

WARSZAWA W BUDOWIE  
11.10–09.11.2014

EDYCJA 6  
ISBN: 978-83-64177-20-0

**MIASTO  
ARTYSTÓW**

**WARSZAWA**

**W**

**BUDOWIE**

**TEKSTY**



# **MIASTO ARTYSTÓW**

**WARSZAWA W BUDOWIE 6:  
MIASTO ARTYSTÓW**

Do tej pory WARSZAWA W BUDOWIE zajmowała się architekturą i jej twórcami, reklamą w przestrzeni publicznej i procesami partycypacyjnymi. Teraz czas na artystów.

Warszawa 2014 roku jest centrum życia artystycznego Polski. To tutaj swoje siedziby mają najważniejsze instytucje kultury, galerie komercyjne i redakcje magazynów kulturalnych. Każdego miesiąca otwiera się kilkanaście wystaw, odbywają się prezentacje książek, performance, dyskusje i pokazy filmów. Również za sprawą symbolicznych realizacji w przestrzeni publicznej (Pozdrowienia z Alei Jerolimskich Joanny Rajkowskiej, Tęcza Julity Wójcik) warszawska sztuka pojawia się na pierwszych stronach gazet, a mieszkańcy stolicy mają wyrobione zdanie na jej temat. Również sami twórcy przez swój styl życia wyznaczają trendy, które po pewnym czasie stają się obowiązujące i typowe dla społeczeństwa lub niektórych jego grup. Artyści oraz ich sztuka odgrywają więc ważną rolę w procesach emancypacyjnych.

WWB od początku była festiwalem opisującym miasto. W tym roku opowiedzą o nim artyści sztuk wizualnych, których rola w tworzeniu Warszawy jest ciągle niedoceniana. To oni byli często prekursorami nowego miejskiego życia, które dzisiaj stanowi o atrakcyjności stolicy.

Dziś artyści prowadzą dyskusję nad włączeniem ich w powszechny system ubezpieczeń społecznych. Osoby, które przez wiele lat tworzyły kulturę, nie mogą z powodów ekonomicznych przejść na emeryturę. Są zmuszeni do wykonywania innych zajęć, które zapewniają im ubezpieczenie zdrowotne i minimalne składki emerytalne. W dobie powszechnego braku stabilności artyści po raz kolejny przecierają szlaki dla innych grup społecznych, które za chwilę mogą znaleźć się w podobnej sytuacji.

Niepokojącym aspektem działalności części artystów jest ich bezkrytyczny udział w procesach wolnorynkowych. Choć Warszawa nie stała się jeszcze miastem, gdzie gentryfikacja realnie pogarsza warunki życia społeczności wykluczonych, jest niemal pewne, że stanie się tak w nieodległej przyszłości. Rola twórców w tych procesach jest często niejednoznaczna i powinna być przedmiotem uwagi i krytyki.

Samorząd, dysponujący olbrzymimi zasobami lokalowymi, nie prowadzi jednocześnie programów udostępniania pracowni artystycznych. Artyści są pozostawieni sami sobie. Jak odnajdują się w tej rzeczywistości? Jakie postawy przyjmują? Czy są świadomi swoich praw? Czy w Warszawie jest potrzebna nowa umowa społeczna między artystami a władzą? Jaka jest ich rola w kształtowaniu przestrzeni publicznej? Czy ich działania mogą być inspiracją dla mieszkańców Warszawy? Na te pytania odpowiemy w tym roku.

Głównymi elementami WWB6 będą wystawy w pięciu miejscach: w Instytucie Awangardy, Domu Towarowym Braci Jabłkowskich, pracowniach przy ul. Inżynierskiej, dawnej pracowni Jana Styczyńskiego i Muzeum Sztuki Nowoczesnej na Pańskiej.

Podobnie jak w poprzednich edycjach punktem wyjścia będzie przeszłość. WWB6 opowie historię nowoczesnie pojmowanego życia artystycznego, szukając jego źródeł w pierwszych publicznych wystawach oraz w narodzinach systemu edukacji artystycznej i ich wpływie na miasto.

## **O FESTIWALU:**

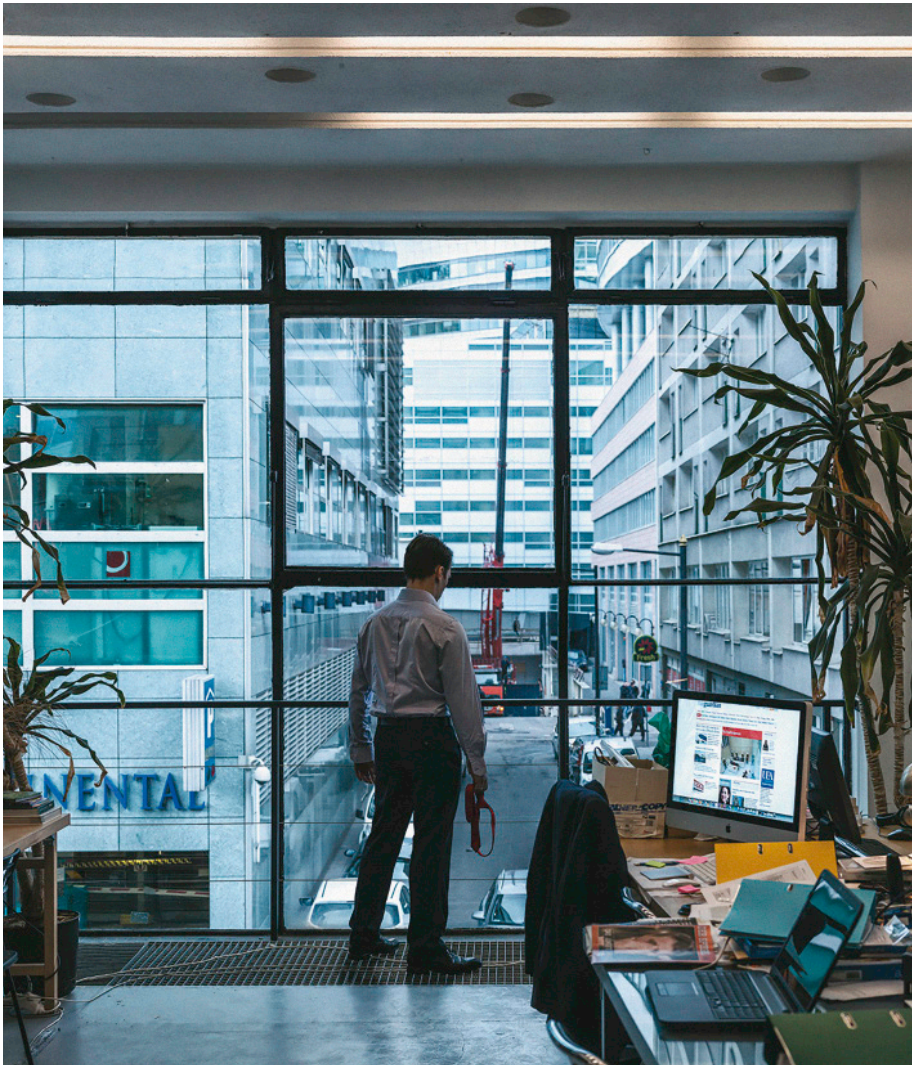
**Festiwal WARSZAWA W BUDOWIE** dotyczy przemian przestrzeni publicznej i prywatnej stolicy. Impreza ma już swoją tradycję i wierną publiczność. Festiwal został powołany do życia w 2009 roku w ramach starań miasta o uzyskanie tytułu Europejskiej Stolicy Kultury 2016. Format wydarzenia ewoluował od prezentacji współczesnego projektowania w szerokiej perspektywie (wzornictwo, grafika, architektura) do partycypacyjnego projektu badawczo-edukacyjnego, który koncentruje się na projektowaniu w kontekście problemów dzisiejszego miasta. Organizatorem jest Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, zaś od 2013 roku partnerem w organizacji jest Muzeum Warszawy (dawniej Muzeum Historyczne m.st. Warszawy).



# SPIS TREŠCI



<b>WSTĘP</b>	
<b>NAJWAŻNIEJSZE WYDARZENIA FESTIWALU</b>	<b>S. 10</b>
<b>MIASTO-TWÓRCY</b>	<b>S. 12</b>
<b>WYSTAWA: WYPADKI PRZY PRACY</b> <b>KLARA CZERNIEWSKA</b>	<b>S. 30</b>
<b>WYSTAWA: CODZIENIE OBECNY</b> <b>KLARA CZERNIEWSKA</b>	<b>S. 38</b>
<b>WYSTAWA: SAMOORGANIZACJA</b> <b>KATARZYNA BIAŁACH</b>	<b>S. 44</b>
<b>WYSTAWA: TWOJE MIASTO TO POLE WALKI</b> <b>STANISŁAW RUKSZA</b>	<b>S. 48</b>
<b>WYSTAWA: ARCHIWA NAJTŁAJFU</b> <b>TOMASZ FUDALA</b>	<b>S. 52</b>
<b>MIEJSKIE PRACOWNIE WARSZAWSKICH ARTYSTÓW</b>	<b>S. 64</b>
<b>NIE MA TU MIEJSCA NA ZYSKI</b>	<b>S. 78</b>
<b>ARTYŚCI SPOŁĘCZNIE ZAANGAŻOWANI</b>	<b>S. 90</b>
<b>TRZEBA ZBUDOWAĆ COŚ NOWEGO</b>	<b>S. 102</b>
<b>NOCNE CZUWANIE ARTYSTÓW</b>	<b>S. 112</b>
<b>ARCHIWUM WYOBRAŻONE</b>	<b>S. 122</b>
<b>ŻYCIA ARTYSTYCZNE WARSZAWY</b>	<b>S. 130</b>
<b>KOLOFON</b>	<b>S. 160</b>





**NAJWAŻNIEJSZE  
WYDARZENIA FESTIWALU**

**WARSZAWA W BUDOWIE** to nie tylko pięć wystaw, ale również kilkadziesiąt wydarzeń towarzyszących. Sesje, dyskusje, spacery, spotkania z artystami, kuratorami, teoretykami sztuki, urzędnikami i aktywistami. Kilka z tych spotkań zasługuje na szczególną uwagę.

Wszystkich zainteresowanych obecną sytuacją pracowni artystycznych w stolicy zapraszamy na dyskusję 15 października do Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. W spotkaniu wezmą udział nie tylko przedstawiciele środowiska artystycznego, ale również urzędnicy Zarządu Gospodarowania Nieruchomościami, Biura Kultury i Centrum Komunikacji Społecznej. O tódzkich doświadczeniach opowie przedstawiciel tamtejszego magistratu. Punktem wyjścia będzie raport opracowany przez Martę Żakowską, który można znaleźć w tym folderze. Celem dyskusji oraz prezentowanego przez **WARSZAWĘ W BUDOWIE** opracowania jest wypracowanie rekomendacji dla obecnej lub przyszłej władzy.

O Warszawie i realizacjach sztuki w przestrzeni publicznej, 17 października podczas sesji zaprogramowanej przez Sebastiana Cichockiego będą z kolei mówić Maria Poprzęcka, Ewa Majewska, Ewa Tatar i Stanisław Ruksza. Po boomie na tego typu projekty artystyczne w pierwszej dekadzie XXI wieku, w ostatnich latach w stolicy powstało niewiele nowych dzieł publicznych. Rzeźby i instalacje zastąpione zostały inicjatywami na rzecz odpowiedzialnego współużytkowania przestrzeni publicznej, publikacjami porządkującymi wiedzę na temat oddolnego projektowania i modernistycznego dziedzictwa architektonicznego, seriami debat oraz konferencji. Przykładem tego typu zmiany zainteresowań – z obiektu na sytuację – jest też festiwal **WARSZAWA W BUDOWIE**.

Nowe wątki do polskich dyskusji o obecności artysty w mieście dodadzą goście zaproszeni przez Kubę Szredera, niezależnego kuratora, współtwórcę Wolnego Uniwersytetu Warszawy. Tak więc 5 listopada Stephan Dillemoth opowie o bohémie i samoorganizacji. Już w latach 80. i 90. Dillemoth uczestniczył aktywnie w oddolnych ruchach artystów. Ich celem było wytworzenie i użytkowanie przestrzeni życia i twórczości alternatywnych wobec akademickiego, artystycznego czy społecznego mainstreamu. W Berlinie artyści okupowali pustostany, upadłe fabryki czy budynki akademii artystycznych, żeby na ich miejsce stworzyć pracownie, warsztaty czy przestrzenie wystawiennicze. W tym kontekście Dillemoth wytworzył koncepcję „bohemian research”, czyli „bohemy jako sposobu tworzenia wiedzy”.

**MIASTO-TWÓRCY**

**KLARA CZERNIEWSKA**

dzięki wydarzeniom organizowanym w ramach festiwalu we współpracy z licznymi badaczami, aktywistami i organizacjami pozarządowymi udało się przewartościować spuściznę architektury soc-modernizmu. Festiwal unaoczniał skalę problemów związanych z mieszkalnictwem, partycypacją społeczną i nachalną obecnością wielkoformatowej reklamy. Był także katalizatorem reakcji łańcuchowej, w efekcie której mieszkańcy-obywatele z większym zaangażowaniem włączyli się w świadome tworzenie i pielęgnowanie swojego otoczenia.

W tym roku naszą uwagę poświęcamy sztuce i artystom, ich wpływowi na kształtowanie i doświadczanie przestrzeni we współczesnej metropolii. Skojarzenie ze sztuką publiczną nasuwa się niejako automatycznie, to jednak tylko jeden z poruszanych przez nas wątków.

Szósta edycja festiwalu **WARSZAWA W BUDOWIE** przypada na rok podsumowań związanych z obchodami czterćwiecza III RP. Wiele się mówi zarówno o sukcesach młodego demokratycznego państwa, jak i o zaprzeczonych podczas transformacji szansach. Dyskusję tę można z powodzeniem przenieść na lokalny grunt warszawski. Przecież to Warszawa jest przeskalowaną metaforą polskiej transformacji – miastem-magnesem, przyciągającym ludzi z całego kraju, miastem spełnionych marzeń i zawieszonych ambicji, utopijnych, modernizacyjnych projektów i pełnej trosk codzienności.

Przez ostatnie pięć lat **WARSZAWA W BUDOWIE** funkcjonowała jako platforma wymiany obserwacji i postulatów dotyczących teraźniejszości i przyszłości stolicy, umożliwiając nie tylko powtórny ocenę i rewizję zjawisk historycznych, ale i proponując możliwe do wdrożenia zmiany. To między innymi

Powodów tego „powrotu do sztuki” na imprezie poświęconej szeroko pojętemu projektowaniu miejskiemu, w mieście i dla miasta, organizowanej od strony merytorycznej przez instytucję popularyzującą sztukę współczesną, jest kilka. Najważniejszym z nich jest wola przywrócenia właściwego miejsca sztuce i artystom, dążenie do ich upodmiotowienia i wsparcie ich starań o większą widoczność. Muzeum Sztuki Nowoczesnej było jedną z pierwszych instytucji publicznych, które podjęły się badań nad współczesnym miastem. Krótka, ale burzliwa historia tej instytucji sztuki związała ją ze sprawami miejskimi. Tegoroczna edycja **WARSZAWY W BUDOWIE** ma być wyrazem bliskości artystów i miasta.

Od dłuższego czasu obserwujemy stabilny rozwój oraz konsolidację lokalnej sceny artystycznej.

Warszawa tuż po wojnie, gdy dyskutowano o odbudowie instytucji sztuki, konkurowała z Krakowem o miano

„polskiej stolicy sztuki”. Pierwsza po wojnie Wystawa Sztuki Nowoczesnej odbyła się w 1948 roku w Krakowie, zaś kolejne dwie, w latach 1957 i 1959, już w Warszawie, poprzedzone słynnym antysocrealistycznym wystąpieniem artystów w Arsenale z roku 1955. Wkrótce Warszawa stała się siedzibą centralizujących życie artystyczne instytucji PRL, takich jak Centralne Biuro Wystaw Artystycznych czy Związek Polskich Artystów Plastyków, ze swoimi mniej lub bardziej zależnymi od centrum satelitami w miastach wojewódzkich. Dziś, mimo licznych, niezwykle interesujących inicjatyw w innych miastach, Warszawa bez wątpienia dominuje na artystycznej mapie Polski. Świadczy o tym nie tylko fakt przyciągania czy wchłaniania artystów i pozostałych „pracowników świata sztuki” z innych ośrodków. Najjaskrawszym tego przykładem jest przenoszenie się do Warszawy w kolejnych latach galerii i artystów z Poznania czy Krakowa, ale chyba przede wszystkim stopień rozbudowania struktury instytucji sztuki (Akademia Sztuk Pięknych, muzea, galerie, obecność krytyków, siedziba ogólnopolskich mediów, kolekcjonerów, potencjalnych mecenasów, wreszcie – najwyższy poziom skomunikowania z obiegiem międzynarodowym). Wydaje się, że sztuka, jej kontemplacja, ale też konsumpcja, stały się dla warszawiaków ważne. Świadczą o tym cieszące się popularnością targi Warsaw Gallery Weekend, Salon Zimowy, Art Yard Sale i coraz częstsze długie kolejki do wejścia na wystawy sztuki współczesnej. Podczas festiwalu przyjrzymy się więc stolicy, która aspiruje do bycia „drugim Berlinem” – tętniącym życiem miastem wolnych i twórczych ludzi, ożywiających swoją obecnością ulice i skwery. Czy są to tylko prowincjonalne aspiracje zakompleksionego „biednego kuzyna” Zachodniej Europy, czy samopełniające się przepowiednie, które,

powtarzane jak mantra, stają się rzeczywistością?

Ponadto tegoroczna edycja festiwalu wpisuje się w ogólnopolską debatę na temat współczesnych ekonomicznych i społecznych uwarunkowań uprawiania sztuki. Bezpośrednim impulsem do podjęcia zagadnienia roli artystów i sztuki w mieście były działania Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej, dążące do renegotjacji warunków pracy i poprawy społecznego statusu artystów i artystek sztuk wizualnych. Zorganizowany przez OFSW w maju 2012 roku Strajk Artystyczny dowiódł nie tylko zaniechań w sferze wsparcia i zabezpieczenia socjalnego twórców. Strajk zwrócił też uwagę na to, jak znikoma jest siła oddziaływania tej grupy społecznej, mimo jej wielkiego zaangażowania oraz wpływu na zmiany społeczne i życie miasta i mimo niewątpliwego sukcesu, jakim było „Porozumienie w sprawie minimalnych wynagrodzeń dla artystów i artystek” podpisane z kilkoma ważnymi instytucjami sztuki współczesnej w Polsce.

Interesuje nas również wieloaspektowość przenikania się sztuki z życiem codziennym na różnych poziomach doświadczenia, swoista „miastotwórczość” działań artystów, zarówno w wymiarze materialnym, jak i metaforycznym, symbolicznym. W tej kategorii mieszczą się zarówno pozytywne, jak i negatywne konsekwencje fizycznej obecności i działalności artystów w danej przestrzeni. Należy się liczyć nie tylko z korzystnymi zmianami społecznymi wynikającymi z artystycznej interwencji, ale także z uruchomieniem procesów gentryfikacyjnych okolic zamieszkałych przez tzw. klasę kreatywną.

Celem festiwalu nie jest nakreślenie kompletnej historii warszawskiej sceny artystycznej. Tę misję pozostawiamy sekcji Dokumentacji Plastyki Współczesnej IS PAN, skrupulatnie



opracowującej materiały dotyczące polskiego życia artystycznego w wielotomowych publikacjach. Skupiamy się raczej na zasygnalizowaniu pewnych istotnych wątków życia artystycznego stolicy, dostrzeżeniu jego specyfiki i problemów oraz opisanie ich przez pryzmat współczesnych pojęć i postaw metodologicznych. Szczególny nacisk kładziemy więc na kwestie: edukacji (zarówno akademickiej, jak i alternatywnych modeli samokształcenia), oddolnych inicjatyw i nieformalnych przejawów życia artystycznego (relacje towarzyskie, bohema, kontrkulturowe podziemie), materialnych i niematerialnych śladów działalności artysty (pracownie, sztuka w przestrzeni miasta, miejskie legendy budujące tożsamość miejsca), przede wszystkim zaś na roli artystów i sztuki w procesach miastotwórczych, ich udział w miejskich rewolucjach, współtworzeniu kapitału symbolicznego i ekonomicznego przestrzeni. Interesuje nas znalezienie odpowiedzi na pytanie, jak życie artystyczne może być emancypacyjnym impulsem dla mieszkańców, zachętą, by przekształcali miasto wedle własnych potrzeb, by sami stawali się „miastotwórcami”. Zajmujemy się też warunkami codziennej egzystencji artystów, problemami sztuki w przestrzeni publicznej, przestrzeniami stworzonymi i prowadzonymi przez artystów.

Tegoroczna edycja festiwalu nie posiada więc jednej wystawy głównej, która w sposób całościowy reasumowałaby historię warszawskiej sceny artystycznej. Zastąpiły ją w tym roku mniejsze prezentacje, w których staraliśmy się oddać twórczą atmosferę towarzyszącą powstaniu żywych miejskich legend.

## **ARTYŚCI: PREKARIAT CZY KLASA KREATYWNA?**

Jak czytamy w „Dwutygodniku”: „W ostatnich latach polscy artyści do-

konali zbiorowego *coming outu* jako prekariusze. Strajk artystyczny z 2012 roku pokazał, że artystów dotyczą te same procesy eksploatacji, co osób pracujących na umowach śmieciowych czy zmuszanych do samozatrudnienia”<sup>71</sup>. Zbiorowa frustracja znajduje ujście w wystawach w całej Polsce, takich jak międzynarodowa *Ekonomia w sztuce* w krakowskim Mocaku (*nota bene*, współfinansowana przez Narodowy Bank Polski), *Zawód artysty* w Galerii Wschodniej w Łodzi (kurator: Marcin Polak) czy wystawy Stanisława Rukszy *Workers of the artworld unite* w bytomskiej Kronice i *Oblicze dnia: koszty społeczne w Polsce po 1989 roku* w Nowej Hucie. Ta ostatnia, według kuratora, zachęcała do „spojrzenia na polskie życie artystyczne tego czasu od strony uwarunkowań ekonomicznych i relacji ze społeczeństwem, nie tylko w kategoriach *zimnej wojny sztuki ze społeczeństwem* czy *stosowanych nauk społecznych*, ale jako medium uczestniczącej formacji społecznej, części świadomego społeczeństwa, które poprzez krytykę własnych instytucji przeżywa demokrację”.

Kwestie prekarności (poczucia niepewności, tymczasowości, niestabilności i braku bezpieczeństwa wynikającego z rodzaju zatrudnienia), biedy czy braku zabezpieczeń socjalnych dla twórców podejmują artyści nie tylko w swoich pracach, ale również poprzez swoją działalność w ramach OFSW czy Komisji Środowiskowej Pracowników Sztuki OZZ Inicjatywa Pracownicza. Jak jednak dostrzegają Łukasz Izert i Kuba Maria Mazurkiewicz, prowadzący eksperymentalną Pracownię Struktur Mentalnych na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną warszawskiej ASP, „nie tylko artyści związani z galeriami są w trudnym położeniu socjalnym. Wielu młodych ludzi pracujących w mediach, muzyce, reklamie, filmie, architekturze czy rzemiośle, jest

w podobnej sytuacji”<sup>2</sup>. Autorzy *Przewodnika dla studentów od studentów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie* (dostępnego online pod adresem: <http://przewodnikasp.uratujewas.pl/przewodnikasp.pdf>) pytają, dlaczego strajkujący w 2012 roku artyści nie protestowali wspólnie z przedstawicielami innych grup zawodowych, lecz obwarowali się w bastionach instytucji sztuki. Wydawałoby się, że odpowiedź jest prosta: to właśnie te instytucje zapewniają artystom widoczność, stanowią niejako „ambasady”, których pracownicy są „rzecznikami” reprezentującymi dane środowiska twórcze, mówiącymi „w imieniu artystów”. Faktycznie jednak zamknięcie instytucji sztuki w zwyczajowy „wolny czwartek” mogło wydawać się niewystarczające, niewspółmierne do wagi problemu. „Istnieje coś takiego jak strajk zastępczy” – informuje mnie podczas rozmowy artysta Artur Zmijewski. To sytuacja, w której jedna grupa zawodowa strajkuje w imieniu innej, mniej kojarzonej z tradycyjnymi formami protestu.

Odpowiedzią na trudną sytuację jest więc chęć samoorganizacji i samostanowienia. Powstanie OFSW i przystąpienie artystów do Inicjatywy Pracowniczej jest wyrazem potrzeby mówienia wspólnym głosem i bezpośrednio o własnych problemach. Do lat 80. XX wieku rolę takiego „reprezentanta” interesów artystów sztuk wizualnych stanowił Związek Polskich Artystów Plastyków. Ta potężna, biurokratyzowana machina, funkcjonująca w szczytkowej formie do dziś, dysponowała lokalami przeznaczanymi na pracownie, zapewniała dostęp do zasilków czy podstawowych narzędzi malarzkich. Kupienie farb w specjalistycznym sklepie było możliwe jedynie dzięki posiadaniu legitymacji członkowskiej, więc młodzi malarze niezrzeszeni w ZPAP musieli nieraz sporzą-

dzać je sobie sami. Zdelegalizowany w stanie wojennym Związek próbował przekształcić się w Solidarność Artystów, a po przemianach roku 1989 niemal całkowicie stracił wiarygodność.

Dziś artyści wydają się być coraz bardziej świadomi swoich praw i możliwości. Pomagają im w tym cenne inicjatywy, uzupełniające tradycyjny model kształcenia akademickiego. Programy, takie jak prowadzony przez Martę Czyż „Projekt absolwent” oraz publikacje typu *Praktyczny poradnik dla artystów* (red. Agnieszka Pindera, 2012) gromadzą przydatne informacje związane ze sposobami finansowania swojej pracy, programami stypendialnymi i rezydenturalnymi, wyjaśniają kwestie prawa autorskiego, uzupełniając tym samym edukację artystyczną o pomijany zwyczaj praktyczny wymiar profesjonalnej działalności twórczej. Z kolei „Czytanki dla Robotników Sztuki” organizowane przez Wolny Uniwersytet Warszawy pomagają wytworzyć teoretyczne ramy i alternatywne modele społecznych i ekonomicznych warunków pracy artystów, kuratorów, koordynatorów, stażystów i innych pracowników kultury. Sesja WUW-u dotycząca „podziału pracy oraz związanej z nią dystrybucji kapitałów społecznych i ekonomicznych w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce” zbiega się w czasie z naszym festiwalem. Jakub Szreder, odpowiedzialny za program sesji i spotkań z wybitnymi teoretykami w czasie **WARSZAWY W BUDOWIE**, jest jednym z organizatorów tego wydarzenia.

Innym zagadnieniem, któremu przyjrzymy się bliżej podczas festiwalu, jest dyskurs tzw. klasy kreatywnej i kreatywnego miasta. Terminy te, ukute przez specjalistę od marketingu miast Richarda Floridę, robią równie zawrotną karierę jak idea prekariatu. Przedstawiciel/ka klasy twórczej (wersja spolszczona przez Ewę Rewers) cechuje się w założeniu dużą mobilnością

i elastycznością działania z jednej, a potrzebą ciągłej stymulacji z drugiej strony. „*Ludzie poszukujący nowych form kreatywności chcą mieszkać i pracować z podobnymi sobie, w płynnej, a gęstej, przestrzeni symbiotycznych powiązań stymulujących wyobraźnię, organizujących spotkania, eksplodujących wydarzeniami*” – pisze Rewers<sup>3</sup>.

To, co wytwarza klasa kreatywna, to kapitał kulturowy, za którym nadciąga kapitał ekonomiczny. Wiedzą to politycy i deweloperzy, konkurujący na międzynarodowym rynku „kreatywnych metropolii”<sup>4</sup>. Konsekwencją polityki stymulującej postindustrialną koncepcję gospodarki opartej na wiedzy może być z jednej strony tzw. efekt Bilbao, lecz z drugiej – niekontrolowane procesy gentryfikacji i społecznego wykluczenia, dostrzegalne szczególnie wyraźnie w dawnych dzielnicach robotniczych, takich jak Praga czy Wola.

W obu przypadkach artyści sztuk wizualnych są tylko częścią większej społeczności, reprezentantami zdefiniowanej na nowo klasy robotniczej XXI wieku. Mówiąc o nich, być może nie poruszamy wszystkich problemów związanych z przedstawicielami innych środowisk twórczych. Wierzmy jednak, że ujmijemy istotę problemu.

### MIASTOTWÓRCZOŚĆ

„*Każde działanie w miejskiej przestrzeni narusza status quo. (...) Każdy gest, dźwięk, poruszający się przedmiot, ciało narusza miejski kontekst, nie pozwalając mu zakrzepnąć w żadnej miejskiej formie. Jeden z najbardziej futurystycznych obrazów to nieruchome miasto.*” – pisze Ewa Rewers<sup>5</sup>. Autorka konstatuje, iż wszystko, co mówimy o mieście, ma charakter performatywny – to znaczy każde działanie, sama obecność w mieście wywiera na nie wpływ, przekształca je. Miasto, według poznańskiej badaczki, można opisać jako kolektywne, społeczne dzieło sztuki.

Wydaje się, że ta metafora jest szczególnie nośna w Warszawie, mieście tak często określanym jako palimpsest zbudowany z kontrastujących ze sobą warstw historycznych, społecznych, ekonomicznych i artystycznych znaczeń, w chaotycznym mieście demokracji wstrząsanej wewnętrznymi konfliktami.

Rolę artystów sztuk wizualnych w wytwarzaniu przestrzeni postrzegamy dwojako. Z jednej strony analizujemy wpływ efektów ich pracy na przemianę lokalnego kontekstu (działania partycypacyjne i sztuka publiczna, np. projekt „Dotleniacza” Joanny Rajkowskiej na placu Grzybowskim, bez którego proces rewitalizacji zaniedbanego obszaru nie odbyły się tak szybko); z drugiej zaś interesuje nas warstwa „prywatna”/nieformalna życia artystycznego, dotycząca sposobów, w jakie artyści i artystki przekształcają miasto poprzez swoją obecność. Tu skupiamy się na kwestii fizycznego miejsca pracy twórcy (pracownia zarówno jako topos i mit, „źródło” sztuki i miejsce nieoficjalnych czy wręcz kontrkulturowych spotkań, jak i problem spowodowany brakiem dobrych przestrzeni na pracownię, silnie obecnie związany z polityką lokalową miasta), a także na roli tzw. bohemy, środowiska towarzysko-artystycznego, wizerunku artysty świadomie tworzonego przez niego samego i percypowanego w zbiorowej wyobraźni.

### SZUKA PUBLICZNA

Jedną z sesji tegorocznej **WAR-SZAWY W BUDOWIE** poświęcamy zagadnieniu sztuki publicznej. Jest to związane z tym, iż w 2014 roku Muzeum Sztuki Nowoczesnej przejęło opiekę nad pracą „Pozdrowienia z Alej Jeruzolimskich” Joanny Rajkowskiej, czyli popularną Palmą. W obliczu przedłożenia nowego planu zagospodarowania przestrzennego okolic

Ronda Ch. de Gaulle'a, w którym istniejąca w tym miejscu już od 12 lat praca Rajkowskiej nie została uwzględniona jako rzeźba/pomnik/monument, stanęliśmy przed koniecznością ponownego przedyskutowania funkcji realizacji artystycznych w tkance miasta. Czy promowanie się miasta (i innych instytucji prywatnych i publicznych) poprzez sztukę musi oznaczać, że jest ona traktowana instrumentalnie, jako dekoracja budynków, skwerów lub swego rodzaju „miejski mebel”? Czy postulowanie przeznaczenia części budżetu w nowych inwestycjach o działalności kulturalną musi manifestować się poprzez postawienie tradycyjnej rzeźby, czy może raczej powinno przyjąć formę długofalowego projektu nastawionego na interdyscyplinarną współpracę? W jakiej mierze artysta (lub jego zleceniodawca), ingerując w tkankę miasta, może dokonywać symbolicznej przemocy wobec „reszty społeczeństwa” – przemocy związanej zarówno z narzucaniem określonego przez pochodzenie klasowe smaku/języka wizualnego<sup>6</sup>, jak i związanej z otwartą na (nad)interpretacje kwestią wymowy/znaczenia pracy, tak jak obserwujemy to w przypadku wystawionej na akty wandalizmu *Tęczy* Julity Wójcik? To zapewne tylko niektóre z wątków poruszonych podczas planowanej w ramach festiwalu dyskusji na temat sztuki publicznej.

## PRACOWNIA

Temat pracowni twórczych, wiązany od zawsze z tzw. wolnymi zawodami, jest dla nas ważny z wielu powodów. Przede wszystkim, pomimo postulowanej od lat 60. epoki *post-studio*, która towarzyszy zwrotowi konceptualnemu w sztuce, posiadanie pracowni twórczej wciąż w znacznej mierze warunkuje sposób uprawiania zawodu artysty. Stanowi też pewnego rodzaju przywilej, mogący świadczyć o statusie

twórcy. Od XIX wieku artyści mogli korzystać z różnych przestrzeni w ramach mecenatu tak instytucjonalnego (państwo, szkolnictwo artystyczne, następnie Związek Polskich Artystów Plastyków), jak i prywatnego (pracownie malarskie w należącem do arystokracji Hotelu Europejskim). W okresie PRL, w ramach nowego budownictwa socjalnego, dzięki naciskom artystów, projektowano przestrzenie przeznaczone na działalność twórczą. Lokalami tymi zarządzał Związek Polskich Artystów Plastyków. Istniały pracownie z tzw. nadania, ale można było się ubiegać również o przestrzeń z „uzysku” – w tym celu należało zgłosić znalezioną przez siebie przestrzeń (najczęściej suterенę czy strych) do puli ZPAP. Często wiązało się to z problemem adaptowania przestrzeni na własny koszt. Zdarzało się też, że zgłoszony lokal był przekazywany innemu artyście. Niestety, skutki wypracowanych w czasach PRL-u praktyk towarzyszą nam do dziś. Nieustannie powracającym problemem jest kwestia statusu pracowni jako lokalu użytkowego – zapis ten nie tylko wyklucza połączenie funkcji pracowni z funkcją mieszkalną, ale stanowi też podstawę do niekorzystnych dla artystów uregulowań wysokości czynszu w lokalach zarządzanych obecnie przez stołeczne Zarządy Gospodarowania Nieruchomościami.

Podczas festiwalu temat pracowni twórczych będzie się pojawiał wielokrotnie. Wspólnie z redaktorką naczelną magazynu „Miasta”, Martą Żakowską, Michałem Krasuckim, reprezentującym Zespół ds. Warszawskich Historycznych Pracowni Artystycznych i Towarzystwo Opieki nad Zabytkami oraz artystką, Laurą Pawelą, działającą w Obywatelskim Forum Sztuki Współczesnej, przygotowaliśmy raport o zapotrzebowaniu na pracownie wśród warszawskich artystów. Mamy nadzieję, że przeprowadzone

przez nas ankiety, wywiady pogłębione i badania przyniosą efekt w postaci projektu uchwały o lokalach na pracownię twórcze, który przekazemy Radzie Miasta. Byłby to prawdziwy sukces, szczególnie w kontekście dyskusji na temat sposobu gospodarowania lokalami przez stołeczne ZGN-y. Liczne nieużytki i pustostany, a także obiekty przeznaczone do remontu lub zmieniające swoją funkcję (jak przeznaczone do rozbiórki biurowce czy likwidowane szkoły) mogłyby bowiem być wykorzystane pod tymczasowy najem na działalność kulturalną i artystyczną.

