is nothing surprising in that when I discovered these “dungeons”, it came to me that something important had to be organized there.

**P. L.:** What about the formal aspect of working on the exhibition?

**J.R.:** The Film Museum was the main organizer of *Dungeons...* and its director was Antoni Szram. A very interesting person, a conservator and an art historian, a nice man, thanks to whom the Museum of the City of Łódź and the Film Museum were created in Łódź. He helped us a lot at the time and thanks to him and the funds of the Museum the exhibition was organized. The parking lot space was in a horrible condition, dirty,



Natalia LL, *Tajemnica*, instalacja, *Lochy Manhattanu*, Łódź, 1989 / *The Secret*, installation, *Dungeons of Manhattan*, Łódź, 1989



dusty, so it had to be cleaned up and arranged somehow. The Museum provided a crew which took care of it all.

**P. L.:** The exhibition's full name was *Dungeons of Manhattan, or New Media Art. Installation Exhibition*. Two terms seem particularly interesting in it: "New Media Art" and "Installation Exhibition". What guided your choice of them and what did they mean to you?

**J. R.:** What I'm about to say now is extremely important. The art of the 1980s was expressed mainly through painting or, alternatively, through figurative sculpture, everything which was globally understood as neo-expressionism. Everything which was of different media was less significant. A total change of generation occurred, a cut-off so drastic that virtually all the older artists in the 1980s were excluded when it came to being able to exhibit. Nobody would invite them. It was something very symptomatic. In Sopot, during Ryszard Ziarkiewicz's *Expression of the 80s* exhibition, Witosław Czerwonka and I were the only older artists. Of course, we did not take part in the exhibition, but we eagerly participated in the event as active guests. Near the place we stayed, there was this night centre where Zbigniew Libera, Jerzy Truszkowski, and Gruppa would hang out, or me with Czerwonka as the eldest in this big group. There was a theory back then that anything from the 1970s was "contaminated" with the communist collaboration. It was a tough division. A mechanical one. And this belief continued throughout all the huge exhibitions which were held with neo-expression, in Hala Gwardii (*Arsenal '88*), even at the National Museum in Warsaw (*Radical Realism. Concrete Abstraction*). It was a cunning strategy to totally exclude the generation of the 1970s. *Dungeons of Manhattan* had a different purpose. First of all, I discovered that this young movement was not only expressionistic, but it already had traits of post-modernist actions which were based on the conceptual experience of the previous years. The entire *Neue Bieriemniennost* were, after all, post-conceptual artists. Naturally, they had shown signs of neo-expressionism, but also to a certain degree they represented the continuation of the conceptual situations. It was Jacek Staniszewski in Gdańsk, and in Gruppa – Włodzimierz Pawlak who had conceptual works. Furthermore, Jacek Kryszkowski and Zbigniew Libera were post-modern artists and similar intentions were displayed by Jerzy Truszkowski, who was very active at the time. They used to stick around Andrzej Partum, following him and considering him the master. Łódź Kaliska, likewise, had been doing some post-conceptual work for a long time. Importantly, some of them were invited in the 80s to Osiek, where expressionism was out of the question. However, the situation was also similar with the older artists. Natalia LL or Ryszard Winiarski perfectly presented the conceptual continuation in post-modernism. And so did Jarosław Kozłowski, Antoni Mikołajczyk, Andrzej Różycki and Zbigniew Warpechowski.

**P. L.:** You have often stressed the fact that the exhibition was constructed in contrast to this phenomenon, but at the same time it summarized,

to a certain degree, what was happening in the 1980s within art which, let's say, utilized other media than the traditional means of expression.

**J. R.:** It was in contrast in the sense that, in my opinion, this expressionist movement at the end of the 80s was completely lost by the Orange Alternative. In 1989, nobody would mention expressionists any more, they were pushed out by a new generation which, in turn, used new arms, i.e. extreme sarcasm. Sometimes people would say that these public actions recalled something of Łódź Kaliska, but Łódź Kaliska never took part in public situations. Artists from Łódź always worked within artistic context, never entering social problems, unless they made some kind of perfectly artistic scene or row at a random pub.

**P. L.:** How was the exhibition constructed? Apart from the proper exhibition, there were other events accompanying it throughout the entire month, for example, meetings with authors, concerts, video screenings and lectures. Could you briefly discuss these events?

**J. R.:** The main idea of the exhibition was to bring the artists of different media and generations closer together after the hard times of martial law. Looking at the list of names, you would notice, for example, Magdalena Abakanowicz, who seemingly ended up in a situation, back then, where she wasn't exhibiting anywhere in Poland. I observed that she wasn't present on any of the Polish lists for a couple of years. She was a great international artist, who had been previously sent everywhere by the government, but then the moment came when she was also excluded for some reasons. This caught my attention. At the time, she was creating wonderful works from wooden pales with metal tips. I wanted this kind of sculpture at my exhibition. Transporting it turned out to be



Józef Robakowski, *Krypta serca Magdaleny*, instalacja, *Lochy Manhattanu*, 1989 / *The Crypt of Magdalena's Heart*, installation, *Dungeons of Manhattan*, 1989



Wykład Jurgena Bluma-Kwiatkowskiego w ramach wystawy *Lochy Manhattanu*, Łódź, 1989, fot. Z. Rytka /  
Lecture by Jurgen Blum-Kwiatkowski accompanying the exhibition *Dungeons of Manhattan*, Łódź, 1989, photo: Z. Rytka

a significant obstacle, that is why I gave up on it. She was the only artist who initially dropped out, but later Zbyszek Libera didn't call either and Marek Konieczny didn't manage to deliver his films for the individual screening. More than thirty artists took part in the main exhibition. The open "garage-stage" was a different case – a huge room designated for meetings. Many different events took place there. Initially, few people would come, but with time there were more and more, so that towards the end of the exhibition it was difficult to seat them all. As it turned out, the city was missing an open stage like that, where anyone could present. People from abroad also came. The third element of *Dungeons of Manhattan...* was the third edition of the International Festival of Video-Art-Clip. The idea of the exhibition was that almost every work took the form of an installation. At the time, I went through the history of installation carefully and I was shocked to find that nowhere in the specialist Polish literature did the term "installation" appear. We were lagging behind. Naturally, they were already being produced here, but the name did not function. This enormous parking lot was a fantastic place for such an installation concept. I was able to separate each installation by twenty metres and one would walk through the "dungeons", as it was during the *Artistic Peregrination*, from one work to another. One would enter the darkness, walk in it for a long time to find the next installation illuminated after a while. I think all of the works were installations, as far as I remember, that is why the subtitle was "installation exhibition". It was a golden rule that everyone was to express themselves preferably via installations. All media forms were activated, since there were concerts, meetings with authors, multimedia presentations, and a film and video festival. It was in the "dungeons",

where the new group Łódź Fabryczna was discovered, it was here that Barbara Konopka would appear giving a fantastic viola concert. We had really absorbing debuts like, for instance, the film group from Toruń called Yach Film. Jacek Kryszkowski played the interesting role of an active performer who would walk with a specially-designed bag where he kept various attractive accessories and vodka, which he gave to a great number of guests. He also had an interfering action during the performance of Wojciech Bruszewski who kicked his ass. Andrzej Paruzel built his office in the "dungeons", a small cubicle, where he would sit and see people during the exhibition. Grzegorz Królikiewicz prepared a theoretical presentation which was very significant and interesting. Jurgen Blum-Kwiatkowski came, so did Jerzy Busza with his written lecture, and professor Stefan Morawski with a paper. Most of the activities were captured on tape and entered the catalogue in the form of a media recording. We used three amateur cameras which recorded everything possible and I assembled a documentary out of it, which now constitutes a historical source recording. The fantastic thing is that this smooth video recording took place in space, that the camera was in constant motion, and the shots were taken straight from the operators' hands. The accompanying sound was edited by Barbara Konopka. This was definitely a new kind of video-catalogue.

**P. L.:** You mentioned at the beginning of our talk that, back in 1989, a situation took place similar to the one from 1981. How did this enthusiasm affect the artists?

**J. R.:** It was a very similar situation, though, in 1989 we didn't know in which direction our politics would go. Is Poland really becoming a free country? It was total chaos. One thing was for certain, the official government had nothing to offer to the citizens.

**P. L.:** And how did this atmosphere influence the very working of the exhibition?

**J. R.:** For me, the most important thing was the meeting of two different generations, as was the demonstration of the fact that expressionist painting was becoming exhausted. But also indicating that the era of multimedia artistic events was coming and it was closer to mental transformation than just political issues.

**P. L.:** The *Dungeons...* gathered a huge group of artists of different generations. What was the condition of these inter-generation relations in the 1980s?

**J. R.:** It was a totally nationwide movement. A whole lot of people came to these events and they were from many cities: Wrocław, Koszalin, Cracow, Poznań, Toruń, Bydgoszcz or Lublin. Lublin was an important place, the workplace of Andrzej Mroczek, who was chosen as the director of BWA (Bureau of Artistic Exhibitions) during the times of Solidarity, and so becoming the only trusted director of BWA in Poland, where there was no boycott, and one could present at his place. We ourselves organized many important events, even international ones, and it was possible to

do it there. Silent Cinemas took place in Łódź, as well as concerts and the pilgrimage meetings. Home galleries functioned actively as did the Strych (The Attic) of Łódź Kaliska. Secular galleries operating near churches in Koszalin, Wrocław and Łódź were quite a phenomenon. Among others, Janusz Zagrodzki, Jaromir Jedliński and Edward Łazikowski worked in Nawa Świętego Krzysztofa (Saint Christopher's Nave), other artists did so too. I also had an excellent installation of energetic angles over there and it had nothing to do with pious religion. It was a great time in terms of artistic development. We all had equal chances and possibilities, there was no artistic hierarchy. Anyone could come, for instance, to Osiek nad Wisłą in 1982 at their own cost to produce the collective film entitled *PAŃSTWO WOJNY (WAR STATE)*. The generation gap was shrinking through these events. Mutual respect was the element binding these people. It was only later, towards the end of the decade that the conflicts and dissonance between the generations started. For example, it's hard to imagine the artistic activity of that time without Andrzej Partum. He was a kind of mainstay for young Varsovians, although he frequently took the role of a mysterious collaborator, exhibiting, for instance, at the Palace of Culture during martial law. In general, poverty was enormous, yet there still had to be enough money to pay for these countless travels and undoubtedly creative meetings. *Dungeons of Manhattan* was definitely a crowning moment for this nationwide phenomenon – one more, perhaps the last, of the general meetings of this group of friends and enthusiasts of authentic art.

**P. L.:** In this context and from the present point of view, does it seem to you that the exhibition is an important example of the decade's summary?

**J. R.:** I believe that it's a different vision from the one created by, for example, Anda Rottenberg in her summarizing exhibition *Sculpture in the Garden* in the garden of SARP (Polish Architects Association). She based her statement mainly on the visual artists who were already well recognized. My case was different, I invited authors of many generations who used various media forms. Also, people who dealt with theory and art criticism played a more prominent role at the exhibition in Łódź. Consciously, I highlighted the talented older artists, who, in my opinion, had the so-called blank slate. I was already interested only in the post-modern artists, who, in those hard times, were able to play the risky, yet definite game with various kinds of representatives in the name of their independent art.

Exchange Gallery, Łódź, 21<sup>st</sup> September 2012



Akcja Gruppy, *Lochy Manhattanu*, Łódź 1989 / Gruppy's Action, *Dungeons of Manhattan*, Łódź, 1989



Wystąpienie Jerzego Buszy w ramach wystawy *Lochy Manhattanu*, Łódź 1989, kadr z filmu / Lecture by Jerzy Busza accompanying the exhibition *Dungeons of Manhattan*, Łódź, 1989, video still



---

Państwo wojny.  
Poszerzenie pola walki /  
War State. Expanding  
the Battlefield

---

Piotr Lisowski

## Państwo wojny. Poszerzenie pola walki

*Zalożyłem sobie teatr: T, V, w którym może stać się wszystko...  
Ten teatr realizuje się w dwóch aspektach:  
teoretycznym i praktycznym, czyli intymnym rozpoznaniu.*  
Józef Robakowski

*Wy także interesowaliście się światem. To było dawno; proszę żebyście to sobie  
przypomnieli. Ale pole zasad przestało wam wystarczać, nie mogliście żyć dłużej  
w polu zasad, musieliście wejść w pole walki.*  
Michel Houellebecq

Zorganizowana w listopadzie 1984 roku sesja Stowarzyszenia Historyków Sztuki *Sztuka polska po 1945 roku* przyniosła pierwsze oficjalne próby zdefiniowania czym jest sztuka lat 80. Pomimo faktu, że była to niespełna połowa dekady, już wówczas mieliśmy do czynienia – w tym „okresie katakumbowym nowej sztuki”<sup>1</sup> – z wykształceniem artystycznych kategorii kluczowych dla problemów tego czasu, a w niektórych przypadkach wręcz z powolnym wyczerpywaniem się zjawiska. Z całą pewnością na tę przedwczesną świadomość epoki miały wpływ wydarzenia społeczno-polityczne, w jakie uwikłana była ostatnia dekada Polski Ludowej. W szczególności jej gwałtowny i sinusoidalny początek zaważył na mentalności kształtujących się wówczas zjawisk wizualnych<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> M. Sitkowska, *Postawy i poglądy*, „Projekt” 1990, nr 1, s. 14-18.

<sup>2</sup> Anda Rottenberg w 1991 roku pisała: „Lata 80., znaczone najpierw karnawalem solidarnościowej wolności, potem stanem wojennym i głębokim podziałem społeczeństwa, którego znaczna część zajęła się uciążliwą działalnością podziemną, zakończyły się zmianą systemu. Wszystkie te etapy odbiły się znacząco na przebiegu życia artystycznego i postawach

Niezależnie jednak od przyjętej postawy artystycznej, rozpiętej pomiędzy tendencjami kościelnymi, dzikim malarstwem a ludyczno-akcjoner-skimi interwencjami, można wskazać na wspólny mianownik definiujący tę bardzo różnorodną dekadę. Niezależnie od sposobu funkcjonowania artystów i sposobu formułowania przez nich wypowiedzi, a także przynależności pokoleniowej, kluczowym problemem pozostaje, co zauważa już Wojciech Włodarczyk<sup>3</sup>, pojęcie podmiotowości, które w pełni realizuje się poprzez dwie kategorie: wspólnotę (grupę) oraz bunt (bojkot).

Rzeczywistość zjawisk społecznych wymusiła poszerzenie przemian mentalnościowych, w obszarze których powyższe kategorie stały się naturalnym środkiem działania. Oczywiście one same przyjmowały różne oblicza, od masowych manifestacji do absolutnie prywatnych interwencji. Jednakże obie kategorie stały się nierozdzielne, gdyż ceną tworzenia nowych wartości jest niechęć wobec istniejących.

Janusz Zagrodzki jako jeden z pierwszych badaczy próbował usystematyzować to zjawisko. Na wspomnianej sesji SHS zaproponował wprowadzenie pojęcia sztuki prywatnej<sup>4</sup>. Zagrodzki pisał: „[...] sztuka, prawdziwe źródło żywotności każdej kultury, musi szukać nowych miejsc, w których mogłaby istnieć i rozwijać się. Takim miejscem w ostatnich latach stały się pracownie i mieszkania prywatne, w których kontakt ze sztuką był czymś naturalnym, nieodzownym jak wdychanie powietrza. [...] Te miejsca tworzą przestrzeń egzystencji, otwartą dla osobistych działań wkraczających w sferę prywatności. Są to miejsca bardzo odmienne od stereotypowych sal wystawowych, bez troski o obronę czy wytyczanie granic własnej twórczości”<sup>5</sup>. Co ciekawe, przyczyn tego zjawiska Zagrodzki doszukuje się nie w zawirowaniach politycznych, a raczej w kryzysie instytucjonalnym. Choć być może rozdzielanie tych dwóch zagadnień wydaje się działaniem zbyt technicznym, biorąc pod uwagę, że na stan instytucji przede wszystkim wpływała polityka kulturalna państwa. W raporcie o stanie krytyki opracowanym w 1980 roku przez Sekcję Polską AICA jednoznacznie stwierdzono: „Narastający kryzys w dziedzinie krytyki artystycznej w okresie ostatnich lat jest składnikiem szerszej sytuacji politycznej i społecznej. Brak autentyczności życia publicznego, totalne i centralistyczne sterowanie kulturą musiało prowadzić do devaluacji”<sup>6</sup>.

artystów wyrażających się bojkotem wobec władzy i bezprecedensową konsolidacją wokół Kościoła, który stał się na kilka lat ażylem dla większości. Tak więc zmiana paradygmatu sztuki, obserwowana na całym świecie około roku 1980, w Polsce dokonana się w sposób szczególnie wyrazisty, uwiarygodniona i wyjątkowa przez okoliczności życia politycznego. Wstrząsy społeczne i światopoglądowe, które towarzyszyły, mechanicznie gdzie indziej pomowane, przemianie dekady – wyznaczyły tutaj nową optykę w sposób gwałtowny i zdecydowany”. A. Rottenberg, *Po czym poznać polskiego artystę?*, [w:] *tejeż, Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.*, Warszawa 2009, s. 50-53.

<sup>3</sup> W. Włodarczyk, *Postawić problem*, [w:] A. Rottenberg, *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.*, Warszawa 2009, s. 14-21.

<sup>4</sup> Zagrodzki wówczas wygłasza referat pt.: *Sztuka w obiegu pozamuzealnym*. Fragmenty tekstu zostały w późniejszym czasie umieszczone w dwóch publikacjach wydanych przez Nawę św. Krzysztofa w Łodzi oraz Galerię Na Plebanii w Koszalinie.

<sup>5</sup> J. Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*, Galeria Na Plebanii, Koszalin 1988, strony nie-numerowane. W tym miejscu Fundacji Moje Archiwum z Koszalin należą się podziękowania za udostępnienie tekstu.

<sup>6</sup> J. Bogucki, W. Borowski, A. Turowski, *Sztuka i krytyka*, „Odra” 1981, nr 1, s. 41.

W takim kontekście sztuka prywatna może być odbierana jako, uruchomiona jeszcze na przełomie lat 70. i 80., próba odbudowania więzów społecznych, która poprzez wydarzenia z grudnia 1981 roku stała się propozycją dla wtajemniczonych – „układem szeptanym”<sup>7</sup>. Podmiotowość tych działań wynikała przede wszystkim z potrzeby bezpośredniego kontaktu dającego poczucie wspólnoty oraz z postawy samoobrony (buntu), przejawiającej się jako działanie nihilistyczne, prywatne i milczące. Ale żeby w pełni zobrazować to zjawisko należy przyjąć specyficzną metodologię, gdyż działania sztuki prywatnej „wymagają innego spojrzenia, uważnego, odśrodkowego, spojrzenia zupełnie z bliska, badania posługującego się wszystkimi zmysłami, wnikającego w atmosferę intymnej osobowości”<sup>8</sup>.

### 1. „Artysta kiedy śpi najwięcej pracuje”

Józef Robakowski we wstępie do książki *PST! Czyli sygnia nowej sztuki* z 1984 roku pisze: „Pozornie nasza sztuka jest niewidoczna, a nawet nieodczuwalna społecznie, ale funkcjonuje na pewno – my ją czujemy nieustannym jej powodowaniem. Ten podskórny system pozwolił nam na autonomię, teraz dopiero poczuliśmy w sobie energię, pasję i potrzebę bycia. Pojawiły się nowe formy działań atakujące bezwzględnie stereotypy myślowe pozwalające nam żyć w poczuciu niezależności w obrębie kultury i przemian politycznych. Nie obowiązuje tu żadna doktryna ani reguła mentalna. Zakładamy z góry NIHILIZM jako podstawową wartość. Nihilizm intelektualny (pozytywny) może naszym zdaniem jedynie utrzymać status artysty w obecnej dobie. On też powoduje ciągle nasze przekształcenie intelektualne, które pozwala nam na adaptację w każdych warunkach. Bazą organizacyjną stały się MIEJSCA, które musimy znaleźć poza już zastaną strukturą stworzoną przez poprzedników”<sup>9</sup>. Nihilizm jako „podstawowa wartość” stał się kategorią pozwalającą wielu artystom zafunkcjonować w warunkach socjalistycznej rzeczywistości. Szczególnie wówczas, w opisanym przez Robakowskiego momencie funkcjonowania sztuki stanu wojennego. Tendencja oczywiście narastała jeszcze od lat 70. w kręgu artystów medialnych związanych z Warsztatem Formy Filmowej czy też elbląskim Laboratorium Sztuki Gerarda Bluma-Kwiatkowskiego. Wówczas u jej podstawy pozostawała afiliacja sztuki z życiem, sięganie do rzeczywistości jako punktu wyjścia do procesu twórczego oraz, co również ważne, pełne absurdu gry działania, będące w jakimś sensie pracodawaniem postawy neodadaistycznej. Niemniej w sposób świadomy termin nihilizmu

<sup>7</sup> T. Snopkiewicz, *Kultura uli! (Apoteoza wymagowanego układu sztuki)*, „Tango” 1984, nr 8, s. nlb.

<sup>8</sup> J. Zagrodzki, dz. cyt.

<sup>9</sup> Pierwsza wersja książki ukazała się latem 1984 roku, dwa lata później, w Antwerpii dzięki inicjatywie Guya Schraenena, wydana została wersja rozszerzona, natomiast w 1989 roku ukazało się wznowienie wydane przez wydawnictwo Akademii Ruchu.

zaczął wprowadzać w obszar zainteresowań artystów pod koniec lat 70. Andrzej Partum.

Partum jako punkt wyjścia dla swoich poszukiwań, zmierzających do uwolnienia się spod zależności systemowej (zarówno instytucjonalnej, jak i społecznej) uczynił kategorie lingwistyczne. To język stał się obszarem realizacji artysty i to zarówno w formie komunikatu, komentarza, manifestu, jak i również rozmowy, interwencji, czy performansu. Dostęp do niego był możliwy, jak pisał Jacek Kryszkowski, „jedynie w starciu bezpośrednim”<sup>10</sup>. Partum – poeta, wraz z początkiem lat 70. nawiązał kontakty z artystami wizualnymi, co szybko zaowocowało dość wzburzonym dialogiem oraz wspólnymi działaniami i uczestnictwem w życiu plenerowym. W tym czasie również otworzył w Warszawie swoje Biuro Poezji (1971) jedno z pierwszych prywatnych miejsc sztuki. Postawa Partuma manifestująca się w jego tekstach ewoluuje od krytyki systemowego uwarunkowania sztuki do usytuowania twórczości w doświadczaniu rzeczywistości oraz samoidentyfikacji wynikającej z doświadczenia<sup>11</sup>. W praktyce przejawiało się to w postaci prób utożsamienia działania artystycznego z własną egzystencją.

Jego *Manifest Pozytywnego Nihilizmu Sztuki* opublikowany po raz pierwszy w 1980 roku<sup>12</sup> stanowi poszerzenie tych poszukiwań i jednocześnie utwierdzenie w przekonaniu, że droga do samoświadomości ulega „permanentnej destrukcji”, gdyż uwarunkowania kulturowe wykluczają „czystą świadomość czyli tę która jest niezależna wobec rzeczywistości”<sup>13</sup>. Ten swoisty, jak to określił Partum „uraz sensu” wynikał z sytuacji, sprowadzonej w tekście do hasła: „jesteś w trwaniu które nie jest twoją naturą”, dlatego błąd pozostaje nieodzownym elementem działania („We wszystkim w czym tkwi błąd to stanowi myślowe dobro”) a sam artysta „kiedy śpi najwięcej pracuje”.

To ostatnie hasło Partum prezentuje również na spotkaniu twórczym w środowisku studenckim, jakie odbyło się w listopadzie 1981 roku w Toruniu w prowadzonej przez Iwonę Lemke Galerii „S”. Spotkanie stało się jedną z pierwszych manifestacji pokoleniowych, będąc jednocześnie przyczynkiem do powstania ruchu określonego w 1984 roku Kulturą Zrzuty<sup>14</sup>. Jacek Kryszkowski tak opisuje to wydarzenie: „Tam właśnie odrzuciliśmy wszystko to, co zwykło się przygotować w imię geniuszu artysty. Wszelkie próby działań o wymowie artystycznego popisu, wydały się żenujące i nie na miejscu. Krępowały swobodę pobytu

<sup>10</sup> J. Kryszkowski, *Partum*, [w:] *Partum z wypożyczalni ludzi (historia bycia twórcy)*, Warszawa 1991, s. nlb.

<sup>11</sup> Główne wystąpienia Andrzeja Partuma zawarte w tekstach-manifestach to: *Krytykosystem sztuki* (1971), *Sztuka PRO/LA* (1971), *Teoria sztuki PRO/LA 2* (1972), *Manifest sztuki beczelnej* (1977), *Manifest zwierzęcy* (1980).

<sup>12</sup> Por.: K. Piotrowski, *Pozytywny nihilizm Andrzeja Partuma*, „Magazyn Sztuki” 1995, nr 5, s. 112-122.

<sup>13</sup> A. Partum, *Manifest Pozytywnego Nihilizmu Sztuki*, [w:] *PST! Czyli sygnia nowej sztuki*, Warszawa 1989, s. nlb.

<sup>14</sup> W Toruniu byli obecni m.in. Jacek Józwiak, Tomasz Konart, Jacek Kryszkowski, Iwona Lemke, Łódź Kaliska, Katarzyna Piss, Anna Plotnicka, Wacław Ropiecki, Andrzej Różycki, Tomasz Sikorski, Tomasz Snopkiewicz, Łukasz Szajna.

a nikt z nas nie wyrażał ochoty na to, nawet gdyby swym poziomem przerastał wszystko nam znane. [...] W Toruniu zdaliśmy się na współuczestnictwo w czymś, co miało niezrozumiałe racje a do czego ochoczo zrzucaliśmy się razem i jednocześnie z osobna, nieustannie przekształcając bieg rozlicznych zajęć i wypadków. To co wywołał tam było nawet nie tyle niejasne co niepewne<sup>15</sup>. Rozpoczął się proces destrukcji systemu artystycznego, kreujący margines twórczy i kontestacje.

Wcześniej tę absurdalną grę, gdzie nihilizm odgrywał ważny czynnik kształtujący obraz tego marginesu podejmuje w swoich akcjach i działaniach, powstała pod koniec 1979 roku, grupa Łódź Kaliska. Samo zawiązanie grupy w wyniku wyrzucenia artystów z pleneru fotograficznego pozostaje faktem znamiennym<sup>16</sup>. Ich działania, poczynając od akcji *7 dni na stworzenie świata* (maj 1981) czy anty-interwencje w Osiekach podczas XIX Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki (wrzesień 1981) przyjęły formę swego rodzaju ataku w pierwszej kolejności na układ artystyczny związany z neoawangardą, a później po prostu stały się sposobem bycia i funkcjonowania uporczywie wymykającym się wszelkim próbom zdefiniowania. Jednocześnie całkowicie został odrzucony jakikolwiek autorytet (społeczny, polityczny, kulturowy, religijny), a zakreślany przez nich obszar swobody wynikał z przyjęcia anarchistycznych postaw wobec rzeczywistości.

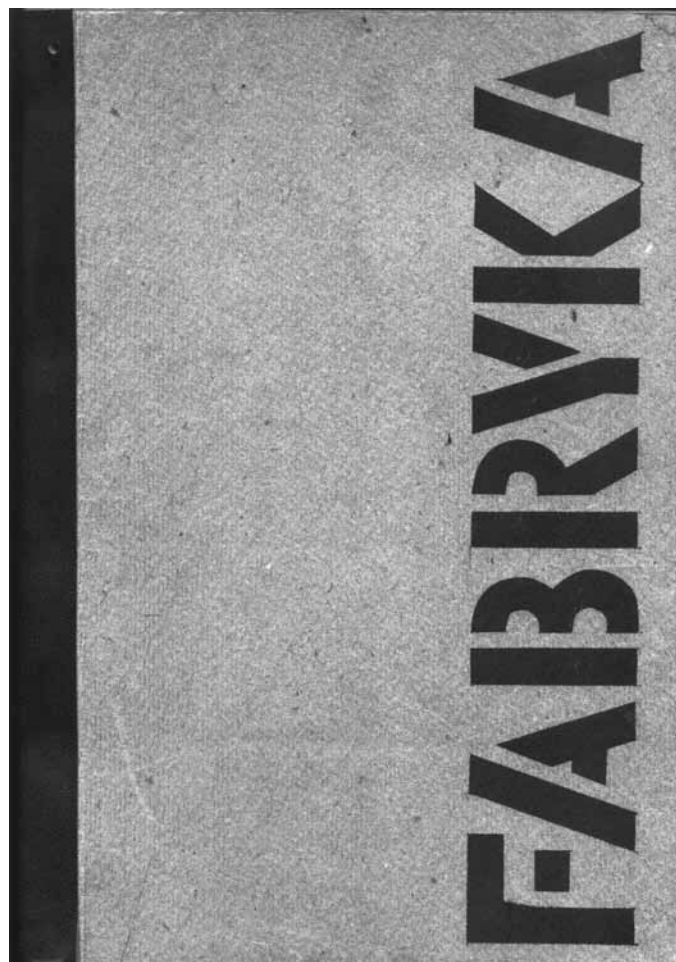
Główna siedziba Łodzi Kaliskiej – Strych, mieszczący się w Łodzi przy ul. Piotrkowskiej 149, stał się wkrótce centralnym miejscem spotkań artystów związanych z Kulturą Zrzuty. Jednak pomimo tego Kultura Zrzuty jest zjawiskiem trudnym do jednoznacznego określenia. Uczestniczyło w niej wielu artystów, z różnych miejsc w Polsce i różnych pokoleń. Niemniej jej trzon stanowili artyści blisko związani z Łodzią Kaliską i Strychem i to przez ich działania jest ona przede wszystkim definiowana<sup>17</sup>.