Przestrzeń pracowni, a więc miejsca, w którym powstają nowe prace, bywa też przestrzenią pierwszej ich konfrontacji z odbiorcami, jak również może stanowić medium samo w sobie – świadomą kreację artystyczną, swoisty mikrokosmos artysty, spoiwo życia i sztuki. Idąc tym popularnym ostatnio tropem, mając w pamięci festiwal Otwarte Mieszkania oraz spotkania z artystami podczas imprezy *Pracownie*, organizowane przez artystkę Karolinę Bregułę, czy inspirujące publikacje w popularnych mediach: od lat 60. i cyklu Felicji Uniechowskiej „Moje hobby to mieszkanie” w „Ty i Ja” po współczesne blogi *Freunde von Freunden.com*, *wheretheycreate.com* i *domykultury.com*, postanowiliśmy zorganizować aż trzy z pięciu wystaw programu głównego w przestrzeniach dawnych pracowni związanych z ważnymi dla Warszawy twórcami.

Dzisiejsza siedziba Instytutu Awangardy, czyli dawna pracownia-mieszkanie Henryka Stażewskiego, Marii Ewy Łunkiewicz-Rogoyskiej oraz Edwarda Krasieńskiego, stanie się na powrót MIEJSCEM, rozumianym za manifestem Wiesława Borowskiego, Hanny (Anki) Ptazkowskiej i Mariusza Tchorka, twórców Galerii Foksal, i za niepublikowanym do 2014 roku tekstem Henri Lefebvre’a z 1973 roku jako

„obszar, który powstaje z wzięcia w nawias, z zawieszenia wszystkich praw obowiązujących w świecie”<sup>7</sup>. Osobę Henryka Stażewskiego przywołamy we wspomnieniach osób, które miały z nim bezpośredni kontakt. Ich wypowiedzi będą ilustrowały fotografie i przedmioty budujące jedynie migotliwy, niepełny obraz tej kluczowej dla historii awangardy postaci. Zdajemy sobie sprawę, jak skromna jest to prezentacja, zważywszy na okrągłą rocznicę 120-lecia urodzin współtwórcy jednego z pierwszych muzeów sztuki nowoczesnej w Europie. Instytut „*codziennie obecny*” (określenie Milady Słizińskiej), odegrał bowiem niezwykle, animator-ską rolę, kształtując światopogląd całego środowiska artystów, krytyków i teoretyków, będących dziś autorytetami dla kolejnego pokolenia.

Punktem wyjścia dla dwutorowej narracji o przenikaniu się sztuki i życia w drugiej z wystaw jest cenne znalezisko, dokonane w dawnej pracowni warszawskiego fotografa Jana Styczyńskiego. Znajdujący się tam mural Mariana Bogusza utrzymany w stylistyce informel to jedyne zachowane malowidło ścienne tego artysty z okresu odwilży. Powstało spontanicznie podczas jednego z towarzyskich spotkań, dziś pilnie potrzebuje konserwacji. Na wystawie prezentowana będzie również niezwykle kolekcja prac, które opowiadają o zażyłych relacjach między artystami: kompozycje wykonane na ceramicznych talerzach przez czołowych polskich artystów nowoczesnych były darami dla Jana Styczyńskiego, w zamian za które fotograf ofiarowywał ich autorom kolorowe reprodukcje ich dzieł. Celem tej „konfrontacji” (nawiązując do tytułu jednej z wystaw organizowanych przez Mariana Bogusza w latach 60.) jest pokazanie bliskości życia towarzyskiego i codziennej artystycznej praktyki. Talerze jako przekorne *tonda*, okrągłe obrazy, opowiadają nam

aneddotę, ale tuż pod jej powierzchnią kryją się rzeczywiste debaty, żywe w tamtych czasach wśród krytyków i artystów pozostających pod wpływem ideałów modernizmu. Oczywistym punktem odniesienia jest tu zbiór ceramicznych talerzy autorstwa Pabla Picassa, przekazany przez artystę warszawskiemu Muzeum Narodowemu w 1948 roku – niewątpliwie zwiastun późniejszej mody na „pikasy” w polskim wzornictwie doby odwilży.

Trzecią prezentacją zorganizowaną w przestrzeni pracowni jest *Samoorganizacja*. W pracowniach Katarzyny Górnej i Waldemara Mazurka na warszawskiej Pradze oddajemy głos artystom, odtwarzając kontrkulturową aurę wydarzeń artystycznych w prywatnych mieszkaniach i pracowniach w latach 80. i 90. Wystawa będzie się odnosić do współpracy artystów i oddolnej potrzeby jednoczenia się w celu zrobienia wspólnej wystawy, założenia galerii, prowadzenia otwartej pracowni bądź kolektywnego krytycznego przepracowania jakiegoś ważnego społecznego problemu. W części historycznej pojawia się tu m.in.: Pracownia Działań i Dokumentacji, Galeria Piwna, wystawy w pracowniach przy ul. Inżynierskiej oraz Białostockiej.

Jednak, jak co roku, serce festiwalu bije w tymczasowej siedzibie Muzeum Sztuki Nowoczesnej przy ul. Pańskiej 3. Tu, obok poważnych debat toczących się w audytorium Emilii, zapraszamy do odkrycia tajemniczego świata artystycznych imprez i przebieżanek. Wystawa *Archiwa najtłajfu* prezentuje życie artystyczne nocą i jego wizualną stronę. Zdjęcia zrobione na balu lub w klubie to materiał raczej marginalizowany przez „oficjalną” historię sztuki – ważny ze względu na to, że ujawnia dyfuzję różnych artystycznych scen i postaw, przenikanie się środowisk, jak choćby twórcze kontakty artystów wizualnych z muzykami oraz filmowcami.

Warto na koniec podkreślić rolę, jaką w dokumentacji życia artystycznego, jak również w naszych wystawach, pełni fotografia. Archiwalne zdjęcia autorstwa związanych ze środowiskiem awangardy Zbigniewa Dębaka, Ireny Jarosińskiej, Eustachego Kossakowskiego czy Tadeusza Rolke są dziś dla nas cennym świadectwem – szczególnie w połączeniu z relacjami uczestników i świadków wydarzeń. W dalszej perspektywie namysł nad fotografią nakłania nas również do rozważań na temat demokratyzacji sztuki poprzez postęp technologiczny: jeszcze w PRL-u wykonywanie kolorowych odbitek należało do rzadkości; dziś, w dobie smartfonów i Instagrama, niemal każdy może stać się artystą.

Mamy nadzieję, że tegoroczne wydarzenia będą inspirować, pobudzać wyobraźnię, uwrażliwiać, sprawiać przyjemność i skłaniać do przewartościowań – tak, jak to może czynić sztuka. Życie artystyczne może być impulsem dla mieszkańców, by przekształcali miasto w sposób bliższy swoim potrzebom. W naszym odczuciu, sztuka jest jedną z dróg prowadzących do emancypacji „nowych mieszczan” – warszawiaków z wyboru, używających miasta, oswajających je na własną modłę, wreszcie widocznych w przestrzeni, wyzwolonych z blaszanych puszek samochodów, centrów handlowych i grodzonych osiedli. Przesiadują w kawiarniach, mkną na rowerach, organizują się w kooperatywy i stowarzyszenia sąsiedzkie, oddolnie rewitalizują zaniedbane tereny i aktywnie uczestniczą w procesie projektowania miasta, choćby za pośrednictwem inicjatyw zgłaszanych do budżetu partycypacyjnego. Kolejna edycja festiwalu **WARSZAWA W BUDOWIE** przekonuje, że stolica jest – może być – miastem artystów: ludzi, którzy zamiast torpedować pomysły innych, sami przejmują inicjatywę, współtwo-

rzą alternatywną, bardziej przyjazną rzeczywistość.

1 Karol Sienkiewicz, *Witajcie w życiu*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5280-witajcie-w-zyciu.html>, dostęp: 18.06.2014.

2 Łukasz Izert, Kuba Maria Mazurkiewicz, *Zyciowy zawód*, „Szum” 2013, nr 2, s. 75.

3 *Sztuka: kapitał kulturowy polskich miast*, red. E. Rewers, A. Skórzyńska, Poznań 2010, s. 7.

4 Por. publikacja *Creative People – Creative Living in Poland. Guide to Warsaw's Creative Sector* wydana przez M.St. Warszawę w 2010 r.

5 Ewa Rewers, *Miasto-twórczość. Wykłady krakowskie*, Kraków 2010, s. 32.

6 Por. felieton Marii Poprzęckiej *Sztuka wszędzie*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/4647-na-oko-sztuka-wszedzie.html>, dostęp 22.06.2014.

7 Wiesław Borowski, Hanna Ptaszkowska, Mariusz Tchorek, *Wprowadzenie do ogólnej teorii MIEJSCA*, Puławy 1966 (<http://www.digitizing-ideas.hr/pl/wpis/20541/2> dostęp: 25.06.2014); H. Lefebvre, *Toward an Architecture of Enjoyment*, wstęp Łukasz Stanek, <http://artforum.com/in-print/issue=201404&id=45759&pagenum=1> dostęp: 25.06.2014.



















**WYSTAWA: WYPADKI  
PRZY PRACY**

**KLARA CZERNIEWSKA**



woczesnej (z rozwinięciem: *Krzywe Koło* lub przy *Staromiejskim Domu Kultury*). Działająca przy klubie zrzeszającym warszawską inteligencję doby odwilży przestrzeń wystawiennicza stanowiła jeden z najważniejszych punktów na kulturalnej mapie stolicy, integrując warszawskie środowisko i prezentując prace najważniejszych artystów związanych ze sztuką nowoczesną w Polsce: od Magdaleny Abakanowicz i Włodzimierza Borowskiego przez Henryka Stażewskiego i Alinę Szapocznikow po Jerzego Tchórzewskiego i Barbarę Zbrożynę. Wystawom towarzyszyły odczyty poetyckie i koncerty muzyki eksperymentalnej kompozytorów uznawanych dziś za klasyków gatunku: Włodzimierza Kotońskiego, Krzysztofa Pendereckiego, Kazimierza Serockiego. Działalność Klubu i Galerii *Krzywe Koło* swą formułą przypominała powstały w 1947 roku Klub Młodych Artystów i Naukowców, którego Sekcją Malarską Bogusz współtworzył ze Zbigniewem Dłubakiem, Stanisławem Fijałkowskim oraz nestorami przedwojennej awangardy: Henrykiem Stażewskim, Marią-Ewą Łunkiewicz-Rogoyską, Władysławem Strzemińskim i Markiem Włodarskim. W obu przypadkach awangardowy model integrowania twórców różnych dyscyplin nawiązywał do funkcjonowania Polskiego Klubu Artystycznego, działającego w latach 1916–1931 w warszawskim Hotelu Polonia.

Czasami dzieła sztuki rodzą się spontanicznie, pod wpływem chwili. Tak było w przypadku muralu Mariana Bogusza, powstałego w 1958 roku podczas jednego z towarzyskich spotkań w pracowni fotografa Jana Styczyńskiego na Żoliborzu. Mural stanowi dla nas punkt wyjścia do dwutorowej narracji o przenikaniu sztuki i życia, napięciu pomiędzy tym, co prywatne i kameralne, a tym, co publiczne i oficjalne; tym, co przypadkowe, powstałe pod wpływem impulsu, a tym, co konsekwentne i „totalne”. To metaforyczne „spotkanie po latach” postaci o skrajnie różnych życiorysach i postawach, które spaja węzły twórczej współpracy.

W 1958 roku Marian Bogusz był jedną z kluczowych postaci warszawskiego środowiska artystycznego. Dwa lata wcześniej zainaugurował w Staromiejskim Domu Kultury Galerię *Krzywe Koło*, zwaną też, w różnych okresach, Sekcją Plastyczną Klubu *Krzywego Koła* lub Galerią Sztuki No-

W tym samym czasie Jan Styczyński był już po pierwszych, tłumaczonych na języki obce, a więc traktowanych jako towar eksportowy publikacjach (m.in. *Zwierzęta przed obiektywem*, *Zwierzęta dalekie i bliskie*) i pierwszej indywidualnej wystawie w Kordegardzie (1957). Od roku cieszył się nowym atelier i mieszkaniami, przydzielonymi w kamienicy żoliborskiego WSM-u. Pracował tu do 1961 roku, kiedy to wraz z rodziną przeniósł się

z powrotem na Mokotów. W żoliborskim studiu z pomocą żony wykonywał portrety zwierząt, okazjonalnie też zajmował się fotografią reklamową. Wcześniej, w okresie dominacji socrealizmu, podobnie jak Marian Bogusz znalazł zatrudnienie w wystawiennictwie, opracowywał scenariusze wystaw reaktywowane po wojnie spółdzielni Społem. Jako były AK-owiec musiał znaleźć niszę z dala od oficjalnego nurtu. Wydawało się, że fotografia rodzajowa, pozornie obojętna ideologicznie, stanowiła idealne rozwiązanie.

Bogusz, w przeciwieństwie do kameralnego w stylu pracy Styczyńskiego, był artystą totalnym – parał się przede wszystkim malarstwem, ale też scenografią i aranżacją wystaw i wnętrz, grafiką użytkową, później także rzeźbą i formami przestrzennymi funkcjonującymi w miejscach publicznych. Równoległe był jednym z najaktywniejszych powojennych animatorów ogólnopolskiej sceny, scalającym środowisko awangardy i prowokującym teoretyczne debaty, powołującym do życia nowe ośrodki i imprezy artystyczne. Po przymusowym zamknięciu Galerii Krzywe Koło w 1965 roku Bogusz podjął się organizacji działań, których celem było silniejsze związanie sztuki z życiem codziennym, otwarcie na przestrzeń pozagaleryjną, na bezpośrednią relację z otoczeniem. Między 1965 a 1978 rokiem przyczynił się do organizacji plenerów, sympozjów i biennale form przestrzennych. Działal w myśl upowszechniania sztuki i edukacji estetycznej. Chcąc bezpośrednio kształtować gusta i podnosić poziom wrażliwości ogółu, organizował m.in. tzw. poniedziałki plastyczne, czyli wystawy i pogadanki w zakładach pracy, hotelach robotniczych czy peryferyjnych domach kultury. Jednocześnie jednak jego działania nie byłyby możliwe bez współpracy z innymi artystami i środowiskami, począwszy od Emanuela Mu-

niosa, z którym w niewoli w Mauthausen obmyślał koncepcje „miasta artystów”, przez działania z Dłubakiem i pozostałymi członkami Grupy 55 po współpracy z Jerzym Fedorowiczem przy organizacji pleneru w Osiekach (od 1963), z Gerardem Kwiatkowskim przy Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (od 1965) czy z Jerzym Olkiewiczem podczas obmyślenia koncepcji Trasy Muzeum Narodowe – Zalew Zegrzyński (1971).

Bogusz znał Jana Styczyńskiego przede wszystkim na płaszczyźnie towarzyskiej. Do jego pracowni wpadał na spotkania przy mocnych trunkach, tak samo jak zajmujący sąsiednią pracownię Jan Lebenstein. To właśnie w tych nieformalnych okolicznościach, w tym samym roku 1958, miały miejsce dwa fakty artystyczne: powstanie muralu Bogusza oraz narodziny kolekcji malarstwa na ceramice. Fakty te można by uznać jedynie za anegdotę, o ile nie naszkicujemy szerszego kontekstu tych realizacji. W obu przypadkach bowiem możemy odwołać się do charakterystycznego dla okresu odwilży, modernistycznego zachłyśnięcia się sztuką użytkową, tudzież chęci splecenia sztuk wizualnych z architekturą i życiem codziennym. Uosobienie tej tendencji na Zachodzie znajdziemy między innymi w postaci tkanin Le Corbusiera czy ceramiki tworzonej przez Picassa. Ten drugi, przebywając w Polsce w 1948 roku z okazji Światowego Kongresu Inteltektualistów w Obronie Pokoju we Wrocławiu, przekazał warszawskiemu Muzeum Narodowemu zbiór 32 wykonanych przez siebie ceramicznych talerzy.

Po kilkuletnim okresie dominacji realizmu socjalistycznego (1949–1953/4), stanowiącym wyłom w „naturalnym” rozwoju sztuki, artyści ochno czo sięgnęli po „pikasy”, budując w drugiej połowie lat 50. XX w. nową, odwilżową estetykę nowoczesności.

Wciąż zapatrzeni w kierunku Paryża, chłonęli i przetwarzali na polskim gruncie klasycyzujący linearyzm Picassa, malarstwo informel czy surrealizm. Również Bogusz został „zainfekowany” bakcylem Picassa i Légera. W pierwotnym projekcie dekoracji ścian kawiarni Manekin, znajdującej się w podziemiach Staromiejskiego Domu Kultury, gdzie znajdowała się Galeria Krzywe Koło, Bogusz razem z Kajetanem Sosnowskim wykonali imitacje kompozycji Francuzów tylko po to, by je później zamalować i przetworzyć w szale malarskiej improwizacji. Mural w atelier Styczyńskiego powstał w tym samym roku, co dekoracja Manekina i stanowi typowy przykład inspirowanego informelem malarstwa Bogusza z tego okresu.

Także Styczyński przyznał się po latach do inspiracji wystawianymi w Muzeum Narodowym talerzami Picassa. Jak jednak wspomina Anna Sfarti, córka Styczyńskiego, biorąca udział w spontanicznym malowaniu fresku, powstaniu pierwszego z talerzy Styczyńskiego, namalowanego przez Jana Lebensteina, towarzyszyła dyskusja o możliwości wykonania obrazu, który byłby okrągły, a nie tradycyjnie prostokątny. Styczyńskiemu chodziło mimo wszystko o „obraz sam w sobie”, a nie o popularną formę dekoracyjną. W tej anegdocie pobrzmiewa echo modernistycznych debat o istocie obrazu – przypomina się postulat Clementa Greenberga dotyczący abstrakcyjnego ekspresjonizmu (amerykańskiej wersji informelu) o obrazie jako autonomicznej, ograniczonej czworokątną ramą płaszczyźnie pokrytej farbą.

Według córki artysty, dekorowane przez wybitnych twórców talerze stanowiły nie tyle dar, ile również przedmiot wymiany. Styczyński otrzymywał je w zamian za kolorowe reprodukcje prac, które wykonywał na potrzeby wszelakich publikacji.

Talerze powstawały dość spontanicznie i nieregularnie od końca lat 50. W pierwszej połowie lat 70. Styczyński rozpoczął pracę nad kolejnym „towarem eksportowym” – albumem poświęconym pracy wybitnych twórców kultury. W opublikowanej w 1976 roku po polsku, a w kolejnych latach po angielsku i niemiecku książce fotograficznej *Twórca i dzieło w fotografii Jana Styczyńskiego* znalazły się portrety i kolorowe reprodukcje prac malarzy, rzeźbiarzy, architektów jak również kompozytorów, muzyków, reżyserów teatralnych i filmowych. Współpracując z artystami, Styczyński jednocześnie poszerzał swoją kolekcję, tym razem już systematycznie. Początkowo prace powstawały na przypadkowych podobrazach – dekorowanych misach z Cepealii. Później zaś, po sporządzeniu listy interesujących go nazwisk (rzekomo konsultowanej z dyrektorem Muzeum Sztuki w Łodzi, Ryszardem Stanisławskim) Styczyński zakupił zapas biskwitów – nieszkliwionych pater o jednakowych wymiarach, które wręczał artystom z prośbą o wykonanie kompozycji. Zgromadzona w ten sposób kolekcja kilkudziesięciu prac wybitnych artystów różnych pokoleń (m.in. Henryka Stażewskiego, Tadeusza Kantora, Jerzego Nowosielskiego, Zbigniewa Gostomskiego, Ryszarda Winiarskiego, Teresy Pągowskiej, Tadeusza Kulisiwicza, Jana Dobkowskiego czy Mariana Bogusza) stanowi unikalny zbiór dotychczas prezentowany tylko raz, w Kordegardzie w roku 1978.

Artyści: Marian Bogusz, Jan Styczyński  
Autorzy Zdjęć: Zbigniew Dhubak, Irena Jarosińska, Erich Lessing, Zbyszko Siemaszko, Bartosz Stawiarski, Andrzej Zórawski

Autorzy talerzy: Stefan Gierowski, Tadeusz Kantor, Alfons Karny, Jan Lebenstein, Jerzy Nowosielski, Teresa Pągowska, Henryk Stażewski, Jonasz Stern, Jerzy Tch. rzewski

Miejsce: Dawna pracownia Jana Styczyńskiego, ul. Krasińskiego 10/151, Warszawa









**WYSTAWA: CODZIENNIE  
OBECNY**

**KLARA CZERNIEWSKA**



tektury przyjemności], francuski myśliciel nawołuje do uwolnienia wyobraźni architektonicznej poprzez „wzięcie w nawias” warunków politycznych i ekonomicznych, które zazwyczaj sprowadzały architektów na margines społecznego podziału pracy. Poprzez „wzięcie w nawias”, tłumaczy Stanek, Lefebvre miał na myśli „zawieszenie za pomocą umysłu” i czasowe zneutralizowanie sił, które podporządkowują sobie architekturę. Tylko przez postulowanie relatywnej autonomii dyscypliny możliwe jest bowiem uwolnienie wyobraźni i odzyskanie architektury jako praktyki, której największą stawką jest fundamentalna przemiana życia codziennego.

W kontekście wcześniejszego, symbolicznego rozumienia wytwarzania MIEJSKA w rozumieniu Borowskiego, Ptaszkowskiej i Tchorka wypowiedź Lefebvre’a można odczytywać szerzej, nie ograniczając jej wyłącznie do architektury pojmowanej jako produkcja materialnych budynków. Każda bowiem forma użytkowania przestrzeni przekształca ją, o czym Lefebvre zaświadczał kiedyś indziej, pisząc o „społecznej produkcji przestrzeni”.

„MIEJSCE to jest obszar, który powstaje z wzięcia w nawias, z zawieszenia wszystkich praw obowiązujących w świecie. (...) MIEJSCE jest wyizolowane, a równocześnie musi się uzewewnętrznić. Jego istnienie nie jest tylko sprawą subiektywną i nie może być wywołane drogą czysto prywatnych zabiegów. MIEJSCE jako fakt artystyczny musi zaznaczyć się na zewnątrz, musi zobjektywizować się w świecie, a równocześnie MIEJSCE istnieje o tyle, o ile zdoła uchronić się od nacisku świata, o ile się z nim nie utożsami” – pisali w opublikowanym w 1966 manifestie twórcy Galerii Foksal: Wiesław Borowski, Hanna (Anka) Ptaszkowska i Mariusz Tchorek. Cytat ten w zadziwiający sposób znajduje paralelę w pisanych na fali rewolucji Maja 1968 roku tekstach francuskiego filozofa Henri Lefebvre’a. W odkrytym przez filozofa i badacza architektury Łukasza Stanka manuskrypcie z 1973 roku, „*Vers une architecture de la jouissance*” [W stronę archi-

Henryk Stażewski był osobą, która w niezwykle sposób potrafiła zamienić każdą zajmowaną przez siebie przestrzeń w pełne znaczenia MIEJSCE. We wspomnieniach osób, dla których był on szczególnie bliski, rysuje się więc specyficzna, naznaczona jego obecnością topografia, na którą składają się przede wszystkim jego pracownia-mieszkanie (do 1967 roku dzielone z malarką Marią Ewą Łunkiewicz-Rogoyską i jej mężem Janem, początkowo przy ul. Pięknej 11A, zaś od 1962 roku na ostatnim piętrze bloku przy ul. Świerczewskiego, dzisiejszej alei „Solidarności”), siedziba Galerii Foksal oraz kawiarnia SARP-u. To te przestrzenie wyznaczały jego „naturalny habitat”, w którym, jak ujęła to Milada Ślizińska,

„był codziennie obecny” w ramach niezwykłe zrytualizowanego rytmu dnia, stanowiącego ważny punkt odniesienia dla odwiedzających go osób. Pracował od świtu, punkt dwunasta zjawiał się w kawiarni. Wieczorami, przebrawszy się w szlafrok, w mieszkaniu-pracowni przyjmował gości. Wieleletni przyjaciele bywali tam prawie codziennie, zaś przybyłe z zagranicy swoje wizyty wspominają do dziś. Wokół Stażewskiego, zarówno w kawiarni SARP-u, jak i w jego mieszkaniu, gromadzili się między innymi: jego przedwojenni przyjaciele – generał Teodor Namuńko i dyrektor warszawskiego ogrodu zoologicznego Jan Żabiński, Miron Białoszewski i Bogusław Choiński, Erna Rosenstein i Artur Sandauer, związani z Galerią Foksał Wiesław Borowski, Anka Ptaszkowska, Mariusz Tchorek, Jerzy Ludwiński, Zbigniew Gostomski i Tadeusz Kantor, później też Miłada Ślizińska i Andrzej Przywara, Roman Owidzki, Włodzimierz Borowski, Andrzej Partum, Marek Konieczny, prowadzący galerię Piwna 2c/26 Emilia i Andrzej Dłużniewscy, komentator sportowy Bohdan Tomaszewski, a także liczne przyjaciółki, między innymi Zofia Gawlikowska, Urszula Dłubakowa, Alina Oxińska.

Mieszkanie-pracownia Stażewskiego było też obowiązkowym punktem programu wizyt zagranicznych gości: artystów, galerzystów i kolekcjonerów. Dziś nie sposób wymienić wszystkich – najczęściej przywoływanyymi nazwiskami są Daniel Buren, Lawrence Weiner, Emmett Williams, Alan Charlton, Christian Boltanski czy Arturo Schwarz. Na marginesie warto dodać, że pracownia Henryka Stażewskiego, Mewy Łunkiewicz-Rogoyskiej i Edwarda Krasińskiego była również miejscem działań innych artystów: tu w 1974 roku swojej interwencji w ramach Galerie 21 dokonał Daniel Buren, zaś rok później na tarasie pra-

cowni powstał film *Santa Conversazione* Marka Koniecznego.

Po śmierci Stażewskiego w 1988 roku jedynym użytkownikiem opustoszałego mieszkania-pracowni został Edward Krasiński. Brak obecności przyjaciela został przez niego silnie unaoczniony, a następnie zagłuszony kolejnymi interwencjami artysty tworzącego we wnętrzu nowy topos domu artysty, nowe Gesamtkunstwerk. Symbolicznym momentem „przejęcia” pracowni po Stażewskim była wystawa *Hommage à Henryk Stażewski* w Galerii Foksał w 1989 roku – Krasiński otworzył w niej, między innymi za pomocą wielkoformatowych fotografii wykonanych przez Tadeusza Rolke, wnętrze mieszkania-pracowni. Naklejając na nich swój charakterystyczny „niebieski pasek”, ponownie, choć na innych zasadach niż Stażewski, metaforycznie połączył topografię mieszkania-pracowni i galerii.

W przestrzeni samej pracowni zachowało się jedynie kilka świadectw obecności poprzedniego lokatora: wyblakłe ślady po obrazach oraz druty, na których przez lata wisiały, trochę mebli: czerwony obrotowy fotel, w którym Stażewski jest uwieczniony na licznych fotografiach, rama łóżka, na którym Stażewski szkicował, postawiona pionowo przez Krasińskiego przy wejściu do pierwszego pokoju, stolik zaprojektowany przez Stażewskiego w duchu *De Stijl* oraz stół z metalową „pletwą rekina”, zrealizowany wspólnie przez Stażewskiego i Krasińskiego, a także nieliczne pamiątki, takie jak pomalowana w kolorowe pasy filiżanka, fotografie, narzędzia i sprzęty, pojedyncze prace oraz fragment wspomnianej instalacji Krasińskiego.

Wystawa „Codziennie obecny” stanowi próbę zdefiniowania aury otaczającej Henryka Stażewskiego, otwarcia atmosfery jego pracowni i wrażenia, jakie wywierała. Składają się na

nią wypowiedzi kilkorga osób, na które Stażewski miał znaczący wpływ. Słowa znajdują swoje odzwierciedlenie w tematycznie i typologicznie zgromadzonych przedmiotach, artefaktach i dokumentach. Wizerunek Stażewskiego budujemy więc z fragmentów wspomnień, pamięci miejsc, materialnych śladów obecności, fotografii. Jest on niepełny, migotliwy, ale za to osobisty i dzięki temu prawdziwy. Dopowiadany przez kontekst dawnej pracowni, przypomina prosty fakt, że to ludzie tworzą MIEJSCE.

Artysta: Henryk Stażewski

Autorzy zdjęć: Daniel Buren, Zbigniew Dłubak, Peter Downsbrough, Irena Jarosińska, Eustachy Kossakowski, Tadeusz Rolke, Jerzy Sabara, Jan Styczyński, Ryszard Waśko, Andrzej Żak

Miejsce: Instytut Awangardy, al. Solidarności 64/118





**WYSTAWA:  
SAMOORGANIZACJA**

**KATARZYNA BIAŁACH**

świadczą one o tym, że zawsze istnieje jakaś inna niż muzealna czy galeryjna przestrzeń, w której sztuka może być tworzona inaczej.

Artyści włączają się do działań samoorganizacyjnych z różnych przyczyn. Niektórzy nie wchodzą w relacje z systemem, chcąc stworzyć nowy paradygmat sztuki i podjąć próbę redefinicji podstawowych pojęć i wartości, inni za jej pomocą próbują włączyć się do głównego obiegu sztuki. Jeszcze inni decydują się na działania pozainstytucjonalne, ponieważ ich praktyka artystyczna nie mieści się, podważa lub w inny sposób przeciwstawia się zamknięciu, nieobecności bądź wykluczeniu z dominującego systemu sztuki. Inicjując niezależne działania, artyści starają się uczynić widzialnym to, czego system nie dostrzega.

Samoorganizacja opiera się na podejmowaniu działań na własnych warunkach, na przejęciu przez artystów kontroli nad wszystkimi środkami dystrybucji, które mają wpływ na ich pracę. W eseju „There is No Alternative: The Future is Self Organized” Anthony Davies, Stephan Dilleuth i Jacob Jakobsen definiują samoorganizację jako proces komunikacji społecznej i wspólnoty opartej na wymianie, dzieleniu się podobnymi problemami, wiedzą i dostępnymi zasobami. W praktyce wymiana ta nastąpić może podczas debaty, spotkania towarzyskiego, wystawy – każda publiczna prezentacja jakiejś treści zainicjując może powstanie przestrzeni do dialogu pomiędzy uczestniczącymi w niej osobami. Zdaniem Hannah Arendt przestrzenie i instytucje władzy zostają powołane do istnienia wszędzie tam, gdzie ludzie są razem – działając i dyskutując. Ktokolwiek izoluje się lub nie bierze udziału we wspólnym życiu, ten z własnej woli traci głos i staje się bezsilny.

W 1969 roku podczas spotkania Koalicji Robotników Sztuki (Art Workers Coalition) w nowojorskiej MOMA Carl Andre ogłosił, że system sztuki sam w sobie musi być zniszczony, a można to osiągnąć, tworząc prawdziwą społeczność artystów. Bez nawiązywania relacji biznesowych, bez organizacji wystaw, bez współpracy z muzeami, bez „sceny”, bez pieniędzy, bez reprezentacji artystów, bez kolekcjonerów, bez sławy, bez oczekiwań muzeów czy czasopism artystycznych, bez kolejnych grantów i dofinansowań, bez pedagogiki w akademiach sztuk pięknych i bez współdziałania artystów uczących w tych instytucjach. To radykalne, niemal utopijne wystąpienie zawiera w sobie wiele z postulatów i idei odnoszących się również do inicjatyw i działań podejmowanych przez warszawskich artystów. Chociaż wiele z nich nie przedstawia konkretnej alternatywy dla istniejących już i funkcjonujących struktur systemu sztuki, bez wątpienia

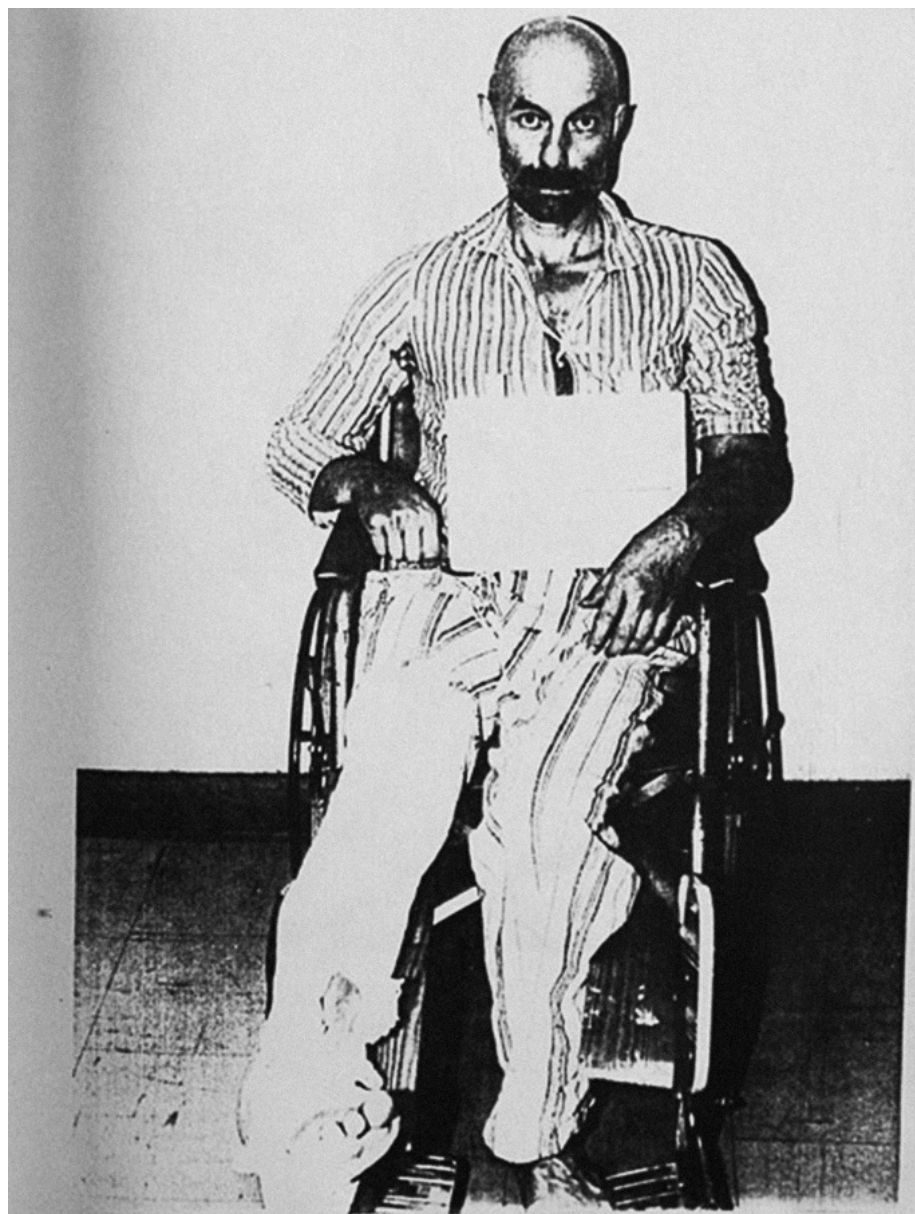
Ryzykownym wydaje się jednak stwierdzenie, że samoorganizacja

posiada jakieś moce sprawcze czy transformacyjne. Chociaż pojedyncze przestrzenie i wydarzenia mogą stanowić przykład wpływu oddolnych inicjatyw podejmowanych przez artystów na kształtowanie się wizerunku i rozwój niektórych obszarów miejskich czy lokalnej struktury społecznej, zazwyczaj są one jednak odpowiedzią na bieżącą sytuację polityczno-społeczną i na konsekwencje wynikające ze zmieniającego się systemu ekonomicznego.