Ciekawie rysuje się relacja pokoleniowa w tym środowisku (czy też około tego środowiska). Wydaje się, że nie bez przyczyny tendencje nihilistyczne zrodziły się właśnie w Łodzi, gdzie za sprawą takich artystów jak Józef Robakowski, Andrzej Różycki, Ryszard Waśko, Wojciech Bruszewski, Paweł Kwiek, Lech Czołnowski czy Antoni Mikołajczyk nawiązany został dialog z historyczną awangardą przy jednoczesnym odżegnywaniu się od twórczości akademickiej i tradycyjnych środków wyrazu. Artyści ci stanowili istotny punkt odniesienia zarówno jako element kontestacji, jak i inspiracji. Tomasz Snopkiewicz wspominał: „Sprawa »Niezbyt starszych artystów« nie przedstawia się tak prosto. Oni wcale nie mieli ochoty »wysiadać« i często przebijali nas swoimi wyborami artystycznymi. Wystarczy obejrzeć »Tango« lub kroniki

15 J. Kryszkowski, *Sztuka zanieczyszcza środowisko*, „Tango”, nr 18, s. nlb.

16 Było to podczas V Ogólnopolskiego Fotograficznego Spotkania Młodych w Darłowie. Wówczas z imprezy usunięto Adama Rzepeckiego, Andrzeja Świetlika, Marka Janiak i Andrzeja Wielogórskiego, dołączyli do nich Andrzej Kwietniewski, Jerzy Koba oraz Andrzej Różycki, który nie należał do grupy.

17 Zob.: *Kultura Zrzuty 1981–1987*, Warszawa 1989.



*Fabryka*, książka/katalog, praca zbiorowa, 1982 / *Factory*, a book/catalogue, collective work, 1982

Niemego Kina, żeby stwierdzić, iż naprawdę bywali dobrzy. Na przykład Różycki kilka razy zaskoczył wszystkich, tak samo Robakowski, Partum. Zazdrościliśmy im tej skuteczności<sup>18</sup>.

Ważna w tym kontekście pozostaje wystawa *Konstrukcja w procesie* otworzona tuż przed wprowadzeniem stanu wojennego w październiku 1981 roku. Tę wielką międzynarodową manifestację można potraktować jako moment graniczny. Z jednej strony była ona rodzajem podsumowania tego wszystkiego, co było esencją poszukiwań postkonstruktivistyczno-minimalistycznych lat 70., ale z drugiej nie byłaby

18 Wywiady wciąż modne (nie tylko w TV) – z Tomaszem Snopkiewiczem 28 V 1988 roku rozmawia Krzysztof Jurecki, [w:] *Kultura Zrzuty 1981–1987*, Warszawa 1989, s. 28-29.





Projekcja filmu *Notatnik* Józefa Robakowskiego, Pałac Poznański, Łódź, 1981, w czasie wystawy *Konstrukcja w procesie* / Screening of Józef Robakowski's film *Notebook*, Poznański's Palace, Łódź, 1981, during a *Construction in Process* exhibition

ona możliwa bez wydarzeń z Sierpnia '80. i wszechobecnego wówczas wrzenia społecznego. *Konstrukcja w procesie* przesunęła również uwagę z samych dzieł sztuki na proces ich produkcji oraz na warunki pracy poszczególnych, zaangażowanych w wydarzenie osób. Równoległe do ekspozycji, która miała miejsce w hali fabrycznej Budremu przy ul. PKWN 37 w Łodzi, Antoni Mikołajczyk przygotował wystawę aktualnej sztuki polskiej zatytułowaną *Falochron*<sup>19</sup>. W czasie otwarcia miał miała miejsce akcja Łodzi Kaliskiej polegająca na zamknięciu grupy widzów w pomieszczeniu, z którego jedynym wyjściem było okno z napisem „Wyjście honorowe” (*Akcja Klódka*).

O ważności tych wydarzeń mówi Jacek Józwiak: „Idea rzuty – rozumianej jako ogromny wspólny wysiłek prowadzący do wytworzenia określonej sytuacji artystycznej, zaczęła się właśnie od bezinteresownej pracy wielu z nas przy okazji tej właśnie imprezy. *Konstrukcja w procesie* zamykała świadomościowo lata 70-te, była ukoronowaniem tych lat. Przez to jednak pozwoliła nam uświadomić sobie konieczność otwarcia całkiem innych drzwi. Nauczyła nas umiejętności anektowania konkretnej, w sumie dość przypadkowej, przestrzeni dla celów sztuki, a także czynnego ustosunkowania się do danej rzeczywistości społeczno-politycznej, środkami artystycznymi. Bez doświadczeń zdobytych w trakcie *Konstrukcji w procesie* i dalszej pracy nad *Fabryką* nie byłoby ani takiego

<sup>19</sup> W scenariuszu wystawy czytamy: „Idea wystawy »Falochron« jest kontynuacją linii zapoczątkowanej przez działalność niezależnych galerii oraz przez wystawę »Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych« [...], poprzez udostępnienie społeczeństwu różnorodnych aspektów sztuki współczesnej, które miały decydujący wpływ na aktualny kształt sztuki polskiej, a nie znalazły odbicia w oficjalnym ruchu wystawienniczym” (*Scenariusz wystawy »Falochron». Sztuka polska 1970–1980, maszynopis*).



Praca nad drukiem *Fabryki*, Strych, ul. Piotrkowska 149, Łódź, 1982 / Work on the print of *Factory*, The Attic, Piotrkowska 149 street, Łódź, 1982



Andrzej Partum, *Milczenie awangardowe*, kadr z filmu *Żywa galeria* Józefa Robakowskiego, 1974–1975, film 35 mm, 24'59" / *Avant-garde Silent*, a part of a movie *Live gallery* of Józef Robakowski, 1974–1975, 35 mm video, 24'59"

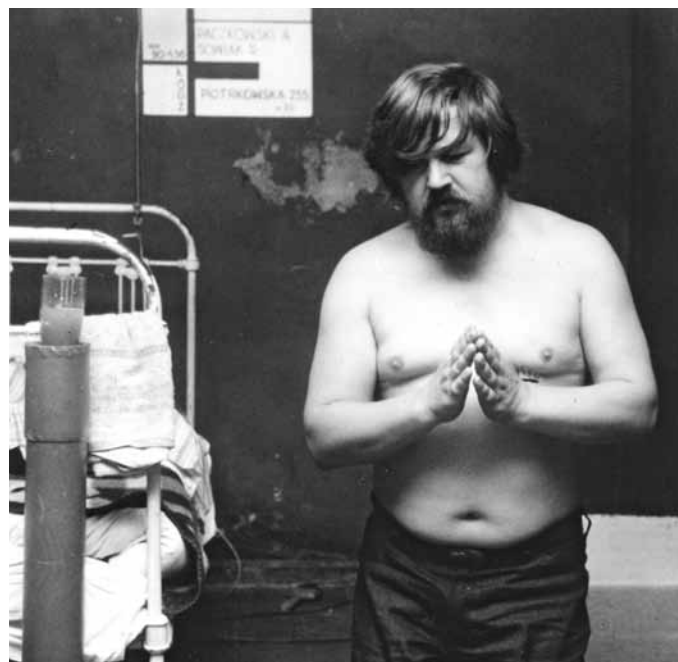
Strychu, jakim był, ani »Tanga«, Łodzi Kaliskiej»<sup>20</sup>. Wspomniane przez Józwiaka wydawnictwo *Fabryka* jest jednym z pierwszych ważnych „efektów” wprowadzenia stanu wojennego. Składane na Strychu i wydane własnym sumptem w nakładzie 200 egzemplarzy (październik 1982) było rodzajem książki/katalogu, stanowiącej w jakimś stopniu pokłosie *Konstrukcji w procesie*, ale i również zawierającej późniejsze inicjatywy artystyczne, stając się w konsekwencji, jak to określiła Anda Rottenberg, księgą pamiątkową życia sztuki w stanie wojennym<sup>21</sup>. Tam również ukazał się program Ryszarda Waśki *Sieć. Dziesięć propozycji kultury możliwej*, wzywający do budowy sieci miejsc pozainstytucjonalnych, ale istniejących wspólnie ze społeczeństwem. Niemniej 13 grudnia 1981 roku wydaje się jedynie momentem, który usankcjonował samokolektywizację środowiska. Sztuka przeniosła się do mieszkań.

## 2. „[...] lubię obserwować, wyglądając z kamerą od czasu do czasu z mojego okna”

W 1974 roku na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie, pomiędzy usytuowanymi naprzeciw siebie budynkami Akademii Sztuk Pięknych i Uniwersytetu Warszawskiego, Andrzej Partum rozwiesił nielegalnie transparent z napisem „Milczenie Awangardowe”. Akcja zorganizowana została w ramach filmu Józefa Robakowskiego *Żywa Galeria* (1974–1975), będącego zapisem postaw artystów związanych w tamtym

<sup>20</sup> Cyt. za: J. Ciesielska, *Kultura Zrzuty*, [w:] *Kultura Zrzuty*, dz. cyt., s. 10.

<sup>21</sup> A. Rottenberg, *Fabryka i okolice*, [w:] tejsze, *Przeciąg. Tekst o sztuce polskiej lat 80.*, Warszawa 2009, s. 210-219.



Galeria Czyszczenie Dywanów, performans Jana Dobkowskiego, Łódź 1982 / *Carpet Cleaning Gallery*, Jan Dobkowski's performance, Łódź 1982



Małgorzata Potocka czyta listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosa z lat 1929–1931, Galeria Czyszczenie Dywanów, Łódź, 1982 / *Małgorzata Potocka reads Władysław Strzemiński's letters to Julian Przybós from 1929–1931, Carpet Cleaning Gallery, Łódź, 1982*





Punkt Konsultacyjny, spotkanie ze Zbigniewem Warpechowskim, Łódź, 1983 /  
Consultation Point, meeting with Zbigniew Warpechowski, Łódź, 1983

czasie z ruchem neoawangardowym w Polsce. Wypowiedź Partuma została uzupełniona cztery lata później tekstem-manifestem *Milczenie Awangardowe* rozsyłanym przez artystę między innymi w postaci widokówek<sup>22</sup>. Działanie Partuma należy rozpatrywać na dwóch poziomach, choć pozostają one komplementarne. Po pierwsze było to działanie w przestrzeni publicznej, która w ówczesnych realiach politycznych pozbawiona była wszelkich publicznych praw. Po drugie ten społeczno-polityczny kontekst wyrażał jednocześnie to, co od początku interesowało Partuma – dążenie do rozpadu struktury dzieła sztuki w celu odnalezienia prabytu. Jak sam komentował: „Jest to propozycja ucieczki w sferę pierwotnego bytu człowieka w naturze. Tekst mojego manifestu jest rzeczywiście alarmistyczny, ale jest jednocześnie ucieczką od czasu nafaszerowanego dziesiątkami ideologii, które są tak silne, że kwestionują samą istotę myślenia twórczego, czyli jego suwerenność”, i dalej „Jest przejawem buntu – zdarzenia, w jakim znalazłem się osobiście jako człowiek sztuki. To bunt zderzenia sztuki i socjologii rozumianej jako system społeczny, w którym żyję”<sup>23</sup>.

Zaproponowana przez Partuma ucieczka wkrótce okazała się jedyną formą umożliwiającą jakiegokolwiek niezależne i jednostkowe poszukiwanie. Nastąpił moment przemieszczenia się ze sfery publicznej (oficjalnej)

<sup>22</sup> W manifestie Partum m.in. pisał: „Milczenie Awangardowe to przenikliwy okres w życiu o zdolnościach odkryć w których czas pełen twórczości jest szczególnie ważny celem wytłumaczenia czegokolwiek odbiorcy, a dla samego twórcy będzie filozoficzną zaletą na trywialne prawdy, tanią rozrywkę, choćby TV, która stała się narzędziem pouczania czym ma być sztuka”.

<sup>23</sup> Rozmowa Andrzeja Partuma z Janem Marxem, „Poezja” 1982, nr 7, s. 3-14. Cyt. za: Partum z wypożyczalni ludzi..., dz. cyt.

do prywatnej, gdzie zaczęto szukać nowych sposobów na wyrażanie niezależnej postawy, nie tylko twórczej, ale również i życiowej. Po wprowadzeniu dekretu o stanie wojennym dla „sztuki w momencie zagrożenia”<sup>24</sup> kluczową rolę zaczęły odgrywać prywatne miejsca, stanowiące mniej lub bardziej sformalizowane galerie autorskie. Koniecznością stało się poszukiwanie innych możliwości działania i wypracowania nowego obiegu kultury. Idea sieci niezależnych miejsc, jaka wówczas została wypracowana, posiadała swoje źródła w działaniach neoawangardowych z lat 70. W samej Łodzi działało wówczas kilkanaście prywatnych galerii autorskich o takiej proveniencji: Galeria 80x140 (Jerzy Treliński), Galeria A4 (Andrzej Pierzgalski), Galeria Adres (Ewa Partum), Galeria Art-Forum (Tadeusz Porada), Galeria Ślad (Janusz Zagrodzki) czy Galeria Wymiany (Józef Robakowski i Małgorzata Potocka). Wkrótce powstają nowe miejsca, jak wspomniany już Strych i kolejne: Archiwum Myśli Współczesnej (Ryszard i Maria Waśko), Galeria Ślad II (Janusz Zagrodzki), Punkt Konsultacyjny (Antoni Mikołajczyk), Czyszczenie Dywanów (Adam Paczkowski, Radosław Sowiak).

Zdefiniowanie tego typu miejsc poprzez kategorię sztuki prywatnej uaoocznia szereg cech, które to środowisko charakteryzowały. Wejście na strych, do sutereny, w podwórko, czy do mieszkania nie oznaczało ograniczenia przestrzeni, zamknięcia się, ale raczej wynikało ze strategii działania, u źródeł której istnieje co najmniej kilka przesłanek. Oczywiście katalizatorem był stan wojenny i ograniczenia, jakie wówczas się pojawiły. Janusz Zagrodzki o przyczynach utworzenia swojej galerii mówił: „Ślad II zawiązał się w moim mieszkaniu w sytuacji określonych potrzeb. Wynikało to właściwie z konieczności. [...] Chodziło wówczas o stworzenie jak największej ilości miejsc otwartych dla indywidualnych wystąpień artystów. Pokazy w pracowniach czy mieszkaniach prywatnych stwarzały jedyną w swoim rodzaju możliwość intymnego kontaktu ze sztuką”<sup>25</sup>. „Dywaniarze” z kolei argumentowali w ten sposób: „Nasze odrodzenie idei galerii wynikało z buntu, najmocniej może dotyczącego nas samych tzn. że zabrano nam możliwość robienia legalnie i bez strachu tego, co chcieliśmy i w pewnym sensie już sztuka czy wystawianie i obcowanie ze sztuką stało się tylko pretekstem do tego buntu. Chcieliśmy stworzyć własny azyl w tym trudnym okresie, miejsce, gdzie byłoby można bez niczyjej ingerencji żyć i organizować niezależną sztukę”<sup>26</sup>. Natomiast przyczynami otwarcia Strychu było „przepędzenie gołębi oraz zamknięcie okien”<sup>27</sup>.

Szczególną rolę na tym tle spełnia Galeria Wymiany, co najmniej z kilku powodów. Istnieje ona do dnia dzisiejszego w zasadzie w niezmięnionej formie i strukturze. Od początku była miejscem zajmującym się

<sup>24</sup> Rozmowa z Józefem Robakowskim, [w:] J. Robakowski, *Teksty interwencyjne 1970–1995*, Koszalin 1995, s. 117.

<sup>25</sup> *Sztuka w poszukiwaniu miejsca. Z Januszem Zagrodzkim rozmawia Grzegorz Borkowski*, [w:] *Galeria Ślad 1979–1987*, kat. z wystawy CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1998, s. n.lb.

<sup>26</sup> A. Paczkowski, R. Sowiak, [...], „Mersapon” 1985, nr 2, s. 4.

<sup>27</sup> *Wywiady wciąż modne (nie tylko w TV)...*, dz. cyt., s. 22.



Galeria Wymiany, 1984 / Exchange Gallery, 1984

w sposób świadomy filmem i sztuką wideo, stanowiła ważną platformę wymiany i kontaktów artystów z Europy Środkowowschodniej, i co ważne, od samego początku budowała własną kolekcję. Pamiętać jednak należy, że nie była (nie jest) to typowa galeria. Stanowiła raczej punkt spotkań, a jej główna idea zrodziła się z potrzeby dialogu, z potrzeby gromadzenia i dystrybuowania wiedzy, z potrzeby kontaktu ze sztuką i wymiany myśli na jej temat. Od przeszło trzydziestu lat gromadzone są tam druki ulotne, filmy, zapisy wideo, książki, afisze, dokumenty, prace plastyczne, różnego rodzaju wydawnictwa i realizacje własne. Wszystko na zasadzie darów i wymiany z innymi artystami.

Galeria Wymiany została zainicjowana w 1978 roku przez Robakowskiego, wspólnie z Małgorzatą Potocką, w ich mieszkaniu na dziewiątym piętrze wieżowca przy ul. Mickiewicza 19 wchodzącego w kompleks wysokościowców potocznie nazywany „łódzkim Manhattanem”. Główna zasada funkcjonowania galerii sprowadzona została do „wymiany myśli artystycznej” na dwóch poziomach: prezentacji autorskich (wystawy, spotkania, prezentacje) oraz „archiwalnych zapisów werbalno-wizualnych” (tworzenie kolekcji). Robakowski od początku jest nie tylko artystą, ale i badaczem sztuki, co również ma wpływ na charakter jego twórczości i galerii. Od początku realizuje się w dwóch aspektach: teoretycznym i praktycznym, co pozwala mu na bardzo świadome operowanie materiałem artystycznym. Dzięki temu Galeria Wymiany stała się w latach 80. ważnym miejscem z rozbudowaną siecią międzynarodowych kontaktów, konsolidującym środowisko twórcze oraz inicjującym i dokumentującym wiele wydarzeń artystycznych.

Twórcy filmu *Państwo wojny*, Osiek nad Wisłą, 1982 /  
Producers of the film *War State*, Osiek on the Vistula, 1982



W momencie, gdy sztuka przeniosła się do mieszkań – twórczość Robakowskiego też stała się bardziej prywatna. Podjęcie się działań prywatnych było w jakimś stopniu odpowiedzią na rzeczywistość społeczną, jej kontrolę i nadzór. Należy jednak pamiętać, że w przypadku Robakowskiego o pewnych strategiach prywatności możemy już mówić od 1978 roku, kiedy zaczyna kręcić materiały do filmu *Z mojego okna*, czyli de facto od czasu funkcjonowania w jego mieszkaniu Galerii Wymiany. Zmieniająca się z biegiem lat rzeczywistość na placu przed wieżowcem, w którym artysta mieszkał – rejestrowana kamerą filmową a później wideo – pozostawała namiastką przestrzeni publicznej, którą artysta w bardzo sugestywny i subiektywny sposób przekształcał (wykorzystywał), dodając do obrazu autokomentarz. W ten sposób rodzi się *Kino własne*<sup>28</sup>, a przestrzenią dla jego realizacji staje się w głównej mierze intymna przestrzeń mieszkania. Filmy Robakowskiego przyjmują formę wideoperformansu, prywatnego zapisu przed kamerą<sup>29</sup>, stały się jak zauważył Stefan Morawski „[...] kinem filozofującym o egzystencji ludzkiej, o jej przemijaniu, wartościach których trzeba bronić, o ruchomych pisakach wolności”<sup>30</sup>.

Relacja z zewnętrzną rzeczywistością została przeniesiona na poziom prywatny, cielesny, wewnętrzny. Był to rodzaj samoobrony i sprzeciwu wobec tego, co się działo na zewnątrz. W pracy *Mój teatr* głos Robakowskiego mówi: „Ledwo wyjdę z mojego teatru na ulicę, każą mi robić: Baczność! Spocznij!”. W takiej sytuacji zrodziła się właśnie potrzeba sztuki prywatnej, bezinteresownego działania, komunikowania i wymiany myśli. Z potrzeby bycia ze sobą. Sztuka zaczęła funkcjonować na pograniczu życia publicznego. Wydarzenia takie jak *Pielgrzymka Artystyczna* (1983), *Kolęda* (1984) czy *Nieme Kino* (1983, 1984, 1985) były konsekwencją zanegowania oficjalnych form życia artystycznego. Powstawały z potrzeby budowy form alternatywnych, wobec społeczno-politycznych uwarunkowań, w jakich artyści znaleźli się po 1981 roku. Rodzący się wówczas ruch wynikał w dużej mierze z przyjęcia postawy samoobronnej i zmuszał do działań niemalże konspiracyjnych, czy też „do uaktywnienia powszechnej przekory, która stała się synonimem jakiejś absurdalnej walki”<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> „KINO WŁASNE – realizuje się wtedy, gdy nic się nie udaje. Już przez swoje istnienie jest faktem mimo że faktów z życia nie musi dotyczyć. [...] Filmujemy więc WSZYSTKO, a okaże się, że filmujemy zawsze samego siebie. [...] To niezmiernie interesujące, że przez ekran można polemizować sam z sobą. Filmuj więc i bacznie przyglądaj się sobie krytycznie z całą świadomością, że TY z ekranu jesteś wspanialszy niż w naturze, ponieważ masz większe możliwości w zapamiętywaniu czasu minionego. Wreszcie weź pod uwagę, że twoja pamięć staje się często pamięcią oglądających te filmy”. Cyt. za: J. Robakowski, *Kino własne*, [w:] tenże, *Dekada 1980-1990. Sztuka w poszukiwaniu decyzji*, Koszalin 1990, s. 4.

<sup>29</sup> M.in. *O pałcach* (1982), *Pamięci L. Breźniewa* (1982), *Sztuka to potęga!* (1984–1985), *Mój teatr* (1985), *Taniec dla Ewy Z.* (1985).

<sup>30</sup> List Stefana Morawskiego do Józefa Robakowskiego z dnia 20.04.1986 publikowany w Kolekcja Multimedialna Galerii Wymiany Józefa Robakowskiego, kat. wystawy Muzeum Sztuki, Łódź 1998.

<sup>31</sup> J. Robakowski, *Piegi polskiej sztuki lat osiemdziesiątych*, [w:] tegoż, *Dekada 1980–1990...*, dz. cyt., s. 88.



Jacek Kryszkowski, *Wszędzie tam gdzie jestem / Everywhere I am*, obiekt / object, 1983,

### 3. „Wszędzie tam gdzie jestem”

Zerwanie więzów społecznych i dystans do tego, co oficjalne (bojkot instytucji państwowych) zaowocował powstaniem niezależnego środowiska, które skupiało artystów z całego kraju. Wśród tej grupy oprócz artystów związanych z Łodzią znajdowali się twórcy z Warszawy (głównie środowisko Dziekanki), Koszalina (Galeria na Plebanii), Lublina (Galeria Labirynt) czy Krakowa i Wrocławia. Życie przeniosło się do prywatnych miejsc, mieszkań, ale również skoncentrowało się na pracy kolektywnej, wspólnych realizacjach, spotkaniach, plenerach, imprezach organizowanych w różnych miejscach. Własnym sumptem organizowano wyjazdy i spotkania oraz produkowano wydawnictwa, druki, książki. Uprawiano specyficzny rodzaj kolektywnego eskapizmu, który w pełni oddaje grupowa realizacja filmowa *Państwo wojny* z czerwca 1982 roku. W podtoruńskiej wsi Osiek nad Wisłą grupa kilkunastu artystów z całej Polski nakręciła pełen absurdu, ironii, dramatu i niepokoju film. Improwizowana realizacja, bez scenariusza, uwzględniała jedynie przyjętą zasadę, że każdy może chwycić za kamerę lub przed nią wystąpić. Robakowski tak komentował to wydarzenie: „Po pewnym czasie, już po wspólnej publicznej projekcji zrealizowanego i ułożonego materiału, doszliśmy do wniosku, że zapisane na filmie zdarzenie nie musi być logicznie zinterpretowane ani nazwane, bowiem jego sens czy nawet bezsens usprawiedliwia fakt, że zjawisko to zaistniało w państwie wojny”<sup>32</sup>.

Ciąg imprez ruchu niezależnego po 1981 roku wyznaczają imprezy/realizacje, wśród których najważniejsze to: *Urodziny w Łaźni Miejskiej* (Warszawa 1982), które przekształciły się w kilkudniową eskapadę

<sup>32</sup> J. Robakowski, *Państwo wojny*, [w:] *PST! Czyli sygnia nowej sztuki*, Warszawa 1989, s. 139.

miejską, podczas gdy prace na wystawę czekały zamknięte w dworcowej poczekalni; *Drugie Spotkanie Niezbyt Starych Artystów* na Strychu, kiedy to uzgodniono wydawanie „Tanga”<sup>33</sup>; spotkanie w Osieku nad Wisłą, podczas którego zrealizowano film *Państwo wojny*; następnie już w 1983 roku łódzka *Pielgrzymka Artystyczna* – największa manifestacja sztuki prywatnej; festiwal Nieme Kino odbywający się na Strychu; Sesja naukowo-artystyczna w Kazimierzu nad Wisłą; pierwszy plener w Teofilowie i spotkanie w Augustowie (na spotkaniach zrealizowano kolejne, 2 i 3 numer „Tanga”); w 1984 ma miejsce Festiwal „Tanga” w warszawskiej Pracowni Dziekanka, druga edycja Niemego Kina (Strych) oraz *Kolęda* w Koszalinie, natomiast w Lublinie ma miejsce wystawa *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej*.

Rok 1985 przynosi pewne rozluźnienie więzów towarzysko-środowiskowych. Co prawda „Tango” wychodzi nadal, odbywają się spotkania w Teofilowie (1985, 1987), ale „zaczynają rozchodzić się interesy wielu wcześniej bezinteresownie współpracujących w stanie wojennym ludzi. Element konspiracyjny i przekora schodzi w tym czasie już na dalszy plan”<sup>34</sup>. Trzecia edycja Niemego Kina odbywa się bez Robakowskiego. Wśród artystów związanych ze Strychem dochodzi do „schizmy łódzko-warszawskiej” (rozejście się Łodzi Kaliskiej z Jackiem Kryszkowskim)<sup>35</sup>. Wkrótce również sam Strych zostaje zamknięty, a jego specyfikę w sposób dobitny podsumowuje realizacja filmowa Robakowskiego i Witolda Krymarysa *Maszyny drżące, kominy dymiące* (1986) będąca zapisem happeningu Łodzi Kaliskiej. Wraz z końcem stanu wojennego przestają funkcjonować prywatne galerie. Ustaje również w dużym stopniu bojkot, co ostatecznie legitymizuje dominację nowej ekspresji w obiegu instytucjonalnym. Wydaje się, że to, co złożyło się na powstanie tego środowiska, jednocześnie przyczyniło się do jego powolnego rozkładu – wszechobecny nihilizm, „wobec którego nawet gest podania ręki wydaje się być podejrzanym”<sup>36</sup>. Kluczową rolę dla zrozumienia tych przemian odegrał Jacek Kryszkowski, który kursując pomiędzy Warszawą a Łodzią, intensywnie uczestniczył w działaniach Łodzi Kaliskiej. Równie ważne było jego zaangażowanie polityczne manifestowane już od 1980 roku chociażby poprzez pojawianie się w miejscach publicznych w mundurze generalskim, czy robienie na drutach biało-czerwonego swetra (flagi) pod pomnikiem Mikołaja Kopernika w Warszawie, na ulicy, w restauracji czy też w pociągu. Podróżował z dziecięcą trumienką z tabliczką ze swoim nazwiskiem i dość wymowną datą śmierci: 13.12.1981, którą wykorzystywał w happeningach. Wraz z Adamem Rzepeckim zorganizował aukcję pod tytułem *Pozbędziemy się dzieł sztuki światowej i rodzimej, jakie znajdują się w naszym zasięgu* (Mała Galeria

33 J. Busza, *Sygnia nowej sztuki*, [w:] *Sztuka to potęga. Józef Robakowski: Film – fotografia – video 1980–1985*, Lublin 1989, s. nlb.

34 J. Robakowski, dz. cyt., s. 92.

35 Zob.: J. Ciesielska, *Anioł w piekle (rzecz o „Strychu”)*, [w:] *Co słycać? Sztuka najnowsza*, pod red. M. Sitkowskiej, Warszawa 1989, s. 203–208.

36 J. Józwiak, *Gdzie jest sztuka*, [w:] *Kultura Zrzuty 1981–1987*, dz. cyt., s. 69.

ZPAF, Warszawa, 1985)<sup>37</sup>. Działania Kryszkowskiego jednoznacznie skierowane ku krytyce funkcjonowania obiegu artystycznego, zmierzały ostatecznie do autounieważnienia się jako artysty.