Wystawa jest prezentacją dokumentacji związanych z efemerycznymi działaniami, programowanymi przez artystów w pracowniach, prywatnych mieszkaniach i autorskich galeriach, które wprowadzały inny od instytucjonalnego sposób mówienia o sztuce. Pokazuje artystów poza oficjalnym obiegiem sztuki, poza instytucjami i państwowym systemem finansowania. Nie podejmuje próby zmapowania terytorium, raczej stara się wskazać różne kierunki i motywy artystycznej samoorganizacji.

Od 14 października do 9 listopada na piątym piętrze, w budynku przy ul. Inżynierskiej 3 trwać będzie "Dar", czyli działania będące wyrazem solidarności z artystami ukraińskimi. Udział w nich wezmą: Jacek Adamas, Bruno Althamer, Paweł Althamer, Katarzyna Górna, Jacek Markiewicz, Roman Stańczak, Artur Zmijewski, Rafał Żwirak i inni zaproszeni artyści. Idea działań nawiązuje do gestu Josepha Beuysa, który w sierpniu 1981 roku przyjechał furgonetką do Łodzi, aby przekazać miejscowemu muzeum dar - skrzynię z setkami swoich prac i dokumentacji. Akcja, zatytułowana "Polentransport 1981" dla Beuysa była rodzajem przeniesienia jego artystycznych idei na peryferyjne tereny oraz symbolicznym scaleniem Europy. Prace powstałe podczas Warszawy w budowie 6 wysłane zostaną w skrzyniach do zaprzyjaźnionych artystów na Ukrainie. Więcej informacji na stronie: [www.warszawawbudowie.pl](http://www.warszawawbudowie.pl).





00-950 W-123 p. 100 716  
Marek Kloniczny - akt z  
memoria

**WYSTAWA: TWOJE MIASTO  
TO POLE WALKI**

**STANISŁAW RUKSZA**

przestrzeń wspólną i odgradzony teren sprywatyzowany.

Warszawa, jako stolica, pozostaje nie tylko miastem swoich mieszkańców, lecz miejscem, w którym podejmowane są decyzje, dobijane targi, manifestowane żądania i postawy dotyczące innych części kraju.

Artyści stali się jednymi z wielu decydentów widzialnego kształtu miasta. Nierzadko ich prace były przykładem krytycznej refleksji, inicjowały spory, stając się papierkiem lakmuseowym społecznych napięć, nasycając się nową treścią. Inne projekty powstawały na zlecenie mecenasów czy korporacji, aby ulepszać przestrzeń życia – dekorując, a czasem gentryfikując w duchu mody na festiwale sztuki w przestrzeni publicznej, „gadżetując” promujące się miasta. Nieliczne dzieła stawały się z kolei „mikrofonem społecznym” wykluczonych. Na wystawie prezentujemy różne przykłady tych realizacji, zarówno udane, jak i chybione wobec założeń.

Wystawa *Twoje miasto to pole walki* podejmuje temat związków sztuki i warunków jej produkcji w mieście zdominowanym logiką ideologii neoliberalnej ostatnich 25 lat. Był to czas złamania wpływu jednej władzy na przestrzeń miasta. Ujawniły się nowe, złożone konflikty sięgające różnych, nierzadko historycznych czy religijnych odniesień w jego siatce pojęć. Miasto stało się na powrót areną otwartej polityki, ekonomii i sporów światopoglądowych.

Zaowocowało to z jednej strony obywatelską aktywnością ruchów miejskich, usiłujących oddolnie negocjować wszelkie zmiany. Z drugiej zaś strony miasto stało się przestrzenią nieuregulowanego targu zdominowanego wizją zysku. Eufemizm wolnego rynku stał się w tej wizji narzędziem monopolu wielkich korporacji i konkurencyjnego wyścigu, mającego swoich widocznych zwycięzców i niewidzialnych przegranych. Odzyskane miasto szybko zaczęło się rozwarstwiać na odzysaną

Militarystyczny tytuł nawiązuje do słynnej pracy Barbary Krueger „Twoje ciało to pole walki”, pokazywanej w Warszawie w 1995 roku w kontekście dyskusji o prawie kobiet do aborcji. Trawestacja ta wskazuje na cielesną recepcję zagadnienia. Punktem wyjścia dla wszelkiego działania czy świadomości jest nasze ciało, a w sensie społecznym – jedno osobne, podmiotowe ciało obok drugiego. Dwa ciała inicjują ekonomię (np. wymianę), zaś trzy – politykę, wypracowanie wzajemnych pozycji.

Wystawa prezentowana jest na dwóch piętrach Domu Towarowego Braci Jabłkowskich, jednego z warszawskich symboli rozkwitu Polski w dwudziestoleciu międzywojennym, zmieniającego kilkakrotnie swoją funkcję w okresie PRL-u i III RP (sklepy, biura, galeria sztuki). Ten „magazyn zadowolonych klientów”, jak go reklamowano,

staje się paradoksalnie tłem wizualnej historii polskiej transformacji i jej następstw w ujęciu sztuk wizualnych. Ważną ich część stanowi pomijany w wielu podsumowaniach polskich przemian wątek kosztów społecznych: pogorszenia się warunków życia dużej części mieszkańców, dla których zabrakło „siatki asekuracyjnej” w polskiej „terapii szokowej”.

Pokaz złożony jest z najważniejszych, choć czasem zapomnianych prac powstałych po 1989 roku, poświęconych obrazowi społecznych przemian miasta.

Artyści pokazywani na wystawie reprezentują różne pokolenia, metody artystyczne, środowiska, używają różnych mediów i stanowią szeroki przekrój polskiej sceny artystycznej. Wystawiane są też dokumentacje działań artystycznych.

Zaskakujące, że podczas procesu transformacji zagadnienie warunków ekonomicznych nie doczekało się artystycznej refleksji w postaci licznych prac wizualnych (podobnie w teatrze, filmie czy literaturze). Lata 90. były obfite w dzieła o narracji liberalnej pod względem obyczajowym, ale nie socialnym. Jak pisali poeci w 1992 roku: „na mieście ni chuja idei” (Marcin Baran, Marcin Sendek, Marcin Świetlicki). W dużej mierze artyści zaufali ideologii niewidzialnej ręki wolnego rynku, budząc się w efekcie jako prekariusze, outsiderzy procesu. Ostatnio zaczęli podejmować ten temat, uświadamiając sobie, że dotyczy on bezpośrednio również ich.

Próba systematyzacji sztuki tego ćwierćwiecza w społeczno-ekonomicznym ujęciu wyglądałaby następująco:

- nieliczne dzieła z lat 90. związane z tematem atomizacji społeczeństwa poddanego presji konkurencyjności;
- agorafilia *versus* agorafobia związana z realizacjami tzw. sztuki w przestrzeni publicznej po 2000 roku;

- antykorporacyjne prace w duchu globalistycznej krytyki kapitalizmu, szczególnie liczne po ukazaniu się książki „No Logo” Naomi Klein;

- działania artystów związane z ekonomiczną pozycją artysty w społeczeństwie (m.in. powstanie Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej, strajk artystów w 2012 roku).

Wystawa zachęca do tworzenia alternatywnych obrazów historii. Ma również skłonić do spojrzenia na polskie życie artystyczne od strony uwarunkowań ekonomicznych i relacji ze społeczeństwem nie tylko w kategoriach „zimnej wojny sztuki ze społeczeństwem” czy „stosowanych sztuk społecznych”, ale jako medium uczestniczącej formacji społecznej: świadomej części społeczeństwa, które poprzez krytykę własnych instytucji przeżywa demokrację. Temat miejsca socialnej samoświadomości artysty staje się zatem równoległą narracją wystawy *Twoje miasto to pole walki*.

Artyści i dokumentacje, m.in.: Jacek Adamas, Paweł Althamer, Azorro, Markus Bader, Michał Budny, Bogna Burska, Hubert Czerepok, Grzegorz Drozd, Wojciech Duda, Katarzyna Górna, Oskar Hansen, Rafał Jakubowicz, Grzegorz Klaman, Michał Korchowiec, Barbara Krueger, Karolina Kucia, Przemysław Kwiec, Zbigniew Libera, Jan Liesegang, Darri Lorenzen, Alicja Łuksiak, Franciszek Orłowski, Katarzyna Przezwańska, Mariola Przyjemka, Wojciech Puś, Joanna Rajkowska, Alicja Rogalska, Natalia Romik, Robert Rumas, Jan Smaga, Mikołaj Starowieyski, Łukasz Surowiec, Jerzy Truszkowski, Łukasz Trzciniński, Marek Wasilewski, Krzysztof Wodiczko, Artur Żmijewski.

Miejsce: Dom Towary Braci Jabłowskich, ul. Bracka 25, Warszawa



**WYSTAWA: ARCHIWA  
NAJTŁAJFU**

**TOMASZ FUDALA**

wego spleenu, alkoholu we krwi i roz-  
bawionego tłumu wokół.

Zdjęcia zrobione na balu czy w klu-  
bie to niesłusznie bagatelizowana  
strona historii sztuki, która ujawnia  
dyfuzję różnych artystycznych scen  
i postaw, przenikanie się środowisk, jak  
choćby przyjaźń i współpracę artystów  
wizualnych z muzykami czy filmow-  
cami. Niestety, prywatne archiwa życia  
nocnego pozostają najgłębiej ukrywa-  
nym, wstydliwym fragmentem spuści-  
zny artystów. Fotografie zalegają na  
dnie szuflad lub przepastnych kompu-  
terowych dyskach.

Z klubu daleko jest artystom na  
modowy catwalk. Własnoręcznie uszy-  
te kreacje wyglądają zazwyczaj, jakby  
ich autor przebiegł przez zaplecze te-  
atru, „czekając, co się do niego przy-  
klei”. Przebrania bywają tworzone  
w pośpiechu i mogłyby być wyjątko-  
wym przykładem modowego DIY (Do  
It Yourself). Kreacje powstają często  
jako reakcja artystów na nudę, przewi-  
dywalność lub konsumpcjonizm popu-  
larnych sposobów spędzania wolnego  
czasu. Mają też aspekt odmienno-  
ściowy, jak pisał Przemysław Czapliń-  
ski: „Kampowiec wciąga nas w grę,  
w której na naszych oczach zostaje  
zainscenizowana – i pozostawiona  
w stanie nierozstrzygniętym – zagadka  
społecznej tożsamości człowieka”.  
W efekcie kampowych przebiezańek  
„wszystko, co społeczeństwo zbudowa-  
ło na płci – porządki władzy i produ-  
kcji – zostaje otwarte na proces re-  
wizyjny”<sup>1</sup>.

Wystawę rozpoczyna reportażowa  
seria fotografii Tadeusza Rolke z „Balu  
Gałganiarzy” w 1957 roku. Impreza na-  
wiązywała do tradycji imprez absolwen-  
tów, studentów i sympatyków szkół ar-  
tystycznych, którzy ponad sto lat temu  
zaczęli organizować przebraniarne im-  
prezy karnawałowe ówczesnej Szkoły  
Sztuk Pięknych. Jak pisali organizato-  
rzy balu gałganiarzy zorganizowanego

Tak się bawią artyści. Za przebranie  
może im posłużyć stara złota suknia  
i frak z międzywojnia, ale równie do-  
brze worki na śmieci, lampki choinko-  
we czy wypłatana wycieraczka  
sprzed drzwi. Wystawa prezentuje ży-  
cie artystyczne nocą i jego wizualną  
stronę. Artyści pojawiają się w roli pro-  
jektantów kreacji na jedno wyjście,  
autorów klubowych performansów  
i koncertów bądź prowokatorów towa-  
rzyskich żartów. Obok dokumentacji  
z imprez i balów, oglądamy akcje arty-  
styczne, których elementem było życie  
nocne czy przestrzeń kawiarni (takie  
jak „Sztuka pięknych artystek”, „Nova  
Popularna” czy „DIK Party”).

Zebrany na ekspozycji materiał  
zachęca do spojrzenia na wizualność  
imprez, stroje, stylizacje i makijaże, ale  
przede wszystkim na artystyczne trans-  
formacje własnej tożsamości i ciała.  
Łączącym fotografie wątkiem są prze-  
brania, których wizualny aspekt warto  
docenić. Tutaj pojawiają się bez klubo-

w stulecie ASP w 2005 roku: „Dozwolone są wszelakie stroje: od fraków i przepasek rzymskich gladiatorów do... blaszanego piecyka z przyklejonym napisem *Nie otwierać*”. Przebrania w czasie odwilżowego balu w 1957 roku naśladowały wprawdzie lumpenplouretariat, ale muzyka – bynajmniej. Wszak z rozluźnieniem po stalinizmie nastąpił czas jazzu i nowoczesnego tańca, jak pisano w tygodniku „Stolica”: „nasi ASP-owcy szaleli w rock and roll-u tak swobodnie, jakby nic innego nie robili od dziecka”.

W dorobku fotograficznym Erazma Ciołka znajdziemy dokumentację życia artystycznego we wszystkich jego przejawach: zarówno fotografie z wernisaży wystaw, dokumentacje prac, wydarzeń efemerycznych (jak sztuka przykościelna lat 80.), jak i nocnych imprez. Te ostatnie reprezentują na wystawie cykl fotografii przedstawiających przebite balle artystyczne organizowane w sali Stowarzyszenia Architektów Polskich przez Piotra Nowickiego, Tamarę Gujską, Jerzego Garsteckiego i Jacka Reszetko. Każda z imprez ma swój temat i tytuł, ale także bogatą scenograficzną oprawę. Bal zatytułowany „Dziady” konfrontował artystyczną tradycję „balów gałganiarzy” z rzeczywistymi obawami lat 90., czasów transformacji ustrojowej i jej bolączek, takich jak hiperinflacja, społeczne nierówności, ekonomiczne i polityczne wahania między nadzieją i rozczarowaniem. Nastroje tamtych czasów, oddane przez rozmieszczone w przestrzeni hasła nawiązujące do nowomowy PRL oraz specjalny sklep z gałganiarskimi szmatami, skonfrontowane zostały z ostentacyjnym bogactwem stołu uginającego się od mięs i owoców. Na imprezie, obok artystów i aktorów pojawia się Jacek Kuroń, dwukrotny minister pracy i polityki społecznej.

Zupełnie nową epokę artystycznego imprezowania prezentują

w „Sztuce pięknych artystek” (2003) Anna Baumgart i Agata Bogacka, które za miejsce swojej akcji wybierają kluby nocne – najpopularniejsze miejsca towarzyskiego życia nocnego od końca lat 90. Artystki mierzą się w swojej akcji ze stereotypami na temat twórczości kobiet. Cykl jest odpowiedzią na satyryczny tekst kuratorów Łukasza Górczyca i Michała Kaczyńskiego w „Machinie”<sup>2</sup>. Artykuł „Sztuka pięknych artystek” stawiał tezę, że choć Baumgart i Bogacka mają spore kłopoty z zaistnieniem na lokalnej scenie, pozostając w cieniu starszych koleżanek, to jednocześnie ich „uroda przydaje blasku życiu towarzyskiemu stolicy”. W odpowiedzi na ów tekst powstała seria fotografii, na których artystki, wystylizowane i modnie ubrane odegrały rolę, jakie przychodzi im rzeczywiście grać w życiu towarzyskim.

Nocne wyjścia są nieodłączną częścią życia artystycznego każdej epoki, kluby i kawiarnie bywają miejscami spotkań, służą nawiązywaniu i podtrzymywaniu kontaktów, są w świecie sztuki otoczone swoistym kultem, a każde miasto ma swoje rewiry ulubione przez artystów. Krytycyzm pracy Bogackiej i Baumgart jest jednak wymierzony w powierzchowność nocnych kontaktów. „Schemat tych wieczorów jest uderzająco powtarzalny – mówi Anna Baumgart w rozmowie przeprowadzonej przez Ewę Witkowską. – Szykowanie się, wyprawa do klubu, zamówienie czegoś do picia i oczekiwanie na coś niezwykłego, co może tym razem się wydarzyć. Trochę wystawiamy się na sprzedaż... A po chwili już wiadomo, że i tym razem nie spotka nas nic specjalnego, nic nowego. Porcja powierzchownych, banalnych kontaktów, chwile nudy (...) i wychodzimy”.

Na fotografiach artystki ostentacyjnie nudzą się, „podpierają ściany” w miejscach kluczowych dla ówczesnej warszawskiej sceny klubowej. Club-



bing stał się w latach 90. popularną w Warszawie formą spędzania wolnego czasu. Kolorowe czasopisma z dumą donosiły, że Warszawa osiągnęła status klubowej stolicy Polski dzięki około dziewięćdziesięciu klubom nocnym. Clubbing wszedł też do zwyczajów w świecie sztuki. Programy i wystroje wielu klubów aspirowały do miana artystycznych i przyciągały określonych klientów. Warto wspomnieć choćby wystawy i performanse w Le Madame, aranżacje przestrzenne w Między Nami, galerię GS Rozwój na Pradze czy miejsca założone i prowadzone przez artystów jak Baumgart Cafe oraz Aurora. Prezentowany tu cykl fotografii jest więc dokumentem epoki rozkwitu życia klubowego. Może też być odczytany jako alegoryczne wyobrażenie świata sztuki, obszaru autokreacji, fałszu, zaniku towarzyskich kontaktów na rzecz rywalizacji i nierzadko zawiedzionych nadziei.

W 2003 roku Paulina Ołowska wraz ze szkocką artystką Lucy McKenzie stworzyły i prowadziły przez miesiąc salon-kawiarnię Nova Popularna przy ul. Chmielnej w Warszawie. Artystki jako opiekunki salonu-kawiarni weszły w rolę zaangażowanych animatorek życia artystycznego. Stworzyły miejsce odwołujące się do legendarnych kawiarni artystycznych, miejsc spotkań bohemy, rozmów o sztuce i dyfuzji różnych środowisk. Same artystki, przebrane w jednokolne suknie i specjalnie dobraną biżuterię, stanowiły jedność z całościowo pomyślanym wystrojem baru i wnętrza lokalu. Ważnym elementem wizerunku miejsca były malarskie dekoracje ścian, meble, ale też drobiazgowo dopracowane szczegóły, takie jak kieliszki ze rżniętego szkła, plakaty oraz program wydarzeń. Jak wspomina Paulina Ołowska: „Cała Nova Popularna przypominała scenariusz ze snu, gdzie barmanki, goście i wewnątrz połączyli się w całość, aby

przywołać z pamięci postimpresjonistyczny obraz lub miejsce spotkań awangardy”. Pojawienie się tej efemerycznej kawiarni nie było nigdzie ogłaszane, informacje o nowym atrakcyjnym miejscu stały się miejską plotką, a zaproszenia były przekazywane z ust do ust. Po czterech tygodniach Nova Popularna zniknęła równie niepostrzeżenie, jak się pojawiła.

Fotografie Karola Radziszewskiego dokumentowały Cheap Club (2002) – imprezę w stylu warholowskiej Fabryki, przygotowaną przez berlińskie centrum kulturalne Podewil w warszawskim klubie Jazzgot Dramatyczny, na której prezentowano pokazy drag queens, oryginalne filmy Warhola, Kennetha Angera i innych eksperymentalnych filmowców amerykańskich i europejskich. W programie były też pokazy slajdów, fotografii i wideo, dokumentacja berlińskich drag shows oraz eklektyczna muzyka, performans, tańce i przebieranki. Wieczór był zorganizowany przez KINO.LAB CSW Zamek Ujazdowski, zaś na fotografiach Radziszewskiego oglądamy jeden z nielicznych performansów związanych z kulturą queer w przestrzeni publicznej, który odbył się tamtego wieczoru. Sam artysta również niejednokrotnie występował w roli animatora imprez organizowanych wokół założonego przez niego w 2005 roku DIK Magazine.

Sławomir Belina w serii akcji w warszawskich klubach (2006–2009) wcieli się w szereg absurdalnych postaci, podważając język popularnego rytuału klubowego: schematycznej mody, ruchu, obyczajowej poprawności. Akcja performansu „Trzy kolory” zesłała się w czasie z szumem medialnym i oskarżeniami wobec senatora Krzysztofa Piesiewicza o posiadanie narkotyków (senator został uniewinniony). Napaść tabloidów na znanego polityka, scenarzystę filmów Krzysztofa Kieślowskiego, osoby znanej z wielu

wypowiedzi na temat etyki i religijności, stała się inspiracją dla artysty. „Trzy kolory” to trupa przebranych aktorów, postaci odgrywających własną *commedia dell'arte*. Występując jako „Baletowa Grupa Wsparcia Dla Senatora P.”, wykonywali absurdalne układy choreograficzne, pozowali do fotografii, zaburzali zwyczajny rytm imprezy. Gościom zaś mówili: „Bronimy prawa do używek i przebraniek, ale strój, w którym dał się sfotografować pan senator pozostawia wiele do życzenia”. Wiele z ulotnych akcji Beliny dotyczy obecności sztuki w rzeczywistości zapośredniczonej poprzez media, norm obyczajowych i fobii społeczeństwa czasów transformacji pojawiających się w debacie publicznej.

Swój własny styl prowadzenia artystycznych imprez zaproponowali w ostatniej dekadzie nie tylko Anna Baumgart, Zbigniew Libera, Mariola Przyjemnska czy Paulina Ołowska. Jednym z aktywnie działających miejsc o profilu artystycznym był klub Saturator, otwarty w roku 2006, który stał się popularnym miejscem powernisażowych wypadów artystów, kuratorów czy studentów ASP i zapisał się jako oryginalne miejsce na klubowej mapie stolicy. Obok klubu przez krótki czas działała galeria GS Rozwój. Współwłaściciele Saturatora (Marcin Brzózka, Aneta Walewska i Mikołaj Biberstein-Starowieyski) pełnili role wodzirejów, performerów wcielających się w różne osoby. Opisywał to Jakub Sadowski w „Kontekstach”<sup>1</sup>: „Klub Saturator lubi prowokować. Do klasycznych imprez należą Pornowalentynki, które są zaprzeczeniem cukierkowego, romantycznego charakteru tego globalnego święta. Klub reklamuje ją jako „mega-anty-walentynkową”. (...) Istotnym elementem ważniejszych imprez jest przebranie się. Zachęceni są do tego wszyscy goście, robią to nieliczni. Niemniej jednak jest to nieodłączny rytuał. (...) Stanowi to też sygnał dla innych uczestników, że

przestają obowiązywać normalne reguły. Czołowym przebrającym się jest Mikołaj (...). Jedno z jego przebrań wyglądało następująco: białe buty typu „cichobiegi”, złote spodnie, goły tors, na plecach w okolicy części krzyżowej namalowana wymowna strażaka w dół, na ramionach coś w rodzaju uprząży z powtykanymi w nią sterzczącymi pionowo wielkimi pawimi piórami, na głowie złoty hełm strażacki i jeszcze złota maska wenecka na oczach. Do tego makijaż, biżuteria.” Serie współczesnych fotografii klubowych tworzą w Saturatorze Karol Grygoruk, Sandra Roczeń i Karol Słowik.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że artyści w swoich nocnych autokreacjach chcą nas wytrącić z kolein prostych schematów i utrwalonych tożsamości. Ich obecność w życiu miasta, od czasów balów gałganiarzy, czyli imprez studenckich Akademii Sztuk Pięknych, poprzez oficjalną i nieoficjalną kulturę PRL była nie tylko niewinną zabawą, często stanowiła komentarz do rzeczywistości, postulat o otwartość i tolerancję. Warszawskie artystyczne życie nocne już po upadku komunizmu było często azylem pluralizmu i eksperymentu, który wzbudziłby zapewne protesty w reperturowych instytucjach sztuki. Kluby i kawiarnie są miejscami, gdzie doskonale widać emancypacyjne przemiany, zmiany stylu życia i przeżywanie demokracji przez polskie społeczeństwo po 1989 roku.

Artyści i autorzy dokumentacji: Anna Baumgart i Agata Bogacka, Krzysztof M. Bednarski, Sławomir Belina, Mikołaj Biberstein-Starowieyski, Erazm Ciołek, Magdalena Grenda, Karol Grygoruk, Paulina Ołowska i Lucy McKenzie, Karol Radziszewski, Sandra Roczeń, Tadeusz Rolke, Mateusz Romaszkan, Karol Słowik, Grzegorz Szczepański  
Miejsce: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, ul. Pańska 3

1 Przemysław Czaplinski, Anna Mizerka red., Kamp. Antologia przekładów, Kraków 2012, s. 13–14.

2 Machina Machina nr 9 (30), 2000.

3 „Konteksty”, 2009, nr 1–2.







SOB z marchwi - 4  
sałatka z pomidorów - 5  
kanapki z...  
tosty - 5  
pierogi - 8  
kanapki z awokado - 4  
naszcz z uszkami - 5  
- babka ziemniaczana  
Ból - gulasz













**MIEJSKIE PRACOWNIE  
WARSZAWSKICH ARTYSTÓW**

**MARTA ŻAKOWSKA**

pracy<sup>2</sup>. W 1958 roku, jak twierdzi, zaledwie co trzeci artysta należący do Związku Polskich Artystów Plastyków posiadał odrębny lokal przeznaczony wyłącznie na pracę twórczą. Postulaty Delegatów ZPAP skłoniły jednak Ministra Kultury i Sztuki do zwrócenia się do Ministra Gospodarki Komunalnej z propozycją regulacji budowy nowych pracowni. W 1961 roku wydano więc Zarządzenie nr 27 „w sprawie programowania, projektowania i realizacji pracowni plastycznych w osiedlowym budownictwie mieszkaniowym realizowanym przez rady narodowe”<sup>3</sup>. Budowane z miejskiego funduszu mieszkaniowego, lokale spełniać miały zawarte w Zarządzeniu „wytyczne projektowania pracowni plastycznych”. Miały to być pomieszczenia „przeznaczone na zawodową twórczą pracę artystów plastyków i odpowiadające ogólnym warunkom lokali, przeznaczonych na stały pobyt ludzi”<sup>4</sup>. Planowano tworzenie

„Pracownia to nie tylko sprawa przestrzeni, lecz także warunków do skupienia się, do tworzenia o dowolnej porze dnia i nocy, do operowania tuszem, farbami lub gliną z dala od przedmiotów, które mogą być nimi zagrożone” – pisał w 1964 roku Aleksander Wallis w słynnej publikacji podsumowującej badania polskiego środowiska twórczego pt. *Artyści-plastycy: zawód i środowisko*<sup>5</sup>. Znając warunki większości lokali wynajmowanych dziś przez artystów na pracownie w Warszawie, dodaliśmy pewnie do tej definicji nie tylko nowoczesne media, jakimi operują obecnie artyści, ale też kwestie wpływu jakości lokali, warunków pracy na stan zdrowia twórców. Z diagnozy Wallisa wynika, że w latach 40. i 50. XX wieku przebadani przez niego polscy artyści plastycy, zarówno debiutujący, jak i starsi, doświadczeni i szanowani, prowadzili „wieloletnią, kosztowną i wyczerpującą batalię” w celu zdobycia własnej przestrzeni do

5–9 m<sup>2</sup> powierzchni pracownianej na 1000 mieszkańców – z przedpokojem z wnęką kuchenną, WC, składzikiem, o wysokości min. 2,25 m, świetle górno-bocznym i stosunkiem powierzchni otworów do powierzchni podłogi 1:6. Wskazano wówczas także oficjalną typologię pracowni, odpowiadającą rodzajom sztuk uprawianych przez artystów.

W 1968 roku Minister, najwyraźniej przekonany, wydał kolejne Zarządzenie, nr 34, w sprawie wytycznych technicznych projektowania pracowni plastycznych w spółdzielczym budownictwie mieszkaniowym, które powtórzały wskazówki z roku 1961, ale uzupełniały je o nowe parametry dotyczące pracowni fotograficznych. Jak twierdzi Waldemar Baraniewski, „te dosyć siermiężne pracownie w domach spółdzielczych były drogie i trudno dostępne, stanowiły (...) niewielki procent istniejących pracowni, ale z czasem właśnie ten ich typ stał się najpopularniejszy”<sup>5</sup>.

W 1974 roku w prawie lokalowym pojawiło się natomiast pojęcie lokalu użytkowego (art. 5 ust. 3 wskazywał, że lokal użytkowy to „samodzielny lokal lub jego część, wykorzystywany na cele inne niż mieszkalne”). Osiem lat później w definicji tej wyróżniono pracownię artystyczną, uznając ją za lokal użytkowy o szczególnym charakterze. Prawo do jego najmu mogła otrzymać osoba prowadząca działalność w dziedzinie kultury i sztuki. Według rozporządzenia ministra administracji i gospodarki przestrzennej z 1983 roku pracownia miała „stanowić samodzielny lokal użytkowy lub jego część, jak również część lokalu wykorzystywanego przez twórcę na cele mieszkalne”<sup>6</sup>. Uprawnienia do posiadania pracowni mieli odtąd zarówno twórcy, tacy jak plastycy, fotograficy, lutnicy, muzycy, kompozytorzy, jak i – na co wskazuje Waldemar Baraniewski – po raz pierwszy w historii architekci. „O przyznawaniu uprawnień do posiadania pracowni decydować miał na wniosek zainteresowanego terenowy organ administracji państwowej stopnia wojewódzkiego po zasięgnięciu opinii specjalnie w tym celu powołanego zespołu doradczego”<sup>7</sup>. W Warszawie był nim powołany przez Prezydenta Miasta Zespół Doradczy ds. Przyznawania Uprawnień do Posiadania Pracowni Twórczych.

Dziś stoleczni artyści mają możliwość najmu lokali miejskich na pracownię wykorzystywane do pracy twórczej z dwóch zasobów miejskich – mieszkaniowego i użytkowego, od wspólnot i spółdzielni, na rynku prywatnym i od Agencji Mienia Wojskowego. W ramach festiwalu **WARSZAWA W BUDOWIE 6**, wraz z zespołem WWB, postanowiliśmy przyjrzeć się bliżej sytuacji miejskich lokali na pracownię i miejskiej polityce lokalowej w tym kontekście.

Warszawscy artyści wynajmują dziś od miasta na pracownię przede wszystkim lokale z zasobu użytkowego.

Istnieje także możliwość wynajęcia lokalu z zasobu mieszkaniowego, pod warunkiem, że lokal nie może być wykorzystywany na realizację potrzeb mieszkaniowych gminy. W przypadku pracowni wydzielonych z zasobu mieszkaniowego najemców lokali chronią przepisy Ustawy o ochronie praw lokatorów, mieszkaniowym zasobie gminy i o zmianie Kodeksu cywilnego z dnia 21 czerwca 2001 roku. Wcześniej kwestie te regulowane były w przepisach Prawa lokalowego z 1974 roku i w Ustawie o najmie lokali mieszkalnych i dodatkach mieszkaniowych, która obowiązywała w latach 1994–2001. Historia najmu lokali miejskich na pracownię w Warszawie jest więc długa i pełna przełomów warunkowanych przemianami kulturowymi, zmianą systemu politycznego i społecznego pozycjonowania roli twórców w wizji rozwoju społeczeństwa, wspólnot, miasta i kraju.

#### FAKTY

Warszawa dysponuje obecnie ponad 80 tysiącami lokali mieszkalnych i ponad 9 tysiącami lokali użytkowych, spośród których 570 wynajętych jest na pracownię twórcze – 247 użytkowe i 323 mieszkalne. Około 160 z lokali mieszkalnych to pracownię zajmowane na podstawie starych decyzji administracyjnych, z aneksem mieszkalnym<sup>8</sup>. Lokale użytkowe, zgodnie z przepisami, wynajmowane są na czas określony: do 3 lat lub od 3 do 10 lat, z możliwością przedłużenia umowy. Pracownię z zasobu mieszkaniowego, zarówno te z aneksem mieszkalnym, jak i bez niego, wynajmowane są na czas nieokreślony, a więc jeżeli tylko najemca nie zalega z czynszem, może z lokalu korzystać dożywotnio, bez względu na to, czy konsekwentnie uprawia sztukę, i bez względu na jej jakość. Artyści mogą też od niedawna wynajmować od miasta krótkookresowo (na czas do 3 miesięcy) lokale z zasobu pustostanów

lokali użytkowych, których – jak twierdzi Dyrektor Biura Kultury m.st. Warszawy, Tomasz Thun-Janowski – jest obecnie w mieście około 900. Korzystać z nich mogą zarówno firmy, jak i organizacje pozarządowe oraz osoby prywatne, na dowolną działalność artystyczną, komercyjną lub społeczną, do czasu wyłonienia stałego najemcy miejsca. Krótkoterwale udostępnienie lokalu użytkowego jest odpłatne, ale w uzasadnionych przypadkach – w zależności od rodzaju prowadzonego przedsięwzięcia – opłata może być obniżona do wysokości kosztów eksploatacji. Najczęściej zainteresowanie tego typu najmem przejawiają właśnie artyści, szukający lokalu na wystawę.

Do wynajęcia pomieszczenia miejskiego na pracownię w Warszawie (czy to z zasobu mieszkaniowego, czy użytkowego) twórcy, jako jedyna grupa, nie muszą prowadzić działalności gospodarczej ani organizacji pozarządowej. Zasada ta dotyczy także lokali z zasobu miejskich pustostanów, wynajmowanych krótkookresowo, w przypadku najmu których zaden chętny w stolicy nie musi posiadać firmy ani NGO. By wynająć lokal od miasta, artyści muszą więc jedynie przedstawić dyplom uczelni artystycznej lub dowód członkostwa związku/stowarzyszenia twórczego o zasięgu ogólnopolskim albo uprawnienia do wykonywania zawodu artysty. Twórcy bez firmy czy nieprowadzący organizacji pozarządowej nie mogą jedynie brać udziału w przetargach, ale miasto organizuje je stosunkowo rzadko i zazwyczaj ze stawką początkową nieodpowiadającą możliwościom artystów. Tak jak pozostali najemcy lokali miejskich, najemcy pracowni mają także w większości lokalizacji prawo do kupna najmowanego lokalu z bonifikatą. Przy nabywaniu miejskiego lokalu z zasobu mieszkaniowego oscyluje ona między 50 i 60%, przy czym jeżeli ktoś wynajmuje

przestrzeń od ponad 20 lat, bonifikata rośnie za każdy dodatkowy rok najmu lokalu i może dojść do 70%. Lokale użytkowe wykupuje się za 100% wartości (miasto sprzedaje jednak zaledwie 40–50 pomieszczeń rocznie).

Wszelkie dostępne lokale miejskie, ich ceny, warunki najmu i stawki za metr znaleźć można łatwo przy pomocy mapy-przeglądarki na stronie urzędu miasta: [www.um.warszawa.pl](http://www.um.warszawa.pl) w zakładce „kup lub wynajmij”.

## PROBLEMY

Choć przeglądarka nieruchomości miejskich działa świetnie, większość przebadanych przez nas artystów, którzy mieli kontakt z lokalami z zasobów miejskich w stolicy, uważa, że sytuacja jest dramatyczna. Nie pojawiają się nowe lokale przeznaczone na pracownie z zasobu mieszkaniowego, a te wynajęte zgodnie z ustawą najęte są na czas nieokreślony, a więc w zasadzie niedostępne na rynku, choć, jak opowiadają twórcy, można zapisać się w kolejce do nich i czekać na swój moment długie lata. O nieosiągalności możliwości skorzystania z tego ustawowego przywileju najniższej możliwej stawki i umowy na czas nieokreślony (zarówno czynszowej – maksymalnie 8,12 zł za metr plus szereg obniżek technicznych, jak i opłat eksploatacyjnych, do czego jeszcze wrócimy) świadczy fakt, że wielu przebadanych przez nas twórców twierdzi, iż lokale na pracownie z zasobów mieszkaniowych zniknęły i nie istnieje już możliwości prawna najmu pracowni w tym modelu. Według przedstawicieli środowiska twórczego, z którymi rozmawialiśmy, warunki lokali na pracownie z miejskiego zasobu użytkowego spoza konkursu pozostawiają przy tym wiele do życzenia. „To jest groteska!” – opowiada Edyta Dzierż, artystka, malarka. „Jest problem” – stwierdzają członkowie Obywatelskiego Forum Sztuki

Współczesnej. Podobnie sytuację widzi wielu twórców warszawskich, których badaliśmy i którzy wolą jednak – ze względu na relacje z poszczególnymi Zarządami Gospodarowania Nieruchomościami – pozostać anonimowi. Skąd te emocje wśród artystów i na czym polega problem, a właściwie multum problemów, z jakimi borykają się artyści w kontekście pracowni w stolicy?

Z Ogólnopolskiego Badania Wynagrodzeń przeprowadzanego co roku przez Sedlak&Sedlak wynika, że w 2012 roku pracownicy kultury i sztuki zarabiali przeciętnie 3100 zł brutto miesięcznie. W 2013 roku było to 3000 zł. Nic więc dziwnego, że ogromna większość artystów nie może pozwolić sobie na opłacenie mieszkania, przeżycie i występowanie w konkursach na miejskie lokale użytkowe, jeżeli stawka komercyjna za metr w stolicy plasuje się średnio między 30 a 60 zł. Do czynszu dochodzą jeszcze opłaty za media (woda, śmieci, prąd, ogrzewanie, gaz). Pozostaje im więc szukanie lokalu na pracownię u najemców innego typu, praca w domu lub najem lokalu użytkowego spoza konkursu. Na rynku prywatnym nająć można 50 metrów na pracownię za średnio 700 złotych miesięcznie, z opłatami włącznie. Jak twierdzi wielu artystów, łączy się z tym jednak „poważne ryzyko” konieczności nagłego opuszczenia lokalu z całym dorobkiem, którego, jak mówią, w większości nie mają dokąd przewieźć. „Artyści skarżą się, że są przypadki wyrzucania z prywatnych pracowni z dnia na dzień: właściciel zmienia zamki i później jest problem z odzyskaniem swojego artystycznego dorobku” – opowiada Edyta Dzierż. Wielu twórców potrzebuje jednak pracowni, zarówno ze względu na brak fizycznej, jak i psychologicznej możliwości pracy w domu. Często stawiają więc na lokale miejskie spoza konkursu, a te – w większości – z konkursu spadają

nie bez powodu. W ogromnej liczbie przypadków, jak opowiadają twórcy, są to zaniedbane, często zagrzybiałe, zawilgocone pomieszczenia na strychach, w piwnicach i suterenach (choć zdarzają się też partery), zdarza się, że bez podłogi, podliczników, w dziurami w ścianach i dachach, z powybijanymi oknami. Znacząca liczba artystów opowiada, że są to „rudery”<sup>9</sup>, „ostatnie ochłapy” „niespełniające żadnych wymagań sanitarnych, zdrowotnych, nie mówiąc już o odpowiedniej pracy z materiałem”, często bez WC, prądu, ciepłej wody i ogrzewania.

Twórcy potrzebują jednak tych przestrzeni, więc podejmują się ich najmu, po czym spotykają się z „nieustannymi problemami, koniecznościami napraw, remontów, walką z grzybami, zalaniem, konsekwencjami braku ogrzewania”. Bankrutują przez opłaty za prąd, ogrzewając farelką w ziemie, bo choć nie prowadzą działalności komercyjnej, lokale te mają status użytkowy, więc dostawcy prądu stosują wobec nich stawkę gospodarczą, a nie mieszkaniową. W wielu budynkach miejskich brakuje też izolacji, więc ciepło ucieka. Artyści płacą także wyższy niż w przypadku lokalu mieszkalnego podatek od nieruchomości, odpowiedni dla lokalu użytkowego.

Swoją przygodę z miejską pracownią, jak twierdzą, muszą więc zacząć od remontu, na który niewielu artystów stać po opłaceniu trzymiesięcznej kaucji, 50% kosztów notariusza potrzebnego przy podpisaniu obowiązkowego Oświadczenia o dobrowolnym poddaniu się egzekucji (połowę płaci miasto) i pierwszego czynszu. Przy podpisanym porozumieniu remontowym dzielnicowy Zarząd Gospodarowania Nieruchomościami zwraca koszty stałe podnoszące wartość lokalu w formie rozliczenia w sześciomiesięcznym czynszu, a pozostałą kwotę – po amortyzacji kosztów po upływie okresu danej

umowy (przy czym remont na koszt miasta przeprowadzać można raz na pięć lat). Jeżeli za to lokal w czasie remontu zostaje dostosowany do potrzeb niepełnosprawnych, całość kosztów dostosowania może być rozliczona w czynszu, bez limitów w liczbie miesięcy rozliczenia. Artysci, by przeprowadzić remont, muszą jednak opierać gotówką, którą, jak twierdzą, niewielu z nich ma, szczególnie w takiej kwocie, która pozwala na zainwestowanie i zwrot części kosztów dopiero po upływie okresu umowy. Ryzykowne jest jednocześnie, według nich, inwestowanie w remonty przy trzyletnim okresie umowy, a na taki w większości przypadków decydują się ZGN-y. Jak opowiada wielu z twórców, po upływie trzech lat muszą też zazwyczaj przystąpić do negocjacji, bo ZGN dąży do „podwyższenia czynszu ze względu na jakość lokalu po remoncie”. Są to jednak, o czym wielu artystów nie wie, zaledwie chwyt negocjacyjny, bo w związku z koniunkturą na rynku Zarządy Gospodarowania Nieruchomościami zobowiązane są do prowadzenia analiz rynkowych stawek czynszu. Jeżeli jest na nim boom, czystsze wzrastają, więc ZGN-y starają się podwyższyć stawkę, co nie jest konieczne. Mają jednak obowiązek waloryzowania czynszu według wskaźników GUS, które nie wynoszą więcej niż 1% rocznie.

Nie wszyscy artyści posiadają przy tym, jak twierdzą, prawo do zwrotu kosztów remontu. Niektórzy przy podpisywaniu umowy z ZGN-em godzą się – choć żadne prawo nie reguluje takiej możliwości – na brak zwrotu kosztów remontu w zamian za niską stawkę najmu lokalu. Sytuacja ta jest zaskoczeniem dla Dyrektora Biura Polityki Lokalowej m.st. Warszawy, ale artyści nie interweniują u niej w tej sprawie. „Miasto powinno zwrócić uwagę na problem polegający na tym, że twórcy nie są objęci odpowiednią opieką przez pań-

stwo, ani pod względem emerytur, ani ubezpieczenia. Poza tym proponowane lokale na pracownie są różne, ale artyści najczęściej ze względów finansowych wybierają lokale użytkowe spoza konkursu ofert, często w opłakanym stanie, bo tylko na takie w większości ich stać” – opowiada Edyta Dzierż. – Przez lata kształcimy się, w większości w państwowych uczelniach artystycznych, więc państwo i miasto powinny bardziej wspierać naszą profesjonalną działalność artystyczną. Brakuje też dzielnicowych spotkań, dyskusji tylko z artystami, na których byłyby poruszane między innymi nasze problemy lokalowe. Moglibyśmy na nich też wspierać dzielnicę i proponować autorskie projekty artystyczne i kulturalne dla społeczności Warszawy”.

Niektórzy artyści podkreślają także, że pracownicy ZGN-ów nie zawsze wiedzą, w jakim stanie są lokale, które wynajmują i których stawkę negocjują z twórcami. „Wynajęłam lokal po dwóch miesiącach pertraktacji – opowiada Laura Paweła z Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej. – Kiedy odebrałam klucze do pracowni, okazało się, że mieszka w niej bezdomny. Urzędnicy o tym nie wiedzieli. Gdy pertraktowałam stawkę czynszu na kolejne lata, argumentując, że klatka, w której znajduje się lokal, jest w opłakanym stanie, urzędniczka nie chciała mi wierzyć. Dopiero zdjęcia ją przekonały. Wcześniej nie miała pojęcia, co tam się dzieło. Teraz z kolei urzędnicę raz na pół roku sprawdzają, czy nie mieszkam w pracowni i czy jej nie podnajmuję. Wątpliwości te pojawiły się w związku z umeblowaniem lokalu. Mam w pracowni kanapę, kuchnię i wannę... Robię odlew, potrzebuję wanny! Na kanapie odpoczywam, a lokal sprzątam!”.

„Do Warszawy przenoszą się ponadto galerie i artyści z różnych polskich miast, więc administracja musi wyjść temu zjawisku naprzeciw – mówi

profesor Paweł Nowak, prorektor ds. artystycznych i naukowych Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. – Miasto powinno prowadzić między innymi rezydencje, tak jak Halle czy Berlin. Są i u nas rezydencje, na przykład w CSW, głównie dla artystów spoza Warszawy, ale jest to kropla w morzu. Warszawa powinna udostępniać pomieszczenia, ale nie w makabrycznym stanie i z olbrzymimi czynszami. Lokale, poza normalnymi pracowniami (które nie powinny być przyznawane dożywotnio), powinno się przyznawać z konkursów na konkretny projekt, realizację, z której artysta musi się wywiązać w postaci jego wykonania czy wystawy, w zamian za opłacanie przez niego kosztów eksploatacji. Forma stawania do konkursu, nawet współorganizowanego przez miasto, dobrze się sprawdza. Trzeba też bowiem rozmawiać o jakości prac. Lokalu na pracownię nie powinien dostawać każdy, tylko ten, kto złoży najlepszy projekt (oczywiście mówię o pracowniach dotowanych, inne niech się rządzą prawami rynku). Wielokrotnie rozmawiałem już w mieście o moich pomysłach i to się podoba. Ale ciągle mamy poważny problem z pracowniami z zasobów miejskich. Te lokale są w fatalnym stanie, bez ogrzewania, podstawowej infrastruktury i niewielu artystów, szczególnie młodych, stać, żeby je wyremontować. W Paryżu artyści dostają stypendium od miasta w formie lokalu, w Berlinie też tak jest, tyle że dochodzi do tego budżet na materiały. Miasta wypożyczają czasem do tych stypendiów pracownie artystów, którzy na przykład wyjeżdżają. W Berlinie związek artystów pomaga szukać twórcom lokali na pracownie, a nawet je buduje, z małym zapleczem mieszkalnym. Ciekawym przykładem jest też Halle, położone 100 km od Berlina, w którym panuje bezrobocie, więc administracji zależy na tym, by ludzie się nie wyprawdzali. Działa w nim duża i dobra aka-

demia, która dostała od miasta całą kamienicę po remoncie. Wynajmuje się w niej lokale artystom i projektantom, absolwentom w drodze konkursu na zasadzie grantu. Płacą tylko za eksploatację. Dostają lokal na rok, dwa, na realizację projektu. Naszym absolwentom taka możliwość bardzo by się przydała”.

Problemem niezdiagnozowanym dotąd przez miasto są także tak zwane pracownie historyczne, czyli lokale po znanych artystach i pracownie współczesnych artystów w historycznych miejscach. Przy Prezydencie m.st. Warszawy powstaje właśnie Zespół ds. Pracowni Historycznych, którego członkowie zająć się mają stworzeniem kategorii prawnej dla tego typu lokali, katalogowaniem ich, inwentaryzacją prac znajdujących się w tych pracowniach oraz wypracowaniem mechanizmów wsparcia opieki nad nimi, popularyzacji miejsc i ich historii. Lobbywać będą także na rzecz sprzyjających warunków istnienia pracowni historycznych jako izb pamięci, w tym preferencyjnych czynszów w dzielnicowych ZGN-ach. Pracują już nad dodaniem listy pracowni historycznych do stołecznej mapy kultury. Załączek Zespołu powstał w 2013 roku podczas festiwalu Otwarte Mieszkania organizowanego przez Towarzystwo Opieki nad Zabytkami. Temat szybko spotkał się z dużym zainteresowaniem miasta, więc na początku 2014 roku urząd zadeklarował chęć współpracy. W skład Zespołu wchodzić będą eksperci, przedstawiciele muzeów (w tym Muzeum Narodowego, Muzeum Warszawy i Muzeum Sztuki Nowoczesnej), Akademii Sztuk Pięknych, Uniwersytetu Warszawskiego, Stowarzyszenia Architektów Polskich, Towarzystwa Opieki nad Zabytkami i Centrum Architektury. Przyłączą się do niego też przedstawiciele Polskiej Akademii Nauk, Narodowego Instytutu Dziedzictwa i innych instytu-



cji oraz organizacji kultury. W wypracowywaniu formuły grupy brali także udział przedstawiciele administracji, tacy jak pracownicy Stołecznego Konserwatora Zabytków i Mazowieckiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków.

## REKOMENDACJE

„W stolicy powinno powstać trochę nowych miejsc na pracownie, by funkcjonowały lokale o różnych standardach” – dodaje profesor Paweł Nowak. – Trzeba też tworzyć enklawy artystyczne. Praga w pewnym sensie ma taki przysłowiowy charakter, ale część galerzystów i artystów wynosi się z niej ze względu na warunki w lokalach. Potrzeba nam także świadomości, czym jest sztuka, edukacji wśród różnych środowisk. Diabeł tkwi w szczegółach i pieniądzech, ale w perspektywie długofalowej inwestycja się zwraca, na co wskazuje wiele badań i teorii oraz wiele przykładów miast, które zdecydowały się na inwestycje w warunki pracy artystów. W sprawę pracowni zaangażować się powinno także Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, które nie może dłużej zajmować się wyłącznie efektami, fajerwerkami i musi podjąć temat warunków produkcji sztuki. Musimy dać ludziom możliwość uprawiania zawodu, do którego są kształceni. A pracownie w Warszawie są poważnym problemem, głównie ze względu na koszty. Oczywiście, naturalna selekcja ma znaczenie, ale ze względu na rynek sztuki w Polsce nawet najlepszym jest trudno. Problemy z pracowniami mają też znani, starsi i szanowani artyści, tacy jak Jacek Maślankiewicz, Prezes ZPAP czy Robert Maciejuk. Ze względu na koszty tracą je też profesownie. A wszystkie miasta znane z kultury – od Paryża po Berlin – pokazują, że to dobra polityka kulturalna produkuje warunki do rozwoju sztuki i życia artystycznego, co w długofalowej per-

spektywie jest z kolei interesem każdego miasta, zarówno z powodów ekonomicznych, jak i społecznych”.

A jakich zmian chcieliby sami artyści? Szereg rekomendacji od dłuższego czasu spisało między innymi Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej, z Laurą Pawełą na czele. Wskazuje ono między innymi na konieczność zmiany lub utworzenia nowego statusu dla lokali przeznaczonych na pracownie, rozpatrzenia możliwości likwidacji obligatoryjnego opłacania podatku od nieruchomości w stawce odpowiadającej lokalom użytkowym w przypadku pracowni z zasobu użytkowego miasta (stawka ta jest jeszcze wyższa, kiedy pracownia jest częścią prywatnego mieszkania czy domu). Podkreśla się przy tym, że zmiana statusu lokali użytkowych na pracownie jest konieczna także dlatego, że ich użytkownicy traktowani są jak podmioty gospodarcze, więc dostawcy energii stosują wobec nich wyższe stawki, taryfy przemysłowe. Podobnie jest z kosztami wywozu śmieci. OFSW wnioskuję jednocześnie o rozpatrzenie przypadków zapisów w umowach, które mówią o braku możliwości zwrotu kosztów poniesionych na remont stale podnoszący jakość lokalu w zamian za najniższą stawkę za metr oraz o stałe, niskie stawki dla lokali przeznaczanych na pracownie. Artyści wskazują na konieczność kwalifikowania lokali w lepszym stanie, niewymagających remontu, na pracownie, przy odpowiednio wyższych, ale niekomercyjnych stawkach, by na rynku funkcjonowały także przestrzenie do pracy twórczej lepszej jakości. Sytuację bardzo ułatwiłoby też wprowadzenie zasady, że umowy na najem lokali na pracownie z zasobu użytkowego podpisywane są na dłużej niż 3 lata, jako że wiele dzielnicowych ZGN-ów, mimo braku takiej konieczności prawnej, praktykuje podpisywanie umów

właśnie na najkrótszy możliwy okres. Poczucie pewności posiadania lokalu na dłużej pozwoliłoby artystom wierzyć, że inwestycje w lokal mają sens. Przebadani przez nas twórcy namawiają przy tym do stworzenia nowych zasad najmu lokali, między innymi do rozpatrzenia możliwości przeznaczania lokali użytkowych będących w fatalnym stanie na pracownie w zamian za remont przy braku opłat czynszowych na przykład przez 3 lata i przy umowie podpisywanej na dekadę. Podkreślają także, że przydałoby się zwiększenie puli pracowni z aneksem mieszkalnym, jako że wielu z nich nie stać na opłacanie kosztów mieszkania i pracowni jednocześnie.

Uwagę środowiska przykuwa też tryb przyznawania pracowni. W tej chwili twórca nieposiadający dyplomu, uprawnień do wykonywania zawodu i nienależący do związku lub stowarzyszenia o zasięgu ogólnopolskim nie może nająć w Warszawie lokalu na pracownię, nawet jeżeli jest ceniony w środowisku i poza nim oraz odnosi sukcesy. Rozwiązaniem tej sytuacji byłaby decyzja o dodaniu w uchwale zapisu o możliwości przedstawiania przez nieprofesjonalnego twórcę zestawu rekomendacji środowiska twórczego. Zapis taki widnieje między innymi w Uchwale nr XLIV/827/12 Rady Miejskiej w Łodzi z dnia 29 czerwca 2012 roku w sprawie zasad wynajmowania lokali wchodzących w skład mieszkaniowego zasobu Miasta Łodzi. W uchwale podkreślono także, że: „Wnioski o wynajem pracowni rozpatrywane są przez Komisję ds. Pracowni Twórczych (...) powołaną na okres kadencji Rady Miejskiej w Łodzi przez Prezydenta Miasta Łodzi. W skład Komisji wchodzi dwóch przedstawicieli komórki organizacyjnej Urzędu Miasta Łodzi właściwej w sprawach kultury, dwóch przedstawicieli Komisji Kultury Rady Miejskiej w Łodzi, jeden przedstawiciel Komisji Go-

spodarki Mieszkaniowej i Komunalnej Rady Miejskiej w Łodzi, dwóch przedstawicieli środowisk artystycznych, jeden przedstawiciel komórki organizacyjnej Urzędu Miasta Łodzi właściwej w sprawach gospodarowania lokalami użytkowymi”.

Współpraca z komisjami składającymi się między innymi z ekspertów mogłaby też pomóc urzędowi warszawskiemu. Jak podkreśla Piotr Królikiewicz, kierownik Zespołu Kultury dla Dzielnicy Mokotów m.st. Warszawy, dzielnicowe ZGN-y przy rozpatrywaniu wniosku artysty o najem pracowni zwracają się do wydziału kultury dzielnicy. Kierownik Królikiewicz przyznaje, że nie zawsze urzędnicy mają dostateczne kompetencje w potrzebnym do oceny zakresie. Podkreśla, że sytuację ułatwiłaby praktyka polegająca na ogłaszaniu przez dzielnicę, że ma ona lokal nadający się na pracownię twórczą. Po opracowaniu kryteriów wyboru najemcy określano by termin składania wniosków o najem. Rozpatrywałaby je specjalna komisja powołana przez burmistrza dzielnicy składająca się z przedstawicieli urzędu i – przede wszystkim – ekspertów. System tego typu zapewniłby większą przejrzystość i adekwatność procedur, spełniając wymogi konkurencji – informacja o przebiegu procedury powinna pojawiać się na stronie dzielnicy i miasta. Królikiewicz podkreśla, że konkurs ułatwiłby także rozwiązanie innego problemu: dzielnice dysponują ograniczoną liczbą lokali na pracownię, a w procesie ich zdobywania rządzi dziś zasada „kto pierwszy, ten lepszy” albo „kto lepiej poinformowany, ten lepszy”. W celu umożliwienia przeprowadzania tego typu konkursów należałoby jednak ponownie zmienić uchwałę LVIII/1751/2009 dotyczącą zasad najmu lokali mieszkalnych wchodzących w skład mieszkaniowego

zasobu miasta. Wskazuje on także na niebezpieczeństwo, jakie kryje się za ustawowymi zapisami, z których wynika, że najem lokali na pracownię z zasobu mieszkaniowego jest najmem na czas nieokreślony. Władze samorządowe nie wiedzą, czy osoba wynajmująca taką pracownię prowadzi w niej będzie zawsze działalność artystyczną, a nawet jeśli – jak twierdzi – nie wiedzą, czy ta działalność nieustannie zasługiwać będzie na poparcie urzędu. Nie mają też pewności, czy artysta nie opuści kraju na wiele lat, pozostawiając pracownię pustą, itp. Gminy są więc postawione przez ustawodawcę w sytuacji, w której albo mogą wynająć lokal na czas nieokreślony, ponosząc przy tym ryzyko, że po jakimś czasie nie będzie on właściwie wykorzystywany, albo też takiego ryzyka nie podejmować. Często w tej sytuacji racjonalne, jak opowiada Królikiewicz, wydaje się unikanie ryzyka, czyli niewynajmowanie lokali z zasobu mieszkaniowego na pracownię. Pozornie korzystny dla twórców zapis w ustawie w rezultacie w nich uderza. Królikiewicz zaznacza także, że konieczne jest wypracowanie kryteriów, według których, jak opowiada, przyznawane powinny być lokale na pracownię. Wciąż pojawiają się według niego wątpliwości i pytania, takie jak: czy lepiej przyznawać lokale artystom młodym i obiecującym, czy może raczej doświadczonym i znanym. Współpraca z komisją ekspercką pomogłaby także przy najmowaniu lepszej jakości lokali na pracownię z puli lokali użytkowych na preferencyjnych stawkach.

Jednocześnie z opowieści artystów wynika jasno, że dobrze byłoby wypracować standardy, jakie spełniać powinny lokale na pracownię. W tym celu miasto powinno zamówić diagnozę środowiska twórców stołecznych, sytuacji życiowej artystów i poznać ich potrzeby związane z lokalami na pracow-

nie twórcze oraz możliwości finansowe. Na tej podstawie urząd wypracować mógłby z kolei świadomą politykę w kontekście lokali na produkcję sztuki w Warszawie. Biuro Kultury i Biuro Polityki Lokalowej powinny także doprowadzić do powstania platformy komunikacji ze środowiskiem artystycznym. Gremium składające się z przedstawicieli środowiska twórczego, Biura Kultury i Biura Polityki Lokalowej mogłoby przekazać ZGN-om wskazówki dotyczące potrzeb związanych z lokalami na pracownię. Potrzebujemy jednocześnie audytu wszelkich dostępnych miejskich lokali (z przetargów, konkursów, spoza konkursów i spośród pustostanów) i przeznaczenia na pracownię części spośród tych, które spełniają standardy pracowni. Urząd Miasta mógłby także wejść w dialog z inwestującymi w Warszawie deweloperami w celu przekonania ich (różnymi sposobami) do tworzenia przestrzeni na pracownię przy preferencyjnych cenach i bezpiecznych warunkach najmu w nowopowstających inwestycjach i podjąć się pracy nad wpływem na warunki najmu lokali u prywatnych właścicieli. Do wyjścia z tej kryzysowej sytuacji przydać się może także zestaw dobrych praktyk związanych z rynkiem miejskich lokali na pracownię twórcze z innych miast i krajów.

Artyści muszą przy tym z kolei poznać swoje prawa i możliwości wpływu. Zaskoczeniem jest fakt, że tak niewielu z nich zgłasza się z problemami i wątpliwościami dotyczącymi najmu lokali do Biura Polityki Lokalowej m.st. Warszawy czy Biura Kultury, nieliczni także znają swoje prawa i przepisy regulujące najem lokali, w procesie którego bierze udział. Twórcy powinni też zdać sobie sprawę z faktu, że choć ZGN jest jednostką miejską, podąża za zmianami na rynku i niektóre z jego propozycji są chwytami negocjacyjnymi.

## ZMIANY

„W wielu miastach Europy urzędy i samorządy widzą, że tworzenie przestrzeni do pracy twórczej przynosi duże wpływy do budżetu w długofalowej perspektywie – podsumowuje profesor Paweł Nowak. – Polskie administracje też muszą zrozumieć, że pracownie nie są działalnością komercyjną, choć w dużej części mieszczą się w lokalach użytkowych, co wiąże się z wysokimi opłatami za podatek, media. Warszawa ma zapisane swoich strategii promowanie kultury i sztuki. Artystom związanym z kulturą wizualną potrzebne są lokale do pracy. Budżet na kulturę powinien więc też iść na pracownie, nie tylko na wydarzenia kulturalne i instytucje kultury. Trzeba zejść stopień niżej i zobaczyć, że kultura musi jakoś powstawać, sztukę trzeba produkować! To jest długofalowy interes miasta”. „Brakuje nam bezpośredniego kontaktu z artystami, a i przedstawiciele tego środowiska nie zgłaszają się do nas z zażaleniami bezpośrednio” – podkreśla Dyrektor Biura Polityki Lokalowej m.st. Warszawy, Beata Wrońska-Freudenheim. „Biuro Kultury m.st. Warszawy jest orędownikiem obecności artystów w mieście – mówi z kolei Tomasz Thun-Janowski, Dyrektor Biura Kultury. – Ich obecność jest dziś kluczowa, bo harmonijny rozwój miasta i społeczności lokalnych jest możliwy wówczas, gdy może ono dostarczyć ofertę, w której kultura ma poważny udział. Program rozwoju kultury w Warszawie, wdrażany przez nas dokument strategiczny mówi, że zapewnienie warunków do różnorodnej twórczości jest jednym z priorytetów działań stołecznej administracji. Instytucje to jedno, ale niezależni artyści muszą gdzieś funkcjonować. Rola, jaką mogą odegrać dla społeczności lokalnej, jest nie do przecenienia i ma bardzo głębokie konsekwencje dla równoważenia rozwoju miasta, inspirowania go, niwe-

lowania różnic społecznych itp. Dawno udowodniono, że bez artystów miasta nie rozwijają się tak szybko i harmonijnie, jak mogą przy ich obecności i aktywności. Ich praca wpływa na rozwój zaufania, zaangażowania w sprawy wspólnotowe, budowanie kapitału społecznego, rozwój przedsiębiorczości i kreatywności w miastach. Jesteśmy zainteresowani wspieraniem rozsądnej i zrównoważonej polityki lokalowej, zapewniającej artystom lokale o odpowiednich warunkach i gotowi na poważną rozmowę na ten temat”.

Miasto, poza danymi ilościowymi dotyczącymi lokali wynajętych na pracownie w poszczególnych dzielnicach, nie dysponuje jednak na razie żadną diagnozą sytuacji pracowni w stolicy. Dyrektor Biura Kultury (pełniący to stanowisko od roku) podkreśla, że nie jest to wynik zaniedbania ze strony urzędu, a raczej skali i złożoności problemu, z których zdaje sobie sprawę. Dlatego też od początku swojej pracy w Biurze współpracował przy konstruowaniu projektu rewitalizacji Pragi, realizowanego przez Biuro Polityki Lokalowej oraz władze dzielnicy, w ramach którego w obrębie ulic Targowej, Markowskiej, Stalowej i Inżynierskiej pojawić się mają odpowiednio wyposażone lokale na pracownie, warsztaty i działania organizacji pozarządowych zajmujących się projektami artystycznymi. Biuro Kultury pracowało też przy opracowaniu zasad możliwości krótkiego najmu pustostanów z zasobów miejskich i powołaniu Zespołu ds. Pracowni Historycznych przy Urzędzie Miasta st. Warszawy. We współpracy z Zespołem i powstających diagnozach oraz dyskusjach na temat pracowni twórców współczesnych i historycznych upatruje nadzieje na poznanie bliżej problemu pracowni w mieście i możliwość odpowiedzi, w swoich kompetencjach, na problemy, jakie się z nimi wiążą. Jak twierdzi zarówno Tomasz Thun-Janow-

ski, jak i Beata Wrońska-Freudenheim, kluczem do zrozumienia problemu jest próba zbudowania równowagi między stronami i zrozumienie skali i różnorodności potrzeb. „Musimy stosować elastyczne i otwarte kryteria przyznawania lokali. Rozumiem też, że artysta musi mieć dobre warunki do pracy, a Biuro Kultury jest poważnym orędownikiem obecności artystów w mieście. Ale musimy zdawać sobie też sprawę z całościowej polityki miejskiej – mówi Tomasz Thun-Janowski. – Zależy mi na zapewnieniu odpowiednich lokali na pracownie, ale naszym priorytetem jest, niestety, przede wszystkim zapewnienie lokali ludziom, którzy potrzebują mieszkania. ZGN-y muszą więc dbać o odpowiedni przychód, a my, póki co, ze względu na braki w zasobach, musimy przede wszystkim myśleć o nich, o budowaniu nowych lokali mieszkalnych i remontowaniu istniejącego zasobu”. Dyrektor Biura Polityki Lokalowej twierdzi też, że podejmie się pracy nad tym, co może obecnie zrobić, by polepszyć sytuację, a co wynika z diagnozy sytuacji lokali miejskich na pracownie, jaką przeprowadziliśmy wiosną i latem tego roku jako zespół **WAR-SZAWY W BUDOWIE 6**.

Za współpracę przy zbieraniu materiału do artykułu dziękujemy: Obywatelskiemu Forum Sztuki Współczesnej, w tym przede wszystkim Laurze Paweli, wszystkim artystom, którzy podzielili się z nami swoimi doświadczeniami, Tomaszowi Thun-Janowskiemu, Beacie Wrońskiej, Agacie Dąbrowskiej, Piotrowi Królikiewiczowi, Pawłowi Nowakowi, Edycie Dzierż, Katarzynie Sobczak, Michałowi Krasuckiemu, Katy Bentall.

1 Wallis, A., *Artyści-plastycy: zawód i środowisko*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964, s. 67.

2 ibidem

3 Baraniewski, W., *Pracownia artysty w PRL, w: Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku: mitologia i rzeczywistość*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2002.

4 ibidem

5 ibidem

6 ibidem

7 ibidem

8 Dane zbierane po I kwartale 2014 roku, dzięki uprzejmości Biura Polityki Lokalowej U.M. Warszawy.

9 Wszystkie cytaty, wypowiedzi artystów pochodzą z badania przeprowadzonego na rzecz festiwalu WARSZAWA W BUDOWIE 6 na próbie około 200 artystów ze stolicy w różnych grupach wiekowych, od 20 do 80 lat, i o różnych statusach. Twórcy w większości zastrzegli sobie prawo do nieupubliczniania swoich tożsamości.





**NIE MA TU MIEJSCA  
NA ZYSKI**

**Z DANIELĄ BRAHM  
I LESEM SCHLIESSEREM  
ROZMAWIAJĄ  
TOMASZ FUDALA  
I ALEKSANDRA KĘDZIOREK**



TOMASZ FUDALA Widzę tu mnóstwo ludzi. Co robią na byłym terenie fabrycznym firmy Rotaprint?

: DANIELA BRAHM Codziennie dużo się tutaj dzieje. W tym kompleksie mamy pracownie artystów, ale również warsztaty stolarzy, elektryków, architektów, grafików, działalność produkcyjną, wiele lokalnych organizacji pomocowych, a my sami realizujemy nasz projekt.

: LES SCHLIESSER Umieściliśmy tu również stołówkę z kuchnią, która wydaje 140 posiłków dziennie i stała się ważnym miejscem spotkań dla mieszkańców tej dzielnicy. ExRotaprint ma około 10 000 metrów kwadratowych powierzchni do wynajęcia i zajmuje 11 różnego rodzaju budynków dawnego kompleksu fabrycznego. Mamy podpisanych 96 umów najmu, pracuje tutaj 220 osób i każdego dnia odwiedza nas 250 gości, zatem miejsce to odgrywa teraz istotną rolę w okolicy. Cały ten teren został uznany za zabytek. Wpisano go na listę zabytków w początkach lat 90. XX wieku i to go uratowało. W innym razie prawdopodobnie już by nie istniał. Mamy tu bardzo interesującą mieszankę przestrzeni i stylów architektonicznych: powojenne budynki późnomodernistyczne połączone ze starszymi budynkami w stylu wilhelmańskim.

TOMASZ FUDALA Wasza podstawowa działalność artystyczna wiąże się z wystawami. Czy organizujecie je w ExRotaprint?

: DANIELA BRAHM Nie. Postanowiliśmy, że nie będziemy tu organizować wystaw. Mamy przestrzeń, która bardzo dobrze by się nadawała, ale zamiast zorganizować tam galerię, wynajęliśmy ją na szkołę dla trudnej młodzieży. Chcemy wnieść wkład w tworzenie nowych perspektyw dla tej dzielnicy. Nie wysuwamy kwestii artystycznych na pierwszy plan. Chcemy

zachować równowagę pomiędzy wszystkimi grupami składającymi się na naszą koncepcję „pracy, sztuki, wspólnoty”. Gdybyśmy skupili się tylko na sztuce i klasie twórczej, doprowadziłoby to do gentryfikacji tej przestrzeni, a to wpłynęłoby negatywnie na lokalną społeczność.

TOMASZ FUDALA Artystów często postrzega się jako prekursorów procesu gentryfikacji.

: DANIELA BRAHM Jako artyści stajemy wobec tego problemu. Jesteśmy protagonistami gentryfikacji, ale także jej ofiarami. Staramy się znaleźć swoje miejsce pomiędzy tymi dwoma biegunami.

Wielu inwestorów wykorzystuje przejściowo artystów i innych twórców do nakręcania zysków, ale co z innymi celami społecznymi? Kultura stała się użytecznym narzędziem dla deweloperów. Nie chcemy stać się elementem ich strategii PR-owej.

TOMASZ FUDALA Jak wygląda oficjalna polityka dotycząca nieruchomości w Berlinie?

: DANIELA BRAHM Miasto Berlin ma ogromne problemy finansowe od końca lat 90. XX wieku. Stworzyło należącą do miasta spółkę (Liegenchaftsfonds), która ma tylko jedno zadanie: sprzedawać należące do miasta tereny i nieruchomości za maksymalnie wysoką cenę – czyli oferować je inwestorom, którzy zapłacą najwięcej pieniędzy. Rezultaty takiej polityki widać tuż obok ExRotaprint. Jeżeli rynkiem nieruchomości rządzi tylko pieniądź, wówczas buduje się supermarket Lidl w bezpośrednim sąsiedztwie perełki architektonicznej z lat 50. XX wieku. W tej okolicy wyraźnie widać, że Wydział Rozwoju Miasta nie miał pomysłu na zrównoważone planowanie urbanistyczne na poziomie lokalnym.

ALEKSANDRA KĘDZIOREK W jaki sposób zrealizowaliście pomysł na to niezwykle miejsce?