W przypadku Kryszkowskiego zaniechanie działalności artystycznej związane jest z wykluczeniem z udziału w kulturze, będącym autonomiczną decyzją. Sprowadza się ona do zderzenia dwóch postaw wzajemnie się wykluczających, a zawartych w powtarzanych przez artystę hasłach: „Wszędzie tam gdzie jestem”, utożsamiającym życie codzienne z aktywnością artystyczną, oraz drugim „Sztuka zaśmieca środowisko”, wyrażającym krytykę produkcji dzieł. Kryszkowski w 1984 roku pisał w tekście *Farmazon* na 40-lecie starań intelektualnych: „Wprawdzie parę lat bez przebierania w środkach »robiłem w sztuce«. Nie znalazłem jednak żadnych przekonujących dowodów na to, by zdobyte tam doświadczenia miał dalej wykorzystywać jako artysta i zamęczać siebie i innych coraz to nowymi i oryginalnymi ujęciami pozornych problemów. Stąd szczególnie cenilem sobie te wypowiedzi historyków, które dewastowały tkwiące we mnie resztki zobowiązań i ambicji kultury euroamerykańskiej. Naruszały niewzruszony status niepowtarzalnej oryginalności, sukcesu, obowiązku uszczęśliwiania innych, i paru innych pierdół niezbędnych dla rzetelnego wywiązania się z zadań



Jacek Kryszkowski, *Trumienka*, 1982 / *Little Coffin*, 1982

37 Kryszkowski tak relacjonuje to wydarzenie: „[...] Groźne społecznie dzieła sprzedawaliśmy w cenie kieliszka wódki, nie czekając na zbytne podniesienie się ceny. Taki los spotkał choćby prace Robakowskiego. Zaś Dobkowski starczył nam na przejazd taksówką do miejsc ciekawych i na 4 butelki koniaku, które wypiliśmy w sympatycznym gronie. [...] Dziękujemy społeczeństwu za nieprzejmowanie się źródłem pochodzenia niektórych dzieł. Ceny jakie osiągnęły [...] utwierdziły nas w przekonaniu, że słusznie porzuciliśmy tak społecznie cenione umiejętności. Z przykrością też zawiadamiamy Beresia, że nie wywołał zainteresowania i pozwoliliśmy sobie wodować jego pracę w Wiśle wraz z całą niezakupioną resztą” (J. Kryszkowski, *Akcja*, „Halo Halo”, 1985).

stawianych artyście czy teoretykowi sztuki”<sup>38</sup>. Paradoksalnie bezpośrednia konfrontacja sztuki z realiami społecznymi uzmysłowiała brak możliwości wyjścia poza przyjęte schematy umożliwiające działanie. Być może autentyczny ruch, który zrodziła kontrkultura na początku dekad lat 80. już w tym momencie wydał się Kryszkowskiemu zdewaluowany. Skoro sztuka utożsamiała się z życiem i jest wszędzie tam, gdzie „ja”, to po co wytwarzać jej przedmioty, skoro i tak wszystko sprowadza się do rozgrywki instytucjonalnej? „Artysta jak dotąd najlepiej sprawdza się jako gracz w ruletkę sławy i ekwilibrystyki, balansując między udziałem w agitacji państwowej a okresową rezygnacją z publicznych występów. Musi dać szansę ingerencji systemowi. Produkt artysty, kosztem interpretacji politycznych, ma szansę ukonstytuować się jako dzieło sztuki, udostępnić się obróbką sesji historyków sztuki i liczyć na przetrwanie wśród przyszłych pokoleń”<sup>39</sup>. Diagnoza ówczesnej sytuacji artystycznej dokonana przez Kryszkowskiego w *Farmazonie...* stanowiła relację artysty i jego ocenę sesji SHS dotyczącej sztuki polskiej po 1945 roku, o której była mowa we wstępie.

Akurat wówczas, w połowie lat 80. produkt artystyczny, w wyniku gwałtownego rozwoju i popularności nowej ekspresji, stał się wręcz masowy, a opozycja pomiędzy „młodymi dzikimi” a starszymi, których mogliśmy utożsamiać z linią postkonceptualną, w pełni się zarysowała. Wówczas mają miejsce największe manifestacje dzikich *Ekspresja lat osiemdziesiątych* w BWA w Sopocie (1986), *Co słyszał?* w dawnym Zakładach Norblina w Warszawie (1987), *Realizm radykalny. Abstrakcja konkretna* w Muzeum Narodowym w Warszawie (1987/1988) czy też *Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke* w ramach Documenta 8 w Kassel z udziałem Gruppy i Koła Klipsa (1987).

W kontrze do tego ruchu Józef Robakowski podejmuje próbę ukazania artystów innych mediów w przygotowanej przez siebie wystawie *Lochy Manhattanu, czyli sztuka innych mediów. Wystawa instalacja* (18.05 – 18.06.1989). Projekt w ocenie pomysłodawcy miał być wystawą, która zbliżyłaby artystów różnych mediów i pokoleń. Miał być manifestacją sztuki innych mediów w polskiej sztuce aktualnej, jako głos krytyczny wobec powszechnie dominujących tendencji „nowych dzikich”. Trwające przez miesiąc przedsięwzięcie zostało zorganizowane, przy udziale Muzeum Kinematografii, w podziemnym, nieużywanym, garażu wieżowców na „łódzkim Manhattanie”, gdzie Robakowski mieszkał. Wystawa przyjęła formę dużej instalacji, w której wzięło udział ponad trzydziestu artystów. Stałej ekspozycji towarzyszyła tzw. „scena-garaż”, gdzie odbywały się spotkania, wykłady, prezentacje, koncerty, pokazy wideo i filmowe. Kolejnym wydarzeniem towarzyszącym był III Międzynarodowy Festiwal Video-Art-Clip oraz sympozjum młodej krytyki.

Według Jolanty Ciesielskiej wystawa „[...] wskazywała na zmęczenie krzykliwą ekspresją, na poważne podejście do problemu konstrukcji,

<sup>38</sup> J. Kryszkowski, *Farmazon na 40 lecie starań intelektualnych*, „Tango” nr 18, s. 1.

<sup>39</sup> Tamże, s. 3.

na pragnienie obiektywnego, »racjonalnego« przedstawiania prezentowanych idei, na purystyczną surowość użytych środków wyrazu, sytuujących je bliżej lapidarnego i uproszczonego języka struktury, zaczerpniętych z otaczającej artystów rzeczywistości”<sup>40</sup>. Jednocześnie w swojej recenzji historyczka sztuki zauważa pewne przemieszanie stylistyczne, gdy fotograficy i malarze pokazywali rzeźby, rzeźbiarze filmy, filmowcy obiekty. Krzysztof Jurecki z kolei zarzucał Robakowskiemu niekonsekwencję w konstruowaniu wystawy poprzez zaproszenie artystów związanych z nową ekspresją (Mirosław Bałka, Gruppy, Jacek Stanisławski)<sup>41</sup>. Ciekawe natomiast jest to, że Krzysztof Stanisławski, krytyk związany przede wszystkim z malarstwem neoekspresjonistycznym, widział w działaniu Robakowskiego próbę szukania „punktów stycznych”, a to, co dla Ciesielskiej było zarzutem, w jego opinii stanowiło siłę wystawy: „*Lochy Manhattanu* były wielką manifestacją nieskrępowania, wolności artystów: malarze prezentowali rzeźby, instalacje, performance, performerzy – obrazy i instalacje, fotograficy – rzeźby i instalacje, kompozytorzy – rysunki, filmowcy – instalacje etc. Wszystkiego doglądał zza filarów Józef Robakowski chichocząc. Warzyła się zupa sztuki lat osiemdziesiątych, do której on zbierał składniki. Zupa znakomita, bez niej dekada upłynęłaby, mimo całego swojego »dzikiego« zgiełku, monotennie i bezbarwnie”<sup>42</sup>.

Ważne wydaje się również zwrócenie uwagi, że wystawa miała miejsce w bardzo istotnym momencie historycznym. W czasie jej trwania odbyły się wybory czerwcowe i de facto upadł komunizm. Narastająca atmosfera chaosu politycznego, ale i odczucie coraz większej swobody i wolności oraz przede wszystkim bezradności władzy przejawiało się już wcześniej w działaniach ulicznych Pomarańczowej Alternatywy. Ten moment przełomu ukazuje Robakowski w swoim filmie *Zabawy Polaków* (1989), gdzie już mamy do czynienia z zupełnie inną sytuacją. Przestrzeń stała się wolna.

<sup>40</sup> J. Ciesielska, *Lochy Manhattanu*, „Uwaga” 1989, nr 6, s. 14.

<sup>41</sup> K. Jurecki, *Lochy Manhattanu. Niewykorzystana szansa...*, „Exit” 1990, nr 1, s. 24-29.

<sup>42</sup> K. Stanisławski, *Lochy Manhattanu*, „Uwaga” 1989, nr 6, s. 24.



Piotr Lisowski

## War State. Expanding the Battlefield

*I've founded my own theatre: T, V, everything may happen here... There are two aspects to my theatre: theoretical and practical or intimate recognition.*

Józef Robakowski

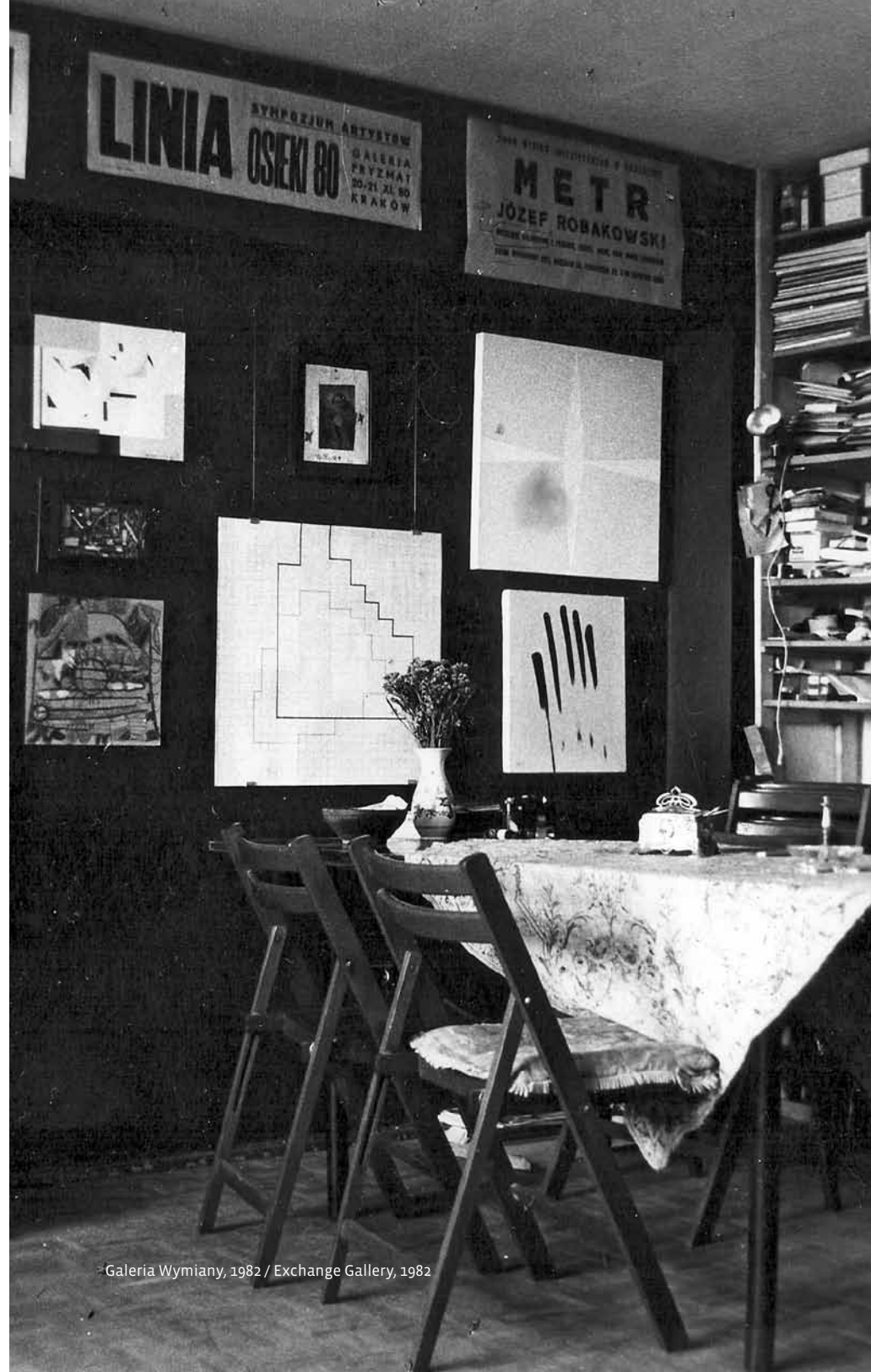
*You too, you took an interest in the world. That was long ago. I want you to cast your mind back to then. The domain of the rules was no longer enough for you; you were unable to live any longer in the domain of the rules; so you had to enter into the domain of the struggle.*

Michel Houellebecq

The session *Polish Art After 1945*, organized by Stowarzyszenie Historyków Sztuki (Association of Art Historians / AAH) in November 1984, brought about the first official attempts to define what the art of the 1980s was. Despite the fact that it was not even the middle of the decade, we were already dealing with – in this “catacomb-like period of new art”<sup>1</sup> – the creation of the artistic categories which were crucial for the problems of that time, and in certain cases even with the slow run-down of the phenomenon. Most probably this premature awareness of the epoch was influenced by the socio-political events in which the last decade of the People’s Republic of Poland was entangled. In particular, its abrupt and sinusoidal beginning which affected the mentality of the visual phenomena emerging back then.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> M. Sitkowska, *Postawy i poglądy*, “Projekt”, 1990, Vol. 1, pp. 14-18.

<sup>2</sup> In 1991, Anda Rottenberg wrote: “The 1980s, designated first with the carnival of Solidarity’s freedom, then with martial law and the strong division of the society, whose significant part started the burdensome underground activity, ended with the change of the system. All of these stages echoed throughout the course of artistic life and the artists’ attitudes



Galeria Wymiany, 1982 / Exchange Gallery, 1982



Regardless of the artistic attitude chosen, stretching from Catholic tendencies, through wild painting, up to ludic-activists' interventions, it is possible to indicate a common ground defining this extremely variable decade. Regardless of the artists' way of functioning and the mode of their expression, as well as their belonging to a particular generation, the key problem, as noted by Wojciech Włodarczyk<sup>3</sup>, remains the concept of subjectivity, which fulfils itself via two categories: a community (group) and mutiny (boycott).

The reality of social phenomena forced the changes of mentality to become broader and, within them, the categories mentioned above came to be the natural means of action. Of course, they took various forms, from mass demonstrations to completely private interventions. However, both of these categories became inseparable since the price of creating new values means rejecting the existing ones.

Janusz Zagrodzki, as one of the first researchers, made an attempt to systematize this phenomenon. During the aforementioned session of AAH, he proposed the introduction of the concept of private art.<sup>4</sup> Zagrodzki wrote: "[...] art, the true source of every culture's vitality, needs to seek new places, where it could exist and develop. In the last years, private households and studios became such places, where the contact with art was something natural, as inevitable as breathing air. [...] These places create the space of existence, open to personal actions stepping into the realm of privacy. These are places radically different from the stereotypical exhibition rooms, lacking the concern for defending or constraining one's work."<sup>5</sup> Interestingly enough, Zagrodzki does not consider the political maelstrom to be the reason for this phenomenon, but rather the institutional crisis. Although it is perhaps unnecessary to separate these two aspects, one should consider the fact that the condition of institutions is primarily influenced by the country's cultural policy. The report on the condition of criticism created in 1980 by the Polish section of AICA unequivocally states: "The growing crisis in the field of art criticism throughout the last years is a component of a broader political and social situation. Lack of authenticity in the public sphere, total and central control of culture had to lead to devaluation."<sup>6</sup>

In such a context, private art might be perceived as an attempt, initiated already at the turn of the 1970s/1980s, to rebuild social bonds,

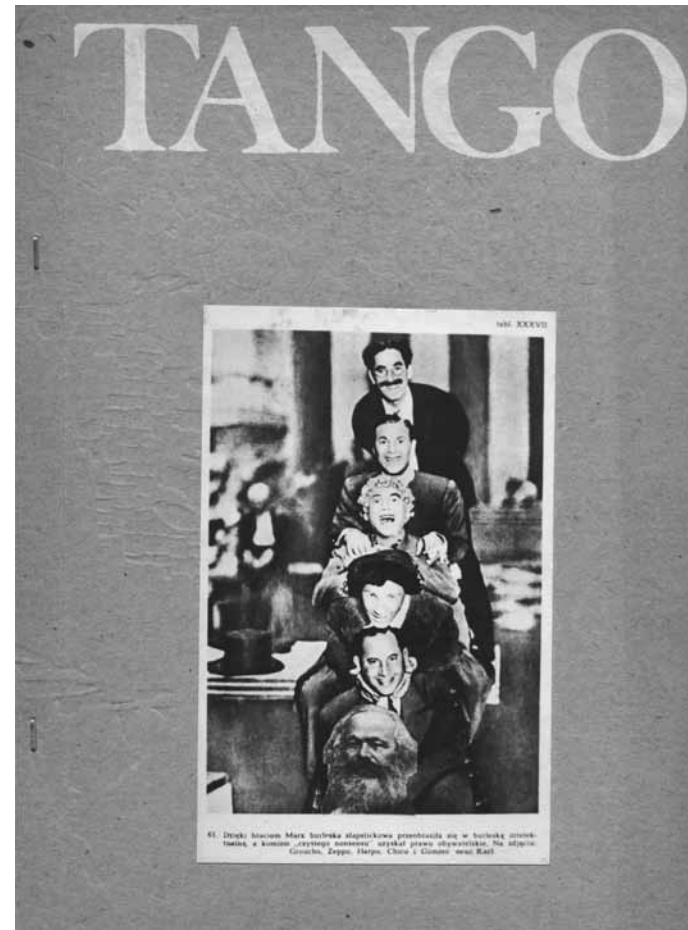
which were expressed in boycotting the government and the unprecedented consolidation around the Catholic Church, which for the majority became asylum. And so the paradigm shift observable throughout the world around the year 1980 took place most expressively in Poland, authenticated and exaggerated through the circumstances of political life. The social and ideological tremors that accompanied the change of decades elsewhere being understood in mechanical terms – here, determined the new optics in an abrupt and strong way."

<sup>3</sup> W. Włodarczyk, *Postawić problem*, [in:] A. Rottenberg, *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80*, Warsaw 2009, pp. 14–21.

<sup>4</sup> At the time, Zagrodzki gave his talk entitled: *Art in the extra-museum circulation*. Fragments of the text were later included in two publications by Nawa św. Krzysztofa in Łódź (Saint Christopher's Nave) as well as Galeria Na Plebanii in Koszalin (Gallery at the Presbytery).

<sup>5</sup> J. Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*, Galeria Na Plebanii, Koszalin 1988, unnumbered pages. At this point, I would like to thank Fundacja Moje Archiwum from Koszalin for making the text available.

<sup>6</sup> J. Bogucki, W. Borowski, A. Turowski, *Sztuka i krytyka*, "Odra" 1981, Vol. 1, p. 41.



Drugi numer magazynu „Tango”, 1983 /  
The second issue of a “Tango” magazine, 1983

which through the events of December 1981 became a proposal for the insiders – “a word-of-mouth set-up”.<sup>7</sup> The subjectivity of these actions stemmed mostly from the need of direct contact granting a sense of community, as well as from self-defence (rebellion), which was reflected in nihilistic, private and silent activity. However, to fully present this phenomenon one needs to accept a specific methodology, since the undertakings of private art “require a different angle, an attentive one, centrifugal, a very close look, investigation via all the senses, penetrating the atmosphere of an intimate personality.”<sup>8</sup>

<sup>7</sup> T. Snopkiewicz, *Kultura uli! (Apoteoza wyimaginowanego układu sztuki)*, “Tango” Vol. 8, 1984, unnumbered pages.

<sup>8</sup> J. Zagrodzki, op. cit.

### 1. “An artist works most while sleeping”

In the foreword to the book *PST! Czyli sygnia nowej sztuki (PST! Signs of new art)* from 1984, Józef Robakowski wrote: “Seemingly, our art is socially invisible, or even imperceptible, but it sure does function – we feel it by continuously causing it. This underlying system granted us with autonomy, it is only now that we have felt the energy, the passion and the need to exist within ourselves. New forms of activity have appeared ruthlessly attacking the stereotypical thinking, allowing us to live in a sense of independence within the culture and the political transformations. No doctrine nor any mental rule applies here. I presuppose NIHILISM as a basic value. In our opinion, only the intellectual (positive) nihilism can uphold the status of artist nowadays. It is also what causes our continuous intellectual transformation which allows us to adapt to every condition. LOCATIONS have become the organizational base, which we need to find outside of the structure established by the predecessors.”<sup>9</sup> Nihilism as the “basic value” became a category enabling many artists to function within the conditions of the socialist reality. Particularly at the time described by Robakowski when the art of martial law was at work. Of course, the trend had already been growing since the 1970s among the media artists associated with Warsztat Formy Filmowej (The Workshop of the Film Form) or Elbląg’s Laboratorium Sztuki Gerarda Bluma-Kwiatkowskiego (G. Blum-Kwiatkowski’s Art Lab). At that time, the tendency was grounded in the affiliation of art and life, in treating reality as the starting point of a creative process and, what is equally important, in the actions full of absurd games being a kind of an overworking of the Neo-Dada attitude. Nonetheless, it was Andrzej Partum who started introducing the term nihilism, in a conscious way, into to the realm of artists’ interest towards the end of the 70s.

Partum made linguistic categories the starting point for his investigations, leading to the liberation from the dependencies of the system (both the institutional and the social). It was the language that became the area of the artist’s fulfilment, both in the form of a statement, comment, manifesto as well as a conversation, intervention or performance. Accessing it was possible “only in a direct clash”<sup>10</sup> as Jacek Kryszkowski wrote. At the beginning of the 1970s, Partum, a poet, established contact with visual artists, which quickly resulted in a heated debate and joint work as well as participation in the open-air life. At the time he opened his Biuro Poezji (Poetry Office) in Warsaw (1971), one of the first private locations of art. Partum’s attitude manifested in his texts evolves from criticism of the system’s conditioning of art to locating work in the

<sup>9</sup> The book’s first edition was released in 1984, two years later in Antwerp, thanks to the initiative of Guy Schraenen, the bigger edition was published and in 1989 this time in Poland by the Akademia Ruchu publishing house.

<sup>10</sup> J. Kryszkowski, *Partum, [in:] Partum z wypożyczalni ludzi (historia bycia twórcy)*, Warsaw 1993, unnumbered pages.

experiencing of reality as well as self-identification resulting from this experience.<sup>11</sup> In practice, it was reflected in the attempts to identify one’s existence with artistic work.

His *Manifesto of Positive Art Nihilism*, first published in 1980<sup>12</sup>, constitutes an extension of these investigations and, simultaneously, cements the view that the path to self-awareness is subject to “permanent destruction”, since the cultural conditions exclude “pure consciousness, i.e. the one which is independent from reality”.<sup>13</sup> This peculiar “injury of sense”, as Partum puts it, resulted from a situation, which in the text was summarized in the slogan “you are in a lasting state that is not your nature”. Therefore, an error remains an indispensable element of action (“Everything which includes an error constitutes a mental good”) and the artist him or herself “works most while sleeping”.

Partum also presented the latter slogan at a creative meeting in a student circle which took place in November 1981 in Toruń, in Galeria “S” run by Iwona Lemke. The meeting became one of the first demonstrations of the generation, being at the same time the reason for creating a movement in 1984 often referred to as *Kultura Zrzuty (Pitch-in Culture)*<sup>14</sup>. Jacek Kryszkowski describes the event as follows: “That was where we rejected everything which was usually prepared in the name of an artist’s genius. Any attempts to act in expressing artistic display seemed pathetic and inappropriate. They constrained the ease of our stay and none of us wanted this, even if they’d be way above everything known to us. [...] In Toruń, we agreed to take part in something which had inexplicable reasons, but for which we eagerly chipped in together, and at the same time individually, constantly transforming the course of events and occurrences. What we caused there was not so much unclear, but rather uncertain.”<sup>15</sup> The process of destruction of the artistic system was initiated by developing contestations and a creativity margin.

Previously this absurd game where nihilism played a key role forming the image of that margin was taken up in the actions and campaigns of the group Łódź Kaliska, formed in 1979. The very origin of the group, which was a result of throwing artists out from a plenary photography meeting remains symptomatic<sup>16</sup>. Their actions, starting with the *7 Days for Creating the World Campaign* (May 1981) or the anti-

<sup>11</sup> Andrzej Partum’s main talks are included in the following texts/manifestos: *Krytykosystem sztuki* (1971), *Sztuka PRO/LA* (1971), *Teoria sztuki PRO/LA 2* (1972), *Manifest sztuki beczelnej* (1977), *Manifest zwierzęcy* (1980).

<sup>12</sup> See: K. Piotrowski, *Pozytywny nihilizm Andrzeja Partuma*, “Magazyn Sztuki” 1995, Vol. 5, p. 112-122.

<sup>13</sup> A. Partum, *Manifest Pozytywnego Nihilizmu Sztuki*, [in:] *PST! Czyli sygnia nowej sztuki*, Warsaw 1989, unnumbered pages.

<sup>14</sup> Among others, present in Toruń were Jacek Józwiak, Tomasz Konart, Jacek Kryszkowski, Iwona Lemke, Łódź Kaliska, Katarzyna Piss, Anna Płotnicka, Waclaw Ropiecki, Andrzej Różycki, Tomasz Sikorski, Tomasz Snopkiewicz and Łukasz Szajna.

<sup>15</sup> J. Kryszkowski, *Sztuka zanieczyszczona środowisko*, “Tango” Vol. 18, unnumbered pages.

<sup>16</sup> It was during the V Ogólnopolskie Fotograficzne Spotkanie Młodych in Darłowo (5<sup>th</sup> National Photographic Youth Meeting). At the time, Adam Rzepecki, Andrzej Świetlik, Marek Janiak and Andrzej Wielogórski were thrown out from the event, and they were joined by Andrzej Kwietniewski, Jerzy Koba and Andrzej Różycki, who did not belong to the group.

interventions in Osieki during the 19<sup>th</sup> Meeting of Artists, Scientists and Art Theoreticians (September 1981), at first, took the form of attacks on the artistic set-up connected with the neo-avant-garde, and later it simply became a lifestyle and means of functioning which persistently avoided any attempts of becoming defined. Simultaneously, any kind of authority (social, political, cultural and religious) became completely rejected, and the area of liberty delineated by them resulted from an anarchistic attitude towards reality.

The headquarters of Łódź Kaliska – Strych (the Attic) – located in Łódź at 149 Piotrkowska Street, soon became the central meeting place for artists associated with *Kultura Zrzuty*. Nonetheless, *Kultura Zrzuty* is a phenomenon difficult to define unambiguously. Many artists from different places in Poland and from different generations participated in it. Yet, its core comprised of the artists closely connected to Łódź Kaliska and Strych and it is mostly through their actions that the movement is defined.<sup>17</sup>

The intergenerational relations within the circle (or around the circle) are particularly interesting. It does not seem coincidental that the nihilistic tendencies originated precisely in Łódź, where, due to artists like Józef Robakowski, Andrzej Różycki, Ryszard Waśko, Wojciech Bruszewski, Paweł Kwiek, Lech Czołnowski or Antoni Mikołajczyk, a dialogue with the historical avant-garde was established, at the same time coupled with a cut-off from the academic and traditional means of expression. These artists constituted a significant point of reference both as an element of the challenge as well as inspiration. Tomasz Snopkiewicz once recalled: “The case of ‘not-that-much-older artists’ is not that simple. They didn’t want to ‘get off’ at all and frequently they beat us with their artistic choices. It’s enough to watch ‘Tango’ or the chronicles of *Nieme Kino* (Silent Cinema) to observe that they were really good. For example, many times Różycki surprised everyone, just as Robakowski and Partum did. We envied their effectiveness.”<sup>18</sup>

What remains important in this context is the exhibition entitled *Konstrukcja w procesie* (*Construction in Process*) which was opened just before the declaration of martial law in October 1981. This enormous international demonstration can be treated as a frontier moment. On the one hand, it was a kind of summary of everything which was the essence of the post-constructivist-minimalist investigations of the 1970s, and, on the other hand, it would not be possible without the events of August ‘80 and the omnipresent social tension of that time. *Construction in Process* shifted the attention from the works of art themselves onto the process of their production and onto the working conditions of the particular people engaged in the event. In parallel to the exposition, which took place at the Budrem

<sup>17</sup> See: *Kultura Zrzuty 1981–1987*, Warsaw 1989.

<sup>18</sup> *Wywiady wciąż modne (nie tylko w TV)* – an interview with Tomasz Snopkiewicz by Krzysztof Jurecki (May 28, 1988), [in:] *Kultura Zrzuty 1981–1987*, Warsaw 1989, p. 28-29.



Otwarcie wystawy *Konstrukcja w procesie*, hala fabryczna Budremu, Łódź, 26.10.1981, fot. Zygmunt Rytka / The opening of the *Construction in Process* exhibition, Budrem factory hall, Łódź, 26.10.1981, photo by Zygmunt Rytka



Kadry robocze z filmu Józefa Robakowskiego *Konstrukcja w procesie* z pracą Andrzeja Partuma na ul. Piotrkowskiej w Łodzi, 1981 / A rough film frames from Józef Robakowski's film *Construction in Process* containing Andrzej Partum's work at Piotrkowska street in Łódź, 1981



factory hall at 37 PKWN Street in Łódź, Antoni Mikołajczyk prepared an exhibition of current Polish art entitled *Falochron* (*Breakwater*).<sup>19</sup> During the opening, an action by Łódź Kaliska took place in which a group of viewers were locked up in a room from which the only exit was a window bearing the sign “Honourable exit” (*Akcja Klódka*, Eng: *Operation Padlock*).

Jacek Józwiak discusses the significance of these events: “the idea of pooling – understood as an enormous joint effort leading to the creation of a given artistic situation, started precisely with the selfless work of many of us during this particular event. Construction in process closed the awareness of the 1970s, it was the crowning moment of these years. Through this it allowed us to realize the necessity to open up a totally new door. It taught us the ability to annex a concrete, in fact quite random, space for art purposes, as well as taking an active attitude towards a given socio-political reality via artistic means. Without the experience obtained during Construction in process and the further work on Fabryka (Factory), the Attic wouldn’t have been as it was nor wouldn’t have had ‘Tango’ by Łódź Kaliska.”<sup>20</sup> The publication *Fabryka* mentioned by Józwiak was one of the first significant “effects” of declaring martial law. Produced in Strych and released with private efforts in a circulation of 200 issues (October 1982) it was a kind of a book/catalogue constituting to a certain degree the aftermath of *Construction in Process*, but also containing artistic initiatives which came later. It thus became, as Anda Rottenberg puts it, a book commemorating the life of art during martial law.<sup>21</sup> It was also there that Ryszard Waśko’s program *The Web. Ten Suggestions of Possible Culture* was released, encouraging the building of a web of extra-institutional places, yet coexisting with society. Nonetheless, December 13, 1981 seems to be only a moment which legitimized self-collectivization of the environment. Art moved into homes.

## 2. “[...] I like observing, peeping out of the window from time to time with my camera”

In 1974 at Karkowskie Przedmieście in Warsaw, between the two buildings located opposite each other, the Academy of Fine Arts and the University of Warsaw, Andrzej Partum spread illegally a banner with a caption: “Avant-garde Silent”. The action was organized as a part of a film by Józef Robakowski, *Living Gallery* (1974–1975), which recorded

<sup>19</sup> The exhibition's scenario reads as follows: “The idea of the ‘Falochron’ exposition is a continuation of the trend originated by the work of independent galleries and the exhibition ‘Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych’ (New phenomena in Polish Art of the 70s) [...], through making various aspects of contemporary art available to the society, those aspects which had key influence on the current shape of Polish art and were not reflected in the official exhibition movement” (“*Falochron*” Exhibition's scenario. *Polish Art 1970–1980*, typescript).

<sup>20</sup> J. Ciesielska, *Kultura Zrzuty*, [in:] *Kultura Zrzuty*, p. 10.

<sup>21</sup> A. Rottenberg, *Fabryka i okolice*, [in:] *Przeciąg. Tekst o sztuce polskiej lat 80.*, Warsaw 2009, p. 210-219.



Galera Czyszczenie Dywanów, na zdjęciu Zbigniew Warpechowski, Radosław Sowiak, Małgorzata Jankowska, Łódź, 1982 / Carpet Cleaning Gallery, photo of: Zbigniew Warpechowski, Radosław Sowiak, Małgorzata Jankowska, Łódź, 1982



Galera Czyszczenie Dywanów, wystawa Zygmunta Rytki, Łódź, 1982 / Carpet Cleaning Gallery, exhibition of Zygmunt Rytki Łódź, 1982





Punkt Konsultacyjny, spotkanie ze Zbigniewem Warpechowskim, Łódź, 1983 /  
Consultation Point, meeting with Zbigniew Warpechowski, Łódź, 1983

the attitudes of artists connected to the neo-avant-garde movement in Poland at that time. Partum's statement was supplemented four years later by the artist himself, for example, in the form of a postcard<sup>22</sup>. Partum's work is to be considered at two levels although they remain complementary. Firstly, it was acting within the public sphere, which in the present-day political reality was void of any public laws. Secondly, at the same time this socio-political context was expressing the thing that interested Partum from the very beginning – striving towards the disintegration of a work of art structure in order to find the original existence. As he himself commented: "It is a proposition of escape into the realm of a human's primal existence in nature. The text of my manifesto is indeed alarmist, but at the same time, it is an escape from a time packed with tens of ideologies, which are so strong that they challenge the very essence of creative thinking, that is its sovereignty" and even further "it is a reflection of rebellion – an event in which I ended up myself as a person of art. It is a rebellion of the clash between art and sociology understood as a social system in which I live".<sup>23</sup>

<sup>22</sup> In the manifesto, Partum wrote: "The silence of avant-garde is a sagacious period of life capable of discoveries in which the time full of creativity is a particularly important goal of explaining anything to the receiver, and for the author it shall be a philosophical advantage against the trivial truths, cheap entertainment, or TV for that matter which became a tool for advising on what art should be."

<sup>23</sup> Andrzej Partum's talk with Jan Marx, "Poezja" 1982, Vol. 7, pp. 3-14. Quoted from: *Partum z wypożyczalni ludzi...*, op. cit.

The escape suggested by Partum soon turned out to be the only form enabling any kind of independent and individual investigation. The moment of shift occurred from the public (official) into the private domain where people searched for new ways of expressing an independent attitude towards not only creating but also living. After the declaration of martial law, private locations, comprising of original galleries formalized to a greater or lesser extent, started to play the key role for "the art in the moment of danger".<sup>24</sup> Seeking new opportunities for action and working out a new circulation of culture became a necessity. The idea of a web of independent locations, which was developed at the time, had its roots in the neo-avant-garde operations of the 1970s. In Łódź alone, at that time, there were a dozen private galleries: Galeria 80x140 (Jerzy Treliński), Galeria A4 (Andrzej Pierzgański), Galeria Adres (Ewa Partum), Galeria Art-Forum (Tadeusz Porada), Galeria Ślad (Trace Gallery) (Janusz Zagrodzki) and Galeria Wymiany (Exchange Gallery) (Józef Robakowski and Małgorzata Potocka). Soon new locations were created including the aforementioned Strych as well as others like Archiwum Myśli Współczesnej (Archive of Contemporary Thought) (Ryszard and Maria Waško), Galeria Ślad II (Trace Gallery II) (Janusz Zagrodzki), Punkt Konsultacyjny (Antoni Mikołajczyk), and Czyszczenie Dywanów (Carpet Cleaning) (Adam Paczkowski and Radosław Sowiak).

Defining these kinds of locations with the category of private art uncovers a number of features which were characteristic of this environment. Entering an attic, a basement, a backyard, or a flat, did not involve limiting one's space, locking oneself up, but rather it was a result of an operation strategy whose sources are at least multi-fold. Of course, martial law and the restrictions it brought were the catalyst. Janusz Zagrodzki commented as follows on the reasons for opening his gallery: "Ślad II (Trace II) was established in my flat in a situation of particular requirements. Actually it came out of necessity. [...] Back then it concerned creating as many new places open to individual artists' displays as possible. Displays in studios or private flats enabled a one-of-a-kind possibility to engage in intimate contact with art".<sup>25</sup> "Dywaniarze" (Carpet fitters), on the other hand, argued as follows: "Our revival of the idea of a gallery came from rebellion, which mostly concerned ourselves, i.e. we were deprived of doing legally and without fear what we wanted to do and, in a sense, already art itself, or exhibiting and maintaining contact with art, became a pretext for this rebellion. We wanted to create our own asylum during this difficult period, a place where one could live and organize independent art without any interference".<sup>26</sup> Whereas the reason for opening Attic was "scaring off the doves and closing the windows".<sup>27</sup>

<sup>24</sup> A talk with Józef Robakowski, [in:] J. Robakowski, *Teksty interwencyjne 1970–1995*, Koszalin 1995, p. 117.

<sup>25</sup> *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*. An interview with Janusz Zagrodzki by Grzegorz Borkowski, [in:] *Galeria Ślad 1979–1987*, exhibition catalogue from The Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Warsaw 1998, unnumbered pages.

<sup>26</sup> A. Paczkowski, R. Sowiak, [...] "Mersapon" 1985, Vol. 2, p. 4.

<sup>27</sup> *Wywiady wciąż modne (nie tylko w TV)...*, op. cit., p. 22.

Exchange Gallery plays a significant role in this context, at least for a number of reasons. It still exists up until today with its form and structure basically unchanged. From the very beginning it was a place consciously dealing with film and video art, it constituted an important platform of exchange between the artists of Central-West Europe and, crucially, it has been building its own collection from the start. However, one has to bear in mind that it wasn't (isn't) a typical gallery. It constituted a meeting point, and its main idea came from a need for dialogue, from a need to gather and distribute knowledge, from a need for contact with art and the exchange of thoughts on it. For over 30 years, prints, films, video recordings, books, banners, documents, works of art and different kinds of publications, as well as private realizations have been gathered there. All of which came as gifts or through exchange with other artists.

Exchange Gallery was initiated in 1978 by Robakowski, together with Małgorzata Potocka, in their flat on the 9<sup>th</sup> floor of a high-rise building at 19 Mickiewicza Street, which was part of a tower-block complex often informally referred to as the Manhattan of Łódź. The main rule of the gallery boiled down to the “exchange of artistic thought” at two levels: the author's presentations (exhibitions, meetings and presentations) as well as “archival verbal-visual recordings” (creating a collection). From the very beginning, Robakowski was not just an artist, but also an art researcher, which has also influenced the nature of his work and gallery. From the start, he has fulfilled himself in two realms: the theoretical and the practical, which allowed him to consciously operate the artistic matter. Thanks to this, the Exchange Gallery became an important place in the 1980s, with a well-developed web of international contacts, consolidating the creative environment as well as initiating and documenting numerous artistic events.

When art moved into the homes – Robakowski's work also became more private. The undertaking of private actions was, to a certain degree, a response to the social reality, to its control and surveillance. One has to bear in mind, though, that in Robakowski's case, we can talk of certain privacy strategies already since 1978 when he started recording materials for the film *From my Window*, i.e. from the moment when the Exchange Gallery came into being. The reality of the square in front of the high-rise he was living in has changed with the years and it remained a foretaste of the public space which the artist had been suggestively and subjectively transforming (exploiting), supplementing the image with self-commentary. This way *Private Cinema*<sup>28</sup> was born and the intimate

<sup>28</sup> “PRIVATE CINEMA – is realized when nothing gets done. By its very existence it is a fact, despite the fact that it doesn't have to concern the facts of life. [...] So we film EVERYTHING, and it will turn out that we are filming ourselves. [...] It's extremely interesting that through the screen one can argue with oneself. Therefore, record and watch yourself closely and critically keep in mind that YOU from the screen are greater than in reality, because you have greater possibilities of remembering the past time. Finally, take into consideration the fact that your memory frequently becomes the memory of the viewers of these films”. Quoted from: J. Robakowski, *Kino własne*, in idem, *Dekada 1980-1990. Sztuka w poszukiwaniu decyzji*, Koszalin 1990, p. 4.



Józef Robakowski, *Mój teatr / My Theatre*, 1985, wideo 8'05" / video 8'05"

space of his flat became the locus of its realization. Robakowski's films took the form of a video-performance, a private recording in front of a camera<sup>29</sup>, and they became as Stefan Morawski noted “[...] the cinema philosophizing about human existence, its fading, and the values which have to be defended, about the moving sand of freedom.”<sup>30</sup>

The relation with the outside reality was moved to a private, bodily, intrinsic level. It was a kind of self-defence and a protest against what was happening outside. In his work *My Theatre*, Robakowski's voice says: “as soon as I step outside of my theatre onto the streets they command me: Attention! Stand at ease!” This was the exact situation in which the need for private art was born, for selfless action, communicating and exchanging thoughts. From the need to be by oneself. Art started to function on the verge of public life. Events such as *Artistic Peregrination* (1983), *Kołęda* (1984) or *Silent Cinema* (1983, 1984, 1985) were a consequence of negating the official forms of artistic life. They were created out of necessity to develop alternative forms with respect to the socio-political conditions in which the artists ended up after 1981. The movement originating at the time mainly came from taking the attitude of self-defence and it nearly forced them to act in conspiracy, or “activating global perversity, which became a synonym for a kind of absurd battle”<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Among others: *O palcach* (1982), *Pamięci L. Breżniewa* (1982), *Sztuka to potęga!* (1984–1985), *Mój teatr* (1985), *Taniec dla Ewy Z.* (1985).

<sup>30</sup> A letter by Stefan Morawski to Józef Robakowski from April 20 1986 published in *Kolekcja Multimedialna Galerii Wymiany Józefa Robakowskiego*, exhibition catalogue, Muzeum Sztuki, Łódź 1998.

<sup>31</sup> J. Robakowski, *Pięgi polskiej sztuki lat osiemdziesiątych*, in idem, *Dekada 1980–1990...*, op. cit., p. 88.

### 3. “Everywhere I am”

Breaking social bonds and distancing from what is official (boycotting state institutions) resulted in the creation of an independent environment which gathered artists from all over the country. Among these, apart from the artists affiliated with Łódź, there were also authors from Warsaw (mainly the Dziekanka circle), Koszalin (Galeria na Plebanii/Gallery at the Presbytery), Lublin (Galeria Labirynt/Labyrinth Gallery) or Cracow and Wrocław. Life moved into private locations, to homes, but it also concentrated on collective work, joint realizations, meetings, plenary sessions, events organized in various places. Trips and meetings were self-organized, and publications, prints and books were self-produced. A peculiar kind of collective escapism was practised, which is fully reflected in the group film production *War State* from June 1982. In the village Osiek on the Vistula near Toruń, a dozen artists from all over Poland shot a movie full of absurdity, irony, drama and insecurity. The improvised realization, without a script, included only one accepted rule that anyone could take the camera or stand in front of it. Robakowski commented on the event: “After some time, already after the collective public screening of the recorded and sequenced material, we reached the conclusion that the event recorded on the film doesn’t have to be logically interpreted nor named, since its sense, or even nonsense, is justified by the fact that this phenomenon came to being in a state of war.”<sup>32</sup>

A series of events by the independent movement after 1981 is designated by events/realizations of which the most significant are *Urodziny w Łażni Miejskiej (Birthday at a Public Bath-house)* (Warsaw, 1982), which turned into a few-day-long urban escapade while the works for the exhibition remained locked up in a railway waiting room; *Drugie Spotkanie Niezbyt Starych Artystów (the Second Meeting of the Not-That-Old Artists)* at Attic when the publishing of “Tango” was agreed upon<sup>33</sup>; the meeting in Osiek on the Vistula during which *War State* was filmed; then later in 1983 *Artistic Peregrination* in Łódź – the greatest demonstration of private art; the Silent Cinema festival taking place at Attic; *Sesja naukowo-artystyczna (Scientific-artistic session)* in Kazimierz nad Wisłą; the first plenary session in Teofilów and the meeting in Augustowo (where the next two issues of “Tango” were produced, issues no. 2 and 3 respectively); in 1984 the “Tango” Festival took place in the Varsovian Studio Dziekanka, the second edition of Silent Cinema (at the Attic) was held as well as *Kolęda* in Koszalin, and in Lublin there was an exhibition entitled *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej (Intellectual trend in Polish art after the Second World War)*.

<sup>32</sup> J. Robakowski, *Państwo wojny*, [in:] *PST! Czyli sygnia nowej sztuki*, Warsaw 1989, p. 139.  
<sup>33</sup> J. Busza, *Sygnia nowej sztuki*, [in:] *Sztuka to potęga. Józef Robakowski: Film – fotografia – video 1980–1985*, Lublin 1989, unnumbered pages.



*Państwo wojny*, 1982, film 16 mm, 12'23", praca zespołowa, montaż Józef Robakowski (kadry z filmu) / *War State*, 1982, movie 16 mm, 12'23", teamwork, edited by Józef Robakowski (video stills)

The year of 1985 brought a kind of loosening of the social bonds within the environment. Nonetheless, “Tango” continued to be released, meetings in Teofilów took place (1985, 1987), but “the common interests of many people who used to cooperate selflessly during martial law started to deteriorate. At the time, the element of conspiracy and the perversity moved into the background.”<sup>34</sup> The third edition of Silent Cinema was held without Robakowski. There was a “Łódź-Warsaw schism” among the artists affiliated with Attic (Jacek Kryszkowski left Łódź Kaliska).<sup>35</sup> Soon enough, even Attic was closed, and its nature was emphatically summarized in a film production by Robakowski and Witold Krymarys entitled *Maszyny drżące, kominy dymiące (Trembling Machines, Steaming Funnels)* (1986) which is a recording of a Łódź Kaliska happening.

Private galleries ceased to function with the end of martial law. Also the boycott stopped to a huge degree, which eventually legitimized the dominance of neo-expressionism in the institutional circulation. It seems that the thing that caused the emergence of this environment was simultaneously the reason for its slow deterioration – the omnipresent nihilism “in view of which even a hand shake appears suspicious.”<sup>36</sup> Jacek Kryszkowski played a key role in the understanding of these transformations, by travelling between Warsaw and Łódź he was actively participating in the actions of Łódź Kaliska. Equally important was his political engagement demonstrated from 1980 by, for example, appearing in public spaces wearing a general’s uniform, or knitting a white-and-red sweater (flag) under the statue of Nicolaus Copernicus in Warsaw, in the streets or on a train. He would travel with a baby’s coffin bearing his name and quite an expressive date of death: December 13, 1981, which he used for happenings. Together with Adam Rzepecki he organized the auction entitled *Pozbędziemy się dzieł sztuki światowej i rodzimej jakie znajdują się w naszym zasięgu* (Mała Galeria ZPAF, Warszawa, 1985) (*We Shall Get Rid of the Domestic and International Works of Art That Are Within Our Reach*).<sup>37</sup> Kryszkowski’s actions, which were unequivocally directed towards the criticism of the artistic circulation, eventually lead to self-denial as an artist.

In Kryszkowski’s case, quitting artistic activity was connected with the exclusion from participation in culture as an autonomous decision. It boiled down to a clash of two mutually exclusive attitudes which

<sup>34</sup> J. Robakowski, op. cit., p. 92.

<sup>35</sup> See J. Ciesielska, *Anioł w piekle (rzecz o „Strychu”)*, [in:] *Co słycać? Sztuka najnowsza*, edited by M. Sitkowska, Warsaw 1989, p. 203-208.

<sup>36</sup> J. Józwiak, *Gdzie jest sztuka*, in *Kultura Zrzuty 1981–1987*, op. cit., p. 69.

<sup>37</sup> Kryszkowski reports on the event: “[...] Works of social danger were sold at the cost of a vodka shot, without waiting for the price to go up that much. Such was the fate of, for instance, Robakowski’s works. While with Dobkowski’s we’ve afforded to travel by taxi to interesting places and buy four bottles of cognac, which we’ve drunk in nice company. [...] We are grateful to the society for not minding the source of obtaining some of the works. The prices we got for them [...] cemented our belief that we’ve done the right thing to abandon skills of such social appreciation. Also, we regret to inform Bereś that he did not raise any interest so we allowed ourselves to draw his work in the Vistula along with the rest of items that weren’t sold.” (J. Kryszkowski, *Akcja „Halo Halo”*, 1985).

were included in the slogans repeated by the artist: “Everywhere I am”, identifying everyday life with artistic endeavour, and the second one “Art pollutes the environment”, expressing criticism towards the production of works. In 1984 Kryszkowski wrote in a text entitled *Farmazon na 40-lecie starań intelektualnych (A Piece of Nonsense for the 40<sup>th</sup> Anniversary of Intellectual Endeavour)* as follows: “Although I have been ‘working in the art business’ for some years now, I haven’t found any convincing evidence for the fact that as an artist I would further use the experience obtained there to torment myself and others with constantly new and original framings of illusory problems. That is why I valued especially those statements of art historians which would devastate the remains of the commitments and ambitions of the Euro-American culture left inside of me. They violated the unshaken status of unique originality, success, obligation to make others happy, and a few other petty issues which were indispensable for a thorough completion of the duties set for artists or an art theoretician.”<sup>38</sup> Paradoxically, the direct confrontation of art and the social reality helped to realize that it was impossible to trespass the accepted schemes that enable action. Perhaps the authentic movement born of the counter-culture at the beginning of the 1980s, already at that time, seemed devalued for Kryszkowski. If art identified itself with life and it is everywhere “I am, is there any need to produce its objects, since everything boils down to an institutional game? “Till now, an artist has fit the role of the fame-roulette player and the rope-walker best, keeping balance between the participation in the state propaganda and the temporary resignation from public display. One has to give the system a chance to interfere. An artist’s product, at the cost of political interpretation, has a chance to become a work of art, to become available to the treatment of an art historian’s sessions and to count on survival among the future generations.”<sup>39</sup> The diagnosis of the contemporary artistic situation carried out by Kryszkowski in *Farmazon...* constituted the artist’s report and his evaluation of the SHS (AAH) session concerning Polish art after 1945 mentioned in the introduction.

It was precisely at that time, in the mid-1980s, when the artistic product became almost a mass-scale phenomenon due to the rapid development and popularity of neo-expressionism, and the opposition between “młodzi dzicy” (the young wild) and the older ones, whom we could associate with the post-conceptual line, was delineated. That was when the major demonstrations of “the wild” took place: *Ekspresja lat 80.* (Expression of the 80s) at BWA (Bureau of Artistic Exhibitions) in Sopot (1986), *Co słycać? (What’s up?)* in the old Factory of Norblin in Warsaw (1987), *Realizm radykalny. Abstrakcja konkretna (Radical Realism, Concrete Abstraction)* in the National Museum in Warsaw (1987/1988) or *Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke* within

<sup>38</sup> J. Kryszkowski, *Farmazon na 40 lecie starań intelektualnych*, “Tango” Vol. 18, p. 1.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 3.



Documenta 8 in Kassel with the participation of Gruppa and Koło Klipsa (1987).

As a counter reaction to this movement, Józef Robakowski made an attempt to present artists of other media in the exhibition prepared by himself *Dungeons of Manhattan, or New Media Art. Installation-Exhibition* (May 18–June 18 1989). The project, as viewed by its originator, was supposed to be an exhibition which would bring together artists of various media and generations. It was meant to be a manifestation of the art of new media within Polish contemporary art, as a voice of criticism against the globally dominant tendencies of the “new wild”. The enterprise which lasted for a couple of months was organized in cooperation with the Film Museum, in an abandoned underground parking lot of the high-rise building where Robakowski lived. The exhibition took the form of a huge installation, in which more than thirty artists took part. The permanent display was accompanied by the so called “garage-stage” where meetings, lectures, presentations



Festiwal „Tango”, Pracownia Dziekanka, Warszawa, 1984 /  
Festival of “Tango”, Pracownia Dziekanka, Warsaw, 1984

and concerts, as well as video and film screenings took place. Another accompanying event was the III Międzynarodowy Festiwal Video-Art-Clip (the 3<sup>rd</sup> International Festival of Video-Art-Clip) and the symposium of young criticism.

According to Jolanta Ciesielska the exhibition “indicated the weariness of noisy expressionism, suggesting a serious approach to the problem of construction, the desire of an objective, ‘rational’ presentation of ideas, the puristic rawness of the means of expression applied which placed them closer to the concise and the simplified language of the structure, while they were taken from the reality surrounding the artists.”<sup>40</sup> At the same time, in her review, the art historian noticed a kind of shift in stylistics with photographers and painters presenting sculptures, sculptors presenting films, film-makers presenting objects. On the other hand, Krzysztof Jurecki accused Robakowski of inconsistency in constructing an exhibition by inviting artists affiliated with neo-expressionism (Miroslaw Bałka, Gruppa and Jacek Staniszewski).<sup>41</sup> What is interesting, though, is the fact that Krzysztof Stanisławski, an art critic associated mainly with neo-expressionist painting, saw in Robakowski’s work an attempt to seek “points of contingency”, and what for Ciesielska was an accusation, for him constituted the strength of the exhibition: “*Dungeons of Manhattan* were a huge demonstration of the artists’ freedom and lack of inhibition: painters presented sculptures, installations, performance-art, while performers – paintings and installations, photographers – sculptures and installations, composers – drawings, film-makers – installations, etc. Robakowski watched all of this from behind the pillars and giggled. The soup of the 1980s art was boiling and he was gathering the ingredients for it. A delicious soup indeed, without it the decade would pass on monotonously and colourlessly, despite all of its ‘wild’ turmoil.”<sup>42</sup>

What also draws attention is the fact that the exhibition took place at an extremely significant historical moment. While it was on, the Polish legislative election of 1989 took place which, de facto, meant the fall of communism. The atmosphere of growing political chaos, but also the feeling of increasing freedom and ease, as well as the government’s helplessness, had already been reflected in the actions of the Orange Alternative. This moment is presented by Robakowski in his film *Zabawy Polaków (The Games Poles Play)* (1989) where we dealt with a totally different situation. The space became free.

<sup>40</sup> J. Ciesielska, *Lochy Manhattanu*, “Uwaga” 1989, Vol. 6, p. 14.

<sup>41</sup> K. Jurecki, *Lochy Manhattanu. Niewykorzystana szansa...*, “Exit” 1990, Vol. 1, p. 24-29.

<sup>42</sup> K. Stanisławski, *Lochy Manhattanu*, “Uwaga” 1989, Vol. 6, p. 24.

---

Nieme Kino

- film i sytuacja /

Silent Cinema

- a Film and Situation

---

Aleksandra Jach

## Nieme Kino – film i sytuacja

18–19.02.1983 – Nieme Kino I  
9–10.03.1984 – Nieme Kino II  
15.03.1985 – Nieme Kino III

„Nieme kino” to hasło, które większości osób kojarzy się z początkami historii tego medium. Warto jednak przywołać jego inną odsłonę, istotną dla zrozumienia fenomenu niezależnego środowiska filmowego i artystycznego w Polsce lat 80.

Festiwale Nieme Kino organizowane przez grupę osób na Strychu w Łodzi, wypełniły pustkę, którą spowodował pełen zakazów okres stanu wojennego. Do dzisiaj większość filmów pokazywanych podczas tego wydarzenia nie jest dostępna szerszej publiczności albo funkcjonują one w formie opowiadania. Wpłynęły na to różne czynniki, przede wszystkim nieformalny charakter imprezy, swobodne podejście samych twórców do prezentowanego materiału oraz fakt, że w kolejnych latach, wielu spośród nich zrezygnowało z profesjonalizacji swojej praktyki artystycznej. Wtedy jednak, na samym początku lat 80., istniała niezwykle silna chęć tworzenia środowiska. Miało ono szansę rozwijać się na marginesach oficjalnego życia artystycznego, ale dzięki temu właśnie z niego rekrutują się najbardziej progresywne postaci. To one właśnie wprowadzały nowe wartości, możliwe do ujawnienia jedynie w sytuacji, kiedy relacje między uczestnikami i ich działalność mogły być nieustannie negocjowane.

Bezpośrednią przyczyną powstania festiwału Nieme Kino była potrzeba prezentacji filmowych bądź parafilmowych dzieł, które powstawały w środowisku niezależnym. Kolejną, lecz niemniej ważną, bo o charakterze źródłowym, było poczucie braku obrazów, które mogłyby opisać polityczno-społeczną rzeczywistość tamtego okresu. Postulował to m.in. Józef Robakowski, który twierdził, że na Strychu: „powstało



Kino na Strychu w czasie *Niemego Kina*, Łódź, 1983 /  
Cinema at the Attic during *Silent Cinema*, Łódź, 1983

polskie kino polityczne z konieczności odarte całkowicie z jakichkolwiek mód estetycznych, artystowskich przyzwyczajęń – żywo reagujące na aktualne problemy i sprawy do załatwienia, uderzające prostotą ujęcia formalnego – dlatego nieme, czarno-białe, niemontowane, dokonywane najczęściej z okien samochodów, ukrytej kamery w oknie własnych domów czy zapisującego po prostu widoki ulic z jej codziennymi sytuacjami ludzkimi. To własnoręczne kino zwolniły warunki obiektywne od standardów technicznych i tzw. »mistrzostwa« zawodowe. Niewątpliwie ta specyficzna sytuacja, w jakiej znaleźli się poniekąd z konieczności entuzjaści wolnego kina w naszym kraju, spowodowała samorzutnie nowe rodzaje aktywności filmowej, stąd pojawiły się na tym przeglądzie materiały z improwizowanym na gorąco w czasie projekcji komentarzem słownym, filmy kieszonkowobiletowe z ręcznymi rysunkami, książki-filmy, realizacje opowiadane przed ekranem, zestawy fotograficzne, filmy w postaci szkiców koncepcyjnych lub scenopisów eksponowanych na specjalnych planszach rozwieszonych dookoła STRYCHU<sup>1</sup>.

Przełomem w progresywnym myśleniu o roli kina były lata 70., kiedy w obrębie Szkoły Filmowej pojawił się Warsztat Formy Filmowej. To pierwsza i do tej pory jedyna tak znacząca grupa twórców, którzy gotowi byli ryzykować poważne eksperymenty w polu filmu i sztuki wizualnych. Ich działanie było nie tylko niezwykle innowacyjne na poziomie formalnym, ale także realizowało się w krytyce skierowanej wobec instytucji szkoły i jej uwikłania politycznego, a także edukacji polegającej na szlifowaniu warsztatu bez refleksji nad sposobem użycia narzędzi (co podkreślała przewrotna nazwa grupy). Kolejna dekada, którą rozpoczął

<sup>1</sup> J. Robakowski, *Nieme kino – 1983*, Strych, Łódź, tekst dostępny na stronie: <http://www.robakowski.net>.



stan wojenny sprowokowała powstanie kolejnych inicjatyw problematyzujących rolę sztuki, artyści i jego wytworów. W wiele z nich byli zaangażowani członkowie WFF. Pośród nich można wymienić organizację wystawy *Konstrukcja w Procesie* czy festiwalu Nieme Kino.