: LES SCHLIESSER Wiedzieliśmy, że nie możemy liczyć na miasto, ponieważ ratusz interesują ci, którzy najwięcej płacą, jak w przypadku wspomnianego supermarketu Lidl. To było dla nas ostrzeżenie. Wiedzieliśmy, że nie możemy czekać na pomysły miasta na zagospodarowanie byłego kompleksu Rotaprint i że musimy działać samodzielnie.

TOMASZ FUDALA W jakim kontekście rodził się wasz pomysł na ExRotaprint?

: LES SCHLIESSER Po upadku muru berlińskiego w Berlinie rozwinęła się nowa, tętniąca życiem eksperymentalna scena kulturalna. Władze miasta ani tego nie planowały, ani temu nie sprzyjały. Tak się po prostu zdarzyło dzięki naprawdę niskim, groszowym czynszom i dzięki całkowitemu brakowi restrykcji ze strony władz. Przez pierwsze sześć lat w dawnym Berlinie Wschodnim nie obowiązywała rejestracja podatkowa, plany przeciwpożarowe i przepisy budowlane. W tych twórczych latach łagodnej anarchii Berlin stał się miastem klasy twórczej: artystów, didżejów, muzyków, właścicieli barów i klubów. Bary, galerie, pracownie i przestrzenie dla wolnej sztuki powstawały w zaniedbanych kamienicach i piwnicach dawnego Berlina Wschodniego.

Wielkie plany rządu spały na panewce, ponieważ oficjalny scenariusz rozwojowy dla Berlina po poważnym szoku, jakim było zjednoczenie miasta, opierał się na szybkim napływie kapitału, aby zaspokoić zapotrzebowanie na nowe przestrzenie biurowe i mieszkalne w związku z oczekiwanym wzrostem populacji. Jednak napływ do Berlina menedżerów, pracowni-

ków biurowych i szczęśliwych bogaczy nie był tak szybki. W pierwszych latach istnienia zjednoczony Berlin stał się miastem słabo zarabiających ludzi kultury.

W owych latach powstały podwaliny instytucji kulturalnych takich jak Tacheles, Kunstwerke i wiele ważnych galerii, barów i klubów. Kiedy już powstały ciekawe bary i miejsca kultury, życie i mieszkanie stało się atrakcyjne. Przyniosło to w końcu negatywne skutki: zaczęły gwałtownie rosnąć ceny wynajmu i zakupu nieruchomości. Inwestycje na tym obszarze miasta spadły przejściowo, choć gwałtownie w 2008 roku, w związku z wybuchem tak zwanego kryzysu finansowego. Władze Unii Europejskiej i państwo niemieckie postanowiły walczyć z kryzysem poprzez obniżenie stóp procentowych, tym samym koniunktura na inwestycje w nieruchomości bardzo wzrosła i nadal się rozwija. Legendarne czasy Berlina jako miejsca, gdzie można tanio mieszkać, dobiegają końca. Coraz mniej jest powietrza dla klasy twórczej i dla eksperymentowania ze stylem życia i pracy.

TOMASZ FUDALA Jak znaleźliście teren po Rotaprint? Kiedy po raz pierwszy zetknęliście się z tym miejscem?

: DANIELA BRAHM Gdziekolwiek jestem, zawsze bardzo interesuje mnie architektura. Zobaczyłam ten budynek z ulicy, kiedy jeździłam na rowerze po tej okolicy w 2000 roku. Był schowany za jakimiś dzikimi zaroślami i wyglądał naprawdę niepowtarzalnie. Kiedy wróciłam do naszej pracowni – Les i ja mieliśmy wspólną pracownię w dzielnicy Mitte – powiedziałam mu, że natknęłam się na fantastyczny późnomodernistyczny budynek i razem tu przyjechalśmy. Nakloniliśmy władze dzielnicy Wedding, żeby wynajęły nam tu dwa pomieszczenia. W tamtym czasie tylko połowa tego kompleksu była wynajęta.

TOMASZ FUDALA Dlaczego zdecydowaliście się na włączenie w projekt ExRotaprint lokalnych społeczności, w tym imigrantów i bezrobotnych?

: DANIELA BRAHM Kiedy przejmuje się tej wielkości kompleks, trzeba postawić sobie podstawowe pytanie, dla kogo się to robi. To było dla nas bardzo ważna kwestia. Chcieliśmy, aby służył nie tylko artystom, lecz by wpiął się również w szerszy kontekst społeczny.

W owym czasie sytuacja była dosyć wyjątkowa, nie było jeszcze dużego ruchu na rynku nieruchomości w tej dzielnicy.

TOMASZ FUDALA To dobrze dla was.

: LES SCHLIESSER Tak, to był dla nas bardzo ważny moment. Nazywamy go „punktem zero”. Kiedy jeszcze nie ma na danym terenie inwestorów, ma się trochę więcej czasu na opracowanie własnej koncepcji i wypróbowanie różnych rozwiązań. Jeżeli chce się zrealizować alternatywny projekt, potrzeba na to czasu. Nasza dzielnica miała zły wizerunek jako dawna dzielnica robotnicza, bardzo biedna, naznaczona wszystkimi problemami społecznymi: wysoką stopą bezrobocia, dużą liczbą nowych imigrantów, handlem narkotykami. To była bardzo zaniedbana część miasta. Sklepy podupadały, pojawiały się podejrzane kasyna. Mieliśmy poczucie, że sama dzielnica stwarza osłonę dla naszego projektu, daje mu warstwę ochronną. Po prostu okolica nie była atrakcyjna dla inwestorów. Jeśli realizuje się projekt wychodząc od wewnątrz, znając ludzi z ulicy, wówczas ma się lokalny punkt widzenia, jest się jakby tu-tejszym.

TOMASZ FUDALA Do kogo należała ta była fabryka?

: DANIELA BRAHM Kiedy w 1989 roku zbankrutowała firma Rotaprint, nie było pomysłu na zagospodarowanie tego miejsca. Dzielnica Wedding przejęła odpowiedzialność za teren byłej fabryki, ponieważ po firmie produkującej maszyny drukarskie pozostały długi. W zamian za nie teren i budynki przeszły na własność miasta. Później, w 2002 roku władze miasta utworzyły spółkę Liegenschaftsfonds, której zadaniem była sprzedaż należących do miasta nieruchomości po jak najwyższej cenie i fabrykę Rotaprint natychmiast wystawiono na sprzedaż.

W 2005 roku zaczęliśmy negocjacje ze spółką Liegenschaftsfonds, która próbowała sprzedać tę nieruchomość, ale nie chciano wtedy rozmawiać ze stowarzyszeniem najemców. To był dla nas bardzo trudny czas, bo spółka była nieustępliwa. Liegenschaftsfonds wystawiło nieruchomość na aukcję, mówiąc, że sprzedaje ją temu, kto zaoferuje najwyższą cenę. Aukcja się nie powiodła, ponieważ wtedy nikt nie był zainteresowany. ExRotaprint był jedynym oferentem. Zaproponowaliśmy cenę jednego euro. Nie zgodzono się na tę cenę, ale od tego czasu weszliśmy do gry.

Niestety, później spółka Liegenschaftsfonds próbowała znowu wyeliminować ExRotaprint, włączając ten kompleks do pakietu 50 nieruchomości, który starano się sprzedać pewnemu islandzkiemu inwestorowi.

ALEKSANDRA KĘDZIOREK A czy wy współdziałaliście już wtedy z innymi najemcami?

: DANIELA BRAHM To był dla nas bardzo stresujący okres, w którym organizowaliśmy naszą grupę. Założyliśmy stowarzyszenie najemców, które miało reprezentować nasze interesy, ale bardzo trudno nam było ustalić cele stowarzyszenia i koncepcję rozwoju tej nieruchomości. Zrozumieliśmy, że najtrudniej nam się porozumieć w kwestii nieruchomości, a własność prywatna zawsze wiąże się z ideą zysku. Niektórzy z najemców tego kompleksu patrzyli na wszystko przez pryzmat pieniądza – od razu pojawiły się nadzieje na osobiste zyski, co niemal zniszczyło cały projekt już na samym początku.

TOMASZ FUDALA Wygląda na to, że wolny rynek nieruchomości uważasz za wroga. My chcielibyśmy wprowadzić tego rodzaju alternatywne podejście u nas, w neoliberalnej Warszawie.

: LES SCHLIESSER Dwa lata zajęło nam wypłatanie tej dawnej fabryki z logiki rynku nieruchomości. W początku 2007 roku zawiesiliśmy planszę z hasłem: „Nie ma tu miejsca na zyski”, ponieważ musieliśmy podjąć walkę. Islandzki inwestor chciał kupić byłą fabrykę Rotaprint w ramach pakietu, o którym wspominaliśmy. Wtedy byliśmy już znacznie lepiej zorganizowani jako grupa i hasło to wyrażało nasze głębokie przekonanie, że tu faktycznie na ma miejsca na zyski. Wiedzieliśmy, że nie chcemy znowu znaleźć się na wolnym rynku nieruchomości, gdzie mógł przyjść ktoś, kto podniesie nam czynsze.

Obecnie wszystko, co zarabiamy na wynajmie, będzie inwestowane z powrotem w budynki, w prace renowacyjne. Byliśmy przeciwni idei zysku, ponieważ musieliśmy znaleźć rozwiązanie dla całego tego kompleksu – rozwiązanie dla wszystkich przestrzeni, niezależnie od możliwości finansowych najemców i zaniedbań renowacyjnych. Chcieliśmy przyjąć inne podejście, zachować decydujący głos we własnym gronie i nie popaść w zależność od kogoś, kto wyłoży pieniądze na stół.

Chęć osobistego zysku powoli wygasła i zaczęliśmy podchodzić bardziej realistycznie. Jeżeli chcieliśmy utrzymać niskie czynsze, nie mogliśmy liczyć na jakiegokolwiek osobiste zyski z wynajmu lokali w związku z koniecznością wykonania wielu prac renowacyjnych. Kompleks ten jest wpisany na listę zabytków, ale przez 40 lat nie prowadzono tu żadnych remontów.

ALEKSANDRA KĘDZIOREK Na fotografii „Nie ma tu miejsca na zyski” widać wielu imigrantów.

: DANIELA BRAHM Mama tu szkołę językową, w której imigranci uczą się niemieckiego. Taka szkoła jest bardzo potrzebna w dzielnicy zamieszkiwanej przez dużą liczbę imigrantów. Ta fotografia przekonała w końcu polityków, ponieważ jest ona dowodem, że nasz projekt dotyczy nie tylko artystów, ale służy również wielu innym ludziom.

TOMASZ FUDALA Jaki macie obecnie status prawny?

W 2007 roku udało nam się w końcu wykupić ten kompleks, ponieważ transakcja z islandzkim inwestorem nie doszła do skutku. Berlińska gazeta „Tageszeitung” opublikowała artykuł zatytułowany „Kultura wygrywa z kapitałem” (Kunst schlägt Kapital). Tytuł ten sugeruje również, że kultura tworzy innego rodzaju kapitał. Tak właśnie myśleliśmy o ExRotaprint. Model ten opracowaliśmy w obrębie naszego stowarzyszenia. Jego struktura prawna całkowicie wyklucza ideę zysku. Nasz model opiera się na dwóch umowach: podpisaliśmy umowę dzierżawy wieczystej na 99 lat i utworzyliśmy spółkę non-profit z ograniczoną odpowiedzialnością. Obydwie umowy są ze sobą powiązane. Skupiamy się na wykorzystaniu przestrzeni, a nie na dążeniu do zwrotu z inwestycji. Wykorzystując tę przestrzeń, najemcy kreują kapitał społeczny.

Dzierżawa wieczysta oddziela własność gruntu od własności budynku. W naszym wypadku właścicielem gruntu są dwie fundacje, zaś spółka non-profit ExRotaprint jest w posiadaniu budynków. Jesteśmy w pełni odpowiedzialni za wszystko, zaś jedyne ograniczenie polega na tym, że nie możemy ich sprzedać. Fundacje zostały w to włączone po to, by zdjąć nieruchomości z rynku, przeciąć spiralę spekulacji i pozostać z dala od logiki kupowania i sprzedawania. Zdecydowaliśmy się na to, ponieważ chcieliśmy mieć długofalową perspektywę. Spisaliśmy cele naszego projektu, spośród których najważniejszym jest mieszane wykorzystanie przestrzeni: praca, sztuka i wspólnota. Chcieliśmy zabezpieczyć projekt przed eksmisją.

Spółka non-profit ExRotaprint (ExRotaprint gGmbH) stanowi podstawę projektu. Naszym prawnie usankcjonowanym celem non-profit jest zachowanie zabytku historycznego. Drugim celem jest wspieranie sztuki i kultury. Dochody z wynajmu musimy inwestować w powyższe zadeklarowane cele. Ludzie są równi, nie ma odpływu kapitału do żadnego inwestora. Opłaty czynszowe są podstawą ekonomiczną projektu. Nie polegamy na dotacjach.

TOMASZ FUDALA Kto zareagował na model stworzony przez ExRotaprint?

: LES SCHLIESSER Jako pierwsi zareagowali politycy, którzy mieli tu kontakty, którzy pracowali w dzielnicy Wedding. Rozumieli potrzebę zachowania tych budynków i utrzymania miejsc pracy lub zaferowania nowych możliwości w tak problematycznej okolicy.

Obecnie w kraju i zagranicą jest duże zainteresowanie tym projektem, jego celami i strukturą prawną – głównie w kontekście artystycznym,

w dziedzinie urbanistycznej i architektonicznej – ze strony miejskich wydziałów planowania i innych instytucji.

ALEKSANDRA KĘDZIOREK Opowiedzcie nam o dwóch fundacjach, które przejęły grunty ExRotaprint.

: DANIELA BRAHM Jedna fundacja jest ze Szwajcarii (Stiftung Edith Maryon), a druga z Niemiec (Stiftung trias), a ich głównym celem jest ochrona terenów przed spekulacją. Wykorzystują instrument dzierżawy wieczystej, który wprowadzono sto lat temu w Niemczech, aby biedne rodziny mogły uzyskać własne lokum. W przypadku dzierżawy wieczystej nie kupuje się ziemi, a jedynie ją dzierżawi. Poprzeczka dla uzyskania własnego mieszkania zostaje obniżona, ponieważ nie trzeba od razu płacić za ziemię. Zamiast tego co roku płaci się pewien procent wartości ziemi jej właścicielowi. Fundacje wykorzystują ten instrument jako narzędzie antyspekulacyjne. Nic nie robią, są jedynie właścicielami ziemi. My jesteśmy właścicielami budynków, ale nie możemy sprzedać całego kompleksu. Nawet gdybyśmy próbowali, fundacje nigdy się na to nie zgodzą. Gdybyśmy zbankrutowali, próbowałyby znaleźć kogoś innego, kto przejąłby budynki. Teraz ten kompleks jest naprawdę poza rynkiem nieruchomości. Zdecydowaliśmy się na współpracę z fundacjami, ponieważ chcieliśmy uniknąć presji i pokus rynku. Zapewnia to projektowi długofalową perspektywę, ponieważ dzierżawa wieczysta trwa 99 lat.

TOMASZ FUDALA A dlaczego aż dwie fundacje – aby się wzajemnie nadzorowały?

: DANIELA BRAHM Niemiecka fundacja była bardzo mała i nie stać jej było na sfinansowanie zakupu. Wzięli sobie za współników szwajcarską fundację. Obie fundacje kupiły ten kompleks razem, a ExRotaprint płaci im corocznie 5,5 % tej kwoty. Dzięki temu odzyskują one zainwestowane pieniądze i w długiej perspektywie generują środki na kolejne projekty. Dla nas jest to właściwy cykl finansowy, w którym możemy brać udział.

TOMASZ FUDALA A co oznacza dla was łączenie pracy, sztuki i wspólnoty w jednej fabryce? Jak rozumiecie te pojęcia?

: LES SCHLIESSER ExRotaprint określamy terminem „rzeźba społeczna”, ponieważ naszym celem jest również integracja innych grup społecznych, ludzi o różnych kwalifikacjach, zawodach i pochodzeniu, tak aby uzyskać różnorodny przekrój społeczny. To jest bardzo nietypowe, ponieważ najczęściej inwestorzy skupiają się tylko na „twórcach”. Chcieliśmy uzyskać mieszaną strukturę, reprezentatywną dla tej dzielnicy.

TOMASZ FUDALA Kim są najemcy?

: DANIELA BRAHM Włączamy w nasz projekt ludzi typowych dla dzielnicy Wedding. Wynajmujemy lokale po równo trzem grupom: lokalnym firmom, które tworzą w dzielnicy miejsca pracy, coś wytwarzają i opierają się na lokalnej sile roboczej; lokalnym społecznym projektom pomocowym, które oferują coś, czego bardzo potrzebuje ta dzielnica (mamy szkołę, w której imigranci uczą się języka niemieckiego i dzięki niej do ExRotaprint przychodzi wielu ludzi z bezpośredniego sąsiedztwa), zaś trzecią grupę stanowią artyści: pracownicy artystyczne, graficy, architekci, pisarze i muzycy. Kluczowym słowem jest dla nas heterogeniczność, stworzenie systemu włączającego różne grupy społeczne, zapobieganie segregacji, którą często się ostatnio spotyka w Berlinie. W podpisanej przez nas umowie zobowiązaliśmy się, że

nie będziemy usuwać ludzi, którzy już tu są i że zachowamy równowagę pomiędzy „pracą, sztuką i wspólnotą”.

ALEKSANDRA KĘDZIOREK Jak to się sprawdza?

: DANIELA BRAHM Zdarzają się oczywiście konflikty. Nie każdy do końca rozumie, co robią jego sąsiedzi. Inne potrzeby mają na przykład małe firmy, a inne dzieci przychodzące tu do szkoły. Zatem przy takiej koncepcji stale istnieje podwyższona potrzeba moderacji. Ale to jest ogólna idea, niezbędna w każdym współczesnym mieście: ktoś musi moderować. Aby uniknąć segregacji, trzeba stawiać czoło tym problemom. Polityka ograniczająca się do sprzedawania nieruchomości w Berlinie powadzi nas w złym kierunku, jeśli chodzi o rozwój miasta.

TOMASZ FUDALA Wysokość czynszów dla twórców jest kwestią ważną i żywo dyskutowaną również w Warszawie.

: DANIELA BRAHM Pracownie dla artystów z czynszem na niskim poziomie są bardzo ważne. W ExRotaprint czynsz podstawowy (bez rachunków) wynosi 3 do 4 euro za metr kwadratowy pracowni. Stawka czynszu jest najważniejszą sprawą dla wszystkich najemców, a naszym celem jest utrzymanie ich w niskim przedziale cenowym. Musimy jednak stawiać granice, ponieważ trzeba zarabiać pieniądze na prace renowacyjne. Inwestor starałby się zapewne uzyskać jak najwyższe stawki czynszu.

TOMASZ FUDALA Czy kwestia interakcji pomiędzy przebywającymi tu ludźmi jest istotna?

: LES SCHLIESSER Jest bardzo istotna. Interakcje występują na bardzo różnych poziomach. Czasem jest to współpraca pomiędzy firmami, dwie firmy współpracują przy jakimś zleceniu albo twórca robią coś razem z jakąś firmą. Czasem wspólnotowe organizacje pomocowe załatwiają miejsca pracy, staże lub dalszą edukację. Ważne jest, aby dostrzegać i akceptować różne style życia.

TOMASZ FUDALA Czy to znaczy, że prowadzicie selekcję? Kto decyduje o przyjęciu nowego najemcy?

: DANIELA BRAHM Nie mamy jeszcze żadnej struktury ani skomplikowanej procedury, więc decydujemy we własnym gronie: dwóch architektów, dwóch artystów i jedenastu partnerów, którzy razem z nami tworzą spółkę non-profit. Wszyscy oni są tutaj najemcami.

Komunikujemy się na różnych poziomach i mamy między sobą wiele nieformalnych kontaktów. Porównuję to do wioski. Nadal mamy stowarzyszenie wszystkich najemców, które jest dla nich platformą uczestnictwa w tym procesie, a stowarzyszenie jest również partnerem w spółce. Nie ma obowiązku uczestnictwa, ale dla chętnych jest wiele możliwości zaangażowania się w działania.

TOMASZ FUDALA Ale ExRotaprint jest również waszym projektem artystycznym.

: DANIELA BRAHM Na początku jedynie realizowaliśmy ten projekt i nie promowaliśmy go w wymiarze artystycznym. To przyszło później, kiedy dostrzeżliśmy, że nasze zainteresowanie społecznym wykorzystaniem architektury oraz formalne i kolektywne idee kształtujące projekt ExRotaprint wyrastają z praktyki artystycznej. Nasza działalność w ExRotaprint stała się projektem artystycznym, przeniesionym z przestrzeni wystawowej do rzeczywistości, w kontekst miejski.









REX  
NOLAS  
ROCK  
RICK  
RICK



**ARTYŚCI SPOŁECZNIE  
ZAANGAŻOWANI**

**Z ZUZANNĄ JANIN  
ROZMAWIA  
KLARA CZERNIEWSKA**

KLARA CZERNIEWSKA Czy powstanie Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej było formą odpowiedzi na współczesną inercję Związku Polskich Artystów Plastyków?

: ZUZANNA JANIN W momencie zakładania Forum były głosy, żebyśmy się połączyli z ZPAP, ale ja byłam jedną z pierwszych osób, które powiedziały, że z tym się nie da połączyć i że ja się tego nie podejmuję. Współpracować – może tak, ale nie łączyć. Czułam instynktownie, że ZPAP się nie da przerobić, przeformułować. Czasami jest lepiej zburzyć dom i postawić nowy, tak jak powiedział Jacek Kuroń: „Nie palcie komitetów, twórcie własne”. I teraz widzimy, że założenie nowego Forum to był dobry pomysł, dlatego że Obywatelskie Forum tworzy swoją własną strukturę, która się rozbudowuje i stanowi głos artystów: prowadzi to Kaśka Górna, jest świetny sekretariat składający się z osób o bardzo różnej sile, dynamice i doświadczeniu. Pracujemy nad unowocześnieniem systemu ubezpieczeń dla artystów, dbamy o ich interesy, podpisujemy umowy o minimalnych honorariach, pilnujemy reprezentacji artystów w gremiach i komisjach, pracujemy nad przyznawaniem lokali na pracownie i złagodzeniem systemu podatkowego dla tych już posiadanych, mamy głos w dyskusji o tym, jak powinny współpracować z artystami instytucje, takie jak Centrum Sztuki Współczesnej, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie czy Bunkier Sztuki w Krakowie. Każdy wnosi swoje doświadczenie, na tej bazie opracowujemy propozycje nowych, lepszych rozwiązań. Ja na przykład jestem artystką, ale też matką. Wiem, że państwo nic nie robi dla matek-artystek ani dla rodziców-artystów. Co więcej, jako artystka nawet we własnym środowisku spotykam się z dyskredytowaniem za macierzyństwo. Taka jest wstydliva

prawda o traktowaniu kobiet nawet przez, wydawać by się mogło, postępowe, równościowe środowisko.

Wydaje mi się, że wiele zdobyczy socjalizmu jest do zachowania: żłobki, przedszkola, leczenie, darmowe studia czy właśnie pomoc socjalna i pracownie dla artystów. Przecież wiemy, jak dziki XIX-wieczny kapitalizm wykańczał artystów: cała Młoda Polska, ten mit biednego artysty, który w peerynie umiera z głodu...

KLARA CZERNIEWSKA Taki mit Boznańskiej mieszkającej z myszami?

: ZUZANNA JANIN Tak, właśnie. To jest dla nas lekcja. Mamy do tego wrócić?

KLARA CZERNIEWSKA Ale istnieją też artykuły, które opisują, jak dawni fabrykanci w Łodzi byli bardziej zaangażowani w sprawy socjalne swoich robotników niż dzisiejsi instytucjonalni władarze miast.

: ZUZANNA JANIN Oczywiście, podobnie było poza miastami. Przecież budowanie czworaków, kanalizacji, ulepszanie bytu czy wspieranie edukacji na wsiach też było obowiązkiem właścicieli ziemskich. Z kolei w Rosji carskiej powstawały samodzielne społeczne kasy zapomogowe: w małych miasteczkach tworzyli je bogatsi mieszkańcy, a w mieście kapitaliści, bankierzy, właściwie każdy obywatel, a mogli z niej korzystać ludzie potrzebujący. Ale potem rewolucja październikowa po 1918 roku to wszystko zniosła, zniszczyła. A to był przecież załątek socjalnego myślenia o innych, o słabszych.

KLARA CZERNIEWSKA Czy gdy kończyłaś ASP w końcu lat 80., zapisałaś się do ZPAP-u?

: ZUZANNA JANIN Chyba się nie zapisałam. Nigdy nie dostałam żadnej legitymacji. A może oni tak z automatu zapisywali? Wtedy to już było mniej oczywiste i zupełnie zbyteczne. Wcześniej Związek Polskich Artystów Plastyków był organizacją operacyjną w socjalistycznej Polsce – stosunkowo fajną w tym sensie, że jednak pilnowali socjału, praw i przywilejów artystów i między innymi obsługiwali, w połączeniu z urzędami miast, pracownie dla artystów. Tych pracowni było całkiem dużo w Warszawie. Kto miał do nich dostęp, to już inna kwestia.

Dzięki Związkowi, artyści mogli wiele: na legitymację związkową kupowało się farby, pędzle i blejtramy, można było wyjechać na plener, na przykład do znanych nam z historii Osiek. Potem jednak ZPAP przemienił się w zakurzony, zmurszały urząd. Kiedy zaczęła się Solidarność, to artyści, którzy chcieli coś zmienić na fali wszelkich zmian, zaczęli się angażować i dążyć do przetworzenia tej instytucji. W stanie wojennym rozwiązano ZPAP za karę, dlatego że powstała Solidarność Artystów. Potem znowu reaktywowano ZPAP na bazie Solidarności.

W ramach ZPAP, a potem Solidarności Artystów, działała grupa twórców, która próbowała zmienić ten świat na lepsze. Moja matka, artystka malarka Maria Anto, uczestniczyła w tym na przełomie lat 80. i 90. na prośbę kolegów, jako jedna z niewielu naprawdę aktywnych zawodowo artystek. Do tej Solidarności oczywiście dostało się wiele różnych artystów, którzy nie wystawiali. Tymczasem ona jakoś potrafiła pogodzić twórczość z utopijnym aktywizmem. Nie do końca wiedziałam, co się tam dzieje, ale pamiętam, że moja mama była zawsze ideowa i wierzyła w zmianę, więc się angażowała. Ja byłam

już wtedy zainteresowana czym innym, podróżami, potem swoim debiutem artystycznym, pierwszymi wystawami.

Po czerwcu '89 i zmianie systemu nagle podniosły się bezwzględnie kapitalistyczne żądania wobec artystów. Nie bardzo mi się to podobało. Miasto zaczęło od tego, że zaczęło odbierać pracownie artystom. Tragedia. Urzędnicy byli bezlitośni. Potrafili wyrzucić człowieka na ulicę, z obrazami, z całym dorobkiem na śmietnik. Moja mama mi to opowiadała ze łzami w oczach. Jej poszerzona empatia wtedy mnie strasznie denerwowała, ale teraz ją rozumiem, sama działała w Obywatelskim Forum na rzecz zmiany. Moja matka miała swoją prywatną pracownię w domu na Żoliborzu, ale walczyła jak lwica dla innych i przypłaciła to zdrowiem. Ona po prostu zajmowała się tym bez wytchnienia. Na okrągło wypowiadała się też w mediach, co utrwaliło jej obraz jako „działaczki”. Razem z kolegami tworzyła język mówienia o problemach artystów. Przypominała, że wszystko, czym się otaczamy – nawet stół, krzesło czy telefon – jest wytworem, pochodną sztuki. Banał, ale wtedy to nie było tak oczywiste dla urzędników. Powtarzała, że nie można artystów zepchnąć na margines, bo ich praca jest ważna dla społeczeństwa, że nie można wmawiać, że artyści mają się utrzymać tylko z rynku, bo jest wielu, którzy nie będą w stanie się z niego utrzymać. Poza tym, gdzie ten mityczny rynek był wtedy w Polsce? Ona miała podstawę, żeby o tym mówić, ponieważ faktycznie wiedziała, co to kaprysy rynku. Utrzymywała się ze sprzedaży swoich obrazów, w latach 70. reprezentowana przez Galerię Cortina w Mediolanie. I miała pracownię. Ale nie każdy miał takie szczęście.

Po jej śmierci, gdy zaczęły się rozmowy, by zorganizować jej poważną wystawę muzealną, spotkałam się z niesprawiedliwą opinią, że była to „związkowa artystka”. Dla artystów działanie na rzecz innych to sprawa niebezpieczna. Ludzie zapamiętali jej aktywizm, a nie fakt, że była dobrą malarzką, jedną z naprawdę nielicznych, prawdziwą, konsekwentną i niewzruszoną zdeklarowaną magiczną surrealistką. Jej malarstwo, dziś bardzo nowoczesne, było wynikiem jej autentycznie szczerzej postawy życiowej. To był jej opór, bunt przeciw ograniczeniom i propagandzie. Nie miała nic wspólnego z oficjalnym nurtem, soc-realistami, ani później z conceptualistami czy postkonstruktywizmem. Wierzyła w sprawczość sztuki dla wolności, walczyła o siebie samą, o swoją tożsamość, o wolność artystyczną i to się potem przełożyło na pracę dla innych. Miała też swoje słabości i nie wiadomo dlaczego nie zgodziła się na przekazanie przez Ryszarda Stanisławskiego jej obrazów do Muzeum Sztuki w Łodzi po Biennale w São Paulo. Potem żałowała.

Była prawdziwą erudytką, znała świetnie historię, literaturę, przepięknie mówiła i pisała wiersze. Przyjaźniła się z Erną Rosenstein, z Maxem Ernstem, z Dino Buzzatim, Michałem Walickim i poetą Teodorem Szczepańskim. Bywali w jej pracowni.

KLARA CZERNIEWSKA Opowiedz proszę o jej pracowni. W „Wywiadzie rzece-Wiśle” Jarosława Modzelewskiego jest o niej taki fragment, w którym pisze, że tam zadebiutował. Interesuje nas bardzo wątek wystaw w pracowniach artystów, taki rodzaj samoorganizacji czy samowystarczalności.

: ZUZANNA JANIN To było w czasie stanu wojennego. W domu mojej matki przy ul. Karpińskiego na Żoliborzu, w jej pracowni, odbywały się różne spotkania, spektakle, wystawy. Przychodziliśmy tam, jeszcze jako studenci

ASP. Bywali tam Olga Wolniak, Agnieszka Niziorska-Sobczyk, artyści, aktorzy, pisarze, młodzi malarze, Włodek Pawlak, cała Gruppa, zanim jeszcze ogłosiła się Gruppa. Jarek Modzelewski miał tam swoją pierwszą wystawę. Pokazywał „Drogę na wschód”. To był pierwszy pokaz tej pracy. A parę metrów za domem stały suki z milicją i samochody ze smutnymi panami. Dom był pełen ludzi, część z nich przychodziła po prostu spotkać Marię Anto, porozmawiać z nią o sztuce.

Budynek, w którym mieściła się pracownia matki, a potem moja, na strychu, należał do modernistycznej kolonii Tołłoczki, między Tucholską, Karpińskiego, Sułkowskiego i Dziennikarską. Dom mojej matki został zbudowany w miejscu, gdzie w czasie powstania warszawskiego spadł pocisk. Fenomen tego miejsca jest taki, że to jest jeden jedyny dom, który został zniszczony i nie wiadomo dlaczego nie został odbudowany według oryginalnego projektu Tołłoczki. Podobno ówczesna administracja nie zezwoliła. Przed wojną mieszkało tam kuzynostwo dziadka, ciotka Maria Czarnaeka, utalentowana malarka, niestety nieaktywna zawodowo. Odwiedzał ją Roman Jasiński, słynna osobowość, bonvivant, bohema Warszawy i podobno bywali tam też Witkacy, Stryjeńska i Berezowska. Po wojnie dziadek założył z drugim kuzynem spółdzielnię, by odbudować dom według przedwojennego projektu, jednak kazano im zbudować willę ze spadzistym dachem i to jest jedyny dom ze spadzistym dachem w tej kolonii.

Ten dom stał się potem pracownią i ponownie bohaterem wielu spotkań i rozmów. W latach 70. pracownie artystów były bardzo ważne. Nawet Pracownia Dziekanka była przeciw pracownią, a nie galerią, na przykład wtedy, gdy Wojtek Krukowski z teatrem Akademia Ruchu robił tam odlewy twarzy warszawiaków. Jedyną profesjonalną galerię miał wówczas Piotr Nowicki i mama z nim współpracowała.

KLARA CZERNIEWSKA Interesuje nas wątek wystaw w pracowniach także po stanie wojennym, w latach 90.

: ZUZANNA JANIN Brałam udział w wystawach w pracowni u Olgi Wolniak. To były ważne dla mnie projekty, bo Olga zapraszała bardzo ciekawych artystów. Przez jakiś czas w pracowni artystycznej w budynku przy Inżynierskiej, który niedawno spłonął, działał Teatr Academia Romana Woźniaka. Lokal\_30 też powstał w mojej pracowni przy ulicy Foksal. Dziś to profesjonalna galeria w nowym miejscu na Wilczej, ale początkowo miałyśmy z Agnieszką Rayzacher tylko 40 metrów kwadratowych mojej pracowni i niewielki budżet. W dużym stopniu utrzymywałyśmy lokal\_30 z tantiemów za film „Szaleństwo Majki Skowron”, a potem za nagrodę, którą dostałyśmy w Wiedniu. Kiedy lokal\_30 powstawał jako miejsce niezależne, była to trzecia taka porządna, nowoczesna galeria. Przedtem funkcjonowała jako moja pracownia, w której gościnnie pracowała Paulina Ołowska, Paweł Śliwiński i Tymek Borowski. A potem zaczęły powstawać nowe miejsca. Jednak z biegiem czasu, dla mnie jako artystki stało się to zbyt dużym obciążeniem. Dlatego najlepszym rozwiązaniem było wycofanie się, zostawienie galerii Agnieszce i, siłą rzeczy, zamiast tego artist-run space na poważną galerię. Lokal powstał w takim „wirze energetycznym” – niedaleko innych artystycznych miejsc wokół ulicy Foksal.

Wydaje mi się, że dałoby się stworzyć mapę takich „wirów energetycznych” czy „czakramów”, wokół których gromadzą się artyści, gdzie są pracownie, działające galerie i inne ważne miejsca. Takim „czakramem” jest dziś



przede wszystkim Praga, ale też Linia Otwocka – miejsce-fantom zbudowane wzdłuż linii kolejki, niczym realizacja idei Oskara Hansena o liniowej architekturze: letniskowa kolonia „świdermajerów” stworzona przez XIX-wiecznego artystę Michała Andriollego. Marek Sobczyk miał pracownię w Międzyzlesiu, Tomasz Ciecierski do niedawna wynajmował coś w Aninie, Ryszard Grzyb również, Roman Stańczak, Marek Kijewski pracowali w Falenicy, podobnie jak Małgorzata Ritterschild (członkini pierwszej Grupy). Mirosław Bałka ma dom i pracownię w Otwocku, ja miałam w Radości, a teraz mam pracownię w Międzyzlesiu. Kiedyś takimi zagłębiami były Żoliborz czy Stare Miasto.