Ryszard Kluszczyński – jeden z najważniejszych krytyków, którzy towarzyszyli rozwojowi polskiego filmu eksperymentalnego w latach 80., pisał, że dekadę tę wyróżnia: „refleksja nad naturą samego medium, jak i nad granicami ludzkiego poznania, jego wiarygodnością oraz możliwością komunikowania (Bruszewski, Mikołajczyk)”<sup>2</sup>. Ponadto, artyści dostrzegają: „relatywny charakter percepcji zapośredniczonej przez obraz elektroniczny, płynność granic między reprodukcją a kreacją i wynikające stąd możliwości manipulacji odbiorem”<sup>3</sup>. Poprzez „zapisy mechaniczno-biologiczne”, analizują „różne aspekty sprzężeń zachodzących pomiędzy użytkownikiem a wykorzystywaną przez niego w pracy aparaturą (Robakowski, Waśko)”<sup>4</sup>. Kluszczyński zwraca uwagę także na popularność wideoperformansu i instalacji w tym okresie (m.in. Olszański, Kwiek, Paruzel, Singer, Kołodrubiec, Rybczyński), co świadczyło także o wykorzystywaniu przez środowisko filmowe doświadczeń pochodzących z przestrzeni artystycznych.

Większość z wymienionych przez Kluszczyńskiego twórców brała udział w festiwalu Nieme Kino, a sam autor nazwał tę imprezę: „najważniejszą prezentacją awangardowego kina i sztuki wideo” tego okresu, a lata 80. były według niego „ostatecznym triumfem tendencji intermedialnej nad nurtem analitycznym” oraz „dominacją form artystycznych opartych na bezpośrednim kontakcie artysty i odbiorcy”<sup>5</sup>. Zauważalna dla autora różnica dotyczyła relacji twórcy wobec technologii. „O ile w latach siedemdziesiątych dominacja tendencji konceptualnych narzuciła polskiemu filmowi awangardowemu i sztuce wideo odpodmiotowiony, analityczny charakter, o tyle lata osiemdziesiąte przyniosły prymat czynnika podmiotowego. Natomiast opozycja medializm-intermedializm, wyznaczająca dynamikę przemian awangardy filmowej i wideo w Polsce lat siedemdziesiątych, zastąpiona została w minionej dekadzie przez napięcie pomiędzy racjonalizmem (pełna kontrola nad dziełem, dystans, ironia), a irracjonalizmem (bezpośredniość, emocjonalizm, medytacyjność)”<sup>6</sup>. Nie znajdziemy jednak w programie festiwalu Nieme Kino tradycyjnych dokumentów opisujących problemy powodowane przez zinstytucjonalizowaną politykę, ale to nie znaczy, że obrazy te były pozbawione polityczności. Jak pisał Robakowski, było to „kino politykujące”<sup>7</sup>, które wyrażało się w procesie konstruowania konkurencyjnego wobec oficjalnych mediów i filmów obrazu przestrzeni publicznej.

2 R. Kluszczyński, *Sztuka wideo w Polsce lat osiemdziesiątych*, „Obieg” 1991, nr 9-10, s. 20.

3 Tamże.

4 Tamże.

5 Tamże, s. 21.

6 Tamże, s. 23.

7 Tamże.

Wyobraźmy sobie filmowców bez dostępu do kamer i taśmy filmowej. Czy coś im pozostaje? W jaki sposób wybrnąć twórczo, nie mając dostępu do sprzętu. Taka sytuacja charakteryzowała stan wojenny; kamera była zjawiskiem niezbyt częstym, podobnie taśma, którą trzeba było zdobywać. Sama nazwa łódzkiego festiwalu nawiązywała do braku dostępu do narzędzi, a przede wszystkim możliwości profesjonalnego wywoływania filmów. W warunkach domowych niemożliwe było przygotowanie ścieżki dźwiękowej, którą zazwyczaj nagrywano osobno. Sytuację sprzyjającą eksperymentom kształtowało wyjątkowe miejsce, w którym odbywało się Nieme Kino – Strych. Udostępniona przez Włodzimierza Adamiaka przestrzeń, choć prywatna, bardzo szybko nabrała charakteru publicznego, a jej status był dyskutowany i dekonstruowany po to, by autentyczność artystyczna mogła znaleźć swój wyraz w doświadczeniu społecznym. Jak opisywali atmosferę Strychu i tworzonej w jego obrębie Kultury Zrzuty. „Koleżeństwo, ciągle przebywanie ze sobą” (Krzysztof Jurecki)<sup>8</sup>, „melanż dwóch sprzecznych tendencji: prywatnej oraz zewnętrznej [...] klimat niepewny, pozbawiony kurtuazji” (Tomasz Snopkiewicz)<sup>9</sup>, „karnawalizacja” (Jolanta Ciesielska)<sup>10</sup>. „Zrzuta dokonuje się wśród przyjaciół, ale nie tylko. Często wciągają się w nią przypadkowi osobnicy nie wymagający żadnych racji dla podjętego postępowania, ani zawodowych, ani społecznych [...] Zrzuta wręcz szerzy się z nowo poznanymi. Niejednokrotnie, bezwiednie, powołują ją i artyści [...] ignorując jej znaczenie jak i traktując z niesłyszczanym niechłystwem i niezadarnością. Zrzuta nie wybiera miejsca, sięga po ludzi”<sup>11</sup>.

Na program i charakter Niemego Kina, podobnie jak na inne wydarzenia organizowane przez łódzkie środowisko niezależne, wpływał fakt funkcjonowania poza głównym nurtem, w przestrzeni pomiędzy artystami związanymi z Kościołem, a tymi, którzy byli promowani przez państwowe galerie. Podział ten nie był czarno-biały, a całkiem spora grupa twórców radziła sobie w różnych kontekstach. Jednak łódzkie środowisko, złożone z osób pochodzących z różnych dyscyplin, czasem niezwiązanych zupełnie ze sztuką, bardzo różnorodne, a przez to tępiące jakiś jeden schemat działania, powodowało, że trudno ustalić, jaką wizję programową mogła mieć Kultura Zrzuty. Niewątpliwie trafnie opisał ją w jednym ze swoich tekstów Tomasz Snopkiewicz „w skali makro sztuka i artyści przypominają mi starą zrzędzącą ciotkę. To moralizowanie, programowa kreatywność, mozolne wypełnianie swoich funkcji jest nieodparcie śmieszne. [...] Sytuacja, w której wyeliminowanie pośredników niesie ze sobą daleko idące konsekwencje w praktyce artystycznej. Takie pojęcia jak uczestnictwo, legitymizm, z którymi boryka się każdy obieg oficjalny przestają stanowić problem. Wszelkie hierarchie nabierają odmiennego, osobistego charakteru. Sprawowanie

8 *Kultura Zrzuty*, red. M. Janiak, Warszawa 1989, s. 21.

9 Tamże, s. 22.

10 Wywiad przeprowadzony przez autorkę, niepublikowany, 2011.

11 J. Kryszkowski, „Halo Halo” 1985, nr 2, s. nlb.



Uczestnicy *Niemego Kina I*, Strych, Łódź, 1983 /  
Participants of *Silent Cinema I, the Attic*, Łódź, 1983

prawdziwego automecenatu prowadzi do powstania nowych jakościowo kategorii niezależności. Wyrastają one z oporu wobec zastanych form kulturowych, szukają dystansu, negują autorytety<sup>12</sup>. Artyści musieli wynegocjować kategorię wartościowania praktyk artystycznych. Istotnym punktem odniesienia jest tradycja artystyczna, ale nową jakość wprowadziła sytuacja samostanowienia o sobie. Doprowadziło to do powstania formacji – jak ją nazywa Krzysztof Jurecki – która „programowo pragnęła skończyć z twórczością artystyczną, gdzie utopijność poglądów krzyżowała się z »barwnym«, niefrasobliwym życiem towarzyskim [...]”<sup>13</sup>.

Marek Janiak przywołuje w książce *Kultura Zrzuty* atmosferę towarzyszącą organizacji tego wydarzenia. „Elektryczność zawarta w rozrzedzonym powietrzu wdychanym przez awangardę przyczyniła się do zawiązania grupy inicjatywnej w składzie Marek J., Jacek Jó., Józef R., Tomasz S. Ogólnopolskiego Przeglądu Filmu Niezależnego Nieme Kino 80–83. Problemy z jakimkolwiek sprzętem to był chleb powszedni na Strychu. Niemniej jednak przy festiwalu filmowym miało to olbrzymie znaczenie.

Józef R. podjął się zorganizowania zaplecza /projektory, ekran, sprzęt zdjęciowy oraz ściemniacz/. U stolarzy Włodzimierza A. w Pabianicach Zbigniew B., Marek J. oraz Tomasz S. wykonali okienko projekcyjne, które zostało umieszczone wspólnymi siłami. Wówczas to Andrzej B. podjął próbę rozwiązania problemu wyżywienia na bazie pieczarek. W związku z tym powieszono ekran. Zaproszenia do środowiska podpisywali od lewej w/w członkowie grupy inicjatywnej. Pierwszy projekt

<sup>12</sup> T. Snopkiewicz, *Kultura Uła*, [w:] *Kultura Zrzuty*, dz. cyt., s. 63.

<sup>13</sup> K. Jurecki, *Łódź Kaliska – chamstwo czy fenomen?*, „Obieg” 1991, nr 2 (22), s. 10.

plakatu autorstwa Joli L. oraz Jacka Jó. nie spotkał się z aplauzem. Przestano na powieszeniu derki w drzwiach. Omawiano też problem opornicy. Drugi projekt plakatu autorstwa Adama K. nie spotkał się z aplauzem<sup>14</sup>. Dalej: „Jacek Jó. majdrując w kablach dokonuje krótkiego ale skutecznego spięcia. Nie pomogła nawet obecność na sali Józefa R. absolwenta technikum elektrycznego. Awaria usunęła się sama. Był 18 lutego 1983 godz. 22. Imprezę uznano za ogólnie otwartą. Największą aktywność werbalną na imprezę wykazał Jacek K. zniechęcając Antoniego M. Na następną imprezę przewidziane są pieczarki pod dyktando Andrzeja B”<sup>15</sup>.

Dodatkowo wyjaśnia cały kontekst Jolanta Ciesielska: „artyści tworzący w latach 70. musieli sami stworzyć swoje miejsca, ponieważ oficjalne instytucje nie uwzględniały tego rodzaju aktywności. Nastąpiła zmiana gestu artystycznego, co wiązało się także z zainteresowaniem działaniami plenerowymi, ruchem *happenerskim*, działaniami grupowymi. Jednocześnie trzeba pamiętać o cenzurze, godzinie milicyjnej czy kontroli korespondencji. Dokumentacja fotograficzna czy filmowa mogła być przejęta przez władze. Jeżeli ktoś robił zdjęcia w miejscach publicznych, milicjant miał prawo bez tłumaczenia zabrać kliszę lub cały aparat. Wtedy właśnie pojawiła się idea festiwalu Nieme Kino, który był protestem przeciwko tym wszystkim zakazom, przeciwko temu, że trudno było dostać kamerę, taśmę, nie można było filmować i fotografować”<sup>16</sup>.

Przedstawiając zagadnienie dostępności narzędzia, nie można pominąć kwestii obecności samej kamery w przestrzeni publicznej. Oczywiście władza nakreślając pole swobód czy zakazów, traktowała je umownie; faktyczne ograniczenia realizacji zagwarantowanych praw czy też rozszerzanie zakazów ad hoc było przecież codzienną praktyką władzy. Warte zastanowienia jest jednak to, że nawet dekret o wprowadzeniu stanu wojennego z dnia 12 grudnia 1981 roku nie zakazywał wprost posiadania kamery<sup>17</sup>. „Nawet w sytuacji całkowitej uznaniowości działań władzy znamienne jest to, że władza przygotowując dekret, nie w kalkulowała możliwości posiadania kamery i posłużenia się nią”<sup>18</sup>.

Co pokazywano na Niemym Kinie? Nie były to tylko filmy, ale także eksperymenty parafilmowe. Poprzez ograniczenia sprzętowe artyści mieli szansę bliżej przyjrzeć się takim tematom jak ontologia kina, konstruowanie filmu, narracji, prawdy i fikcji, sytuacji oglądania. Pomimo braku zaplecza teoretycznego zdawano się na intuicyjną analizę

<sup>14</sup> *Kultura Zrzuty*, dz. cyt., s. 66.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> Wywiad przeprowadzony przez autorkę, niepublikowany, 2011.

<sup>17</sup> A. Jach, A. Kilian, *Obraz Kontrolowany – The Revolution will not be televised*, tekst niepublikowany, 2012.

<sup>18</sup> Dekret o wprowadzeniu stanu wojennego z dnia 12 grudnia 1981 roku włączył w art. 20 zakaz „dokonywania zdjęć fotograficznych i filmowych oraz obrazów telewizyjnych określonych miejsc i obiektów”. Także przepisy karne przewidywały odpowiedzialność karną za sporządzanie, gromadzenie, przechowywanie, przewożenie, przenoszenie lub przesyłanie pisma, dźwięku, nagrania lub filmu w celu ich rozpowszechniania, o ile zawierały wiadomości mogące osłabić gotowość obronną lub zawierały fałszywe wiadomości, mogące wywołać niepokój społeczny. Na poziomie symbolicznym – zakazu posiadania kamery nie wprowadzono, za: A. Jach, A. Kilian, dz. cyt.

medium. *Kino Ulgowe* Tomasza Snopkiewicza powstało na papierze jako animacja, która ukazuje się w momencie szybkiego przewijania złożonych jeden na drugim biletów tramwajowych. Ewa Zarzycka wykonuje opowiadany performans, w którym odnosi się do plotki o tym, że sama robi filmy, a Jacek Kryszkowski odczytał scenariusz filmu o obserwacji i rejestracji, która dokonywana jest z perspektywy „arystokraty” – figury pojawiającej się także w tekstach Łodzi Kaliskiej. Pokazywano filmy, które komentowały bezpośrednio rzeczywistość społeczno-polityczną. Na jednym z pokazów znalazło się *Państwo Wojny*, które powstało w 1982 roku w miejscowości Osiek nad Wisłą. Rejestrowane przez całą grupę uczestników prywatnego pleneru, a zmontowane przez Józefa Robakowskiego, było wstrząsającym komentarzem „zamrożenia czasu” w stanie wojennym. Klaustrofobiczna, niepokojąca atmosfera, ludzie zamknięci w drewnianym domku, naga kobieta biegnąca drogą, ktoś bawi się plastikowymi żołnierzkami. Mężczyzna uderza kobietę w twarz. Podobny wydzźwięk miała *Wizja lokalna* 82 Małgorzaty Potockiej zarejestrowana w Łodzi, w której mieszają się doświadczenia prywatne z publicznymi, aresztowanie z demonstracją, odebranie zagranicznej paczki z postawieniem barykady. Postawę dokumentalną prezentował także *Notatnik* Robakowskiego i Małgorzaty Potockiej (1980–81), w którym twórcy wykorzystali metodę losowego doboru ujęć, jednocześnie mieszając realne i zmediatyzowane reprezentacje działań Solidarności w Łodzi i poza nią. Podobnie było w przypadku *Z okna* (od 1978), gdzie codziennej rejestracji otoczenia towarzyszy fikcyjny komentarz, problematyzujący cel dokumentacji.

Na Niemyim Kinie pojawiały się także filmy o charakterze prześmiewczym, świadomie amatorskie, takie jak w wypadku Łodzi Kaliskiej, która inspirowała się formatem przedwojennych, krótkich filmów opartych na scenkach z dialogami. Zygmunt Rytka odwoływał się do ideologiczności przekazu telewizyjnego, ale także proponował ciekawe wykorzystanie klatki fotograficznej jako klatki filmowej – sekwencyjne ujęcia. *Czwarta doba* Jacka Józwiaka i Pawła Kwieka, czyli dokument ze strajku w Szkole Filmowej, testowała możliwości minimalnej ingerencji w obraz filmowy. Włączona w pewnym momencie kamera filmowała statycznie wydzielony kadr, niewiele mówiący o całej sytuacji. „Na początku trzeba było zrobić kino. Okazało się, że wystarczy wybić dziurę w ścianie działowej, postawić projektor, powiesić ekran i to działa. Podczas festiwalu próbowaliśmy definiować to czym jest sam pokaz filmowy, albo sam film. To jakie mamy możliwości techniczne było kwestią drugoplanową; istotne było jak można wykorzystać medium filmowe. Jan Dobkowski owinął się taśmą filmową. Podczas festiwalu Nieme Kino pokazywano film Jacka Józwiaka *Polska droga do samodzielności w sztuce*, który dotyczy kulis organizowania *Konstrukcji w procesie*. Ja zrobiłem *Czwartą dobę*, która została zarejestrowana podczas »Solidarnego czekania« w Szkole Filmowej w związku ze strajkami organizowanymi na uniwersytetach przez NSZ na przełomie 1980 i 1981

roku. Walczono wtedy o zalegalizowanie działalności NZS. W filmie występuje Paweł Kwiek, który był rzecznikiem »Solidarnego czekania«. Zamknęliśmy się w szkole na czas strajku i urządziliśmy biuro w rektoracie. Umówiliśmy się z Pawłem, że po prostu w pewnym momencie włączymy kamerę i zdokumentujemy co się dzieje. Mieliśmy 120 m taśm czyli 10 minut<sup>19</sup>.

Różnorodność prezentacji była bardzo istotna, lecz esencję festiwalu najlepiej uchwycił Adam Sobota, pisząc, że: „Wystąpienia takie jak Nieme kino w zauważalnym stopniu zmieniły sytuację w sztuce polskiej ostatnich lat. Uświadomiłem to sobie szczególnie wyraźnie po obejrzeniu w Zachęcie wystawy pt. *Język abstrakcji*, która była przeglądem form działania postkonstruktywistycznej awangardy. Wydaje się, że język ten stał się jednym ze schematów, który wyraźnie ujawnił już granice swojej percepcji. Opis sztuki w kategoriach tego języka stał się również schematem dla krytyki artystycznej i niewiele chyba można się po niej spodziewać dla określenia bieżącej sytuacji. Tym bardziej, że bezpośrednie uczestnictwo stało się bardziej niż kiedykolwiek warunkiem wymiany myśli<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Wywiad przeprowadzony przez autorkę, niepublikowany, 2011.

<sup>20</sup> A. Sobota, bez tytułu, *Nieme kino* 9–10.03.1984, s. nlb..

Aleksandra Jach

## Silent Cinema – a Film and a Situation

18–19.02.1983 – Silent Cinema I  
9–10.03.1984 – Silent Cinema II  
15.03.1985 – Silent Cinema III

The phrase “silent cinema” is commonly associated with the early history of this medium. It seems worthwhile, however, to discuss another aspect of this term, crucial for the understanding of the phenomenon of independent film and artistic circles in Poland in the 1980s.

Organized by a group of people in the Attic Gallery in Łódź, the Silent Cinema festivals filled the void created by the bans introduced by martial law. Most films presented at the event had been unavailable to the general public, though some of them had been retold as stories. There were several reasons for this. Firstly, the event was informal and the authors tended to adopt a casual attitude towards the presented works; many of them eventually abandoned their artistic careers. In the early 1980s, however, there was a strong tendency to create an independent artistic community, which could exist on the margin of the official art world, where the most progressive artists come from. They were the ones who introduced new values that could only be made apparent where the relations between participants and their activities were the subject of constant negotiations.

The primary objective of the Silent Cinema festivals was to popularize independent films and para-cinematic works. Another equally important one was the lack of images reflecting the political and social conditions at the time. Józef Robakowski was among those who felt there was a considerable need for them; he claimed that Attic witnessed “the foundation of the Polish political cinema which remained necessarily unaffected by aesthetic trends or artistic habits



Uczestnicy *Niemego Kina I*, Strych, Łódź, 1983 /  
Participants of *Silent Cinema I*, the Attic, Łódź, 1983

– a lively response to topical problems and matters to be resolved, striking with the simplicity of the form – and, therefore, silent, black-and-white, unedited, shot from car windows, with cameras hidden behind house windows, or simply recording street views and everyday situations. Objective conditions liberated this self-made cinema from having to satisfy technical requirements or to achieve the so-called professional ‘mastery’. These specific circumstances, which the enthusiasts of free cinema unavoidably found themselves in, inevitably precipitated a spontaneous development of new forms of cinematic activity. Thus, the festival included materials with live commentaries provided during the screening, pocket-ticket-films with hand drawings, films in the form of concept drafts or shooting scripts displayed on charts hanging all around ‘STRYCH’.<sup>1</sup>

The 1970s brought a breakthrough in the progressive views of the cinema as the artistic group *Warsztat Formy Filmowej* (The Workshop of the Film Form) was founded in the Film School in Łódź. It was the first and, so far, the most important group of artists willing to risk bold experiments in the field of the cinema and visual arts. Their activities were highly innovative in terms of form, but also manifested themselves in the criticism against the school as an institution and its political involvement, as well as against education consisting of the mastering of techniques with no thought for how tools were used (which was

<sup>1</sup> J. Robakowski, *Nieme kino – 1983*, the Attic, Łódź, available online at <http://www.robakowski.net>



emphasized by the name of the group). The next decade, whose beginning coincided with martial law, saw the emergence of more initiatives problematizing the role of art, the artists and their creation. The members of The Workshop of the Film Form participated in many of them, including the organization of the exhibition *Construction in Process* and the Silent Cinema exhibition.

Ryszard Kluszczyński, one of the leading critics observing the development of the Polish experimental cinema in the 1980s, wrote that the decade was distinctive because of the “reflection on the nature of the very medium, on the limits of human cognition, its credibility and the possibilities of communication (Bruszewski, Mikołajczyk).”<sup>2</sup> The artists also noticed “the relative character of perception mediated by an electronic image, the fluidity of the border between reproduction and creation as well as the ensuing possibilities for manipulating reception.”<sup>3</sup> “Mechanical and biological records” helped them analyse “various aspects of the relationships between the user and the equipment they use[d] in their work (Robakowski, Waśko).”<sup>4</sup> Kluszczyński also pointed out that video performance and installations were particularly popular at the time (Olszański, Kwiek, Paruzel, Singer, Kołodrubiec and Rybczyński, among others), showing an artistic influence on the world of film.

The majority of the creators named by Kluszczyński took part in the Silent Cinema festival, which the author described as “the most important presentation of avant-garde cinema and video art” of the era, while the 1980s were “the ultimate triumph of the intermedia tendency over the analytical trend” as well as “the dominance of artistic forms based on direct contact between the artist and the viewer.”<sup>5</sup> He considered the new attitude towards technology as a major change. “Conceptual tendencies of the 1970s gave the Polish avant-garde cinema and video art a subjectless, analytical character, whereas the 1980s brought the primacy of the subjective factor. The opposition of medialism versus intermedialism, determining the dynamics of the transformations of the avant-garde film and video in Poland in the 1970s, was replaced by a tension between rationalism (complete control over the work, distance and irony) and irrationalism (directness, emotionalism and meditative nature).”<sup>6</sup> However, it would be futile trying to find traditional documentaries on issues arising from institutionalized politics in the programme of the Silent Cinema festival. Nevertheless, the presented works were political. According to Robakowski, it was a “political cinema”<sup>7</sup> as regards the process of constructing an image of public space that was contrary to what official media and films offered.

<sup>2</sup> R. Kluszczyński, *Sztuka wideo w Polsce lat osiemdziesiątych*, “Obieg” 1991, no. 9-10, p. 20

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid. p. 21.

<sup>6</sup> Ibid. p. 23.

<sup>7</sup> Ibid.

Let us imagine film-makers without a camera or film. What can they do? Is there a creative solution that would facilitate working without equipment? Cameras were extremely rare during martial law, and so was film. The name of the festival was a reference to the lack of tools and, first of all, the few possibilities of professional film development. Usually recorded on separate occasions, soundtracks could not be developed at home. The exceptional place hosting the festival – the Attic Gallery – exuded a favourable aura for experiments. Włodzimierz Adamiak agreed to open his private space to the public; its status was discussed and deconstructed to allow the expression of artistic authenticity through social experience. Here are some comments about the Attic Gallery and the artistic movement *Kultura Zrzuty* (Pitch-in Culture) founded within its framework: “Friendship, being constantly together” (Krzysztof Jurecki)<sup>8</sup>, “a mélange of two clashing tendencies: a private one and an external one [...] uncertain atmosphere, no courtesy” (Tomasz Snopkiewicz), “carnivalizing” (Jolanta Ciesielska)<sup>9</sup>. “Pooling happens among friends, though not only. Random people get involved quite often, too, and ask for no reasons, professional or social, for what is being done (...) Pooling is literally spreading with the newcomers. Repeatedly and involuntarily, it is also evoked by artists (...) ignoring its significance and treating it with unbelievable sloppiness and clumsiness. Pooling does not select a place, it chooses people.”<sup>10</sup>

The programme and the nature of the Silent Cinema festival, as well as of other events held by the independent circles in Łódź, were affected by the fact that it did not belong to the mainstream; it was located somewhere between artists supported by the Church and those promoted by State art galleries. The division was by no means a distinct one and a substantial number of creators coped within a variety of contexts. Comprised of representatives of many different disciplines, including ones totally unrelated to art and rejecting established schemes, the Łódź community was too variegated to convey a clear vision behind *Kultura Zrzuty*. Tomasz Snopkiewicz seems to have given an accurate description: “on the macro scale, art and artists remind me of an elderly, grumpy aunt. Moralizing, forced creativity, arduous performance of one’s duties is downright ridiculous. [...] A situation without mediators has far-reaching consequences in artistic practice. Such phenomena as participation and legitimacy that every officially approved art community has to contend with are no longer a problem. All hierarchies take on a different, personal character. Genuine self-patronage leads to new categories of independence. They originate in resistance to established cultural forms, they seek distance and negate authorities.”<sup>11</sup> The artists had to negotiate categories for the assessment of artistic practices.

<sup>8</sup> *Kultura Zrzuty*, ed. M. Janiak, Akademia Ruchu, Warsaw 1989, p. 21

<sup>9</sup> An interview conducted by the author, unpublished, 2011

<sup>10</sup> J. Kryszkowski, “Halo Halo” 1985, no. 2, unnumbered pages.

<sup>11</sup> T. Snopkiewicz, *Kultura Ula*, [in:] *Kultura Zrzuty*, ibid., p. 63.



Wystąpienie Jacka Kryszkowskiego w czasie *Niemego Kina I*, Strych, Łódź, 1983 / Jacek Kryszkowski's speech at *Silent Cinema I, the Attic*, Łódź, 1983

An important point of reference was artistic tradition, but a new quality appeared – the consequence of self-determination. According to Krzysztof Jurecki, a fresh formation emerged whose objective was to “abandon artistic creation where utopian views intermingled with the ‘colourful’, carefree social life [...]”<sup>12</sup>

In the book *Kultura Zrzuty*, Marek Janiak recalls the circumstances of the event. “Thin air charged with electricity, breathed in by the avant-garde led to the foundation of a group whose members included Marek J., Jacek Jó., Józef R. and Tomasz S., which organized Ogólnopolski Przegląd Filmu Niezależnego Nieme Kino 80–83 (National Review of Independent Films Silent Cinema 80–83). Problems with equipment were commonplace in Strych. However, when it came to a film festival, they were not insurmountable.

Józef R. was to set up the base (projectors, screens, filming equipment and a light dimmer). Zbigniew B., Marek J. and Tomasz S. asked the carpenter Włodzimierz A. in Pabianice to make a projection window, which they then mounted. That was when Andrzej B. decided to solve the problem of food with mushrooms. A screen was hung. Invitations to the community were signed from the left by the above mentioned members of the group. The first design of the poster by Jola L. and Jacek Jó. was met with reservations. Finally, a blanket was hung in the doorway. The problem of rheostat was discussed. The next design of the poster by Adam K. was met with reservations.”<sup>13</sup> It goes on: “Fiddling with the wires, Jacek Jó. managed to create a brief but effective short

<sup>12</sup> K. Jurecki, *Łódź Kaliska – chamstwo czy fenomen?*, “Obieg”, no. 2 (22), 1991, p. 10.

<sup>13</sup> *Kultura Zrzuty*, *ibid.*, p. 66.

circuit. The presence of Józef R., an electrician, did not help. The failure disappeared by itself. It was February 18, 1983, 10 p.m. The event was considered open. The most verbally active participant was Jacek K., which discouraged Antoni M. The next edition will involve mushrooms directed by Andrzej B.”<sup>14</sup>

Jolanta Ciesielska explains: “the artists working in the 1970s had to create their own venues as official institutions would not accept their actions. Artistic gestures had changed, open-air events, happenings and collective activities became popular. We also have to think of censorship, the curfew and the inspection of correspondence. Photographic or cinematic records could be claimed by the authorities. If someone took pictures in public spaces, a militiaman could requisition the film or the camera without explanation. That was when the idea for the Silent Cinema festival evolved; it was a protest against all the bans, against the unavailability of cameras, film, against the lack of possibilities of filming and photographing.”<sup>15</sup>

The question of the presence of cameras in public space cannot be omitted from the discussion of the availability of the tool. Liberties and bans were not taken literally by the authorities that defined them; they would infringe statutory rights and impose prohibitions on a daily basis. Interestingly, even the decree announcing the introduction of martial law issued on December 12, 1981, did not directly forbid the possession of film cameras.<sup>16</sup> “Even the discretionary acting authorities failed to realize that someone could have a camera and actually use it.”<sup>17</sup>

What was presented during Silent Cinema? Those were not only films but also para-cinematic experiments. The problems with equipment forced the artists to take a closer look at such topics as the ontology of the cinema, construction of films, narration, truth and fiction, as well as the act of watching. No theoretical background meant that the medium had to be analysed intuitively. Tomasz Snopkiewicz's *Kino Ulgowe (Concessionary Cinema)* was an animation on paper to be watched as trolley tickets were moved one after another at high speed. Ewa Zarzycka gave a spoken performance responding to the gossip about her being a film-maker, and Jacek Kryszkowski read a script about observation and reception from the perspective of an “aristocrat” – a figure featured in texts by the Łódź Kaliska group. Some of the films were direct comments on the social and political reality. One of the shows included the film *War State*, made in Osieki on the Vistula in 1982. Created by all participants of a private open-air session and edited by Józef Robakowski, it was a shocking comment

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> An interview conducted by the author, unpublished, 2011.

<sup>16</sup> A. Jach, A. Kilian, *Obraz Kontrolowany – The Revolution will not be televised*, unpublished, 2012.

<sup>17</sup> The decree introducing martial law, issued on December 12 1981, included Article 20 which prohibited “taking photographs of or filming specific sites and objects.” People producing, collecting, storing, transporting, carrying or sending prints, audio recordings or films that could weaken combat readiness or conveyed false messages causing social unrest with the purpose of distributing them were penalized. At the symbolic level, film cameras were not banned, see: A. Jach, A. Kilian, *op. cit.*

on the “frozen time” of martial law. A claustrophobic, unsettling atmosphere, people locked in a wooden cottage, a naked woman running down a road, someone playing with toy soldiers. A man slapping a woman’s face. Made in Łódź, *Wizja lokalna 82 (A Visit to the Scene of Crime 82)* by Małgorzata Potocka carried similar overtones. It combined private and public experiences, apprehension and demonstration, collecting a parcel from abroad and erecting a barricade. *Notatnik (Notebook, 1980–81)* by Robakowski and Potocka was another piece that adopted a documentary approach. Random shots included real and media-produced images of the actions taken by Solidarity in Łódź as well as in other places. Likewise, in *Z okna (From the Window, begun in 1978)* everyday recordings were accompanied by a fictional commentary problematizing the objective of the film.

The programme of the Silent Cinema festival also included irreverent films, intentionally amateur ones, such as those by Łódź Kaliska. They were inspired by pre-war films based on short scenes of dialogue. Zygmunt Rytka made references to the ideological nature of television and applied photographic frames as film frames – sequential takes – in a most interesting fashion. A documentary film about the strike at the Film School, *Czwarta doba (The Fourth Day)* by Jacek Józwiak and Paweł Kwiek, tested the possibilities of a minimal intervention in the cinematic image. The static camera was switched on to film a single frame that conveyed little information about the overall situation. “To begin with, we had to make a cinema. Interestingly, it was enough to make a hole in a partition wall, place a projector, hang a screen and everything worked all right. During the festivals, we tried to define the very concept of the film show or the film itself. The limited technical possibilities were of marginal importance; what mattered was how the medium of film could be used. Jan Dobkowski put film around himself. Jacek Józwiak’s *Polska droga do samodzielności w sztuce (Polish Way to Artistic Independence)* about the organization of *Construction in Process* was screened. I made *Czwarta doba*, filmed during the ‘Waiting in Solidarity’ action in the Film School at the time university strikes were called by the NZS (Independent Students’ Union) in 1980-81. The objective was to force the authorities to legalize the Union. Paweł Kwiek can be seen in the film; he was the spokesperson for ‘Waiting in Solidarity’. We locked ourselves in the school for the strike and set up our office in the vice-chancellor’s office. We made an agreement with Paweł, we were to switch on the camera and make a documentary of what was happening. We had 120 m of tape, which made 10 minutes of film.”

The diversity of the presented material was very important, but the essence of the festival was best captured by Adam Sobota: “Events such as Silent Cinema noticeably changed the situation in the latest Polish art. I fully realized that when I saw the exhibition *Język abstrakcji (The Language of Abstraction)* at the Zachęta Gallery, a review of the activities of the post-constructivist avant-garde.

It seems that this kind of language has grown to be one of the formulas whose boundaries of perception have become evident. Describing art with the categories of this language provides a pattern for art criticism and one can hardly expect that it is still able to adequately define the current situation. Especially because direct participation is now a requirement for the exchange of thought more than ever before.”<sup>18</sup>

<sup>18</sup> A. Sobota, untitled, *Nieme Kino 9–10.03.1984*, unnumbered pages.

---

Pielgrzymka i Kolęda  
w sztuce polskiej /  
Pilgrimage and Kolęda  
in Polish Art

---



Wojciech Ciesielski

## Pielgrzymka i Kolęda w sztuce polskiej

Tuż po zakończeniu stanu wojennego, w połowie przetrąconych i przasných lat 80. schyłkowego PRL-u, miały miejsce dwa wielkie wydarzenia artystyczne, o których pamięć przechowywana jest raczej wśród uczestników, niż w dokumentach i relacjach historycznych. We wrześniu 1983 roku w Łodzi Antoni Mikołajczyk, Józef Robakowski, Zbigniew Warpechowski i Ryszard Waśko zorganizowali *Pielgrzymkę Artystyczną: NIECH ŻYJE SZTUKA!* Pół roku później została zorganizowana przez Ewę Kowalską, Grażynę Bogusz-Wolską, Andrzeja Ciesielskiego i Stanisława Wolskiego, koszalińska *Kolęda Artystyczna: BEZ HASŁA*, z podtytułem *Zaręczyny Kowalskiej*<sup>1</sup>.

Przypomnienie o tych wydarzeniach teraz jest szczególnie istotne ze względu na odbywające się dyskusje, dotyczące zjawisk tak zwanej Kultury Zrzuty<sup>2</sup>, „sztuki prywatnej”<sup>3</sup> czy generalnie charakteru sztuki i postaw artystycznych w latach 80. w Polsce.

Łódzka *Pielgrzymka Artystyczna* została zorganizowana w dniach 2-4 września 1983 roku. Ponad siedemdziesiąt osób zaproszono do uczestniczenia w pokazach, wykładach i wystawach realizowanych w trzydziestu prywatnych mieszkaniach i pracowniach, rozlokowanych



*Pielgrzymka Artystyczna, Łódź, 1983 / Artistic Peregrination, Łódź, 1983*

po całym mieście. Listę zaproszonych można odnaleźć między innymi na charakterystycznym plakacie promującym wydarzenie. Byli to: Dobrosław Bagiński, Janusz Bałdyga, Jerzy Bereś, Anna Bohdziewicz, Jerzy Busza, Andrzej Chętko, Andrzej Ciesielski, Ted Ciesielski, Wojciech Czajkowski, Witosław M. Czerwonka, Stanisław Drózd, Andrzej Dłużniewski, G. Dutkiewicz, Andrzej Dudek-Dürer, Grzegorz Działowski, Marek Grygiel, Alexander Honory, Marek Janiak, Jerzy Kałucki, Władysław Kaźmierczak, Grzegorz Kolasiński, Tomasz Konart, Andrzej Kostołowski, Ewa Kowalska, Wojciech Krzywobłocki, Krystyna Kutyna, Paweł Kwiek, Andrzej Kwietniewski, Zofia Kulik, Andrzej Lachowicz, Iwona Lemke, Edward Łazikowski, Andrzej Łobodziński, Marek Łopata, Antoni Mikołajczyk, Stefan Morawski, Lech Mrozek, Natalia LL, Anna Nawrot, Irena Nawrot, M. Nowakowski, Novotny, Jerzy Onuch, Andrzej Partum, Andrzej Pawłowski, Anna Płotnicka, Małgorzata Potocka, Józef Robakowski, Waclaw Ropiecki, Anda Rottenberg, Andrzej Różycki, Jerzy Ryba, Zygmunt Rytka, Tomasz Samosionek, Tomasz Sikorski, J. Singer, Tomasz Snopkiewicz, Adam Sobota, Kajetan Sonowski, Maciej Szańkowski, Janusz Szczucki, Wojciech Sztukowski, Jan Świdziński, Zbigniew Warpechowski, Marian Warzecha, Maria Waśko, Ryszard Waśko, Ryszard Winiarski, Janusz Zagrodzki, Krzysztof Zarębski, Ewa Zarzycka. Z relacji uczestników jednakże wynika jasno, że na imprezie pojawiło się z własnej inicjatywy wiele niezaproszonych osób, związanych między innymi z ruchem Kultury Zrzuty.

Dla Janusz Zagrodzkiego *Pielgrzymka* była pierwszą większą manifestacją sztuki prywatnej<sup>4</sup>. W kilkudziesięciu mieszkaniach i pracowniach,

<sup>1</sup> Hasło dotyczyło osoby Ewy Kowalskiej, historyczki sztuki związanej z Muzeum Okręgowym w Koszalinie i Plenerami w Osiekach. Prawdopodobnie fikcyjne zaręczyny pozwoliły na zorganizowanie większego spotkania artystycznego jako imprezy rodzinnej.

<sup>2</sup> Autorem nazwy był Jacek Józwiak, zob.: J. Ciesielska, *Kultura zrzuty*, [w:] *Kultura Zrzuty 1981–1987*, red. M. Janiak, Warszawa 1989, s. 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.

<sup>3</sup> Autorem i propagatorem pojęcia był Janusz Zagrodzki. Por. J. Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*, Galeria na Plebanii, druk ksero, Koszalin 1988, s. nlb.

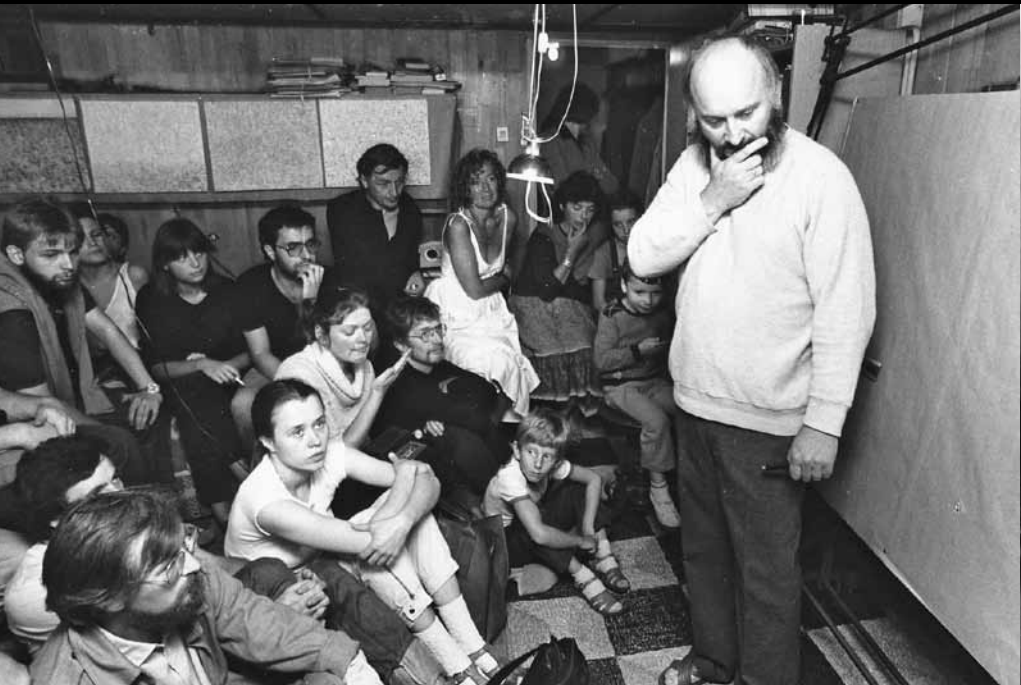
<sup>4</sup> Tamże.



*Pielgrzymka Artystyczna*, spotkanie z Andrzejem Partumem, Punkt Konsultacyjny, mieszkanie Antoniego Mikołajczyka ul. Łagiewnicka, Łódź, 1983 / *Artistic Peregrination*, a meeting with Andrzej Partum, Consultation Point, Antoni Mikołajczyk's flat, Łagiewnicka street, Łódź, 1983



*Pielgrzymka Artystyczna*, Galeria Ślad II, wystawa Kajetana Sosnowskiego, wystąpienia Wojciecha Bruszewskiego i Marka Łopaty, mieszkanie Janusza Zagrodzkiego, ul. Tuwima 15 a, Łódź, 1983 / *Artistic Peregrination*, Trace Gallery II, an exhibition of Kajetana Sosnowski's works, speeches of Wojciech Bruszewski and Marek Łopata, a flat of Janusz Zagrodzki, Tuwima 15 a street, Łódź, 1983



*Pielgrzymka Artystyczna*, spotkanie z Grzegorzem Królikiewiczem, jego mieszkanie na ul. Lajkonika, Łódź, 1983 / *Artistic Peregrination*, a meeting with Grzegorz Królikiewicz, his flat at Lajkonika street, Łódź, 1983



*Pielgrzymka Artystyczna*, wystawa Małgorzaty Potockiej, *Dla ojca*, mieszkanie prywatne jej mamy na ul. Narutowicza 90, Łódź, 1983 / *Artistic Peregrination*, an exhibition of Małgorzata Potocka, *For father*, her mother's private flat at Narutowicza 90 street, Łódź, 1983

niemal nieprzerwanie w ciągu kilku dni (zarówno w dzień, jak i w nocy) odbywały się wtedy różnorodne wydarzenia artystyczne. Program spotkania układany był „na gorąco”, a uczestnicy przechodzili od jednego ustalonego miejsca spotkań do drugiego. W ramach *Pielgrzymki* odbywały się wystawy, koncerty, pokazy filmowe, akcje, performanse i wystąpienia teoretyczne prezentowane na równych zasadach i zawsze kończące się wielogodzinnymi dyskusjami. Artyści przemieszczali się pomiędzy poszczególnymi miejscami z transparentem „Niech żyje sztuka!”, co ostatecznie zakończyło się interwencją milicji.

Ustalenie dokładnego programu jest niezwykle trudne, wiadomo natomiast, że w trakcie trwania *Pielgrzymki* miały miejsce: wystąpienie Andrzeja Partuma w Puncie Konsultacyjnym Antoniego Mikołajczyka, wystawy Kajetana Sosnowskiego, Wojciecha Bruszewskiego czy Marka Łopaty w Galerii Ślad II Janusza Zagrodzkiego oraz dyskusje w pracowni Andrzeja Różyckiego. Prezentacje w mieszkaniach prywatnych mieli Małgorzata Potocka i Witosław M. Czerwonka, Ted Ciesielski natomiast „zaanektował” piwnicę. W podobnych warunkach odbyły się wykłady Zbigniewa Warpechowskiego, Grzegorza Królikiewicza czy Ryszarda Waśki. Natomiast na legendarnym Strychu, miejscu działań grupy Łódź Kaliska, zagrali koncert W. Czajkowski i M. Stopniak<sup>5</sup>.

*Koleđa Artystyczna* zorganizowana w dniach 10–12 lutego 1984 roku, była odpowiedzią i rewanzem za zaproszenie koszalińskich artystów na zorganizowaną pół roku wcześniej *Pielgrzymkę*. Miała zdecydowanie skromniejszy charakter lokalowy (charakterystycznym hasłem spotkania, było: „Oczekujemy Waszych realizacji na miarę naszych 20-tu mieszkań”). I podobnie jak miało to miejsce w Łodzi, lista osób zaproszonych nie wyczerpuje całkowicie faktycznej listy uczestników. Zaproszeni zostali: Kazimierz Babkiewicz, Dobrosław Bagiński, Janusz Bałdyga, Ewa Benesz, Andrzej Bereziański, M. Bieganowski, Zbigniew Bińczyk, Włodzimierz Borowski, Leszek Brogowski, Wojciech Bruszewski, Teresa Bujnowska, Jan Bujnowski, Jan Chwałczyk, Witosław M. Czerwonka, Ewa Dłużniewska, Andrzej Dłużniewski, Jan Dobkowski, Andrzej Dudek-Dürer, G. Dutkiewicz, Grzegorz Dziamski, Jerzy Fedorowicz, Wanda Gołkowska, Jerzy Góra, Marek Grygiel, Alexander Honory, Małgorzata Iwanowska, Marek Janiak, Kazimierz Jałowczyk, Jacek Józwiak, Elżbieta Kalinowska-Motkowicz, Władysław Kaźmierczak, Krzysztof Kłepka, Grzegorz Kolasiński, Andrzej Kostołowski, Barbara Kozłowska, Bogdan Kraśniewski, Krystyna Kutyna, Paweł Kwiek, Andrzej Kwietniewski, Andrzej Lachowicz, Iwona Lemke, Natalia LL, Jerzy Ludwiński, Jan Martini, Andrzej Matuszewski, R. Michałowski, Antoni Mikołajczyk, Maria Monikowska-Tabisz, Ryszard Motkowicz, Andrzej Mroczek, Lech Mrozek, Teresa Murak, Fredo Ojda, Andrzej Partum, Tadeusz Piechura, Ireneusz Pierzgalski, Anna Płotnicka, Ludmiła Popiel, Małgorzata Potocka, Józef Robakowski, Wacław

<sup>5</sup> Informacje te można odnaleźć między innymi w podpisach do fotografii zamieszczonych w książce: J. Robakowski: *PST! Czyli sygnia nowej sztuki*, Akademia Ruchu, Warszawa 1989.



*Koleđa*, spotkanie w mieszkaniu Zdzisława Pacholskiego, Koszalin, 1984, fot. Z. Rytka/  
*Koleđa*, a meeting in Zdzisław Pacholski's flat, Koszalin, 1984, photo by Z. Rytka

Ropiecki, Andrzej Różycki, Jerzy Ryba, Zygmunt Rytka, Adam Rzepcki, Andrzej Szczepłocki, Aleksandra Sieńkowska, Andrzej Słowik, Tomasz Snopkiewicz, M. Sobociński, Wojciech Stefanik, Andrzej Sulima-Suryn, Wojciech Sztukowski, Jan Świdziński, Andrzej Świetlik, Jerzy Treliński, Ryszard Waśko, Zbigniew Warpechowski, Marek Wawryn, Danuta Wierzbicka, Ryszard Winiarski, Anastazy B. Wiśniewski, Janusz Zagrodzki, Ewa Zarzycka.

Spotkania zaczęły się 10 lutego, o godzinie jedenastej przed kościołem pod wezwaniem Ducha Świętego<sup>6</sup>. 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: Rytka, 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, Rytka, Czerwonka, Ludwiński, Winiarski, Piechura, Rzepcki, Partum, Ojda, Bałdyga, Dudek-Dürer i Nawrot. W niedzielę 12 lutego odbyły się prezentacje Motkowicza, Konarta, Ojdy, Ludwińskiego, Potockiej i Mrozka. Model działania i charakter wystąpień był taki sam jak na łódzkiej imprezie<sup>7</sup>.

Janusz Zagrodzki tak relacjonuje te wydarzenia: „Aktywny udział wszystkich uczestników i spontaniczny charakter wystąpień nadały temu spotkaniu szczególnie indywidualny charakter. Odrzucono system programowania i organizacji, zostawiając artystom swobodę.

<sup>6</sup> Z tą parafią związany był Andrzej Ciesielski. Później na jej terenie powstała założona przez niego Galeria Na Plebanii.

<sup>7</sup> Nowe nazwiska w stosunku do oficjalnej listy zaproszonych, pojawiające się w sporządzonych „na gorąco” programach kolejnych wystąpień, ujawniają dynamiczność i otwartość sytuacji, oraz sugerują, że faktycznych uczestników mogło być znacznie więcej.



Stworzono sytuację pozwalającą uczestnikom samodzielnie decydować o formie spotkania.<sup>8</sup>

Jerzy Busza, omawiając te zjawiska w szerszym kontekście „sygniów” nowej sztuki niezależnej, tak scharakteryzował to zjawisko: „[...] pod każdym względem były fenomenem rdzennie polskim, powołanym do istnienia przez naszą, specyficzną rodzimą codzienność kulturalną, w dodatku istniejącą w szczególnym momencie naszej najnowszej historii. [...] Z dzisiejszej perspektywy są więc zjawiskiem niepowtarzalnym i definitywnie zamkniętym.” Co zatem stanowiło o odmienności „sztuki prywatnej” czy też Kultury Zrzuty od na przykład rosyjskiego APT-ART-u czy „kwaterników”?<sup>9</sup> Przecież sam model funkcjonowania sztuki w prywatnych przestrzeniach nie jest zjawiskiem odosobnionym i charakterystycznym dla jednego tylko kręgu kulturowego.

W sposobie funkcjonowania Kultury Zrzuty czy też „sztuki prywatnej” znaczące wydają się trzy elementy: relacje i znajomości osobiste uczestników, miejsca-enklawy pozwalające na osobisty kontakt i konfrontację postaw oraz dokonywane własnym sumptem publikacje, które krążyły w tym obiegu, wszystkie razem budujące niezwykłą sieć powiązań, coraz bardziej się rozbudowującą. Jak pisał Janusz Zagrodzki: „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”<sup>10</sup>.

Jako jeden z pierwszych próbował dokonać analizy nowego zjawiska Kultury Zrzuty Józef Robakowski. W tekście, który został napisany w 1984 roku na potrzeby jego prezentacji w „zachodnich” magazynach, pisał: „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 nieustannie jej powodowaniem. [...] Pojawiły się nowe formy działań atakujące bezwzględnie stereotypy myślowe pozwalające nam żyć w poczuciu niezależności w obrębie kultury i przemian politycznych.”<sup>11</sup>

8 J. Zagrodzki, dz. cyt., s. nlb.

9 R. Eveleigh: *Going Inside. New exhibits revisit the city's homemade galleries*. Dostępne w Internecie: <http://other-art.rsu.hk/kv-art/moscowtimesru.html>, data weryfikacji URL: 04.10.2012.

10 J. Zagrodzki, dz. cyt., s. nlb.

11 J. Robakowski: *Kultura zrzuty*, [w:] *Dekada 1980–1990*; druk powielaczowy, Galeria Moje Archiwum, Koszalin 1990.

Ponadto jak zauważył znacznie później, niezrozumienie ze strony władz właściwej dla tych twórców postawy czy nawet języka artystycznego, spowodowało umieszczenie ich po stronie „opozycji”<sup>12</sup>. Wynikające stąd ograniczenie dotychczasowej swobody zmusiło przedstawicieli tej formacji do stworzenia własnych, nowych systemów i układów pozwalających na kontynuowanie działalności. Zaznaczyć w tym miejscu należy, że także z tzw. „opozycją przykościelną” ruch ten nie miał nic wspólnego. Świadczą o tym chociażby same nazwy omawianych tu wydarzeń. Modele pielgrzymki i kolędy zostały użyte raczej w żartobliwym charakterze, niż jako utożsamienie z narodowo-religijnym ruchem artystycznym funkcjonującym w tym samym czasie. W ten sposób twórcy ci zyskiwali możliwość umieszczenia swojej działalności poza „czerwonocarnym” kontekstem funkcjonowania polskiej sztuki lat 80.

Dla Robakowskiego panująca w tym okresie unifikacja codzienności, wytwarzała poczucie braku możliwości samostanowienia, utratę poczucia bezpieczeństwa. „W obliczu tych problemów zdarzają się ze strony środowiska artystycznego akty samoobrony czynione indywidualnie lub przez grupy ludzkie. Rezultatem tych działań są na ogół różne spotkania, gdzie następuje naturalne wiązanie się ludzi tego środowiska. W obawie o własny status rodzi się potrzeba bezinteresownego komunikowania i wymiany myśli w celu dodania sobie otuchy.”<sup>13</sup>

Jolanta Ciesielska jako cechę charakterystyczną podkreślała między innymi autentyczną, wyczuwalną wspólnotowość, która była obecna we wszystkich niemal działaniach tego nurtu. „Zapotrzebowanie na to współodczuwanie, współżycie, współtworzenie istnieje zawsze, choć panujące na zewnątrz jednostki warunki (społeczno-polityczne) przyczyniają się do osłabienia bądź wzrostu potrzeb społecznego funkcjonowania jednostki i jej akceptacji przez innych, choćby odbywać to się miało w pewnym mikrośrodku. W tym wypadku ten stan rzeczy wywołał wybuch stanu wojennego w Polsce. Pociągnął on w naturalny sposób przeciwstawienie się dezintegracji społecznej (tu środowiska artystycznego), obrony wolności jednostki do wyrażania własnych postaw, problemów, emocji, a co za tym idzie chęć stworzenia alternatywnego obiegu kultury, umożliwiającego w miarę normalne i swobodne sposoby manifestacji aktywności twórczej oraz jej niekontrolowany »ideologicznie« odbiór.”<sup>14</sup>

„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 wzmocnionym ruchu wielki triumf

12 Takie spojrzenie i ewentualną interpretację proponuje Robakowski w tekście swojego autorstwa (J. Robakowski: *Piegi polskiej sztuki lat osiemdziesiątych*, [w:] tegoż: *Teksty interwencyjne 1970–1995*, Galeria Moje Archiwum, Koszalin 1995 oraz w wywiadzie udzielonym M. Ludwisiak, *Niezłomny zadziór*, „City Magazine” (Łódź), 2002 nr 4, s. 10.

13 J. Robakowski, *Sztuka samoobrony*, [w:] tegoż, *Teksty interwencyjne 1970–1995*, dz. cyt., s. 74.

14 J. Ciesielska, *Kultura zrzuty*, dz. cyt., s. 9-10.





*Koleđa, spotkanie w mieszkaniu Ewy Kowalskiej, Koszalin, 1984 /  
Koleđa, a meeting in a flat of Ewa Kowalska, Koszalin, 1984*

normalności nad nienormalnością i uciążliwymi niedogodnościami życia codziennego.” – pisał Jerzy Busza<sup>15</sup>.

*Pielgrzymka* i *Koleđa* były tylko dwoma z licznych przedsięwzięć artystycznych podejmowanych w latach 80., jednakże niezwykle istotnymi z tej racji, że niemal w modelowy sposób odzwierciedlały charakter i sposób funkcjonowania Kultury Zrzuty czy „sztuki prywatnej”. Tym bardziej zdumiewa, że są tak często pomijane w polskiej historiografii sztuki. Ich dokładna analiza pozwoliłaby na zbudowanie szerszego kontekstu funkcjonowania sztuki alternatywnej w Polsce, także poza głównymi ośrodkami, a tym samym wykazanie jej znaczenia dla kultury generalnie. Pozostaje mieć nadzieję, że w najbliższym czasie rzetelne i dogłębne badania nad tymi zjawiskami zostaną podjęte.

Wojciech Ciesielski

## Peregrination and Koleđa\* in Polish Art

Right after the end of martial law, in the middle of the broken and plain 1980s of the decadent People’s Republic of Poland, two great artistic events took place which are remembered by their participants rather than via documents and historical accounts. In September 1983, in Łódź, Antoni Mikołajczyk, Józef Robakowski, Zbigniew Warpechowski and Ryszard Waško organized *Artistic Peregrination: LONG LIVE ART!* Half a year later, Ewa Kowalska, Grażyna Bogusz-Wolska, Andrzej Ciesielski and Stanisław Wolski organized the Koszalin’s *Artistic Koleđa: WITHOUT A MOTTO* with the sub-title *Zaręczyny Kowalskiej (Kowalska’s Engagement)*.<sup>1</sup>

Recalling these events at present is particularly important due to the on-going discussion concerning the phenomena of the so-called Pitch-in Culture<sup>2</sup>, “private art”<sup>3</sup> or, in general, art and the artistic attitudes of the 1980s in Poland.

\* In this context, the term *Koleđa*, which literally could be translated as “a Christmas carol”, is actually an informal name for a Catholic practice in Poland. It designates an annual visit paid to a home of Roman Catholics by their Church’s representative (a priest). In the Polish Catholic tradition, the visits take place briefly after Christmas and when the visiting priest is entering a given home, the people gathered for the occasion sing one of the Christmas carols, hence the name: *Koleđa – Carol*. For lack of an accurate equivalent, the original term will be used throughout the text. (note by the translator).

<sup>1</sup> The title concerned Ewa Kowalska, an art historian affiliated with Muzeum Okręgowe in Koszalin (Regional Museum in Koszalin) and Plenery in Osieki (Open-air meetings in Osieki). The fictitious engagement probably enabled the organization of a bigger artistic meeting as a family event.

<sup>2</sup> Jacek Józwiak was the author of the name, see: J. Ciesielska, *Kultura zrzuty*, [in:] *Kultura Zrzuty 1981–1987*, edited by M. Janiak, Warsaw: 1989, p. 10.

<sup>3</sup> During the symposium *What was/is a Pooling Culture?* which took place on April 13, 2012 in Łódź Cultural Centre within the Art & Documentation Festival, Józef Robakowski stated that it was a planning session for the preparation of the documentary material from the accomplishments of an independent artistic movement, associated mainly with Łódź, which was meant for the Western-European press.

<sup>4</sup> Janusz Zagrodzki was the author and the propagator of the term. J. Zagrodzki: *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*, Galeria na Plebanii, copy prints, Koszalin 1988, unnumbered pages.