Ogromnie ważnym dla Warszawy budynkiem jest Hotel Europejski. Jego właściciele, rodzina Czetwertyńskich, byli patriotami w tym dobrym sensie. Na ostatnim piętrze, na strychu udostępniali pracownię dla artystów, a także mieszkania dla rodzin, samotnych kobiet, których mężowie zostali zesłani. Wiele z nich zostało wtedy bez środków do życia, bez pomocy, więc dawano im również możliwość zatrudnienia, na przykład w charakterze nauczycielek. Rewolucja styczniowa – mówię rewolucja, a nie powstanie, ze względu na przemiany społeczne, które po niej nastąpiły – stanowiła początek wielkiej emancypacji kobiet. To była pierwsza ważna miejska rewolucja, coś takiego jak Majdan na Ukrainie: tam się zbierało społeczeństwo, a nie naród. Byli Żydzi, Niemcy, Rosjanie, kobiety, studenci, artyści. Rok temu w PAN odbyła się konferencja „1863. Narodziny nowoczesnej Polski”, na której poruszano między innymi te tematy. Rola kobiet była tu kluczowa. Kobiety zakładały dziesiątki szkół, także artystycznych.

W Hotelu Europejskim, po powrocie ze zsyłki pracował między innymi mój pradziadek, malarz Ignacy Jasiński (to właśnie jego rodzina miała potem dom w kolonii Tołłoczki). W jego pracowni, wyposażonej w światło elektryczne, co było wtedy ewenementem, rysował z modelu i z gipsów. Jasiński, podobnie jak inni studenci Szkoły Głównej Sztuk Pięknych, bardzo się zaangażował w powstanie, brał udział w zamachu na Fiodora Berga w 1863 roku. Przez ten aktywny udział studentów w powstaniu Szkoła została zamknięta, a powstańcy, w tym mój pradziadek, zesłani w głąb Rosji. Ostatnio pojechałam do miejsca jego zsyłki, drogą zachowanego pomnika i szkicownika, który odnalazłam w domu mojej mamy. I tam, w archiwum w Rosji, jest o nim wszystko. Okazało się na przykład, że ten mój dziadek był w spisku, razem z niejaką Teofilą Blendkowską, o której wiadomo jedynie, że zostawiła pięcioro dzieci z mężem w Warszawie. Podczas pobytu w Rosji Jasiński, razem z Michałem Andriollem, uczyli rysunku m.in. Wiktora Wasniecowa i Annę Bilińską, cenioną malarkę młodopolską.

Wróćmy do centrum Warszawy i okolic Hotelu Europejskiego. Tuż przed rewolucją, to znaczy powstaniem styczniowym, obok hotelu mieszkał prekursor fotografii w Polsce, Karol Bayer. Słyszał z tego, że pierwszy sfotografował zaćmienie księżyca i dokonał pierwszego fotomontażu, łącząc kilka ujęć w jedną odbitkę. Na jednym ze zdjęć, które pokazano rok temu na wystawie w Domu Spotkań z Historią, wśród studentów pracowni profesora Rafała Hadziewicza uwiecznił mojego pradziadka. Przede wszystkim jednak fascynujące jest to, że fotografował ulice Warszawy z lat 50. i 60. XIX wieku. Uwiecznił takie sceny demonstracji, jak te z kijowskiego Majdanu: tłumy ubranych na czarno obywateli Warszawy w procesji Bożego Ciała,

domy przybrane żalobnymi kirami. Beyer zresztą też był dwa lata na zsyłce w Rosji, a jego matka prowadziła w Warszawie jedną z prywatnych szkół malarstwa dla dziewcząt.

Europejski był centrum mocy artystycznej Warszawy. Potem, w latach 20., mieszkała tam Zofia Stryjeńska. W latach 70. co czwartek spotykała się tu młodzież artystyczna Warszawy. To były sekretne spotkania, dla wtajemniczonych.

KLARA CZERNIEWSKA Zastanawiam się, co dla Ciebie jako artystki byłoby ciekawe do poruszenia podczas festiwalu poświęconego artystom w mieście?

: ZUZANNA JANIN Najważniejsze byłoby pokazać, że są obok. Otworzyć pracownie. Chciałabym też, żeby światy się przenikały. Wydaje mi się ogromnie ważne, by zwrócić uwagę na bardzo specyficzną sytuację warszawiaków, którzy budowali kulturę i takie dobre życie w momentach międzywojennej mobilizacji, kiedy musieli, chcieli... Mało o tym wiadomo. Robili to na swój sposób, ale mimo wszystko bardzo podobnie, jak my teraz. Moglibyśmy ich historię wyciągnąć, skonfrontować z nowoczesnością, wyciągnąć od nich wspomnienia o Warszawie i dostrzec, że historia jest nowoczesna, postępową i że oni są sojusznikami nowoczesności. Chyba faktycznie jestem jedną z niewielu osób w tym aktywnym środowisku artystycznym, która jest naprawdę stąd. Ale choć wyrosłam w Warszawie, nie jestem „okopaną konserwatystką”, wręcz przeciwnie.

KLARA CZERNIEWSKA Mam wrażenie, że mówiąc o tym, reprezentujesz dość konserwatywne stanowisko. Oficjalnie mówi się, że to ci, którzy są mobilni, którzy przyjeżdżają za pracą do wielkiego miasta, są nowocześni i wyznaczają kierunki.

: ZUZANNA JANIN Oczywiście. Właśnie o tym mówię. Warszawa to miasto imigrantów, do którego każdy kiedyś skądś przyjechał. Mobilność, tak jak postępowość, ma się w genach! Samo poruszanie się między Żoliborzem a Pragą może być odkrywcze i twórcze. Tu jest różnorodność, to jest siłą Warszawy. Nie można przeprowadzać podziałów i wartościować na podstawie tego, kto gdzie mieszka i jak długo. Ludzie migrują do Warszawy, uciekają z małych miejscowości, bo tu mogą się realizować – mają możliwość nowoczesnego życia poza bigoterią, zacofaniem i uprzedzeniami. Nie chodzi o to, kto, skąd i kiedy przyjechał, tylko to, co ze sobą przywiózł i co przekazuje dalej. Warszawa jest tygłem postępu i różnorodności. Nie można powiedzieć, że ten, kto tu przyjechał sześć pokoleń temu, jest bardziej konserwatywny od kogoś, kto tu przyjechał dziś. To jest klasowość lokacyjna, narzucanie stereotypów, które upraszczają i zakłámują dyskusję. Moim zdaniem nie można tak wykluczać innych i budować oderwanej, nowej historii tego miasta w grupach i podgrupach. My i tak mamy poszarpaną historię. Kontynuowanie narracji niepowiązanej z tymi śledzonymi krytycznie związkami z dawną Warszawą to droga donikąd. Zresztą, ta dyskusja o wyższości jednych nad drugimi jest niepoważna, z jednej i z drugiej strony.

W mojej praktyce artystycznej interesują mnie procesy, to, co pomiędzy, co niewidoczne i dlatego czasami próbuję wyciągnąć różne rzeczy „z lamusa”, wciągnąć je do współczesnego świata i wizualizować je w nowy, nowoczesny sposób – łącznie z wartościami zagarniętymi przez narrację konserwatywną, jak patriotyzm, solidarność i nowoczesna rodzina, jako part-

nerstwo, a nie sztywne zależności, szacunek dla rozumu, dla pozytywnego działania. Może to brzmi dziwnie, ale po latach PRL, takiego uwięzienia i niemocy i ograniczeń stanu wojennego poczułam się właśnie patriotką, zakładając lokal\_30\_warszawa–londyn w małej przestrzeni we wschodnim Londynie, obok innych międzynarodowych galerii. Nomen omen, z ulicy Foksal przeniosłyśmy się do przestrzeni wynajętej od Szkotów, braci Foxall, podczas Roku Polskiego (2009-2010). Miałam poczucie, że po raz pierwszy od tylu pokoleń żyję w demokratycznym kraju, co najważniejsze – naprawdę wolnym, bez wojny i że mogę zrealizować właściwie każdy projekt, w dodatku z pomocą instytucji polskiej (Instytutu Adama Mickiewicza czy Instytutu Polskiego), które teraz stają się przyjazne, okazują ci zaufanie i wsparcie. Musiałam doświadczyć szarpania się z instytucjami nieprzyjawnymi, „przeciw człowiekowi” w PRL, by to docenić. Teraz możesz realizować swój mały patriotyzm w pracy: promować polskich artystów, polską sztukę i kulturę, budować wartości. To było działanie, które o parę poziomów podniosło nasze poczucie wolności, tożsamości i sprawczości. Ja wierzę w ważność tych działań. Dziś już wiemy, że stać nas na to, by otworzyć galerię lub zrealizować projekt artystyczny w każdym zakątku świata.









TRZEBA ZBUDOWAĆ  
COŚ NOWEGO

Z ŁUKASZEM GORCZYCĄ  
ROZMAWIAJĄ  
KLARA CZERNIEWSKA  
I TOMASZ FUDALA



TOMASZ FUDAŁA Co było dla Was najciekawsze w życiu artystycznym, gdy zakładaliście galerię w 2001 roku?

: ŁUKASZ GORCZYCA Warszawa nie do końca nam się podobała. Jeżdżenie po Polsce było fajną alternatywą. W Warszawie nie byliśmy w stanie znaleźć ludzi, środowiska, które były intrygujące. Załapaliśmy się na przykład na schyłek Dziekanki. Byliśmy z Michałem Kaczyńskim na ostatniej akcji Grupy w Dziekance. Dużo było takich rozproszonych miejsc, na przykład Galeria Działań na Ursynowie. To były ciekawe środowiska, bo byli to ludzie otwarci na młodych, raczej wierni etosowi pracy u podstaw, kompletnie nie mieli mainstreamowych ambicji. Żyli w niszy, interesowali się książkami, poezją wizualną. Rzeczami, które całkowicie wyszły z obiegu, bo w latach 90. główny ton życia artystycznemu nadawał Zamek Ujazdowski, po części Zachęta.

KLARA CZERNIEWSKA Warszawa nie była wtedy tak międzynarodowa jak dziś...

: ŁUKASZ GORCZYCA Ciekawa jest cała historia związana z gośćmi z zagranicy. To się przyjęło chyba w czasach PRL-u, że ci ludzie byli zagospodarowywani jakimiś prywatnymi kanałami. Nie było za bardzo przestrzeni oficjalnej, za to szereg obowiązkowych miejsc i osób do odwiedzenia, prywatne kolacje itp. My nie mieliśmy do tego dostępu, nie byliśmy z Michałem zakorzenieni w środowisku artystycznym, nie mieliśmy też relacji «mistrzowskich» czy choćby towarzyskich w tych kręgach. Inaczej niż np. Andrzej Przywara, Joanna Mytkowska, Adam Szymczyk, którzy zaangażowali się w pracę w Galerii Foksal i weszli dosyć głęboko w jej historię i środowisko. My posiadaliśmy inne odniesienia, związane na początku lat 90. raczej ze sceną literacką.

TOMASZ FUDALA Czy sposobem na zaistnienie było w waszym przypadku założenie pisma, które spowodowało, że określaliście się wobec sceny artystycznej? Szybko zaczęło się mówić, że Raster jest fajny, bo to jest krytyka postulatyczna.

: ŁUKASZ GORCZYCA Dla nas było ważne to, że robienie czasopisma był zarazem procesem poznawczym. Stworzyliśmy sobie jakiś język, sposób myślenia, który pomagał zrozumieć nam jak świat sztuki i jego środowisko funkcjonuje. Wiedzieliśmy, że zmierzamy jeszcze dalej. Nie kierowała nami frustracja, interesowała nas przede wszystkim zmiana cywilizacyjna i kulturowa, działanie na rzecz transformacji w polu sztuki i życia artystycznego. Myśle, że w tym sensie nasz program był pozytywny. Na początku byliśmy postrzegani jako studenci, którzy śmieją się ze wszystkich. Później założyliśmy galerię, bo interesowała nas realna zmiana sytuacji. Trzeba było zbudować coś nowego. Dla nas silny był też idiom pokoleniowy, to, że jesteśmy młodzi, że mamy konkretne poglądy, że jesteśmy grupą, że jest siła, że chcemy opisać naszą rzeczywistość. Wierzyliśmy w to, że tworząc Raster - najpierw gazetę, potem galerię - kreujemy nową mikrospołeczność.

TOMASZ FUDALA Interesującym, dyskutowanym w całym środowisku działaniem Rastra było stworzenie w 1998 roku grafiki przedstawiającej „Układ scalony sztuki polskiej”. Czy nie myślałeś o tym, by do niego wrócić?

: ŁUKASZ GORCZYCA Parę lat temu namawiał mnie do tego Artur Żmijewski, kiedy był zaangażowany w Warszawski Aktyw Artystów, który działał przez parę lat na Koziej. I właściwie regularnie ktoś się zgłasza z taką propozycją, co utwierdza mnie w przekonaniu, że nie powinniśmy tego robić.

TOMASZ FUDALA Które działanie Rastra, poza czasopismem, najbardziej przysłużyło się życiu artystycznemu?

: ŁUKASZ GORCZYCA Myśle, że Świetlica Sztuki na Hożej. To był istotny ruch w stronę zmiany organizacji miejskiego życia artystycznego w Warszawie. Zaczęło do nas wtedy przychodzić coraz więcej różnych ludzi. Stworzyliśmy pewien wzór działania. Później, w podobnej scenarii powstało szereg innych galerii i organizacji w okolicy. Przez to, że Paweł Dunin-Wąsowicz też miał swoją siedzibę w Rastrze przychodzili również literaci. To był czas, kiedy Dorota Masłowska urzędowała na Hożej. To wszystko się przenikało, różni ludzie z różnego rozdania. Z jednej strony Ania Kuczyńska, z drugiej Kain May. Odwiedzało nas też coraz więcej ciekawych gości z zagranicy. To był moment przesilenia. Tam się też rozwinęły Targi Taniej Sztuki, które przyciągały jak na galerię sztuki masową publiczność.

TOMASZ FUDALA Sądzę, że Wasz pomysł na Rastra był czytelnym i w tym była jego siła.

: ŁUKASZ GORCZYCA W dużej mierze polegało to na tym, że wówczas brakowało miejsc związanych z kulturą prowadzonych przez młodych ludzi. My pokazywaliśmy, że można realizować różne, czasem absurdalne wydarzenia, które do tej pory nie miały swojego miejsca. Dziś każdą z tych aktywności można robić lepiej w innym miejscu. Koncerty można zrobić dużo lepiej w klubie, wystawy robi się w galeryjnych white cube'ach. Wszystko podlega coraz dalej idącej specjalizacji.

TOMASZ FUDALA Teraz na przykład zamknięto Klub Powiększenie, który był uważany za jeden z najlepszych muzycznie.

: LUKASZ GORCZYCA Warszawska publiczność szybko się nudzi. Z sezonu na sezon przepływa z jednego miejsca w inne. Na tym trochę polega „bycie w tym mieście” i to jest fajne na swój sposób.

TOMASZ FUDAŁA Wciąż robi się otwarcia czegoś nowego. Miejsca kultury stają się krótkoterminowymi faktami medialnymi, stawiają na masowe eventy i za chwilę zamierają, bo strategia tych miejsc nie jest pomyślana na dłużej.

: LUKASZ GORCZYCA To jest też trochę zdeterminowane kwestiami lokalowymi. Warszawa jest pod tym względem wciąż dość nieprzyjazna. Miasto sprofilowało swoją politykę i ją bardzo skomercjalizowało, z pewnymi wyjątkami. Może po prostu natura warszawska jest taka, że ludzie wolą nie wynająć komuś, niż wynająć tanio. W Śródmieściu sporo lokali jest pustych, a jeśli są używane, to szybko upadają. Pamiętam, jak szukaliśmy lokalu na Raster i śledziliśmy konkursy miejskie na lokale komercyjne. Zdarzało się, że startujący w konkursach najemcy proponowali czynsz w wysokości 240 złotych za metr. To jest absurd. Niedawno byłem w Brukseli i okazało się, że czynsz lokalu użytkowego średniej wielkości w centrum miasta wynosi 1000–1500 euro na miesiąc, czyli około 6000 złotych. Tyle samo płaci w Warszawie niejedna galeria za lokal w oficynie, na drugim czy piątym piętrze.

KLARA CZERNIEWSKA Czy w ogóle da się tak ułatwić życie od strony ugód z miastem? Na przykład kiedyś był projekt dzielnicy artystycznej. Czy to się da zrobić przy naszej biurokracji?

: LUKASZ GORCZYCA To zależy od pojedynczych ludzi, urzędników. Jeżeli się znajdują ludzie, którzy są na to bardziej otwarci lub myślący, można bardzo dużo zmienić. Z jednej strony jest to łut szczęścia, a z drugiej strony jest to kwestia przeforsowania tego, żeby mądrzy ludzie trafili na takie stanowiska. Lokal, który my mamy teraz na Wspólnej, przez 10 lat stał pusty. Szkoda, że się marnował, cokolwiek miałoby tam być. My dostaliśmy go dzięki łańcuskowi ludzi dobrej woli. Okazało się, że mógł zostać przeprowadzony konkurs na działalność kulturalną. Wszystko jednak musiało oprzeć się o najwyższe szczeble władzy miejskiej. Śródmieście wypracowało ideę „Lokalu na Kulturę”. Myślę, że ten program zrobił dużo dobrego. Na rozmowach z ZGN-em usłyszałem niedawno od urzędników, którzy są odpowiedzialni za administrowanie tymi lokalami na bieżąco, że np. na skwerze przy Andersa dużo się zmieniło dzięki wpuszczeniu tam fundacji i galerii. Udało się w ten sposób zrobić coś pożytecznego w skali dzielnicy czy nawet miasta. Przede wszystkim to świetnie, że sami urzędnicy dostrzegają te zmiany i potencjał jaki tkwi w działalności młodych galerii czy fundacji i w rozsądnej polityce miejskiej.

KLARA CZERNIEWSKA Czy migracja z Poznania, Krakowa, itd. jest oznaką tego, że w Warszawie kwitnie życie artystyczne, czy raczej są to kwestie ekonomiczne?

: LUKASZ GORCZYCA Ekonomiczne tak, ale chodzi też jednak o dostęp do kontaktów. Warszawa jest bardziej międzynarodowym miastem niż jakiegokolwiek inne polskie miasto. Bycie tu, w Warszawie sprzyja nawiązaniu kontaktów. Artyści to wyczuli. Monopol Warszawy to niezdrowa sytuacja, ale myślę, że jednak czegoś w innych miastach brakuje. Jeżeli chodzi o sztukę, życie artystyczne, myślę, że w Warszawie sporo zmieniły galerie. To również przyciąga artystów. Przyjeżdżają różni klienci, kuratorzy. Dla początkujących Warszawa jest miejscem dającym więcej możliwości. W dodatku

teraz galerie zaczęły konsolidować część swoich działań. Legalizujemy właśnie stowarzyszenie galerii. Będzie ono formalnie producentem Warsaw Gallery Weekend. Powstaje realna struktura.

Galerie to instytucje związane z rynkiem. W Poznaniu są cztery największe w Polsce kolekcje sztuki współczesnej, które mają swoje fundacje. Nie były zainteresowane wspieraniem młodych lokalnych galerii. Być może zresztą również Warszawa nie jest dla nich tak interesująca tak jak np. Berlin, co można przecież zrozumieć. Więc jeżeli w ogóle mamy w Polsce tworzyć sytuację respektu dla tego co tu się w sztuce dzieje, to trzeba jednoczyć siły. Jestem dumny, że w Warszawie udało się zbudować takie przedsięwzięcie artystyczne, które połączyło zgodnie piętnaście różnych prywatnych podmiotów.

KLARA CZERNIEWSKA Świetlica Raster – jak sama nazwa wskazuje, zakładała otwartość, bo świetlica kojarzy się z miejscem, do którego można przyjść, żeby spędzić w nim wolny czas.

: ŁUKASZ GORCZYCA Nie chcieliśmy robić galerii, która jest skierowana w pustkę. Nie interesował nas idealistyczny projekt, i założenie, że sztuka się sama obroni. Interesowało nas mierzenie się z rzeczywistością. Jeżeli rzeczywistość jest, jaka jest – to jest, jaka jest. I będziemy się wobec niej orientować. Nas interesowała publiczność i kontakt z ludźmi.













**NOCNE ARTYSTÓW  
CZUWANIE**

**Z OSKAREM DAWICKIM  
I ZBIGNIEWEM LIBERĄ  
ROZMAWIA  
SŁAWOMIR BELINA**

- SŁAWOMIR BELINA Przy kolacji, którą tu dla was przygotowałem, mamy sobie porozmawiać o życiu nocnym artystów, o zabawach i może o grach towarzyskich. Karkówka w pieczarkach i alkohol mają was niejako zmiękczyć i skłonić do rzadkich wyznań.
- : ZBIGNIEW LIBERA Zobaczymy.
- : OSKAR DAWICKI Jak rzadkich?
- SŁAWOMIR BELINA No, takich bardzo. Mam też dla was te dwa oto srebrne kisiory, marki Bellemore chyba, tak, jest to łapówka w stylu polskiej klasy politycznej.
- : ZBIGNIEW LIBERA Nie kisiory, tylko sikory, ładne, ciężkie, pytaj.
- : OSKAR DAWICKI Tak, powiemy ci wszystko, ładne.
- : ZBIGNIEW LIBERA Tylko ciekawe, jak oddasz w tekście ten dźwięk.  
(Tu obaj zaczęli potrząsać zegarkami nad dyktafonem.)
- SŁAWOMIR BELINA Zrobię to opisowo. Zatem jak bawią się artyści? Inaczej niż nie artyści?
- : ZBIGNIEW LIBERA Chyba tylko artyści krytyczni bawią się inaczej.  
(śmiech)
- : OSKAR DAWICKI Albo wcale.
- : ZBIGNIEW LIBERA Dlaczego ubieramy choinkę w sierpniu? Lekarz ci zalecił w ramach psychoterapii?
- SŁAWOMIR BELINA Nie, chciałem żebyśmy byli gotowi z ozdobami na święta. Chodzi o czystą zabawę, nie o sztukę.
- : ZBIGNIEW LIBERA Cała ta sztuka to jest wszystko jedna wielka pierdolona ściema.
- : OSKAR DAWICKI A co jest ściemą?

: ZBIGNIEW LIBERA No, na przykład futbol nie jest ściemą. Jak jest mecz, to jest i wynik, powiedzmy 1:0, i to jest nie dyskutowalne.

: OSKAR DAWICKI Ale słyszałeś o tym finałowym meczu Argentyna – Niemcy? Zupełnie fascynujące zdarzenie miało tam miejsce. Niemiecki zawodnik został uderzony jakoś tak mocno i padł, odkleił się zupełnie, zszedł na chwilę z boiska, potem wrócił i grał jeszcze ze 20 minut, a potem mówił, że nie pamięta...

: ZBIGNIEW LIBERA Tak, tak... Słyszałem.

: OSKAR DAWICKI Opowiadał, że mecz zaczyna się dla niego od drugiej połowy, więc jaka to nie ściema. Można grać, nie wiedząc o tym, że się gra, tak jak w sztuce.

: ZBIGNIEW LIBERA (śmiej) Mam pomysł: zrobmy drużynę futbolową i wynajmijmy hipnotyzera, on nas zahipnotyzuje i będziemy grać jak diabły.

: OSKAR DAWICKI Nie no, ja bym wolał jednak tym sterować.

: ZBIGNIEW LIBERA Przecież nawet nie bedziesz wiedział.

ŚŁAWOMIR BELINA Mogę być trenerem?

: ZBIGNIEW LIBERA Nie, ty będziesz napastnikiem i nazwiemy się Elegia. I zagramy z Legią. (śmiej)

: OSKAR DAWICKI Myślę, że mamy szansę.

ŚŁAWOMIR BELINA Dobra, to kto jeszcze w naszej drużynie?

: ZBIGNIEW LIBERA No, nie wiem, nie lubię Artura Żmijewskiego, ale jako napastnik by się świetnie sprawdził.

: OSKAR DAWICKI Paweł Althamer koniecznie w obronie, on jest podatny na hipnozę.

ŚŁAWOMIR BELINA Kozyra Katarzyna?

: ZBIGNIEW LIBERA Nie, kobiety w osobnej drużynie.

ŚŁAWOMIR BELINA A jako czirliderka?

: OSKAR DAWICKI W futbolu nie ma czirliderek.

: ZBIGNIEW LIBERA Są! Teraz już jest wszystko, bracie.

: OSKAR DAWICKI I to pod hipnozą?

: ZBIGNIEW LIBERA Tak. I wygrywamy z Legią Warszawa, to jest pewne.

ŚŁAWOMIR BELINA Kto jeszcze w drużynie?

: ZBIGNIEW LIBERA Kuśmirowski, on jest kawał byka, on jako stoper.

: OSKAR DAWICKI Jako trzech stoperów.

: ZBIGNIEW LIBERA No tak, jego by nikt nie przeszedł. I jeszcze Truszek, ale on jest pierdolnięty.

: OSKAR DAWICKI I Truszkowski na bramkę?

: ZBIGNIEW LIBERA Nie, Truszkowski by uciekł, sądząc, że chcą go zabić i okraść.

ŚŁAWOMIR BELINA To może profesor Mirosław Bałka?

: OSKAR DAWICKI Niiieee, Mirek powinien rzucać bumerangiem.

ŚŁAWOMIR BELINA Ryszard Grzyb?

: ZBIGNIEW LIBERA Och tak, tak. On by wszystkich faulował. Byłby znakomity w obronie. Tak, bierzemy go. Znakomity zawodnik.

ŚŁAWOMIR BELINA Jarosław Modzelewski?

: ZBIGNIEW LIBERA Jest w złej kondycji, niestety. Używał dużo życia.

- : OSKAR DAWICKI Nie, on już nie pije.
- : ZBIGNIEW LIBERA Olaf Brzeski jeszcze – młody, wysoki, rzeźbiarz.
- : OSKAR DAWICKI Tak, sprawny jest ten Brzeski.
- : ZBIGNIEW LIBERA On potrafi narzędziami takimi ciężkimi pracować...
- : OSKAR DAWICKI No to na obronę go, kurwa.
- ŚŁAWOMIR BELINA On jest homo, hetero?
- : ZBIGNIEW LIBERA Hetero, zresztą, jakie to ma znaczenie?
- : OSKAR DAWICKI Mówiąc po czesku, “doszukamy” jeszcze zawodników, bo coś mało.
- : ZBIGNIEW LIBERA (śmiech) No to jeszcze jacyś młodzi tam, Bujnowski?
- ŚŁAWOMIR BELINA On jest młody?
- : ZBIGNIEW LIBERA No, młodszy od nas, ale i tak musimy mieć nie jedenastkę, tylko piętnastkę zawodników, bo rezerwowi.
- : OSKAR DAWICKI To weźmy też parę trupów artystycznych, może piłka się odbije od trumny, może jakoś się potoczy.
- ŚŁAWOMIR BELINA Robi się nam z tego duży show, a to miałyby tylko mecz.
- : ZBIGNIEW LIBERA No, ale przecież mecz to jest show.
- : OSKAR DAWICKI No.
- ŚŁAWOMIR BELINA Ale nie taki wielki, jak tu planujecie.
- : ZBIGNIEW LIBERA Jak to nie taki? Największy show to właśnie mecz i stadion.
- : OSKAR DAWICKI Wymiana koszulek z trupami będzie kłopotliwa.
- : ZBIGNIEW LIBERA (śmiech) Bo kto się będzie chciał zamienić?
- : OSKAR DAWICKI Ale ciągle nam brakuje zawodników, kto jeszcze? Kto jeszcze w naszej Elegii?
- ŚŁAWOMIR BELINA Ale zaraz, zaraz, mieliśmy rozmawiać o życiu nocnym, a wy mi tu wyskakujecie ze sportem i trupami. Pół dnia dla was gotowałem.
- : ZBIGNIEW LIBERA Smaczne to, nie mogę powiedzieć.
- : OSKAR DAWICKI Kartofle wspaniałe.
- ŚŁAWOMIR BELINA Zatem, jak się bawią artyści?
- : OSKAR DAWICKI Właśnie tak się bawią, jak my teraz. Zauważ, że ten stół zamienił się przed chwilą w stadion. Mieliśmy prawie drużynę żywych i umarłych. Nie było wymiany koszulek ze zmarłymi, ale był pełen stadion ludzi.
- : ZBIGNIEW LIBERA I było tam starsznie dużo światła, takie luxy wielkie, no jak to na stadionie.  
(I znowu, obaj zaczęli potrząsać zegarkami bardzo blisko dyktafonu.)
- : OSKAR DAWICKI Kolega kolegi poszedł kupić kwiaty na pogrzeb matki, 70 róż, tyle ile miała lat. W kolejce w kwaciarni stał za nim nasz bramkarz, Szczęsny. I mówi do niego, co, dla dziewczyny? Hę? No w sumie tak, odpowiedział kolega kolegi, na to bramkarz mówi do kwaciarki, to ja poproszę 150 dla swojej.
- ŚŁAWOMIR BELINA Czy sport i śmierć was opętały? Co to za kombinacja?
- : ZBIGNIEW LIBERA Ależ pasują do siebie. Sport i zgon. Absolutnie

pasują. To twór pradawny, bym nawet powiedział.

SŁAWOMIR BELINA No dobrze, ale granie to nie umieranie, to jednak różne kondycje.

: OSKAR DAWICKI Wszystko jest umieranie.

: ZBIGNIEW LIBERA Był kiedyś taki zawodnik, Smolarek, grał w Widzewie.

: OSKAR DAWICKI Mistrz naroźnika.

: ZBIGNIEW LIBERA I Widzew wkurwiał tym zawodnikiem Legię, to wzięli go do wojska i powiedzieli mu, że grasz teraz w Legii, a on im na to, że nichuja, nie będzie grał w Legii. To musiał odsłużyć dwa lata w wojsku jako masztalerz przy koniach wojskowych. Niedawno umarł.

: OSKAR DAWICKI Uwielbiam ten zwrot.

SŁAWOMIR BELINA „Niedawno umarł”?

: OSKAR DAWICKI Nie, „masztalerz przy koniach”.

(Obaj zaczęli się śmiać i na nowo potrząsać zegarkami nad dyktafonem.)

: ZBIGNIEW LIBERA „Grzechot sikorów”, tak bym to określił. Nie kisiorów. Nie ma takiego słowa jak kisior, zapamiętaj.

SŁAWOMIR BELINA No jak nie ma, jak jest. Uwielbiam słowa nieistniejące.

: OSKAR DAWICKI Wszyscy jesteśmy poetami.

: ZBIGNIEW LIBERA No i ten Smolarek, będąc masztalerzem ćwiczył sobie sam, indywidualnie. Wszyscy sądzili, że już nie będzie grał, a on się utrzymał w kondycji i jak wyszedł z wojska, wrócił do Widzewa i w pierwszym meczu z Legią strzelił 2 gole, wygrali 2:1.

: OSKAR DAWICKI Dryblował z koniem, to i się utrzymał w kondycji, nie do przewrócenia przecież.

: ZBIGNIEW LIBERA W latach 90. mieszkalem na Okęciu, i choć bardzo daleko od centrum, to mieszkaliśmy na ulicy Centralnej.

: OSKAR DAWICKI Paradoksalnie.

: ZBIGNIEW LIBERA Tak, paradoksalnie. Należało dojechać do krańcówki i jeszcze przejść kawalek. Po drodze mijało się bar, taką budę z blachy falistej. I siedziała tam najcięższa menelia, *crème de la crème*. Bar działał do późna, dawali piwo o 5.00 nad ranem. I kiedyś tam wpadam ze znajomymi, zamawiamy piwo i obserwujemy, jak wokół nas narasta jakieś groźne zainteresowanie, doszło do kontaktu.

: OSKAR DAWICKI Werbalnego?

: ZBIGNIEW LIBERA Tak, werbalnego, i widzę, że trzeba się natychmiast ewakuować, ale nie można tak wprost, bo stoją przy drzwiach. Więc trikiem ich wezmę, pomyślałem. I mówię do jednego gościa, że umiem z ręki wróżyć.

SŁAWOMIR BELINA No nie!

: ZBIGNIEW LIBERA No tak, klasyczna ucieczka do przodu, to on wyciąga łapę i mówi, to wróż mi tu.

: OSKAR DAWICKI A ty mu powiedziałeś „dziś wpierdolisz najlepszemu polskiemu artyście”.

: ZBIGNIEW LIBERA (śmiech) To ty byś tak zrobił. My tam siedzieliśmy chwilę na tym piwie i słyszałem wcześniej strzępy ich rozmowy. Biorę jego rękę, patrzę i mówię, ojoj, dwie przerwy w życiorysie widzę. Potem improwowałem na fragmentach ich rozmowy, puściłem wodze fantazji z takim skut-

kiem, że nas puścili z wyrazami szacunku. (śmiej) Mówił mi, że powiedziałem mu samą prawdę. Z tej lewej ręki.

: OSKAR DAWICKI I tak wyglądało życie nocne w latach 90. Wszystko jak na dłoni menela.

SŁAWOMIR BELINA A jak to było z rzucaniem golonką w Urszulę Czartoryską w Łodzi.

: ZBIGNIEW LIBERA Nie w Czartoryską, tylko w Piotra Piotrowskiego. I nie w Łodzi, tylko w Poznaniu. Zygmunt Rytko zarejestrował to na wideo, na filmie ta golonka podejrzanego długo leci, leci i leci, i spada na jasny, nowy garnitur Piotrowskiego. Bezlitosna plama tłuszczu na piersi.

: OSKAR DAWICKI Dobrze, że nie trafiłeś w brodę.

: ZBIGNIEW LIBERA Brodę, to by sobie wytarł, a garnitur był do wyrzucenia.

: OSKAR DAWICKI Jasne garnitury są okropne, dlatego nie mam ani jednego

SŁAWOMIR BELINA Ale Łódź Kaliska rzucała w Czartoryską kilka razy golonką, Andrzej Kwietniewski z Markiem Janiakiem.

: ZBIGNIEW LIBERA Kilka razy? A to chamy!

: OSKAR DAWICKI Cham!

(I obaj zaczęli potrząsać zegarkami nad dyktafonem, tym razem z oburzeniem.)

: ZBIGNIEW LIBERA Urszula Czartoryska była wybitną postacią, cudowną osobą. Ona, pierwsza na świecie, kupiła ode mnie pracę do kolekcji w 1989 roku.

: OSKAR DAWICKI Nigdy o tym nie mówiłeś. Którą pracę?

: ZBIGNIEW LIBERA „Obrzędy intymne”. Co ty mi tam opowiadasz o Łodzi Kaliskiej? Ty lepiej opowiedz o Łodzi Fabrycznej, w której się udzielałeś.

: OSKAR DAWICKI A ty pamiętasz, że się poznaliśmy w Łodzi?

SŁAWOMIR BELINA Tak, w nieistniejącym już Muzeum Artystów.

: OSKAR DAWICKI Tam chyba toczyło się życie nocne, czy nie?

: ZBIGNIEW LIBERA Jakie tam życie nocne? Tam były tylko sklepy nocne dookoła. Z całego tego Muzeum Artystów pamiętam tylko sine usta Alena Ginsberga. Stałem obok niego i przypatrywałem się z niedowierzaniem jego ciemnofioletowym ustom.

SŁAWOMIR BELINA Ja pamiętam, jak żarłocznie przyglądał się młodym facetom.

: OSKAR DAWICKI To ja wam opowiem o Zbigniewie Warpechowskim i Ginsbergu. Lata 70. Kraków.

: ZBIGNIEW LIBERA Ale że Ginsberg podrywał Warpechowskiego.