*Pielgrzymka Artystyczna*, koncert W. Czajkowskiego i M. Stopniaka, Strych, Łódź, 1983 / *Artistic Peregrination*, concert of W. Czajkowski & M. Stopniak, the Attic, Łódź, 1983



*Pielgrzymka Artystyczna*, spotkanie z Andrzejem Różyckim, pracownia/mieszkanie artysty, Łódź, 1983 / *Artistic Peregrination*, a meeting with Andrzej Różycki, artist's atelier/flat, Łódź, 1983

Łódź's *Artistic Peregrination* was organized on September 2-4, 1983. Over seventy people were invited to participate in displays, lectures and exhibitions which were held in thirty private homes and studios spread all over the city. The list of people invited was to be found, among other places, on the characteristic poster which promoted the event. These were: Dobrosław Bagiński, Janusz Bałdyga, Jerzy Bereś, Anna Bohdziewicz, Jerzy Busza, A. Chętko, Andrzej Ciesielski, Ted Ciesielski, Wojciech Czajkowski, Witosław M. Czerwonka, Stanisław Dróżdź, Andrzej Dłużniewski, G. Dutkiewicz, Andrzej Dudek-Dürer, Grzegorz Dziamski, Marek Grygiel, Alexander Honory, Marek Janiak, Jerzy Kałucki, Władysław Kaźmierczak, Grzegorz Kolasiński, Tomasz Konart, Andrzej Kostołowski, Ewa Kowalska, Wojciech Krzywobłocki, Krystyna Kutyna, Paweł Kwiek, Andrzej Kwietniewski, Zofia Kulik, Andrzej Lachowicz, Iwona Lemke, Edward Łazikowski, Andrzej Łobodziński, Marek Łopata, Antoni Mikołajczyk, Stefan Morawski, Lech Mrozek, Natalia LL, Anna Nawrot, Irena Nawrot, M. Nowakowski, Novotny, Jerzy Onuch, Andrzej Partum, Andrzej Pawłowski, Anna Płotnicka, Małgorzata Potocka, Józef Robakowski, Waclaw Ropiecki, Anda Rottenberg, Andrzej Różycki, Jerzy Ryba, Zygmunt Rytka, Tomasz Samosionek, Tomasz Sikorski, J. Singer, Tomasz Snopkiewicz, Adam Sobota, Kajetan Sonowski, Maciej Szańkowski, Janusz Szczucki, Wojciech Sztukowski, Jan Świdziński, Zbigniew Warpechowski, Marian Warzecha, Maria Waško, Ryszard Waško, Ryszard Winiarski, Janusz Zagrodzki, Krzysztof Zarębski and Ewa Zarzycka. However, as it turned out, based on the participants' accounts, the event was attended by many uninvited people affiliated, for instance, with the Pitch-in Culture who came on their own initiative.

For Janusz Zagrodzki, the *Peregrination* was the first big demonstration of private art.<sup>4</sup> Various artistic events took place back then within a couple of days, almost continuously, during both day and night, in tens of homes and studios. The event's program was drafted "ad hoc" and the participants moved from one designated place to another. The exhibitions, concerts, film screenings, operations, performances and theoretical talks, delivered on equal terms, always ending with hours-long discussions, all took place within the *Peregrination*. The artists moved between the particular locations carrying a banner with the sign "Long live art!" on it, which eventually ended up with the intervention of the militia.

Determining the exact programme is especially hard. What is known for certain is that during the *Peregrination* the following took place: Andrzej Partum's speech at Antoni Mikołajczyk's Punkt Konsultacyjny (Consultation Point), exhibitions of Kajetan Sosnowski, Wojciech Bruszewski or Marek Łopata in Janusz Zagrodzki's Trace Gallery II, as well as discussions in Andrzej Różycki's studio. Małgorzata Potocka and Witosław M. Czerwonka held presentations in private flats,

<sup>4</sup> J. Zagrodzki, op. cit.



*Kołąda, spotkanie w pracowni Andrzeja Słowika, Koszalin, 1984 /  
Kołąda, a meeting in Andrzej Słowik's atelier, Koszalin, 1984*



*Kołąda, spotkanie w mieszkaniu Ewy i Andrzeja Słowika, Koszalin, 1984 /  
Kołąda, a meeting in Ewa and Andrzej Słowik's flat, Koszalin, 1984*

while Ted Ciesielski “annexed” his basement. Lectures by Zbigniew Warpechowski, Grzegorz Królikiewicz or Ryszard Waśko were carried out in similar conditions. Whereas at the legendary “Strych” (the Attic), the place where “Łódź Kaliska” worked, W. Czajkowski and M. Stopanik played a concert.<sup>5</sup>

Artistic Kołąda, organized in February 10-12 1984, was a response to and a reciprocation given by the invitation given by the artists from Koszalin to their Pilgrimage organized half a year earlier. It was definitely on a smaller locational scale (its characteristic motto being: “We await your realizations fit for the space of our 20 homes”). And similarly, as it was in Łódź, the list of people invited does not reflect the actual list of participants. The following people were invited: Kazimierz Babkiewicz, Dobrosław Bagiński, Janusz Bałdyga, Ewa Benesz, Andrzej Bereziański, M. Bieganowski, Zbigniew Bińczyk, Włodzimierz Borowski, Leszek Brogowski, Wojciech Bruszewski, Teresa Bujnowska, Jan Bujnowski, Jan Chwałczyk, Witosław M. Czerwonka, Ewa Dłużniewska, Andrzej Dłużniewski, Jan Dobkowski, Andrzej Dudek-Dürer, G. Dutkiewicz, Grzegorz Dziamski, Jerzy Fedorowicz, Wanda Gołkowska, Jerzy Góra, Marek Grygiel, Alexander Honory, Małgorzata Iwanowska, Marek Janiak, Kazimierz Jałowczyk, Jacek Józwiak, Elżbieta Kalinowska-Motkowicz, Władysław Kaźmierczak, Krzysztof Kłępka, Grzegorz Kolasiński, Andrzej Kostołowski, Barbara Kozłowska, Bogdan Kraśniewski, Krystyna Kutyna, Paweł Kwiek, Andrzej Kwietniewski, Andrzej Lachowicz, Iwona Lemke, Natalia LL, Jerzy Ludwiński, Jan Martini, Andrzej Matuszewski, R. Michałowski, Antoni Mikołajczyk, Maria Monikowska-Tabisz, Ryszard Motkowicz, Andrzej Mroczek, Lech Mrozek, Teresa Murak, Fredo Ojda, Andrzej Partum, Tadeusz Piechura, Ireneusz Pierzgalski, Anna Płotnicka, Ludmiła Popiel, Małgorzata Potocka, Józef Robakowski, Waclaw Ropiecki, Andrzej Różycki, Jerzy Ryba, Zygmunt Rytka, Adam Rzepecki, Andrzej Szczepłocki, Aleksandra Sieńkowska, Andrzej Słowik, Tomasz Snopkiewicz, M. Sobociński, Wojciech Stefanik, Andrzej Sulima-Suryn, Wojciech Sztukowski, Jan Świdziński, Andrzej Świetlik, Jerzy Treliński, Ryszard Waśko, Zbigniew Warpechowski, Marek Wawryn, Danuta Wierzbicka, Ryszard Winiarski, Anastazy B. Wiśniewski, Janusz Zagrodzki and Ewa Zarzycka.

The meetings started on February 10, at 11 am in front of the Church of the Holy Ghost.<sup>6</sup> The following people had their presentations planned for the day: Pacholski, Słowik, Gawlik, Ciesielski, Wawryn, Wolski, Mrozek, Szczepłocki, Sieńkowska, Motkowicz, and Monikowska, in other words, the majority of Koszalin's artists. Later on that day, they were joined by Rytka, Gołkowska, Chwałczyk, Robakowski, Fabich,

<sup>5</sup> The information is to be found, for instance, in the captions under the photographs of the book: J. Robakowski, *PST! Czyli sygnia nowej sztuki*, Akademia Ruchu, Warsaw 1989.

<sup>6</sup> Andrzej Ciesielski was affiliated with the parish. Later, on its premises, he created Galeria na Plebanii (Gallery at the Presbytery).





Pielgrzymka artystyczna, dokumentacja fotograficzna, 1983/  
Artistic Peregrination, photo documentation, 1983



Różycki and Martini. On the next day, the meetings were also opened at 11 am at Ewa Kowalska's home. The latest issue of "Tango" was presented, and then the following people presented: Sulima-Suryn, Józwiak, Kryszkowski, Snopkiewicz, Janiak, Bińczyk, Łuczko, Rytka, Czerwonka, Ludwiński, Winiarski, Piechura, Rzepecki, Partum, Ojda, Baldyga, Dudek-Dürer and Nawrot. On Sunday, February 12, the presentations of Motkowicz, Konart, Ojda, Ludwiński, Potocka and Mrozek took place. The *modus operandi* and the nature of the talks were equivalent to that of the Łódź event.<sup>7</sup>

Janusz Zagrodzki reported on the events as follows: "The active participation of all contributors and the spontaneous character of the presentations made the nature of this meeting really individualistic. The system of planning and organizing was rejected, giving artists freedom. A situation was created which allowed the participants to independently decide on the form of the meeting."<sup>8</sup>

Jerzy Busza characterized this phenomenon within the broader context of the "signs" of new independent art: "[...] they were a purely Polish phenomenon across the board, brought to life by our specifically national, everyday cultural life, additionally, taking place at a special moment of our latest history. [...] Therefore, from the present point of view, they constitute a unique phenomenon, one that is definitely closed". What was thus the part that made "private art" or the Pitch-in Culture so different from, for example, the Russian APT-ART or "kvarturniki" (Apartment exhibitions)?<sup>9</sup> After all, the very model of art functioning in private spaces is not a separate phenomenon characteristic of only one culture circle.

Three elements seem to be crucial in the operating mode of the Pitch-in Culture or "private art": the private relations among the participants, the places-enclaves which allow the direct contact and confrontation of attitudes, and self-made publications which circulated in this system, all of them creating a continuously expanding network. As Janusz Zagrodzki wrote: "More and more often, artists pay particular attention to the place of presentation and its special significance. These are places radically different from the stereotypical exhibition rooms, lacking the concern for defending or constraining one's work. By their existence, they do not suggest the nature of artistic action. Art, which comes from intimate experience and personal feelings, is, by design, undetermined, blurry, confident in its arguments and incompletely clear [...]. Acts of private art require a different angle, an attentive one, centrifugal, a very close look, penetrating the atmosphere of an intimate personality."<sup>10</sup>

<sup>7</sup> The new names, compared to the official list of those invited, appearing in the ad-hoc programme of the subsequent presentations, reflect the dynamism and openness of the situation, they also suggest that the actual number of participants was substantially greater.

<sup>8</sup> J. Zagrodzki, op. cit., unnumbered pages.

<sup>9</sup> Romilly Eveleigh, *Going Inside. New exhibits revisit the city's homemade galleries*. Available online: <http://other-art.rsu.ru/kv-art/moscowtimesru.html>, date of access: October 4, 2012.

<sup>10</sup> J. Zagrodzki, op. cit., unnumbered pages.

One of the first people to attempt an analysis of the new phenomenon of the Pitch-in Culture was Józef Robakowski. In his text from 1984, which was written for the sake of his presentation in the "western" press, he stated: "Our intuition is already aware of the revaluation, or rather a breakthrough taking place at the moment. ART GAVE ITSELF UP, IT BID US FAREWELL", and further "Its face is the ACTIVITY transformed into artistic signs in a form of various gestures made on one's own responsibility, which are absolutely unconstrained by civilization. Seemingly, our art is socially invisible, or even imperceptible, but it sure does function – we feel it by continuously causing it. [...] New forms of activity have appeared, ruthlessly attacking the stereotypical thinking, allowing us to live in a sense of independence within the culture and the political transformations."<sup>11</sup>

What is more, as he correctly observed much later, the government's lack of understanding of the attitude, or even the artistic language which characterized these artists, caused them to be associated by the state with "the opposition."<sup>12</sup> The resulting restrictions of the previous freedom forced the representatives of this formation to create their own, new systems and settings which enabled them to continue their work. It is worth noting here that this movement had nothing to do with the so-called "Church-affiliated opposition". The very names of the events discussed here prove this point. The models of peregrination and kołęda were used in a jocular fashion, rather than being identified with the national-religious artistic movement functioning during the same period. This way, the artists acquired the chance to situate their work outside of the "red-and-black" context of the Polish art functioning in the 80s.

For Robakowski, the unification of everyday life, which persisted at the time, created a sense of impossibility of self-determination, a loss of the feeling of security. "In the light of these problems, acts of self-defence occur on the part of the artistic environment, carried out individually or by a group of people. Quite often, these acts result in various meetings where the natural bonding of the people of this environment takes place. In fear of one's status, a need is born to selflessly communicate and exchange thoughts in order to comfort oneself."<sup>13</sup>

Jolanta Ciesielska highlighted, among other things, the authentic perceptible collectivity which was present in virtually all of the actions within this trend. "The need for empathy, co-existence, co-operation is always present, yet the (socio-political) conditions existing outside of an individual can cause the growth or decline of one's needs of social functioning and being accepted by others,

<sup>11</sup> J. Robakowski, *Kultura zrzućy*, [in:] *Dekada 1980–1990*; copying print, Galeria Moje Archiwum, Koszalin 1990.

<sup>12</sup> Such a view and a possible interpretation is proposed by Robakowski [in:] id., *Pięgi polskiej sztuki lat osiemdziesiątych*, in the author's *Teksty interwencyjne 1970–1995*, Galeria Moje Archiwum, Koszalin 1995 as well as in an interview by M. Ludwisiak, *Niezłomny zadziór*, "City Magazine" (Łódź) 2002, Vol. 4, p. 10.

<sup>13</sup> J. Robakowski, *Sztuka samoobrony*, [in:] *Teksty interwencyjne 1970–1995*, op. cit., p. 74.



even if it was to happen within some micro-environment. In this case, the state of affairs was triggered by the declaration of martial law in Poland. Naturally, it brought resistance to social disintegration (i.e. the artistic environment), protection of one's freedom to express one's attitudes, problems, emotions, and what it implies, a desire to create an alternative circulation of culture which would allow for fairly normal and free ways of manifesting creative activity, as well as its 'ideologically' uncontrolled perception."<sup>14</sup>

"During the martial law period, the phenomenon of 'artistic life' did not vanish, rather it took a form of mimicry, becoming invisible to observers from outside of the circle of sympathizers and, of course, the participants of avant-garde movements, not only the ones in photography. Personally, in this intensified movement, I saw a great triumph of normality over abnormality and the hard inconveniences of everyday life."<sup>15</sup>

*Peregrination* and *Kołąda* were but two of the numerous artistic initiatives undertaken in the 1980s, yet were especially significant due to the fact that they reflected the nature and the modus operandi of the Pitch-in Culture and "private art" in an almost model manner. That makes it more astounding that they are so frequently neglected in the Polish historiography of art. Their thorough analysis would enable the creation of a significantly broader context for the functioning of alternative art in Poland, also outside of the main centres, and in this way showing its importance for culture in general. Let us hope that solid and thorough studies on these phenomena shall be undertaken in the nearest future.

<sup>14</sup> J. Ciesielska, *Kultura zrzuty*, [in:] *Kultura Zrzuty*, edited by M. Janiak, Akademia Ruchu, Warsaw 1989, p.9-10.

<sup>15</sup> J. Busza, *Sygnia nowej sztuki*, [in:] *Wobec odbiorców fotografii*, Warsaw 1990, p. 155.

---

Prywaciarze /  
Private Operators

---

Agnieszka Pindera

## Prywaciarze

Malarka Anna Gramatyka-Ostrowska w połowie lat 30. zrobiła w pudełku po butach makietę warszawskiej kawiarni Ziemiańska, umieszczając w środku wycięte sylwetki znajomych, by obdarowany tym upominkiem Michał Choromański – pisarz, mieszkający wtedy w Zakopanem – „mógł bawić się w inscenizowanie towarzyskich spotkań i intryg, tworząc scenariusz z plotek i listów warszawskich”<sup>1</sup>. Kawiarnia była miejscem spotkań malarzy, pisarzy i poetów, warszawskich intelektualistów, kosmopolitów i poliglotów, którzy stanowili kilka przenikających się i powiązanych kręgów towarzyskich. Tego rodzaju katalizatorów historia sztuki odnotowuje oczywiście więcej, potwierdzając tym samym, że rozwój artysty jest niemalże niemożliwy bez kontaktu z innymi twórcami, dyskusji, współpracy, wymiany myśli. Problem wydaje się natomiast szczególnie ciekawy, gdy zacznie się go rozpatrywać z punktu widzenia relacji między sferami prywatną i publiczną w obliczu polityki państwowej ostatniego półwiecza.

Rozkwit handlu, rzemiosła i przemysłu, jaki można było odnotować w okresie dwudziestolecia międzywojennego, gdy działała wspomniana Ziemiańska, przerwany został wkrótce wydarzeniami 1939 roku. Niemieckie zakazy prowadzenia działalności gospodarczej zniesiono dopiero w ogłoszonym 22 lipca 1944 roku Manifestie PKWN, który zapewniał m.in., że: „Inicjatywa prywatna, wzmagająca tętno życia gospodarczego, również znajdzie poparcie państwa”. W praktyce zakładano, że prywatna inicjatywa zapewni zaopatrzenie ludności do czasu przejścia tej funkcji przez państwowy handel i przemysł. Już w dwa lata po ogłoszonym przez Manifest „zielonym świetle” upaństwowiono niemal 6000 firm. To wtedy ukuto pogardliwe epitety jak: spekulanci, budydylarze, cinkciarze i prywaciarze, którym w 1947 roku wypowiedziano

„bitwę o handel” zgodną ze stalinowską dyrektywą o likwidowaniu wszelkich przejawów kapitalizmu. Walkę prowadzono głównie przy użyciu odpowiednio modyfikowanych przepisów, koncesji, kar pieniężnych, podatków i korupcji. Formą prześladowań było też uniemożliwianie dzieciom rzemieślników nauki na wyższych uczelniach. Na porządku dziennym były też represje natury politycznej według klucza „antykomunistycznej opozycji”, przy pomocy których, często bez postawienia realnych zarzutów, w samym 1949 roku w obozach uwięziono blisko 9 tysięcy prywaciarzy<sup>2</sup>. W latach 50. wprowadzie, wraz z odwilżą polityczną, nastąpił krach socjalistycznej gospodarki, dający impuls do podjęcia decyzji o poszerzeniu swobody prywatnej własności, jednak dopiero w latach 70. dało się dostrzec, że państwo stopniowo prywatyzuje się w sposób samodzielny. Jak podaje Józef Robakowski w tekście *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1992*, w samych latach 70. artyści utworzyli około 40. niezależnych i autorskich miejsc otwartych na realizację nowych projektów. Elżbieta i Emil Cieślarrowie, prowadzący wtedy Galerię Repassage, „wychodzili z założenia, iż u progu lat 70. władzy socjalistycznej już nie zależy na odebraniu garstce ludzi zajmujących się sztuką awangardową jej języka, skrajnie niezrozumiałego dla tzw. normalnego człowieka”<sup>3</sup>.

Analizy procesów prywatyzacyjnych w krajach postkomunistycznych podjął się w tekście *Sztuczne raje postkomunizmu* (2008) Boris Groys. Autor nie zgadza się w nim z powszechną tezą mówiącą, że początek lat 90. przyniósł naturalny powrót do spontanicznego porządku wolnorynkowego. Co więcej, zrównuje on metody zaszczepiania kapitalizmu do poprzedzających je procesów nacjonalistycznych. „Poprzez proces prywatyzacji sfera prywatna odkrywa swoją zgubną zależność od państwa: prywatne przestrzenie z konieczności trzeba tworzyć ze szczątków państwowego molocha” – pisze. „Jest to brutalne ćwiartowanie i przywłaszczenie sobie trupa socjalistycznego państwa, przypominające dawne rytualne uczty, podczas których członkowie plemienia wspólnie spożywali ofiarne zwierzę”<sup>4</sup>. Porównując interesujące nas przekształcenia własnościowe do grupowej konsumpcji (prywatyzacji), Groys podkreśla, że ich celem jest również wytworzenie „ponadindywidualnej tożsamości plemiennej”. Jej wyraz z kolei autor dostrzega we współczesnej sztuce

<sup>2</sup> A. Krajewski, *Posłowie*, [w:] *Prywaciarze 1945–98*, Warszawa 2006, s.150.

<sup>3</sup> Ł. Ronduda, *W kręgu formy otwartej: gry wizualne, działania, partycypacja, archiwa, wspomoty*, [w:] *Sztuka Polska lat 70. Awangarda*, Warszawa 2009, s. 198.

Cd. cytatu: „Do realizowania celów propagandowych władza miała bowiem specjalnie wyszkolone, operujące wielomilionowymi budżetami instytucje takie jak np. Pracownie Sztuk Plastycznych czy Telewizja Polska. Instytucje te realizowały »sorealistyczne« dyrektywy bardzo sprawnie, w wielkiej skali, oddziałując na szerokie rzesze społeczne. Sztuka awangardowa, będąca swoistą niszą w kulturze socjalistycznego państwa, mogła zgodnie z tezami Piotra Piotrowskiego w spokoju – a nawet przy pełnym poparciu władz – kwitnąć, pod warunkiem niemieszania się w sprawy polityczne. Władzy u progu lat 70. chodziło przede wszystkim o skuteczność indoktrynacji społeczeństwa, o odebranie jednostce jej wolności, prawa do niezależnych, sprzecznych z dyrektywami partii komunistycznej poglądów, do wolności ich wypowiedzania, a nie – o odebranie autonomii języka artystycznego garstce oderwanych od społeczeństwa awangardystów”.

<sup>4</sup> B. Groys, *Art Power*, <http://wiadomosci.dziennik.pl/wydarzenia/artykuly/78951,sztuczne-raje-postkomunizmu.html>, tłum. Tomasz Bieroń.

<sup>1</sup> M. Sołtysik, *Świadomość to kamień: kartki z życia Michała Choromańskiego*, Poznań 1989.





Biuro Poezji, akcja Antoniego Mikołajczyka, *Hibernacja Myśli*, Warszawa, 1982 / Poetry Office, Antoni Mikołajczyk's action, *Hibernation of a Thought*, Warsaw, 1982

krajów postkomunistycznych, której twórcy chętnie korzystają z potężnego, czytelnego dla odbiorcy rezerwuaru zbiorowych doświadczeń. To przywłaszczenie (appropriation art) jednocześnie stanowi najważniejszą z metod artystycznych współczesnej sztuki międzynarodowej.

Groys w tym kontekście przywołuje działania m.in. Ilyi Kabakowa, Erika Bułatowa, Borisa Michalkowa, Komara i Melamida opierające się na wykorzystywaniu relikwów imperium komunistycznego.

Na rodzimą sztukę lat 70. i ówczesny rozkwit inicjatyw oddolnych złożyło się więc co najmniej kilka różnych czynników. I w tych warunkach m.in. Paweł Freisler<sup>5</sup> zdecydował się w 1972 roku otworzyć na Krakowskim Przedmieściu 24 „Galerię”, której obszar zainteresowań został sformułowany w następujący sposób: „Teraz są czasy eksperymentów, jest era, kiedy ryzyko jest opłacalne. Słowa – Rewolucja Naukowo-Techniczna – my czytamy jako rewolucja w sztuce, rewolucja pracy artysty. Wobec tego rewidujemy i rewidować będziemy, wszystkie dotychczasowe formy i układy w pionie kultury i sztuki! Jesteśmy niespokojni! Intuicja nasza, lawinowo popierana faktami, mówi nam, że rozwój cybernetyki, prakseologii, miniaturyzacji, automatyzacji, środków przekazu, techniki obliczeniowej – powoduje przymus nowego stylu i metod pracy przedsiębiorstw, organów administracji, każdego robotnika, ale też i nieuchronnie ciśnie i prze do zmiany zasad funkcjonowania galerii, muzeów, domów kultury, uczelni artystycznych, każdego magistra

<sup>5</sup> W cytowanym tu piśmie do komisji kultury Socjalistycznego Związku Studentów Polskich informującym o zawiązaniu się inicjatywy i prośbie o przekazanie lokalu (byłego „Salonu Debiutów”) jako członkowie grupy organizującej obok Freislera figurują: Przemysław Kwiek, Zofia Kulik i Jan Wojciechowski.

sztuki”<sup>6</sup>. Poprzez tekst tej deklaracji programowej Freisler przywłaszczył sobie m.in. retorykę Rewolucji Naukowo-Technicznej krajów socjalistycznych, w których od 1967 roku powstało 15 oddziałów i około 200 laboratoriów państwowych ośrodków badawczo-projektowych (VNIITE), stanowiących doskonale „przykrywkę” dla artystów-naukowców. Freisler na prowadzenie „Galerii” dał sobie zaledwie 9 miesięcy, w czasie których zdążyło się jednak wykształcić wokół niej pewne środowisko. Proces „dematerializacji instytucji”, prowadzący w końcu do wyznaczenia jej następcy, artysta rozpoczął przez projekt *Depozyt*, przekazując symbolicznie potencjał miejsca (oddając możliwość prowadzenia autonomicznych działań w jego obszarze) narodzonej w jego obrębie wspólnocie (prywatyzacja).

W podobny sposób rozpatrywać można strategię Andrzeja Partuma prowadzącą do założenia Biura Poezji na strychu przy ul. Poznańskiej 38. Nazwa wybrana na określenie zachodzącej tam sytuacji artystycznej ironicznie odnosić się miała do biurokratycznych systemów administrowania sztuką w PRL-u. Jak pisze o jego motywacjach Łukasz Ronduda, Biuro posłużyło artyście „do połączenia widocznego w jego twórczości pęknięcia między prywatną ekspresją artystyczną a jej nieuchronnym publicznym wymiarem. [...] Partum stworzył antyinstytucję, chcąc choć częściowo przejąć kontrolę nad deformującym sztukę instytucjonalnym wymiarem działalności artystycznej. Biuro Poezji »przedrzeźniało« oficjalne instytucje tłumaczące i upubliczniające sztukę”<sup>7</sup>.



Biuro Poezji, akcja Antoniego Mikołajczyka, *Hibernacja Myśli*, Warszawa, 1982 / Poetry Office, Antoni Mikołajczyk's action, *Hibernation of a Thought*, Warsaw, 1982

<sup>6</sup> „Notatnik Robotnika Sztuki” 1972, nr 1.

<sup>7</sup> Ł. Ronduda, *Lęk przed wpływem*, [w:] tamże, s. 164.

W tym samym czasie Ewa Partum działała w ramach powołanej przez siebie Galerii Adres w najmniej reprezentacyjnej części Klubu Artystów Plastyków przy ul. Piotrkowskiej 86 w Łodzi – tj. w schowku pod schodami. To miejsce ulokowania odnosić też możemy symbolicznie do figury kobiety-artystki w strukturach sztuki, gdyż również w latach 70. Partum podjęła grę z kliszami, poprzez które postrzegano jej osobę i twórczość.

Również działania prowadzone w latach 80. przez Jacka Kryszkowskiego, szczególnie jego działalność wydawnicza i akcja *Wyprawa po Witkacego do Rosji*, bazują na przywłaszczeniu, o którym mówi Groys. Starania o repatriację szczątków Witkacego po odrzuceniu tego pomysłu, kiedy zaraz po wojnie pojawił się po raz pierwszy<sup>8</sup>, podjęto ponownie w latach 70. Jednakże oficjalny postęp w tej sprawie nastąpił dopiero dwa lata po wyprawie Kryszkowskiego – w 1987 roku, gdy generał Wojciech Jaruzelski rozpoczął z Michaiłem Gorbaczowem negocjacje prowadzące do „odbarwienia ciemnych kart historii” poprzez ekshumację trzech polskich bohaterów w tym – obok Witkiewicza – Stanisława Augusta i Aleksandra Fredry. Kryszkowski podejmując się – bez znaczenia realnego czy nie – przewiezienia i dystrybucji szczątków artysty, który stanowił dla niego inspirację, jednocześnie, próbując przełamać tabu, podjął się również przejęcia dyskursu martyrologicznego. Jak sam tłumaczył: „Jak sądziliśmy, sprowadzenie, jak i rozpowszechnienie kościça Witkacego wśród polskiej ludności (po dwie łyżeczki zmielonego pyłu dla każdego chętnego) uczyni zadość umęczonemu społeczeństwu. Pozbawi go kolejnej okazji do charakterystycznej euforii połączonej z obchodami, do jakich niewątpliwie doszłoby, gdyby narodowi pojętemu jako całość przekazano szkielet otrzymywany w całości. W tym wypadku, kościec nabralby własności ogólnej, stając się przy tym własnością niczyją... A tak, posiadając w domu tę odrobinę kostnego pyłu, szczęśliwy właściciel zdobywa możliwości dotąd nieosiągalne. Zbliża się do Witkacego w stopniu, jakiego nie zapewniają mu nawet będące w domowym posiadaniu rękopisy mistrza czy jego kolorowe portrety... Trzymany w ręku kawałek Witkacego to przecież szczątek sprawczy, który wraz z tą resztą organów zatraconych w procesach gnilnych grobowca czynił te prawdziwe cuda”<sup>9</sup>.

Realnie polski rynek otworzył się dopiero po upadku komunizmu, gdy w ciągu pierwszych 24 miesięcy utworzono 600 tysięcy przedsiębiorstw prywatnych, a razem z nimi aż 1,5 mln miejsc pracy, tym samym odnotowując rekordowy wzrost rodzimej przedsiębiorczości. Jednak transformacje polityczne, przez jakie przechodził nasz kraj w ubiegłym wieku, odbiły się nie tylko na strukturze handlu i usług, ale również na powszechnym podejściu do zaradności. W międzyczasie

<sup>8</sup> Dyrektor Departamentu Literatury w MKiS – Jerzy Eugeniusz Płomieński – powołał Komitet Uczczenia Pamięci Stanisława Ignacego Witkiewicza, z pochówkiem jako jednym z celów. Cyt. za: <http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Domanska,%20Transhumanacja%20czyli%20przedzanie%20prochow%20Witkacego.pdf>

<sup>9</sup> J. Kryszkowski, *Podróż do Rosji po Witkacego*, s. 122.

zmienił się też sam globalny rynek, w ramach którego wykształciła się chociażby klasa kreatywna (Richard Florida). Jeden z możliwych powodów dla niemalże absolutnego zaniku obecnie w Polsce galerii autorskich (artist-run-space) podaje Pascal Gielen w tekście dla magazynu „Manifesta Journal. Curator as Producer” (nr 10/2010). Opisuje w nim charakter współczesności, powołując się na pochodzące z socjologii określenie goal-driven action, tyżące się krótkotrwałych relacji międzyludzkich zawiązujących się w trakcie realizowania projektu. Autor stwierdza, że prym w dzisiejszej wersji globalnego kapitalizmu wiodą mobilni aktorzy (zarówno artyści, jak i niezależni kuratorzy), którzy istnieją, tylko podróżując. Tekst Gielena o przewadze przedsiębiorczych, samozatrudniających się i elastycznych twórców świadczy, że współczesny świat sztuki zdaniem badacza należy do prywaciarzy. Tak jak domorośli przedsiębiorcy zwracają oni uwagę na uwarunkowanie rynku względem panujących mód i trendów, a także konkurencyjność. Paradoxem wolności freelancera jest jego zależność od znajomości, obowiązujących tendencji, priorytetów polityk kulturalnych i programów grantowych. Biorąc pod uwagę częste przemieszczanie się i nakaz podążania za nowinkami, ciężko wyobrazić sobie kształtowanie w takich warunkach nie tylko programu, ale i zarządzanie galerią autorską. Na pytanie gdzie podziały się galerie autorskie można też udzielić odpowiedzi na podstawie zawartości portfeli samych artystów, których dziś zwyczajnie nie stać na podejmowanie tego rodzaju inicjatyw.