: OSKAR DAWICKI Poczekaj. Ginsberga z czytaniem wierszy zaprosił do Krakowa Tadeusz Kantor. Może. Po wieczorze poetyckim pijaństwo w Krzysztoforach. Skończyli na dworcu PKP w restauracji, gdzie Ginsberg oświadczył Warpechowskiemu, że właściwie nie ma gdzie spać. No to ten go zabrał do wynajmowanej z kumplem kawalerki, a tam jedno łóżko. No i kładą się we trzech do tego łóżka. Oczywiście Ginsberg w środku. Światło gaśnie, opowiadał mi Warpechowski, no i czuję na sobie rękę. Pyta go po francusku, o co chodzi, a Ginsberg, że ma ochotę na miłość, a Warpechowski udaje, że nie załapał i mówi, że no dobrze, ale tutaj przecież nie ma kobiet. Ginsberg się

obrazil i poszedł spać.

: ZBIGNIEW LIBERA (śmiech) Szkoda, że nie możemy posłuchać relacji Allena z tej krakowskiej nocy. Z drugiej strony to też musiało być niezłe.

SŁAWOMIR BELINA No dobrze, srał tam pies Ginsberga, wróćmy do podstawowego pytania: jak się bawią artyści?

: OSKAR DAWICKI A tak.

: ZBIGNIEW LIBERA No, a jak?

(I znowu zaczęli potrząsać zegarkami nad dyktafonem.)









ARCHIWUM WYOBRAŻONE

GREGORY SHOLETTE

przedmiotów, od ławek po fragmenty rozebranej miejskiej choinki bożonarodzeniowej i opony samochodowe. Barykady stawiano, aby zatrzymać wspierające Janukowycza siły, a zarazem chronić różnobarwny tłum demonstrantów. Teraz, po wydarzeniach z lutego, barykady nie są już potrzebne i stały się bardziej pomnikami. I może dlatego udało się nam dogadać z miejscową „samoobroną” Majdanu, że przeniesiemy sterty opon do Państwowego Centrum Sztuki Teatralnej Lesia Kurbasa, czyli położonej nieopodal instytucji kulturalnej, goszczącej ukraińską edycję *Archiwum wyobrażonego*.

*Archiwum wyobrażone* jest to podróżująca instalacja, którą zorganizowałem razem z kuratorką, Olgą Kopenkiną, z pomocą techniczną Matta Greco. Tym razem czwartym członkiem naszego zespołu została Larysa Babij. *Archiwum wyobrażone* składa się z dziesiątek stworzonych przez artystów „dokumentów” przedstawiających przeszłość, której przyszłość się nigdy nie ziściła. Instalacja przenosi się z kraju do kraju, a miejscowi artyści dołączają nowe fikcyjne historie, które, pomimo swojego wymiaru fantastycznego, nawiązują w pewien sposób do konkretnych zmagania politycznych, historycznych i społecznych. Jak dotąd *Archiwum wyobrażone* odwiedziło Nową Zelandię (2010), Irlandię (2011), Austrię (2013), a teraz jest na Ukrainie (2014), dzięki pomocy ze strony organizacji CEC Art-slink oraz kampanii IndieGoGo, finansowanej na zasadach crowdfundingu.

Zasadniczym celem projektu jest ujawnienie utopijnego wymiaru historii albo też, jak opisał *Archiwum wyobrażone* pewien reporter z ukraińskiej Prawdy:

„W czasach, kiedy żywe wrażenia i pamięć indywidualna nie stanowią już wiarygodnego instrumentu «przetrawiania» niekończącego się potoku wydarzeń, potrzeba alternatywnego

Ostre szarpnięcie i osmolona opona spada ze sterty ułożonej nad moją głową. Potem następna. Wkrótce mam piętnaście wydobytych opon. Jest 22 kwietnia 2014 roku i razem z miejscową kuratorką, Larysą Babij, stoję w północno-wschodnim rogu ukraińskiego Placu Niepodległości w Kijowie, nazywanego tutaj Majdanem (Placem), wśród widocznych jeszcze śladów po bitwie. Zaledwie kilka miesięcy temu specjalne państwowe jednostki wojskowe i policyjne starły się tutaj ze zbiraniną grup paramilitarnych i zwykłych obywateli, którzy dążyli, co w końcu się im udało, do obalenia swojego skorumpowanego prezydenta, Wiktora Janukowycza.

Przez cały czas starć sklecone naprędce barykady pojawiały się na wszystkich ulicach prowadzących do Majdanu. Wznoszone na trzy, cztery metry wwyż prowizoryczne bariery budowano z drewnianych palet uszczelnionych lodem i innych rozmaitych

podejścia do rozumienia historii, która toczy się na naszych oczach, staje się bardziej niż pałacą”.

Tak więc zbieramy gotowe materiały, tocząc je po kolei do vana, który szybko się zapełnia. Tymczasem małe oddziały zakamuflowanych mężczyzn gromadzą się tu i ówdzie na Majdanie w ten chłodny wiosenny poranek. Niektórzy rąbią drewno, inni obierają ziemniaki i rozpalają piecyki. Przebywają tutaj stale, prawdopodobnie „na wszelki wypadek”. A może dlatego, że cały plac nabrał teraz historycznego znaczenia, a dokładniej wielości różnych takich znaczeń. Mieszkańcy Kijowa przeciskają tłumnie pomiędzy tymi prowizorycznymi przeszkodami w drodze do i z pracy. W niektórych miejscach przejścia zwężają się tak, że trzeba iść gęsiego. Innymi słowy, barykady nadal funkcjonują. Przed odjazdem wrzucam mały zwitek przywien do plastikowego pudełka na datki, przyozdobionego małą ukraińską flagą. To równowartość zaledwie kilku dolarów, ale w głębokiej zapaści gospodarcej – zawsze coś. Błękitnożółta flaga jest oklejona kilkoma warstwami żółknącej taśmy pakunkowej i przychodzi mi do głowy, że zarówno ta taśma, jak i pudełko czy opony są wyprodukowane z tych samych surowców petrochemicznych, które stały się zarzewiem powstania na Majdanie.

To właśnie zawarte przez Janukowycza porozumienie z Kremlm, zgodnie z którym Moskwa miała obniżyć ceny importowanego na Ukrainę gazu, w zamian za uzyskanie kontroli nad kluczowymi gazociągami biegnącymi przez Ukrainę do Europy, doprowadziło do wyjścia na ulice rzesz antyrosyjskich i proeuropejskich demonstrantów, począwszy od 21 listopada. Kryzys ten, okrzyknięty na Twitterze, a potem w prasie Euromajdanem (ЄВРОМАЙДАН), znalazł swoją kulminację 22 lutego, kiedy Janukowycz uciekł

do Rosji, choć wcześniej lojalne wobec władz siły zdążyły jeszcze zabić ponad setkę protestujących. Wielu z nich zastrzelili nieumundurowani snajperzy rozmieszczeni wzdłuż ulicy Instytucyjnej, nie tak daleko od Narodowego Muzeum Sztuki. Warto zauważyć, że ofiary protestów na Majdanie były różnych narodowości i wyznań i wywodziły się ze wszystkich części Ukrainy – pierwszym zabitym był Ormianin, drugim Białorusin. Przechwytyując hasło sytuacjonistów: *Poniżej ulic – petropolityka; powyżej ulic – krew, opony, asfalt i chaos.*

Łatwe do zdobycia w dużych ilościach opony samochodowe stały się „brukiem” tego powstania. Wykonane są głównie z kauczuku butadienowego, więc łatwo dają się zatoczyć na miejsce i są na tyle lekkie, że można je układać w wysokie, wytrzymałe bariery. Jednak ich przewaga nad kostką brukową wynika głównie z ich syntetycznego węglowego składu. Opony palą się w temperaturze około 140 stopni Celsjusza, co znacznie zwiększa ich użyteczność jako barykad oddzielających protestujących od policji albo protestujących od innych protestujących, jak to się okazało na Ukrainie. Początkowo, przez pewien czas Majdan był zbieraniną przedstawicieli mnóstwa przemieszanych ukraińskich kierunków politycznych: skrajnie prawicowych nacjonalistów, umiarkowanie prawicowych i umiarkowanych patriotów, a nawet niewielkiej grupki liberalnej lewicy złożonej z feministek, anarchistów i antystalinowskich neomarksistów. Te ostatnie grupy nigdy nie scaliły się w jeden blok, ale nadal spotykają się i są dostrzegalne.

Na ogół na Majdanie trudno było wyznaczyć dokładne linie podziałów politycznych. Oczywiście, od samego początku w grudniu pojawiały się, często gwałtowne, konflikty pomiędzy protestującymi o różnych czy też przeciwstawnych poglądach politycznych,

w szczególności miało miejsce szereg incydentów, podczas których lewicowych (a czasem konkretnie feministycznych lub anarchistycznych) aktywistów atakowali za ich poglądy polityczne aktywiści prawicowi, twierdząc, że na Majdanie nie ma miejsca dla lewaków. Mimo to cała ta opozycja miała jeden cel: obalić rząd Janukowycza. Kiedy to się udało, gmatwanina różnych stanowisk straciła swoją jedność. Symbole i hasła, z których wiele dawało wyraz głębokim przekonaniom chrześcijańskim, a inne – archaicznym wyobrażeniom historycznym, zaczęły krystalizować się w całą gamę odrębnych stanowisk, jak gdyby z dnia na dzień na Majdanie zrodziło się szereg mikronarodów, a każda z tych małych grupek określała swoje własne reguły, wyróżniające ich hasła i obrazy, a także struktury biurokratyczne.

Uczestnicy *Archiwum wyobrażonego* należeli w większości do tego małego, liberalno-lewicowego sektora. Jeden z artystów ocenia, że liczy on między siedemdziesiąt a sto osób. Krótka obecność tych żarliwych, choć niezorganizowanych i pozostających w zdecydowanej mniejszości, działaczy na Majdanie została z łatwością przesłonięta przez mężczyzn z kijami w rękach. Nic więc dziwnego, że wielu artystów zwracało się ku sferze kultury, aby wyrazić swój sprzeciw. Latem i jesienią 2012 roku, około roku przed masowymi protestami na Majdanie, wielu z tych artystów współdziałało z pracownikami Narodowego Muzeum Sztuki Ukrainy, domagającymi się od Ministerstwa Kultury, aby zatrudniono kompetentnego dyrektora, który przedkładałby interesy muzeum jako instytucji publicznej nad osobiste ambicje i powiązania polityczne. Całkiem podobnie jak w przypadku Art Workers' Coalition w Nowym Jorku lat 60. i 70. XX wieku, czy też dzisiejszego ruchu Occupy Museums, artyści ci angażują się w bezpo-

średnie działania, będące źródłem „krytyki instytucjonalnej”. Manifest Samoobrony Pracowników Sztuki powiada między innymi:

„W kraju, w którym deklaruje się, że demokracja jest najlepszym sposobem współdziałania, my, pracownicy sztuki, musimy mieć wpływ na kształtowanie nowych zasad polityki kulturalnej i ich realizację w praktyce”.

Jednak masowe powstania polityczno-kulturalne są obecnie rzadko wyłącznie dziedziną politycznej progresywności. Majdan nie był tu wyjątkiem. W ukraińskiej rewolucji uderzające jest to, do jakiego stopnia pozostająca wcześniej w cieniu sfera zainteresowań ideologicznych nagle się zjednoczyła, choć tylko przejściowo, poprzez akty autoreprezentacji, dzięki kombinacji populistycznego aktywizmu, technologii sieciowych i znacznego osłabienia władzy centralnej. A być może są jakieś związki pomiędzy ukraińską sztuką żłobów (żłob-art), z jej otwarciem ludowymi, kiczowatymi obrazami bezrobotnych obywateli, a prowizorycznymi tarczami ze sklejki na Majdanie, za którymi kryli się ludzie dzierżący kije, pręty i domowej roboty buzdycygny.

W pewnym momencie protestujący zbudowali ustrójstwo do wystrzeliania koktajli Mołotowa, które przypominało średniowieczną katapultę. Kiedy indziej gromadzące się niespodziewanie kobiety w chustach na głowach śpiewały rzewne ukraińskie pieśni ludowe. W poświęcie płonących opon szybko uwidaczniał się ten nabierający rumieńców natłok nieokiełznaną fantazji, z których część była przynajmniej trochę realna, choć wszystkie były zdecydowanie heroiczne. Jak zauważa moja ukraińska współpracowniczka, Larysa Babij:

„Majdan stał się polem dla pewnych artystów tworzących sztukę żłobów, aby demonstrować swój własny, słuszny patriotyzm, a także aby

oskarżać innych artystów (zwłaszcza tych samych przedstawicieli lewicy, których już wyganiano z placu) o to, że są niewystarczająco aktywni, szczególnie gdy chodziło o codzienną obecność na placu. Zwracam na nich uwagę nie dlatego, abym uważała ich twórczość, poglądy polityczne lub sposób działania w sferze publicznej za sympatyczny czy inspirujący. Zdumiewa i niepokoi mnie ich niezwykła popularność, rodzaj przekazu agresywnych, populistycznych, patriotycznych i nakierowanych przeciwko innym nastrojów oraz poparcie dla nich na łaknącej blichtru i skandali szerszej scenie artystycznej na Ukrainie. Przypomina mi się fotografia z wystawy sztuki, którą otwarto tuż po *Archiwum wyobrażonym*, przedstawiająca «Rosjan» w klatce». Przykłady sztuki żłobów i podobną analizę najwyraźniej „wstecznej” obrazowości Euromajdanu przedstawił również artysta Nikita Kadan, którego pracę wystawianą w ramach *Archiwum wyobrażonego* pokazano podczas sesji Skype w New Museum 1 lutego 2014 roku, w okresie najbardziej nasilonych walk.

Uwolnienie wyobrażonego archiwum Majdanu to tylko jeden z wielu niedawnych przykładów sytuacji, w których wcześniej niereprezentowana masa kulturowa czy też „ciemna materia” doprowadziła do własnej obecności publicznej. Jednak o ile ten proces otwiera postępowe możliwości, stwarza on również miejsce, by wyszły na jaw i uzyskały spójność tendencje wsteczne. Jeśli jednak bliska jest nam teza Klugego i Negta dotycząca „kontrapubliczności”, która mówi, że „na przestrzeni całej historii żywa praca, obok wartości dodanej z niej dobywanej, produkuje swoją własną produkcję – w obrębie fantazji”, to wówczas nie będzie dla nas zaskoczeniem często anachroniczna i mitopoetyczna obrazowość Euromajdanu.

Rzecz jasna, ekonomia polityczna tej wyobrażonej produkcji nie jest nigdy zgrabna i uporządkowana. Miast tego jest przeniknięta zarówno nadziejami, jak i resentymentami. Stanowi również zasób lub archiwum otwarte na eksploatację ze strony wciąż rozrastającego się przemysłu kulturalnego, który znacznie wykroczył poza administrowany model Fordowski, proponowany niegdyś przez Adorno i Horkheimera. Kreatywność, współpraca, horyzontalność, ten nowy słownik biznesowy neoliberalnego kapitalizmu, stosuje się równie dobrze do zglobalizowanej dziedziny sztuki, jak do finansów. Szybkie oświecenie tej nieobecnej masy kulturowej stało się głównym zaworem wlotowym zderegulowanej kultury przedsiębiorczej. Opór nie jest daremny, choć może być kosztowny, oczywiście nie tylko w kategoriach czyjegoś życia lub kariery, ale również politycznie. Widać to teraz, zwłaszcza w Egipcie.

*Archiwum wyobrażone* otwarto zgodnie z planem 23 kwietnia 2014 roku, choć kilka godzin wcześniej odcięto prąd w Centrum Lesia Kurbasa. Przy świetle małych latarek i podwyższonym poziomie adrenaliny Olga Kopenkina, Larysa Babij i ja dokończyliśmy instalację. Dzięki przenośnemu generatorowi prądu i benzynie, które artysta, Wołodimir Kuzniecowa, przywiózł na rowerze od protestujących na Majdanie, zainstalowaliśmy prowizoryczne oświetlenie dla naszych gości. Później wystawę trzeba było oglądać z latarką w rękę. Mimo iż Centrum Kurbasa jest instytucją finansowaną przez państwo, wszystko wskazuje na to, że nagłe odłączenie prądu było konsekwencją racjonowania elektryczności i wcześniejszej prywatyzacji przedsiębiorstw użyteczności publicznej.

Babij opisuje samą instalację jako przypominającą lub nawiązującą do „barykad na Majdanie”, ale pozostającą zarazem „świadomościem sztuczną”. Kura-



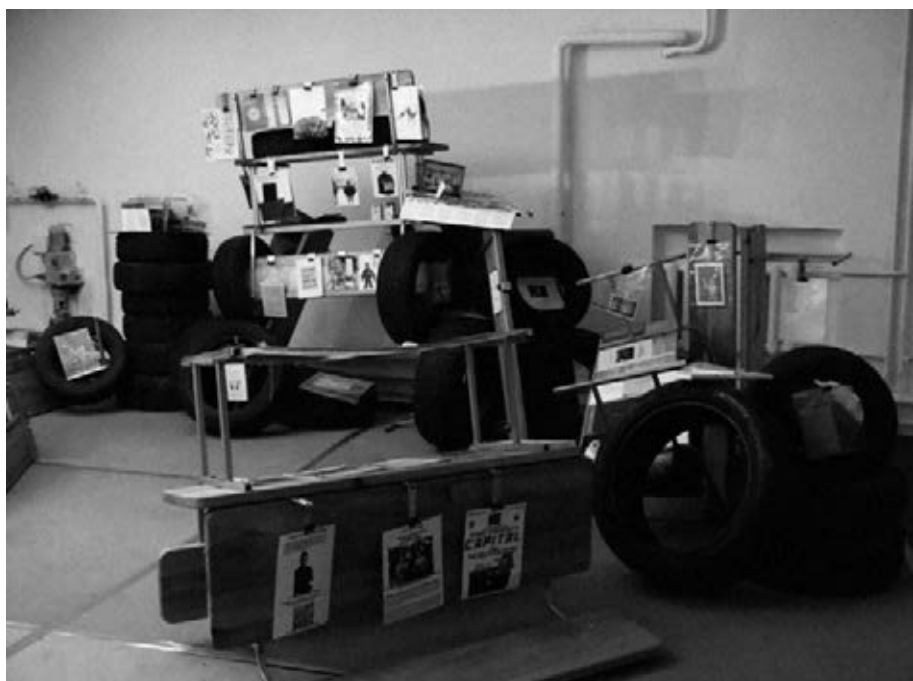
torka zauważyła również, że ta zbieżność struktury realnej i syntetycznej stanowi echo bardziej „formalnych” barykad, budowanych we wschodniej Ukrainie po opanowaniu tych terenów przez separatystów. Ostatnio nowy burmistrz Kijowa, Witalij Kliczko, wezwał służby sprzątające miasto do rozebrania barykad na Majdanie. Próby te spotkały się z gniewnymi protestami osób, które nie chcą, żeby wszystko było po staremu. Zamiast tego więc barykady te są teraz czyszczone i przemieniane w autentyczne pomniki powstania, a w niektórych miejscach pojawiły się na Majdanie nawet przejawy miejskiej partyzantki ogrodniczej.

Dokąd zatem wiedzie to nas, budowniczych barykad i niszczycieli barykad, którzy konstruujemy sobie niby-tożsamości instytucjonalne, aby prześlizgiwać się przez śródmiąszkowe przestrzenie kapitału? Albo co z tymi, którzy dostrzegają możliwości postępowej „ciemnej materii” i jej „wyobrażonego archiwum”? Być może uchylając się od konstruowania własnych absolutystycznych mitologii i utrzymując w grze wszystkie koncepcje tożsamości, wytwarzamy rodzaj alternatywnego użytkowania, by posłużyć się błyskotliwym i poręcznym określeniem wymyślonym przez teoretyka Stephena Wrighta. W tym scenariuszu sztuka dosłownie usiłuje uciec przed własnymi warunkami ontologicznymi, wślizgując się nierozpoznana do świata codzienności. Zapewne nie wszyscy artyści z *Archiwum wyobrażonego* zgodziliby się z celami Wrighta, a niektórzy są w rzeczywistości już teraz uznanymi postaciami w ukraińskim świecie artystycznym, i nie tylko.

Wygląda na to, że dotarliśmy do momentu stwarzającego wielkie możliwości, ale też równie wielkie zagrożenia. Tymczasem świadomy społecznie intelektualista nigdy nie traci nadziei i nigdy nie przestaje pytać o substrat

swojej dyscypliny, bez względu na to, w jak oplakany znajduje się ona stanie. „Ciemna materia” i „archiwum wyobrażone” to tylko dwa imiona tego paradoksu.

*Archiwum wyobrażone: Kijów* miało miejsce w Państwowym Centrum Sztuki Teatralnej Lesia Kurbasa (Ulica Wołodymirska 23-B, Kijów, Ukraina) w kwietniu 2014 roku. Więcej informacji na temat tego projektu można znaleźć w publikacji Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture [Ciemna materia: Sztuka i polityka w erze kultury przedsiębiorczej], Pluto Press, listopad 2010. Nieniejszy tekst został opublikowany na portalu hyperallergic.com.





ŻYCIA ARTYSTYCZNE  
WARSZAWY

JOANNA M. SOSNOWSKA

Niedługo minie 200 lat od otwarcia pierwszej wystawy sztuki w Warszawie. To wtedy miał miejsce początek nowoczesnej organizacji życia artystycznego. Sam fakt, że wystawione dzieła mógł oglądać każdy, zmienił relacje między artystą i odbiorcą, ustanawiał nowe związki między dwiema stronami najważniejszego w sztuce układu, w którym instytucja jest pośrednikiem, medium pozwalającym na kontakty i ułatwiającym je.

„Nic nie może zacząć dokonywać się, dopóki nie zyskamy orientacji, ukierunkowania, a wszelkie ukierunkowanie implikuje obranie pewnego punktu stałego. [...] Odkrycie lub ustalenie punktu oparcia – środka – jest równoznaczne ze stworzeniem świata – Mircea Eliade”<sup>1</sup>.

W epoce trudności ze zdefiniowaniem czym jest sztuka, instytucje świata artystycznego stały się ważnym punktem odniesienia, pozwalającym na rozgraniczenie sztuki od nie-sztuki. I choć z myślą tą nie wszyscy chcą się pogodzić, nadal poszukując jakiejś nowej definicji, która uwzględniałaby niejednoznaczność sztuki współczesnej, chyba wszyscy są zgodni co do tego, że zmiany w sztuce dokonują się nie tylko dzięki stylistycznym innowacjom, ale również za sprawą ewoluujących relacji między artystą i światem zewnętrznym, stanowiącym jego bliższe i dalsze otoczenie. Rolę pośredników w tych relacjach sprawują właśnie instytucje. Dla

rzesz miłośników, a także przypadkowych odbiorców, są one niezbędne, by poznawać sztukę i móc zaakceptować lub krytycznie ocenić różnorodność artystycznych dokonań. Jednocześnie instytucje, będąc punktem oparcia, zawsze odgrywały rolę ośrodków kreujących sztukę i jej historię. Czyniły to często w sposób arbitralny. Nie ma i nigdy nie było „niewinnych instytucji”, zawsze były one odbiciem określonych politycznych zapatrywań, ekonomicznych kalkulacji i prywatnych interesów.

Za jedno z pierwszych znaczących opracowań historycznych, dotyczących instytucji życia artystycznego należy uznać *Akademie sztuki, przeszłość i teraźniejszość* Nicolause Pevsnera opublikowane w Anglii w 1940 roku. W ciągu pierwszych dziesięcioleci po drugiej wojnie światowej ukazał się szereg książek i artykułów przedstawiających dzieje różnych muzeów czy szkół artystycznych, jak na przykład opracowanie *Towarzystwo Sztuk Pięknych*

w Warszawie: *zarys działalności* (1968) dokonane przez Janinę Wiercińską, a także fundamentalne dla naszych badań wielotomowe już *Polskie życie artystyczne* wydawane przez Instytut Sztuki PAN. W latach 60. na świecie, a nieco później również w Polsce, zapoczątkowano badania wykorzystujące metodologię oparte o znakową teorię kultury (semiotykę) oraz strukturalizm, wychodzące z założenia, że każda instytucja to tekst kultury, czyli uporządkowany zbiór znaków zawarty w określonych granicach. Te ostatnie były i są niejednokrotnie przekraczane, powodując zmiany przestrzennych i organizacyjnych wyznaczników instytucji, czasem aż do jej unicestwienia. Jednakże to właśnie ramy określone przez statut lub inne rozporządzenie, a także realnie istniejące budowle są zazwyczaj gwarancją istnienia instytucji. Innym ważnym impulsem przyczyniającym się do rozwoju badań nad historią instytucji życia artystycznego była teoria Michela Foucaulta mówiąca o powiązaniu obszaru wiedzy z realną władzą. Rozrastanie się dyskursów naukowych powodowało narastającą kontrolę nad jednostkami i grupami społecznymi, również w obszarze sztuki. Jednym z narzędzi sprawowania władzy w tym zakresie jest kanon, którego kształtowanie zależy właśnie od instytucji, takich jak muzea czy uniwersyteckie katedry historii sztuki.

W ostatnim ćwierćwieczu pojęcie instytucji życia artystycznego rozszerzyło się, a świat wirtualny pokazał, że granice są często trudne do uchwycenia. Wpłynęło to na podejście do przeszłości, zaczęły zanikać badania natury historycznej, wyczerpaniu uległy metody semiotyczne, a refleksja teoretyczna doprowadziła do sformułowania założeń tak zwanej nowej muzeologii, czego efektem stała się rewizja na szeroką skalę dotychczasowej praktyki muzealnej. Dziś badania nad instytu-

cjami życia artystycznego prowadzone są w oparciu o bardzo różne założenia teoretyczne. Szczególnie ważne i inspirowane są te wykorzystujące ustalenia tak zwanego zwrotu performatywnego, podkreślające sprawczy charakter instytucji.

Prehistoria instytucji życia artystycznego sięga czasów starożytnych. Początków historii instytucji, z którymi mamy do czynienia dziś, należy szukać w dobie oświecenia. To wówczas znalazła swą konkretyzację idea publicznie dostępnego muzeum, a także utrwalił się zwyczaj czasowej wystawy zwanej salonem, z którego historią związany jest rozwój krytyki artystycznej. Ta ostatnia również może być rozpatrywana jako instytucja, podobnie jak dziś internet. Najstarsza forma instytucji sztuki, jaką są Akademie, też uległa w tym okresie przemianom. Obok funkcji reprezentacyjnych i opinio twórczych Akademie zaczęły w coraz większym stopniu zajmować się kształceniem przyszłych artystów. Powstały również nowe szkoły artystyczne. W Polsce procesy te były opóźnione z przyczyn politycznych. Niestabilna sytuacja kraju w ciągu całego XVIII wieku, zakończona rozbiorami, spowodowała, że dopiero w początkach następnego stulecia zaczęły kształtować się nowoczesne formy instytucjonalnego życia artystycznego. Nowoczesne, to znaczy niezwiązane z elitarnym życiem dworskim, ale powszechne i demokratyczne. W Warszawie proces ten należy łączyć z powstaniem w 1816 roku Uniwersytetu, a na nim Wydziału Nauk i Sztuk Pięknych z Oddziałem Malarstwa i Rzeźby. Uczelnia weszła też w posiadanie zbioru odlewów gipsowych starożytnych i nowożytnych rzeźb oraz Gabinetu Rycin króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, które stały się pierwszą publicznie dostępną kolekcją dzieł, wzbogaconą przez dary tak ważnych dla ówczesnego życia intelektual-

nego i artystycznego osób, jak Stanisław Kostka Potocki, właściciel Wilanowa. Dotrwała ona w okrojonej formie do naszych czasów i jest częścią zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Tak więc pierwszym miejscem na mapie stolicy związanym ze sztuką w sposób nowoczesny była siedziba Uniwersytetu Warszawskiego przy Krakowskim Przedmieściu w dawnym Pałacu Kazimierzowskim, a przede wszystkim wzniesiony w latach 1820–1821 budynek zwany muzealnym (obecnie Wydział Historyczny), w którym mieścił się Oddział Malarstwa i Rzeźby oraz zbiory, ponadto odbywały się tam wystawy czasowe.

### WYSTAWY

„W r. 1818 postanowieniem namiestnika Królestwa Polskiego powołano do życia w Warszawie instytucję wystaw artystycznych oraz przemysłowych. Obie wystawy miały się odbywać równocześnie, co dwa lata, analogiczne w swej formie organizacyjnej i sposobie rozdawnictwa nagród. W oparciu o to postanowienie odbyła się wystawa w r. 1819; była to pierwsza wystawa publiczna w Polsce. Objęmowała tylko dzieła sztuk pięknych; przemysłowej w tym roku nie zorganizowano. Dopiero począwszy od r. 1821 obie wystawy odbywają się już równocześnie”<sup>2</sup>. W sumie odbyło się ich dziewięć: pięć przed wybuchem powstania listopadowego i cztery po nim, a ostatnia miała miejsce w 1845 roku. Ich organizacja była określona przez oficjalną ustawę ogłoszoną w *Dzienniku Praw Królestwa Polskiego* i przypominała paryskie salony. Jury przyznawało medale, wydawano katalogi. Dwusetna rocznica otwarcia pierwszej wystawy mogłaby być obchodzona jako początek nowoczesnej organizacji życia artystycznego. Sam fakt, że wystawione dzieła mógł oglądać każdy, zmieniał relacje między artystą i widzem w układzie,

w którym instytucja jest pośrednikiem między nimi. Wystawy gromadziły dużą publiczność, przyczyniały się do zwiększenia sprzedaży dzieł sztuki i rozbudzały potrzeby artystyczne. Kiedy mocą rozporządzenia władz carskich wystawy zostały skasowane, wytworzyła się wyraźna luka. Zaczęły pojawiać się różne prywatne przedsięwzięcia, które nie osiągnęły jednak statusu czasowej, cyklicznej wystawy i często miały charakter czysto handlowy. Życie artystyczne w Warszawie ustabilizowało w pewnym stopniu powołanie Szkoły Sztuk Pięknych, powstałej w 1844 roku w miejsce Oddziału Malarstwa i Rzeźby zamkniętego po powstaniu listopadowym Uniwersytetu. W miarę możliwości kontynuowano w niej wcześniejszy, uniwersytecki program nauczania. Jednak sytuacja była w dużej mierze patologiczna, bowiem kształcono tam artystów, nie dając im możliwości dalszego funkcjonowania, tym samym spychając ich na margines produkowano tak zwany proletariart artystyczny. Lata przed powstaniem stycziowym, do którego masowo przyłączyli się uczniowie SSP, nazywane są okresem cygarety warszawskiej, budującej mit artysty odrzuconego przez społeczeństwo, żyjącego na marginesie, zainteresowanego jedynie swoją sztuką. Jednakże wielu artystów mocno angażowało się w sprawy społeczne i to oni właśnie doprowadzili powołania w 1858 roku Wystawy Krajowej Sztuk Pięknych, która stała się zalążkiem najważniejszej w dziewiętnastowiecznej Warszawie instytucji artystycznej.

### ZACHĘTA

“Historia Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych jest znana, bliska nam i prosta. Wystarczy wejść do jej gmachu, by być ogarniętym atmosferą przeszłości [...]. W gmachu tym dokonał się kawał historii sztuki polskiej”<sup>3</sup>. Dziś

atmosfera przeszłości nadal jest wyczuwalna, mimo iż w gmachu na placu Małachowskiego nie ma już zbiorów gromadzonych przez Towarzystwo od początków jego istnienia. Powołane do życia w 1860 roku Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych stworzyło nową przestrzeń i punkt odniesienia dla dalszych działań artystycznych w Warszawie, na terenie całego zaboru rosyjskiego i w innych częściach Polski. Struktura organizacyjna Towarzystwa Zachęty różniła się od istniejącego w Krakowie od 1854 roku Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Tam członkami byli jedynie miłośnicy sztuki, w Warszawie również artyści. Początkowo większość spraw organizacyjnych była w ich rękach. Po roku działalności TZSP miało już aż półtora tysiąca członków płacących składki<sup>4</sup>. Postacią najbardziej zasłużoną przy organizacji Towarzystwa był malarz Wojciech Gerson.

Zachęta długo była postrzegana jako twór nadzwyczajny, promieniujący blaskiem swej odrębności i wyjątkowości. Tym samym wystawienie tam obrazu było nobilitujące, nawet gdy dzieło nie budziło zachwytów czy wręcz spotykało się z ostrą krytyką. Sprawczy charakter instytucji artystycznej był wówczas chyba jeszcze lepiej widoczny niż dzisiaj.

Ramy instytucjonalne Zachęty wyznaczał statut oraz przestrzeń, w której odbywały się wystawy. Członkowie TZSP byli świadomi, że instytucja musi mieć swoją siedzibę, żeby budować swój prestiż. Niestety przez czterdzieści lat nie udało im się doprowadzić do jej budowy. W wynajmowanych przez lata lokalach starano się stworzyć namiastkę tego, czym według ówczesnych kryteriów powinna być przestrzeń służąca kontaktom ze sztuką. W 1868 roku udało się wydzierżawić lokal w budynku pobernardyńskim na Krakowskim Przedmieściu przy kościele św.

Anny i natychmiast przystąpiono do określenia ram przestrzennej organizacji wystawy przedstawiającej historię sztuki polskiej, na tym poziomie wiedzy, jaką wówczas dysponowali warszawscy artyści. Ujawniła się przy tym wyraźnie bardzo ważna funkcja instytucji życia artystycznego: tworzenie i utrwalanie historycznego kanonu sztuki. Rosyjskie władze stolicy nie dopuściły do zrealizowania planowanych dekoracji sal, ale i tak ta tymczasowa siedziba Towarzystwa stała się trwałym elementem przestrzeni miasta. Przyjął się wówczas w Warszawie zwyczaj chodzenia na wystawy do Zachęty w niedzielę po kościele. Siedziby się zmieniały, a zwyczaj niedzielnego oglądania obrazów pozostał. Kontakt ze sztuką wiąże się dla większości publiczności z czasem wolnym. W miarę rozwoju cywilizacyjnego jest go coraz więcej, toteż uczestnictwo w życiu artystycznym nie ogranicza się już tylko do dni świątecznych i jest środowiskowo zróżnicowane, kiedy indziej chodzą na wystawy artyści, krytycy i inni przedstawiciele świata sztuki, kiedy indziej publiczność zawodowo z tym środowiskiem nie związana. Wernisaże, finisaże i imprezy towarzyszące wystawom wciąż mają charakter odświętny, rytualny.

Dopiero w roku 1900 TZSP przeniosło się do własnej siedziby. Autorem gmachu był warszawski architekt Stefan Szyller. Otwarcie okazałych sal wystawowych, gdzie obok wystaw czasowych można było oglądać zbiory Towarzystwa, nie wpłynęło zasadniczo na ożywienie jego działalności. Zachęta z upływem lat traciła znaczenie jako instytucja artystyczna, jej decyzje były nierzadko konserwatywne, nie podążała za zmianami w sztuce, nie mówiąc już o ich inspirowaniu. Pozostał sentyment i świadomość, że od niej się wszystko zaczęło, dlatego mimo krytyki trudno wyobrazić sobie Warszawę bez Zachęty.