Z drugiej strony, chcąc odnieść się do strategii zdiagnozowanych przez Groysa, a następnie opisanych na podstawie działalności polskich artystów szczególnie aktywnych w latach 70. i 80., trudno się dziwić, że mało kto dziś mierzy się z „przedrzeźnianiem” globalnej polityki. Udało się to do niedawna krakowskiej Spółdzielni Goldex Poldex prowadzonej przez Janka Sowę, Janka Simona, Kubę de Barbaro i Agnieszkę Klepacką, którzy zapowiedzieli pod koniec 2012 roku zawieszenie działalności. Spółdzielnia nazwana na pamiątkę konceptu otworzenia na Madagaskarze polskiej kopalni złota (który, mimo że niezrealizowany, doprowadził do zawiązania kooperatywy), od powstania legitymizuje się silną niezależnością. Czy jednak Goldex Poldex łączący przez 5 lat idee kolektywnej i składkowej działalności, jednocześnie wdrażając idee związane z ideologią samowystarczalnego modelu życia, nie przywłaszczył sobie poniekąd polityki struktur takich jak np. Unia Europejska?

Agnieszka Pindera

## Private operators

In the mid-1930s, the painter Anna Gramatyka-Ostrowska made a mock-up of the famous Ziemiańska Café in Warsaw inside a shoe box so that the recipient of this gift, the writer Michał Choromański, at that time living in Zakopane, “could play at staging and re-enacting social meetings and intrigues, weaving his scenario out of gossip and letters from Warsaw”<sup>1</sup>. Ziemiańska Café was a meeting place for painters, writers and poets, Warsaw intellectuals, cosmopolitans and polyglots who constituted several intersecting and interconnected social circles. Obviously, the history of art notes many different catalysing points of this kind, while confirming that an artist’s development is practically impossible without contacts with other creators, discussion, collaboration, and the exchange of thoughts. However, this problem becomes particularly interesting if we start to analyse it from the point of view of the relation between private and public spheres in the context of the last half-century of state politics.

The growth of commerce, crafts and industry that had its heyday during the twenty pre-war years of independent Poland, when Ziemiańska Café was active, was stopped by the events of autumn 1939. German prohibitions on running business activity were annulled as late as 22 July 1944 when PKWN (the Polish Committee of National Liberation) proclaimed its manifesto, among others stating that: “Private initiative that accelerates the pulse of economic life will also find its state support”. In practice, it was assumed that the private initiative would ensure the provision to society of goods until state commerce and industry would seize this function over from the hands of private entrepreneurs. Within a two-year period after the Manifesto had proclaimed the “green light” for private business, almost 6000 firms became nationalized. In this very

period, such derisive epithets were coined as: “speculators”, “vegetable growers”, “money changers” and “privateers”, describing those who were delivered in the so-called “battle of commerce” in 1947, in conformity with Stalin’s instruction for liquidation of all manifestations of capitalist residue. This battle was primarily waged by means of appropriately modified regulations, licences, fines, taxes and corruption. Another form of persecution was based on barring the entrance of children from artisan backgrounds to universities and other academic institutions. All kinds of repression of a political nature, used against the so-called “anti-communist opposition” were also quite common: in 1949 alone, nearly 9 thousand private operators were detained, most often without sound accusations, in prison camps.<sup>2</sup> Admittedly, in the 1950s, the breakdown of the socialist economy took place, providing an impulse for decisions on expanding the definition of private property, but only as late as the 1970s did it become perceptible that the state was in the process of self-contained privatization. As mentioned by Józef Robakowski in his text *Żywa galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1992* (*Living Gallery. Łódź Progressive Arts Movement 1969–1992*), in the 1970s alone, artists established around 40 independent and self-curated open spaces where new projects were realized. Elżbieta and Emil Cieślars, at that time running the Repassage Gallery “assumed that, on the threshold of the 1970s, socialist authorities were not keen on depriving the tiny group of people that dealt with avant-garde art of its language, extremely incomprehensible for the so-called normal citizen”<sup>3</sup>.

An analysis of privatization processes in post-communist countries was undertaken by Boris Groys in his text *Privatizations, or Artificial Paradises of Post-Communism* (2008). The author does not agree with the commonly accepted thesis saying that the beginning of the 90s brought a natural revival of spontaneous free market order. Moreover, he equates methods of implanting capitalism to temporally precedent nationalist processes. “For that reason, too, privatization is not a transition but a permanent state, since it is precisely through the process of privatization that the private discovers its fatal dependence on the state: private spaces are necessarily formed from the remnants of the state monster”, he writes. “It is a violent dismemberment and private

<sup>2</sup> A. Krajewski, *Posłowie*, [in:] *Prywaciarze 1945–98*, Warsaw 2006, p. 150.

<sup>3</sup> Ł. Ronduda, *W kręgu formy otwartej: gry wizualne, działania, partycypacja, archiwa, wspomoty*, [in:] *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Warsaw 2009, p. 198.

The quotation in its entirety: “For its propaganda-related purposes, authorities had their own institutions, specially trained and operating multi-million budgets, such as e.g. Pracownie Sztuk Plastycznych (Fine Arts Studios) or Telewizja Polska (Polish Television). These institutions realized their ‘social realist’ instructions quite efficiently, on a great scale, influencing vast social strata. Avant-garde art, a peculiar niche in the culture of the socialist state, was able to – according to the thesis put forward by Piotr Piotrowski – bloom peacefully, even with full support from the authorities, as long as it did not meddle with political affairs. On the threshold of the 70s, the authorities were mostly interested in the effectiveness of indoctrination of society, in depriving individuals of freedom, liberty of independent opinion that could prove to be contradictory to the communist party line, freedom of expressing these opinions; they were not keen on depriving the tiny group of avant-garde practitioners, largely detached from society, of its autonomy of language.”

<sup>1</sup> M. Sołtysik, *Świadomość to kamień: kartki z życia Michała Choromańskiego*, Poznań 1989.

appropriation of the dead body of the Socialist state, both of which recall sacred feasts of the past in which members of a tribe would consume a totem animal together.<sup>4</sup> Comparing those property transformations to group consumption (privatization), Groys emphasizes that they also aim to produce “the supra-individual identity of the tribe”. He observes the expressions of this identity in the contemporary art of the post-communist countries, where creators eagerly tap into the vast reservoir of the collective experiences that are legible for recipients. Simultaneously, this appropriate art is one of the more important artistic methods used in the context of contemporary international art.

Here, Groys refers to the artistic activities of, among others, Ilya Kabakov, Erik Bulatov, Boris Michalkov, Komar & Melamid based on recycling the relics of the communist empire.

Thus, at least several different factors shaped the domestic art of the 1970s and the proliferation of bottom-line initiatives. In these conditions, Paweł Freisler<sup>5</sup> decided to open a “Gallery” at 24 Krakowskie Przedmieście, with its scope of interest formulated in the following way: “We live in a time of experiment now, this is an era when risk is feasible. We read the words – Scientific-Technical Revolution – as referring to the revolution in arts, the revolution of an artist’s work. This is why we revise, and we will continue to revise, all forms and configurations in the realm of culture and arts! We are restless! Our intuition, supported by an avalanche of facts, tells us that the development of cybernetics, praxeology, miniaturization, automation, transmission media and processing technology – causes the compulsion of a new style and working methods of the businesses, administrative organs, each worker, but also pressures and strives to change the working principles of the galleries, museums, cultural centres, art education and all related MAs.”<sup>6</sup>

Through the text of this programmatic declaration, Freisler appropriated, among others, the rhetoric of the Scientific-Technical Revolution employed by socialist countries, where 15 branches and around 200 state-owned laboratories connected with research-and-development centres (VNIITE) originated after 1967, with at least some of them acting as unique “covers” for artists-scientists. For running “Gallery”, Freisler allocated himself only 9 months, but in this period a certain society of individuals managed to gather around it. The process of the “dematerialisation of the institution”, finally leading to the appointment of its successor, was initiated by the artist in his *Depozyt* (*Deposit*) project, symbolically delivering the potential of the place (allowing for the possibility of an autonomous activity on its premises) to a community that was born within its confines (privatization).

<sup>4</sup> B. Groys, *Art. Power*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

<sup>5</sup> In a quoted letter to a cultural committee of the Socialist Union of Polish Students that informs on the emergent initiative, and asks for granting of the premises (formerly used by the “Debutants’ Salon”) to a new gallery, members of the core group (apart from Freisler) also include: Przemysław Kwiek, Zofia Kulik and Jan Wojciechowski.

<sup>6</sup> “Notatnik Robotnika Sztuki” 1972, no.1.

Andrzej Partum’s strategy, leading to the establishment of Biuro Poezji (Poetry Bureau) in a loft at 38 Poznańska Street, can be perceived in a similar way. The name chosen to describe the occurring artistic situation ironically referred to bureaucratized systems of administering arts as practised in the PRL (People’s Republic of Poland). As Łukasz Ronduda writes on Partum’s motivations, the Bureau served “to connect a fissure, distinguishable in its artistic output, between private artistic expression, and its inevitable public dimension. [...] Partum created an anti-institution, at least partially aiming to wrest control from the institutional dimension of artistic activity that was deforming art itself. Biuro Poezji mocked official institutions that translated and publicized art.”<sup>7</sup>

At the same time, Ewa Partum worked in the framework of the self-appointed Galeria Adres in the least representative section of the Klub Artysty Plastyka at 86 Piotrkowska Street in Łódź, which was simply a closet under the staircase. This particular location can also be related on a symbolic level to the place of a female artist within the art structure, as in the 1970s Ewa Partum was also working with the clichés through which her person and artistic output were perceived.

The activities undertaken in the 1980s by Jacek Kryszkowski, particularly his editorial presence and action *Wyprawa po Witkacego do Rosji* (*Trip to Russia to Retrieve Witkacy*), were also based on the appropriation that Groys wrote about. Efforts to repatriate Witkacy’s earthly remains were rejected when such a scheme appeared for the first time<sup>8</sup> immediately after the end of the war, and resumed in the 1970s. Nevertheless, official progress in this case was noted two years after Kryszkowski’s expedition, when in 1987 General Wojciech Jaruzelski began negotiations with Mikhail Gorbachev leading to a “whitening of history’s dark pages” through the exhumation of three famous Polish figures, including – apart from Witkiewicz – the last king, Stanisław August Poniatowski, and the writer Aleksander Fredro. Attempting to transfer and distribute the artist’s remains, Kryszkowski – for whom Witkacy served as a source of inspiration – attempted to break the confines of taboo, while simultaneously seizing the martyrological discourse. As he later explained: “As we assumed, bringing and distributing Witkacy’s skeletal remains among the Polish community (two spoonfuls of ground dust for each interested party) would satisfy the needs of a mortally tired population. It would deprive it of another opportunity of a typical euphoria connected with a celebration that would inevitably take place if the skeleton in its entirety was offered to a nation as a whole. In such a case, skeletal remains would become general property, becoming no-one’s property in the end...”

<sup>7</sup> Ł. Ronduda, *Lęk przed wpływem*, [in:] *ibidem*, p. 164.

<sup>8</sup> Jerzy Eugeniusz Plomiński, Director of the Department of Literature in the Ministry of Culture and Arts, appointed a special Committee for the Commemoration of Stanisław Ignacy Witkiewicz, with a proper burial constituting one of its purposes. Quoted after: [http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Domańska\\_Transhumanacja\\_czyli\\_przepędzanie\\_prochów\\_Witkacego.pdf](http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Domańska_Transhumanacja_czyli_przepędzanie_prochów_Witkacego.pdf).



While in this case, by keeping a handful of bone dust at home, a fortunate owner is granted possibilities that were unavailable so far. He would approach Witkacy to a degree that was not possible even through domestic possession of the master's manuscripts or his multi-coloured portraits... After all, a piece of Witkacy that we can hold in our hands is causative, which along with all the other organs lost in the putrefactive process occurring in the grave, produced all these genuine wonders.<sup>9</sup>

In reality, the Polish market opened only after the downfall of communism, when during the first 24 months 600 thousand private enterprises were started, with as many as a million and a half workplaces, simultaneously marking a record-breaking growth in domestic business. But all the political transformations that our country underwent in the last century not only influenced the structure of commerce and services, but also the widely understood approach to resourcefulness. The global market, which shaped the so-called creative class (Richard Florida), also changed in the meantime. In his text for the "Manifesta Journal. Curator As Producer" (no. 10/2010) magazine, Pascal Gielen gave one of the possible reasons for the almost total decline of artist-run-spaces in Poland. He describes the nature of contemporaneity, referring to a sociological notion of goal-driven action that describes short-term interpersonal relations occurring in the given project. The author maintains that, in the current version of global capitalism, mobile actors (both artists and independent curators) that exist simply through travelling, are of the highest priority. Gielen's text on the advantage of resourceful, self-employed and flexible creators proves that, according to the researcher, the contemporary art world is based on private operators. Similarly to domestic entrepreneurs, they pay attention to how the market is conditioned on existing fashions and trends, and to the competitive factor. The freelancer's freedom paradox lies in a dependence on contacts, prevalent tendencies, and the priorities of cultural politics and grant programs. Taking frequent trans-locations and the imperative to follow art world novelties into account, it is not only hard to imagine shaping of the program in such circumstances, but also managing of artist-run-space. The question of "what happened to all the artist-run-spaces and galleries" can also be answered by looking inside the wallets of artists who simply cannot take on such initiatives nowadays. On the other hand, once again referring to strategies diagnosed by Groy, later described on the basis of activity of Polish artists in the 70s and 80s, it is hardly surprising that so few individuals choose to "mock" global politics. Until recently, it was successfully done by the Cracow-based Spółdzielnia Goldex Poldex (Goldex Poldex Cooperative), founded by Janek Sowa, Janek Simon, Kuba de Barbaro and Agnieszka Klepacka, who announced the suspension of their activities at the end of 2012.

<sup>9</sup> J. Kryszkowski, *Podróż do Rosji po Witkacego*, p. 122.

The Cooperative was named to commemorate the idea of opening a Polish gold mine in Madagascar (in spite of it not being realized, it led to the founding of a cooperative), and since its inception, retained a strong sense of independence. But, did Goldex Poldex – uniting for five years the notions of collective and commonly funded activity, while simultaneously implementing ideas of a self-sufficient model of living – not somehow appropriate the politics of such structures as, for example, the European Union itself?

---

Wystawa /  
Exhibition

---









**NIEWE KINO**  
80-82



Fragmenty z filmu



**NIEWE KINO**  
80-82



Fragmenty z filmu



PODRYMAJ  
URZEDNIK W  
SZTUK







like a son at his father  
interlaced in a wheel

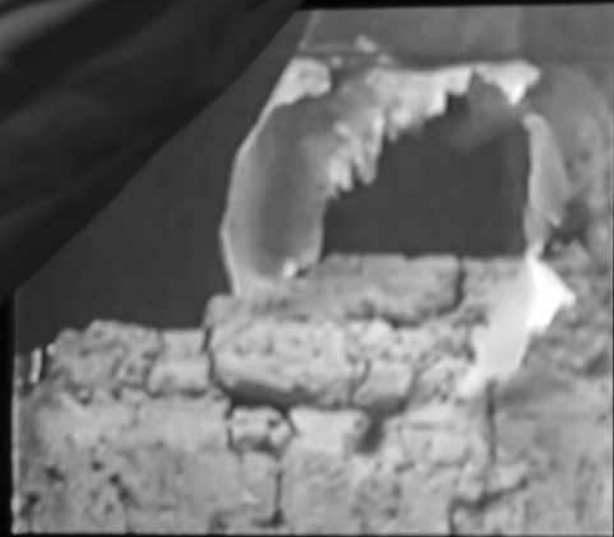


1988 - Wystawa  
1989 - Wystawa  
1990 - Wystawa  
1991 - Wystawa  
1992 - Wystawa  
1993 - Wystawa  
1994 - Wystawa  
1995 - Wystawa  
1996 - Wystawa  
1997 - Wystawa  
1998 - Wystawa  
1999 - Wystawa  
2000 - Wystawa  
2001 - Wystawa  
2002 - Wystawa  
2003 - Wystawa  
2004 - Wystawa  
2005 - Wystawa  
2006 - Wystawa  
2007 - Wystawa  
2008 - Wystawa  
2009 - Wystawa  
2010 - Wystawa  
2011 - Wystawa  
2012 - Wystawa  
2013 - Wystawa  
2014 - Wystawa  
2015 - Wystawa  
2016 - Wystawa  
2017 - Wystawa  
2018 - Wystawa  
2019 - Wystawa  
2020 - Wystawa  
2021 - Wystawa  
2022 - Wystawa  
2023 - Wystawa  
2024 - Wystawa





Front of National Unity



WYMIANA  
1982

WYMIANA  
1982

WYMIANA  
1982

WYMIANA  
1982

EXCHANGE GALLERY • EXCHANGE GALLERY • EXCHANGE GALLERY

"GALERIA WYMIANY" - dokonuje wymianę myśli artystycznej w prezentacjach autorskich oraz we wszelkiego rodzaju archiwalnych zapisach werbalno - wizualnych /druki, szkice, książki, wydawnictwa własne, afisze, projekty, rysunki, dokumentacje, filmy, fotografie, rejestracje video.../. Nawiązując kontakt z "GALERIĄ WYMIANY" masz możliwość wymiany materiałów artystycznych oraz dotarcie do biblioteki i archiwum w którym zabezpieczone ma prace między innymi:

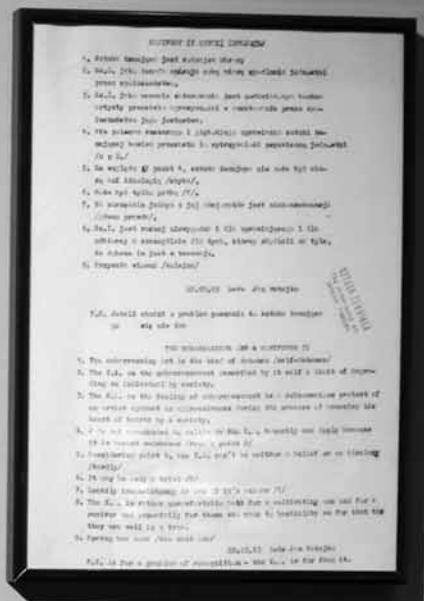
- |              |                 |                  |                  |
|--------------|-----------------|------------------|------------------|
| D. Helms     | A. Krzywobłocki | E. Zarzycka      | K. Zarębski      |
| M. Grygar    | W. Risto        | Witk             | B. Schaeffer     |
| M. Druks     | P. Downsbrough  | Z. Proszacko     | M. Potocka       |
| S. Hoffer    | W. Czerwinka    | G. Bódy          | P. Panhuysen     |
| J. Beuys     | K. Bendkowski   | K. Podsiadecki   | G. Üecker        |
| R. Opałka    | A. Honory       | L. Chwiastek     | M. Warzecha      |
| D. Higgins   | J. Jonas        | P. Kwiek         | A. Kostołowski   |
| J. Bereś     | R. Heyne        | J. van Munster   | L. Lye           |
| S. Themerson | J. Lewczyński   | A. van der Weide | M. Bakoenine     |
| F. Kriwet    | S. Nester       | W. Bruszewski    | M. Ohmiya        |
| R. Crozier   | Z. Hydret       | K. Sosnowski     | A. Lachowicz     |
| A. Partum    | S. Wojnecki     | A. Rzepecki      | Natalia LL       |
| J. Furnival  | E. Kalinowska   | G. Schraenen     | A. Kovacs        |
| J. Kolar     | A. Ciesielski   | H. Stażewski     | M. Janiak        |
| R. Waśko     | F. M. Neustfuss | G. Kwiatkowski   | N. June Paik     |
| A. Riddell   | L. Demidowski   | J. Valoch        | J. Kryszkowski   |
| S. Niikuni   | I. Lemke-Konart | D. Chatrny       | S. Pinczehelyi   |
| Marcus       | T. Konart       | Y. Nakajima      | Z. Rytko         |
| R. Rehfeldt  | A. Paruzel      | H. Costard       | J. Vétó          |
| W. Raben     | S. Paradżanow   | J. Haka          | R. H. Krauss     |
| W. Nekes     | V. Bódy         | R. Nonas         | A. Różycki       |
| T. Hajas     | M. Nitosińska   | Panamarenko      | A. Mikołajczyk   |
| T. Iimura    | Z. Warpechowski | E. Krasieński    | E. Winiarski     |
| D. Maurel    | J. Robakowski   | L. Ori           | T. Várnagy       |
| P. Sharits   | Z. Rybczyński   | A. Lenica        | J. Dobkowski ... |

The EXCHANGE GALLERY - concerns itself with the exchange of ideas, an archive of current art by people active in all artistic media - book illustration, self publication, sketching, posters, projects, drawing, film, photography, video, documentations - etc. Contact with the gallery provides possibility for exchange of artists material as well as introduction to library and archives where the works of artists listed below are catalogued.

The EXCHANGE GALLERY is run by Józef Robakowski  
 ADDRESS: 90 - 307 Łódź, Al. J. Piłsudskiego 7/29, phon./fax-0048/42/363092

EXCHANGE GALLERY • EXCHANGE GALLERY • EXCHANGE GALLERY





ADAM RZEPECKI  
 Jakiś kochany mój  
 Jezus, Jezus! Jezus! Jezus! Jezus! Jezus! Jezus!  
 1988

Wydanie: 1988-12-01  
 Liczba: 1988-12-01

MAREK JANIAK  
 Jezus, Jezus! Jezus! Jezus! Jezus! Jezus! Jezus!  
 Jezus, Jezus! Jezus! Jezus! Jezus! Jezus! Jezus!  
 1988

Wydanie: 1988-12-01  
 Liczba: 1988-12-01

Publikacja / A publication by the  
Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu* /  
Centre of Contemporary Art *Znaki Czasu*

Towarzysząca wystawie / In the occasion of the exhibition:  
*Państwo wojny. Prace z kolekcji Galerii Wymiany /*  
*War State. Works from the Collection of Exchange Gallery*  
25.10–30.12.2012

Kurator / Curator  
Piotr Lisowski

Realizacja wystawy / Exhibition production  
Wojciech Ruminski

Koordinacja projektu / Project coordination  
Daria Pysiak, Żaneta Sarnecka

Katalog pod redakcją / Catalogue editing by  
Piotr Lisowski

Teksty / Texts  
Wojciech Ciesielski, Aleksandra Jach, Piotr Lisowski, Agnieszka Pindera

Tłumaczenia / Translations  
Paulina Kapelska, Jacek Staniszewski, Monika Ujma

Korekta / Proofreading  
Natalia Cieślak, Ian Corkill, Paweł Falkowski, Katarzyna Radomska

Projekt graficzny / Design  
Grzegorz Laszuk, K+S

Skład / Typesetting  
Marcin Treichel

Zdjęcia / Photographs  
Archiwum Galerii Wymiany  
Tytus Szabelski (widoki ekspozycji / exhibition views)

Prawa autorskie / Lenders and Copyright  
Józef Robakowski, Galeria Wymiany

Specjalne podziękowania zechcą przyjąć / Special thanks to  
Józef Robakowski & Galeria Wymiany, Grzegorz Borkowski, Wojciech Ciesielski, Natalia Cieślak,  
Aleksandra Jach, Agnieszka Pindera, Janusz Zagrodzki, Zespół CSW *Znaki Czasu* / CoCA Team

Wydawca / Publisher  
Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu*, Toruń  
ul. Wały Gen. Sikorskiego 13, 87-100 Toruń  
Polska / Poland  
www.csw.torun.pl, info@csw.torun.pl

© Autorzy tekstów / Authors for the texts  
© 2012 Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu* /  
Centre of Contemporary Art *Znaki Czasu*  
All rights reserved

Druk / Printed by:  
EXPOL P. Rybiński, J. Dąbek sp.j.  
ul. Brzeska 4  
87-800 Włocławek

ISBN: 978-83-62881-33-8

Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu*, Toruń /  
Centre of Contemporary Art *Znaki Czasu*, Toruń

Organizatorzy / Institutional Founders  
Główny Organizator / Main Organiser – Gmina Miasta Torunia / City Office of Toruń  
Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego / Ministry of Culture and National Heritage  
Województwo Kujawsko-Pomorskie / The Kujavian-Pomeranian Voivodeship

Rada Programowa / Advisory Board  
Marcin Berdyszak, Jerzy Brzuski, Zbigniew Fiderewicz, Piotr Klugowski, Jarosław Modzelewski,  
Anda Rottenberg, Wiesław Smużny, Lech Wolski, Marek Żydowicz

Dyrektor / Director  
Paweł Łubowski

Dyrektor Programowy / Artistic Director  
Dobriła Denegri

Dział Kuratorski / Curatorial Department  
Krzysztof Białowicz, Natalia Cieślak, Katarzyna Jaworska, Marta Kołacz, Piotr Lisowski

Wydawnictwo i Księgarnia / Publishing & Bookstore  
Anna Kompanowska, Katarzyna Radomska, Kamila Gąska, Maria Głowacka, Lilia Pietraszewska

Dział Edukacji / Educational Department  
Elżbieta Kopacz, Matylda Hinc, Dominika Lewandowicz, Agnieszka Man, Dorota Sobolewska

Dział Promocji, PR-u i Sponsoringu / Promotion, PR & Sponsorship Department  
Dominik Pokornowski, Katarzyna Drewnowska-Toczko, Ewelina Czajkowska, Aleksandra Mosiołek,  
Katarzyna Ostrowska, Natalia Drzewoszewska, Piotr Zawalkiewicz,

Dział Realizacji Wystaw / Exhibitions Department  
Wojciech Ruminski, Tomasz Gnutek, Zbigniew Karolewski, Jacek Paszotta, Piotr Sokół

Konserwator dzieł sztuki / Art conservator  
Mirosław Wachowiak

Dział Organizacji i Administracji / Administration & Organisation Department  
Kazimierz Kamiński, Janusz Dahm, Marian Glonek, Agnieszka Megger, Mariusz Meszek,  
Wojciech Pętlicki, Daria Pysiak

Czytelnia i Archiwum / Reading Room  
Malina Barcikowska, Paweł Falkowski, Ivona Jablonskaja

Współpraca Międzynarodowa i Koordynacja Projektów /  
International Cooperation & Projects Coordination  
Kamila Neuman

Koordinacja Projektów, Asystentka Dyrektora / Projects Manager, Director's Assistant  
Alicja Hryckiewicz, Joanna Ratajczak

Asystentka Dyrektora Programowej, Koordynator Projektów /  
Artistic Director's Assistant, Project Manager  
Paulina Kuhn

Radca prawny / Legal Adviser  
Joanna Górska

Dział Księgowości i Kadr / Account & HR Office  
Robert Mańkiewicz, Marta Bejger, Katarzyna Borkowska, Ewa Hołod

Recepcja / Reception  
Marcelina Mucharska, Michał Połomski, Żaneta Sarnecka, Joanna Suchomska

Kinooperatorzy / Projectionists  
Łukasz Bienkowski, Adam Pietrulewicz

Sekretariat / Secretariat  
Małgorzata Kopczyńska

GEŃNY ORGANIZATOR /  
MAIN ORGANISER



Urząd Miasta Torunia

PARTNER TECHNOLOGICZNY /  
TECHNOLOGICAL PARTNER

**SHARP**

PARTNERZY /  
PARTNERS



PARTNERZY MEDIALNI /  
MEDIA PARTNERS



CzasKultury

indexart

KULTURALNY TORUŃ



TVP BYDGOSZCZ

---

Na powstanie tej publikacji miały wpływ dwa elementy. Pierwszy z nich wiąże się z fenomenem Galerii Wymiany Józefa Robakowskiego, drugi z wystawą Państwo wojny. Prace z kolekcji Galerii Wymiany, która bazując na jej zbiorach, została przygotowana w Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu* w Toruniu. Galeria Wymiany funkcjonująca w Łodzi w prywatnym mieszkaniu na dziewiątym piętrze wieżowca od początku pełniła rolę „żywej galerii”, miejsca, które oprócz charakteru wystawienniczego pozostaje archiwum, kolekcją, zbiorem multimedialnym, przestrzenią, w której można spotkać się i porozmawiać.

Two things have affected this publication. One is the phenomenon of Józef Robakowski's Galeria Wymiany, the other the exhibition War State. Works from the Collection of Exchange Gallery, hosted by the Centre of Contemporary Art *Znaki Czasu* in Toruń.

Located in a private apartment on the ninth floor of a tower block in Łódź, Exchange Gallery was a “live gallery” from the very beginning; it combined an archive, a collection and a multimedia centre, as well as a place for people to meet and hold discussions, rather than being merely an exhibition space.

---

ISBN 978-83-62881-33-8



9 788362 881338