## GALERIE

“Co tylko w zakresie malarstwa pojawia się nowego i znakomitego, ukazuje się w salonie Ungra, sala zaś Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych żywi się tylko pomniejszą codzienną strawą, spadającą ze stołów malarskich”<sup>5</sup>. TZSP spowodowało rozwój warszawskiego życia artystycznego, czego objawem było powstanie w 1879 roku pierwszego profesjonalnego salonu sztuki współczesnej prowadzonego przez Józefa Ungra i w rok później drugiego należącego do Aleksandra Krywulca. Tę nową sytuację najlepiej opisał Wojciech Gerson, najmocniej przecież związany z Zachętą: “Instytucja nasza była drogowskazem i przewodnikiem dla usiłowań kapitalistów, ona to długoletnim działaniem nie tylko przyczyniła się do wytworzenia szeregów pracowników na niwie sztuki, [...] ona też wskazała drogę rozpowszechniania gustu za pomocą wystaw stałych, ona unormowała sposoby rozwinięcia tego rodzaju przedsiębiorstw. [...] Są więc wystawy prywatne warszawskie duchowymi dziećmi Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, są mimowolnymi pomocnikami na niwie rozniecania zamięłwania piękna, a dla artystów pośrednikami ułatwiania zbytu”<sup>6</sup>. Takie mechanizmy są znane do dziś, ale trzeba zauważyć, że powstanie nowych salonów/galerii spowodowało zachwianie wcześniejszego wyraźnego podziału na sztukę i nie-sztukę. Salony spełniały tu rolę pośrednią, raz były bliższe Zachęcie, pokazując obrazy Matejki i Siemiradzkiego, innym razem, urządzając wystawę szkiców, przemieniały się w kram z różnościami artystycznymi. Salon Krywulca zapisał się w historii jako warszawski salon odrzuconych. Zyskał to miano, kiedy w 1889 roku urządził wystawę obrazów Józefa Chełmońskiego nieprzyjętych do TZSP. Rok później gościł zdyskwalifikowane również przez Zachętę impresjonistyczne obrazy Władysława

Podkowińskiego i Józefa Pankiewicza. Salon odrzuconych był kalką ze świata sztuki w Paryżu, choć na mniejszą, warszawską skalę. Rozpoczął się okres różnicowania świata artystycznego, nie według kryterium sztuka/nie-sztuka, ale według pojęć sztuka nowoczesna (awangardowa)/sztuka tradycyjna (konserwatywna). W Warszawie jego wyraźne znamiona możemy dostrzec dopiero po odzyskaniu niepodległości. Różnicowanie się świata sztuki powodowało, że jej definicja i idące za tym oceny nie były już tak jednoznaczne. Drugą stroną tego procesu było kształtowanie się kanonu sztuki polskiej. W Warszawie, gdzie istniała tylko namiastka prawdziwego muzeum sztuki, zbiory gromadzone przez Zachętę spełniały rolę muzeum sztuki współczesnej. Pierwszym dziełem doń zakupionym była *Śmierć Barbary Radziwiłłówny* (1860) pędzla Józefa Simmlera. Obraz ze względu na swą realistyczną formę uważany był za nowoczesny a jednocześnie spełniał oczekiwania związane z poczuciem patriotyzmu. Z czasem stał się dziełem kultowym dla zachętowskiej publiczności, był ikoną tej instytucji.

## MUZEUW

W krajach Europy Zachodniej, wkraczających w XVIII wieku w nową epokę oświecenia, instytucje muzealne takie jak powołane w 1753 roku British Museum realizowały encyklopedyczną chęć opisu “wszystkiego”. Wiedza była porządkowana i katalogowana, aby móc udostępnić ją szerokiej publiczności w postaci stałych ekspozycji, później również czasowych wystaw. Jednocześnie muzea stały się w rękach władzy narzędziem propagandy, sposobem ideologicznego oddziaływania na społeczeństwo. W miarę demokratyzacji systemów politycznych, a także wzrostu znaczenia prywatnego kapitału w rządzeniu państwami, muzea zaczęły się

różnicować, odzwierciedlając intelektualne i gospodarcze potrzeby elit. Nadal jednak przyświecała im idea oświecania i edukowania, ich celem stało się również przechowywanie relikwii przeszłości i dowodów osiągnięć ludzkości. W XIX wieku wierzono w znaczenie muzeum jako instytucji najwyższej rangi społecznej. Wiele muzeów nosiło miano narodowych nie tylko ze względu na kult pamiątek o tym charakterze, lecz z racji tego, że były wspólnym, powszechnie dostępnym dobrem. Jednak na przełomie stuleci zaczęło pojawiać się z wątpliwością w kulturotwórczą moc i znaczenie muzeum. Na początku XX wieku futuryści wykrzykiwali, że muzea wystarczy odwiedzać raz do roku, jak cmentarze w dzień zmarłych. Stały się „trupiarniami”, chciano je palić. W Polsce ze względu na brak samodzielności państwowej i politykę zaborców sytuacja była szczególnie trudna. Odczuwano wielką potrzebę zabezpieczenia narodowych pamiątek i edukacji przez udostępnianie zbiorów sztuki dawnej znajdujących się w rękach prywatnych, jednak możliwości realizacji tych potrzeb były znikome. Idea powołania muzeum pojawiła się w Warszawie w połowie XIX wieku.

„Muzeum Sztuk Pięknych, utworzone w r. 1862, przekształcone zostało w r. 1916, gdy pozwoliły na to warunki polityczne, na Muzeum Narodowe – pisał Stanisław Lorentz z okazji otwarcia w 1938 roku nowego budynku projektu Tadeusza Tołwińskiego. – Przyjmując rok 1862 jako datę powstania naszego Muzeum, opieramy się nie tylko na nieprzerwanym trwaniu instytucji, ale i wyraźnie intencji jej założycieli, by pod nazwą Muzeum Sztuk Pięknych zorganizować Muzeum Narodowe”. Lorentz podkreślał, że nici tradycji wiążą je z czasami jeszcze dawniejszymi, ze zbiorami Stanisława Augusta Poniatowskiego, Uniwersytetu Warszawskiego i Szkoły Sztuk Pięknych.

Nawet początkowe usytuowanie w lokalu SSP na terenie pouniwersyteckim łączyło te instytucje. Do chwili odzyskania niepodległości i zainstalowania się we własnym gmachu Muzeum narzucone było na ciągle przenosiny, kłopoty wynikające z braku miejsc ekspozycyjnych i znikomych finansów, zatem rozwijało się powoli. Najtrudniejszy był okres 1876-1898, kiedy zbiory były zmagazynowane i tylko parokrotnie część eksponatów pokazano na wystawach czasowych. W latach następnych udało się wynająć lokal od miasta na ulicy Wierzbowej. W roku 1912 zakupiono nawet plac pod budowę, jednak wojna przerwała prace projektowe. Powrócono do nich po odzyskaniu niepodległości, ale aż do czasu wzniesienia istniejącego do dziś gmachu przy Alei 3 Maja 13 (dziś Aleje Jerozolimskie 3) muzeum mieściło się w budynku przy ul. Podwałe 15. Kamień węgielny położono 15 czerwca 1927 roku, w lutym 1931 roku rozpoczęto przeprowadzkę części zbiorów do wybudowanych już skrzydeł (pawilonów) nowego gmachu, budowę zakończono dopiero w 1938 roku. Jeszcze w tym samym roku liczba zwiedzających osiągnęła prawie milion, świadczyło to o wielkiej konieczności istnienia placówki prezentującej przejawy aktywności artystycznej od dawnych epok po dopiero co minioną przeszłość. Muzeum Narodowe jako instytucja odpowiadało na potrzebę poczucia tożsamości narodowej oraz te czysto artystyczne i intelektualne. Muzea, jak określają to współcześni badacze, zawsze były i są nadal lustrem, w którym przegląda się społeczeństwo / naród, by zobaczyć jakie jest, określić swoje pochodzenie i drogę jaką przebyło, by stanąć właśnie w tym określonym przestrzeni muzealną miejscu. Z jednej strony Muzeum Narodowe w Warszawie utrzymywało istniejący kanon sztuki polskiej, czego dowodem mogą być wystawy czasowe w samym

tylko 1938 roku: *Pamięci Artura Grottgera, Wystawa rysunków i szkiców Jana Matejki* oraz *Wystawa Aleksandra Gieryskiego*. Z drugiej strony Muzeum włączało się w aktualne życie społeczne, mieszcząc w swych salach ekspozycję *Warszawa wczoraj, dziś, jutro*. Była to trzecia z kolei wystawa poświęcona życiu stolicy. Wraz z wcześniejszymi, *Warszawa przyszłości* (1936) i *Dawna Warszawa* (1937), była znaczącym głosem w tworzeniu nowego wizerunku miasta.

### AWANGARDOWA ALTERNATYWA

Destrukcyjne hasła włoskich futurystów wnoszone przeciwko muzeom i innym instytucjom artystycznym nie spotkały się z wielkim odzewem w Polsce. W prawdzie Zygmunt Waliszewski nawoływał, by spalić na Rynku w Krakowie *Hold pruski* Jana Matejki, jednak większość artystów, również awangardowych, była nastawiona na budowanie, a nie burzenie. Odzyskanie niepodległości obudziło wiarę w stworzenie nowych ram dla funkcjonowania sztuki. Powstała w 1924 roku awangardowa grupa Blok nosiła się z zamiarem utworzenia muzeum reprodukcji, plany te były naiwne, ale też realistyczne, na więcej w odbudowywanym kraju trudno było w tym pierwszym okresie liczyć. Postawa artystów z grupy Blok była awangardowa właśnie przez swoisty minimalizm i rezygnację z tradycyjnych rytualnych gestów. Pierwszą wystawę zorganizowali w salonie samochodowym firmy Laurin-Clement na ulicy Mazowieckiej. Równocześnie w salonie Austro-Daimler na ulicy Wierzbowej pokazał swe prace Henryk Berlewi, artysta związany początkowo z Blokiem. Był to rodzaj manifestacji, negującej istniejące instytucje kultury, ale w sposób konstruktywny. I właśnie to odróżniało Blok od futurystów-burzycieli. Wystawy w salonach samochodowych

podkreślały awangardowy charakter sztuki tam pokazywanej i choć zwyczaj ten nie przyjął się, trzeba te dwa wydarzenia uznać za śmiałe, nowatorskie posunięcia. Była to nie tyle próba ustanowienia nowego porządku, co podważenie istniejącego. Po tym jak awangardowi artyści udowodnili sobie i publiczności, że można postępować inaczej, niż nakazują utrwalone zwyczaje, wrócili do zachowań uświęconych tradycją. Wystawiali zarówno w salach Polskiego Klubu Artystycznego w Hotelu Polonia, powołanego w czasie pierwszej wojny światowej jako alternatywa dla Zachęty, jak i w progach tej krytykowanej przez dużą część środowiska artystycznego instytucji. Ostatnia wystawa grupy Blok, zorganizowana w 1926 roku, odbyła się właśnie w Zachęcie. Była to międzynarodowa wystawa architektury wymagająca odpowiedniej oprawy i przestrzeni. Decyzji o współpracy z Zachętą nie można więc uznać za ustępstwo, lecz pragmatyzm. Atmosfera w Warszawie nie sprzyjała w tamtym czasie rozwojowi awangardowych inicjatyw. Podział środowiska artystycznego przebiegał według linii: Zachęta kontra Szkoła Sztuk Pięknych, sztuka konserwatywna kontra sztuka modernistyczna, ale nie awangardowa.

### SZKOŁA SZTUK PIĘKNYCH

“Nowa szkoła w jakimś szczególnym stopniu musiała odpowiadać potrzebom chwili. Świadczył o tym masowy napływ uczniów i duże zainteresowanie ogólne szerokich kręgów młodzieży nową instytucją. Wyczuwało się, że do zatęchłego światła zastarzałych stosunków artystycznych miasta wtargnął znieściana świeży element, że na cichą, stojącą wodę śpiącej szadzawki warszawskiej, wpłynęła fala ożywca, nadchodząca z innych, szerszych środowisk i nurtów”<sup>77</sup>. Tak charakteryzował sytuację zaistniałą w 1904

roku jeden z uczniów nowej warszawskiej uczelni, Zygmunt Kamiński. Od czasów skasowania po powstaniu styczniowym ówczesnej Szkoły Sztuk Pięknych istniała w zaborze rosyjskim jedynie Klasa Rysunkowa. Była namiastką artystycznej szkoły, z założenia nastawioną na kształcenie rzemieślników i tylko dzięki niestrudzonej działalności Wojciecha Gersona zachowującą przez lata wysoki poziom nauczania. Po jego odejściu instytucja uległa zdegradowaniu, by odrodzić się już w wolnej Polsce jako Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczych i Malarstwa. W najtrudniejszych dla warszawskiego szkolnictwa artystycznego latach na początku XX wieku dzięki inicjatywie Kazimierza Stabrowskiego i grupy absolwentów Akademii petersburskiej powstała Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych. W kształcie, jaki jej nadano zgodnie z rosyjskimi przepisami, istniała bez większych zmian do 1920 roku, by dwa lata później zostać powołana na nowo jako uczelnia wyższa odpowiadająca przepisom i ambicjom odrodzonego państwa. Jej wyjątkowe zasługi w kształtowaniu się życia artystycznego w Polsce w okresie międzywojennym nie mogą przyćmić kilku ważnych osiągnięć z okresu poprzedniego. Po pierwsze powstała w 1904 roku jako uczelnia koedukacyjna, kształcąca na tych samych zasadach kobiety i mężczyzn, co w tamtym czasie wcale nie było w Europie normą. Po drugie dzięki hojności Stefanii Kierbedziowej udało się wybudować na Powiślu nowoczesną siedzibę szkoły, istniejącą do dziś jako jeden z budynków Akademii Sztuk Pięknych. Została oddana do użytku w 1916 roku, a więc w okresie bardzo trudnym dla mieszkańców miasta, ale jednocześnie pełnym nadziei na odzyskanie niepodległości, co wielu pobudzało do działania. Po trzecie, dzięki tym wyżej wymienionym okolicznościom, w WSSP istniała

wyjątkowa atmosfera, a jej absolwenci bardzo silnie zaznaczyli się w życiu artystycznym kraju w okresie międzywojennym. Należeli do nich również członkowie wspomnianego wyżej awangardowego Bloku. Postacią numer jeden, łączącą tradycję pierwszej szkoły i tej odrodzonej w 1922 roku, był Tadeusz Pruszkowski, początkowo student, później profesor i rektor przemianowanej w 1932 roku na Akademię Sztuk Pięknych uczelni. W dużej mierze, to dzięki jego osobowości miała ona charakter w pełni demokratyczny, nigdy nie dochodziło tam do wykluczeń na tle rasowym, płciowym czy nawet z związku z talentem. Studenci czuli się dobrze na uczelni, a nauka dawała wyśmienite efekty. W Szkole, a potem Akademii, odbywały się do roczne wystawy, organizowano bale i noworoczne występy, wyjeżdżano na plenery. To wszystko tworzyło wyjątkową atmosferę, której nie można zaprzeczyć nawet przy bardzo krytycznym stosunku do sztuki promowanej przez uczelnię. Zresztą, obiektywnie rzecz biorąc, była to sztuka na najwyższym poziomie profesjonalizmu. Profesorowie i absolwenci byli obecni wszędzie, gdzie tworzono sztukę, brali udział we wszystkich dużych realizacjach wymagających artystycznej oprawy, takich jak budowa gmachów państwowych, realizacja pawilonów na międzynarodowych wystawach czy wystrój transatlantyków. Projektowali meble i tkaniny, robili ceramikę i przedmioty użytkowe z metalu, wykonywali grafiki (głównie drzeworyty), plakaty, ilustracje, rzeźbili i oczywiście malowali. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie była prawdziwie prestiżową instytucją życia artystycznego, a jej profesorowie angażowali się w inne przedsięwzięcia związane ze sztuką. To właśnie oni doprowadzili do powstania nowej, nowoczesnej instytucji wystawienniczej w Warszawie.

## INSTYTUT PROPAGANDY SZTUKI

Instytut Propagandy Sztuki powołano do życia 18 czerwca w 1930 roku. W tym dniu w gmachu Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego odbyło się pierwsze posiedzenie jego Rady. Jednak za prawdziwy początek należy uznać datę otwarcia siedziby w grudniu 1931 roku przy ulicy Królewskiej na wysokości placu Saskiego (dziś pl. Piłsudskiego). Zaprojektowany przez Karola Stryjeńskiego budynek zbudowano w nowatorski sposób – z materiałów prefabrykowanych. Miał stać 10 lat, dopóki nie powstanie bardziej okazała siedziba. Wybuch wojny pokrzyżował plany, a tymczasowy pawilon przetrwał do początku lat 70. Jego usytuowanie w sąsiedztwie Zachęty miało symboliczny wymiar. IPS został bowiem powołany z myślą o stworzeniu przestrzeni alternatywnej dla Zachęty. W rywalizacji nie chodziło tylko o rodzaj propagowanej sztuki, ale również o zasady sprawowania opieki nad twórczością artystyczną. Zachęta była Towarzystwem, wśród jej członków znajdowali się przedstawiciele burżuazji i konserwatywnej inteligencji, większość stanowiło drobniomieszkaństwo. Mimo pewnych zmian statutowych w latach 30. TZSP zachowało sposób działania typowy dla minionego stulecia i było całkowicie niezależne od mecenatu państwowego. Natomiast IPS, mimo iż działał na zasadach stowarzyszenia, był związany politycznie i finansowo z agendami rządowymi, więc w zasadzie sam był taką placówką. „Może dzień dzisiejszy będzie początkiem pewnego systemu organizacji opieki państwa nad sztuką, który kiedyś będzie przykładem dla innych państw. Istotą tego systemu jest to, że państwo o ustroju demokratycznym lepiej może spełnić swe zadanie w stosunku do sztuki dając pomoc materialną i moralną autonomicznym in-

stytucjom artystycznym stojącym na wysokim poziomie niż niebezpieczną i trudną opiekę nad jednostkami”<sup>8</sup> – mówił na inauguracyjnym posiedzeniu IPS Władysław Skoczylas. Instytut był stowarzyszeniem zdecydowanie elitarnym, nikt nie mógł dobrowolnie ubiegać się o przyjęcie do niego, można było jedynie zostać członkiem popierającym, co uprawniało zaledwie do korzystania z biletów ulgowych na wystawy. O wszystkim decydowała Rada Stowarzyszenia. Spośród swych członków wyłaniała Komitet Główny odpowiedzialny za realizację planów. W tej sytuacji trudno się dziwić, że Instytutowi zarzucano stronniczość. IPS był silnie związany układami personalnymi z warszawską Akademią Sztuk Pięknych i mimo otwartości na inne kierunki popierał przede wszystkim artystów tworzących w myśl zasad tam nauczanych.

Przez dziesięć lat swego istnienia IPS zorganizował ponad 80 wystaw w tym ogólnopolskie, doroczne salony a także ekspozycje sztuki obcej, bardzo wiele wystaw indywidualnych oraz kilka historycznych o randze prezentacji muzealnej. Tuż przed wojną Instytut rozpoczął także działalność badawczą, zaczęto gromadzić dokumentację dotyczącą sztuki współczesnej i dawnej, utworzono fototekę, podjęto realizację filmów o sztuce. W pewnej mierze dzisiejszy Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk jest kontynuacją tamtych poczynań.

Obok Zachęty i IPS istniały w Warszawie w okresie międzywojennym również instytucje życia artystycznego o niższym prestiżu i zasięgu społecznym, takie jak prywatne galerie i domy aukcyjne. Jednak nie zapisały się w znaczącym stopniu w historii życia artystycznego. Pod koniec lat 30. potrzebą chwili stało się powołanie jednolitej organizacji, która mogłaby reprezentować środowisko artystów wobec władz

państwowych i lokalnych. Powstał wówczas projekt utworzenia porozumienia związków zawodowych.

## ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW

W latach 20., a szczególnie pod koniec dekady, istniało silne dążenie do etatyzacji kultury, propagowane przez środowiska intelektualne o orientacji centrowej. Doprowadziło to między innymi do utworzenia Akademii Literatury, nie udało się natomiast powołać równorzędnej Akademii Sztuki. Nie chcieli jej artyści młodego pokolenia, obawiając się zbyt dużych wpływów "starych", czyli tych, którzy swój światopogląd i preferencje artystyczne ukształtowali jeszcze przed odzyskaniem niepodległości. "Młodzi" chcieli przede wszystkim uzyskać poparcie państwa poprzez zaktywizowanie istniejących struktur związkowych. Początkowo związki miały zróżnicowany charakter, były regionalne i branżowe, dzieliły je też zapatrywania polityczne, ale pod koniec lat 30. doszło do utworzenia Centralnego Komitetu Międzyzwiązkowego Plastyków RP. Jego głównym zadaniem stało się wprowadzenie swojego przedstawiciela do Senatu oraz opracowanie statutu przyszłej wspólnej organizacji i zdobycie subwencji państwowej na utworzenie spółdzielni zdrowia i bezprocentowej kasy pożyczkowej. Takie działania były powszechne aprobowane w całej Europie. Nikogo więc nie zdziwił pomysł utworzenia ogólnopolskiego związku przed zakończeniem wojny w ramach struktur PKWN (Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego) w Lublinie. W pierwszej połowie 1945 roku zorganizowano oddziały związkowe we wszystkich większych, kolejno wyzwolanych miastach oraz Tymczasowy Zarząd Główny Związku Polskich Artystów Plastyków z siedzibą w Warszawie, początkowo na Saskiej Kępie. W sierp-

niu tegoż roku odbył się w Krakowie Walny Zjazd ZPAP, zatwierdzono na nim powszechny i jednolity charakter organizacji. Odegrała ona kluczową rolę w kształtowaniu życia artystycznego w okresie PRL-u jako instytucja opiniotwórcza, wystawiennicza, opiekuńcza, ale też cenująca twórczość i decydująca o możliwości wykonywania zawodu. Tylko członkowie Związku, czyli absolwenci szkół wyższych oraz nieliczni artyści posiadający tzw. uprawnienia MKiS, mieli prawo brać udział w wystawach, przyjmować zamówienia, tylko od nich kupowano dzieła do zbiorów muzealnych i państwowych urzędów, tylko im przydzielano lokale na pracownie. Jeżeli czyjaś kandydatura nie została pozytywnie rozpatrzona przez komisję kwalifikacyjną i nie przyjęto go do ZPAP, artysta mógł się pożegnać z zawodem i należnymi mu przywilejami, nie miał ubezpieczenia, a później również kartek na żywność. Tym sposobem organizacja, która miała pomagać, stała się instytucją kontrolującą i dyscyplinującą. Była potężna i wpływała, posiadała szereg własnych galerii wystawowych, salony sprzedaży, domy pracy twórczej, przedsiębiorstwa usług plastycznych i poligraficznych, czasopisma i biuletyny, organizowała wystawy, konkursy i plenery, utrzymywała kontakty międzynarodowe, nadzorując udział polskich artystów w wystawach zagranicznych. „Według Dunikowskiego jednego artystę od drugiego dzielił miliony lat świetlnych. Na tej zasadzie Związek Polskich Artystów Plastyków jest istotnym skupiskiem astronomicznym”<sup>9</sup> – pisał w swym *Dzienniku* Jan Cybis. Związek był instytucją gigantyczną, w której większość stanowiła anonimowe tło dla działaczy. Okręg Warszawski ZPAP miał od 1957 roku swoją galerię na ulicy Marszałkowskiej na MDM-ie, którą utrzymał aż do 1976 roku, mimo iż w lutym 1965 roku na ulicy Mazowieckiej

otwarto Dom Artysty Plastyka. Autorem oryginalnego projektu łączącego pozostałości zrujnowanego w czasie wojny budynku z modernistyczną, przeszkloną bryłą był Jerzy Kumelowski. Przez następnych 15 lat tu właśnie koncentrowało się życie środowiska artystycznego aż do kryzysu wywołanego stanem wojennym, w wyniku którego zawieszono, a następnie rozwiązano związki twórcze w tym również ZPAP. Władza ukarała w ten sposób artystów za gremialne poparcie Solidarności oraz późniejszy bojkot oficjalnych wystaw i powołała nowe, całkowicie sobie powolne związki. Po 1989 roku reaktywowano dawne struktury, jednak w nowej rzeczywistości politycznej straciły one swe znaczenie. Dla części środowiska, przede wszystkim dla starszego pokolenia, budynek na Mazowieckiej ma wciąż rangę prestiżową. Siedziba Związku nieprzypadkowo powstała w pobliżu gmachu Zachęty. Życie artystyczne Warszawy od początku XX wieku koncentrowało się w tym właśnie rejonie miasta. Po wojnie, nieopodal na Krakowskim Przedmieściu, w pałacu Racyńskich znalazła swą główną siedzibę Akademia Sztuk Pięknych, nieco dalej, w pałacu Potockich usytuowano Ministerstwo Kultury i Sztuki. Taka koncentracja ułatwiała komunikację, ale też kontrolę. W okresie, kiedy budowano Dom Artysty Plastyka, stał jeszcze dawny budynek IPS-u, który tuż po wojnie został zajęty przez wojsko. Artyści bezskutecznie zabiegali o jego przejęcie. W czasie, gdy mieścił się tam Dom Wojska Polskiego, odbywały się też wystawy działającego w latach 1947–1949 Klubu Młodych Artystów i Naukowców, organizacji stawiającej na sztukę awangardową. Wprowadzenie doktryny socrealizmu uniemożliwiło realizację tych planów. Nieco później w budynku zainstalował się Teatr Żydowski i istniał tam, aż do jego rozbiórki. Jednak najważniejszą

budowlą na artystycznej mapie Warszawy nadal była Zachęta, choć w okresie powojennym nikt już z nią nie rywalizował.

## CBWA

Budynek Zachęty wyszedł z wojny prawie bez szwanku. W czasie okupacji mieścił się w nim niemiecki Dom Żołnierza, Towarzystwo zostało rozwiązane, a zbiory przekazane do Muzeum Narodowego. Na mocy dekretu z 26 października 1945 roku *O własności i używaniu gruntów na obszarze miasta stołecznego Warszawy* Towarzystwo straciło swoją siedzibę i choć można było się wówczas ubiegać o tak zwaną wieczystą dzierżawę, nikt o nią nie wystąpił. Budynek wraz z gruntem przeszedł do Skarbu Państwa. „Remont Zachęty prowadzony przez BOS rozpoczęło od usunięcia śladów niemieckiej gospodarki. Przede wszystkim zatarto napis [niemiecki] wewnątrz nad wejściem: Dom Niemieckiej Kultury. Usunięto napis [niemiecki] wewnątrz nad schodami: «żaden naród nie żyje dłużej niż dokumenty jego kultury», który przyświecał Niemcom w dziele niszczenia zabytków stolicy. W salach wystawowych stały duże pudła do gry i stosy butelek po wódce, w sali Matejki, wzdłuż ściany, na której wisiał Grunwald, było ustawione podium dla orkiestry, a nad nim pruski orzeł zielonkawy na czerwonym tle i swastyka. Nad szklanym plafonem, na balustradach wisiało wiele żołnierskiej bielizny. Wszystkie dokumenty «kultury» niemieckiej pozostawione w Domu Niemieckiej Kultury zostały przed usunięciem sfotografowane<sup>10</sup>. Warto zauważyć, że nowa, komunistyczna władza znosiła wprawdzie symbole okupanta, ale nie likwidowała wielu prawno-politycznych zarządzeń wymierzonych w tożsamość państwa. Nigdy nie reaktywowała TZSP, podobnie przez długie lata nie wolno było nawet mówić o Zamku

Królewskim i innych narodowych symbolach. Początkowo budynek Zachęty został oddany Państwowym Pracownikom Konserwacji Zabytków, później mieściły się w nim różne instytucje kultury, między innymi Ministerstwo Kultury i Sztuki. Jednak środowisko artystów domagało się lokalu wystawowego, na pierwszych dwóch walnych zjazdach ZPAP w 1947 roku podnoszono sprawę utworzenia centralnej placówki powiązanej z delegaturami terenowymi, która koordynowałaby wszelkie sprawy związane z wystawiennictwem i popularyzacją sztuki. Domagano się również zwrotu przedwojennych lokali służących celom wystawienniczym, to jest Zachęty i IPS-u. W odpowiedzi władze utworzyły w maju 1949 roku Centralne Biuro Wystaw (później Centralne Biuro Wystaw Artystycznych), które jednak dopiero w 1951 roku zajęło budynek dawnego TZSP. Wcześniej placówka urządziła wystawy w innych miejscach, między innymi w niezniszczonym wojną gmachu Muzeum Narodowego. Wiosną 1950 roku odbyła się tam słynna I Ogólnopolska Wystawa Plastyki, wprowadzająca w życie zasady realizmu socjalistycznego.

Powołanie CBWA było jednym z elementów nowej polityki, która odpowiadała na postulaty artystów, ale w praktyce miała służyć scentralizowanej kontroli nad twórczością. Nie chodzi tu o cenzurę, ta funkcja była w rękach Centralnego Urzędu Cenzury, ale "panowanie" nad całą produkcją artystyczną, jej upowszechnianiem, edukacją na różnych poziomach, zakupami do zbiorów państwowych czy organizowaniem wystaw za granicą. Szybko okazało się, że liczący pół wieku budynek jest za ciasny i już w 1958 roku przystąpiono na zlecenie MKiS do projektowania jego rozbudowy od strony ul. Królewskiej. Propozycja przedstawiona przez Oskara Hansena, Stanisława Zamecznika i Lecha Tomaszewskiego

była wybitnym, awangardowym osiągnięciem. Przeszklona bryła miała obejmować wnętrza dające się dowolnie kształtować w zależności od potrzeb wystawienniczych. Niestety początek lat 60. był już odwrotem od polityki odwilży, co zahamowało wszelkie plany związane z rozbudową, dokonano jej dopiero w latach 90.

Statut CBWA był kilkakrotnie zmieniany, kolejno rozszerzano uprawnienia instytucji, która stała się wszechwładna, choć zawsze podporządkowana MKiS oraz pośrednio, przez struktury podstawowej (zakładowej) organizacji partyjnej, Wydziałowi Kultury KC PZPR. Można powiedzieć, że znakiem podporządkowania stało się oddanie na wystawy organizowane przez CBWA Kordegardy pałacu Potockich na Krakowskim Przedmieściu, gdzie mieściło MKiS. Polityka wystawiennicza CBWA była pozabawiona wyrazu, a jednocześnie na tyle przemysłnie skonstruowana, by sprawiać pozory wychodzenia naprzeciw różnym zapotrzebowaniom. Dobrze widać to z perspektywy czasu. W pierwszej chwili odnosi się wrażenie, że program zmienił się przede wszystkim pod wpływem zmian politycznych, odwilży i tak zwanego "przykręcania śruby", sympatii wyrażanej w stosunku do różnych międzynarodowych sojuszników, a także wahnięć w interpretacji historii najnowszej, jednak dokładniejsza analiza wydarzeń artystycznych mających miejsce w przeciągu pięciu dekad wskazuje wyraźnie na jedną dominującą tendencję, której efektem był brak wyrazu, miałość. Tendencję tę można określić jako bylejakość i polityczną doraźność. Nie zmienia tego obrazu fakt, że odbyło się tam szereg ważnych wystaw. Kolejni dyrektorzy realizowali plany administracyjne i polityczne, nie artystyczne, liczyła się statystyka i zgodność z polityką kulturalną wyznaczoną przez władzę, uniemożliwiająca nieskrępowaną



działalność i udział w międzynarodowym życiu artystycznym. Jedynie organizowanie przez CBWA Międzynarodowego Biennale Plakatu miało znaczenie na większą skalę i zdobyło uznanie poza Polską. Jednak i tu zdawano się nie zauważać potrzeby zmian w trwającym przez lata projekcie i dostosowywania się do nowoczesnych wymogów wystawienniczych. Nie zauważono nawet, że w latach 80. XX wieku ta dziedzina twórczości wyczerpała się.

Niewątpliwym osiągnięciem CBWA było zorganizowanie na dużą, jak na ówczesne możliwości, skalę edukacji artystycznej różnych grup odbiorców. Szczególną rolę odegrało powołane w 1962 roku Międzyszkolne Koło Miłośników Sztuki, obejmujące rocznie około 500 członków. W jego ramach odbywały się spotkania na wystawach, cykliczne wykłady na temat sztuki współczesnej, plenery, zwiedzanie zażytków, zajęcia i konkursy wiedzy o sztuce. Wielu mieszkańców Warszawy przewinęło się przez sale Zachęty właśnie dzięki MKMS. Program był nowoczesny i o wiele lat wyprzedzał obecną edukacyjną działalność placówek wystawienniczych i muzealnych.

Całościowa ocena działalności CBWA jest trudna. Dla Warszawy i jej środowiska artystycznego nadal wiązała się przede wszystkim z "Zachętą", czyli najważniejszym salonem wystawienniczym stolicy i kraju. Pokazanie swych prac w jej salach było zaszczytem, potwierdzeniem artystycznej pozycji, często ukoronowaniem długoletniej pracy. Młodych artystów zaczęto tam wystawiać dopiero pod koniec lat 70., ale był to już czas, w którym życie artystyczne zaczęło się wyraźnie różnicować.

## **TAK ZWANE GALERIE NIEZALEŻNE**

W połowie lat 70. istniało w Warszawie około pięćdziesięciu galerii, sa-

lonów wystawienniczych i miejsc przystosowanych do czasowych wystaw. Liczba ich jest jednak trudna do ścisłego ustalenia, były to bowiem często placówki przypadkowe i efemeryczne, co nie znaczy, że mające tam miejsce wydarzenia były bez znaczenia dla sytuacji w polu sztuki. Trudno też jednoznacznie określić je mianem instytucji życia artystycznego. Były to często wydarzenia performatywne, jak wystawa CDN zorganizowana pod mostem Poniatowskiego w 1977 roku, ich siłą sprawczą możemy ocenić dopiero po latach. Na pewno błędem jest nazywanie którejkolwiek z tych instytucji/działañ zjawiskiem niezależnym. Jednak takich określeń używano na tyle często, że twórców "niezależnych" zauważano za granicą i zapraszano do udziału w międzynarodowych imprezach. Wtedy okazywało się zazwyczaj, że artyści i kuratorzy nie dostawali paszportów. "Niezależność" była złudzeniem w czasach, kiedy wszystko kontrolowała cenzura, a artyści byli inwigilowani w równym stopniu, co inne grupy zawodowe. Niemniej w miarę upływu lat artyści nauczyli się „grać” z władzą, w polu sztuki miało to szczególne znaczenie. Trudno byłoby omówić w tym miejscu wszystkie tak zwane niezależne instytucje życia artystycznego w Warszawie w okresie PRL-u, ale na pewno ich początków należy upatrywać w działalność Galerii Krzywe Koło.

„Niewiele jest w dziejach polskiej sztuki współczesnej inicjatyw i wydażeń o tak jednoznacznie pozytywnym przebiegu, jak działalność Galerii Krzywe Koło, która spełniła wielkie nadzieje towarzyszące jej narodzinom. Powstała jako konsekwencja Października 1956 r., jej celem było kontynuowanie, wygrzywanie w codziennej praktyce, wygranej poprzednio w teorii walki o prawo artysty do (...) całkowicie własnej decyzji we wszystkich sprawach składających się na twórczość”<sup>11</sup>.

Galeria działała w bliskim związku z Klubem Krzywego Koła, rewizjonistyczną grupą lewicowych intelektualistów i w oparciu o Staromiejski Dom Kultury, mieszczący się na Rynku Staro Miasta. Jej głównym animatorem był malarz, Marian Bogusz, po wojnie związany z Klubem Młodych Artystów i Naukowców. Przez dziesięć lat udało mu się prowadzić Galerię, pokazując sztukę nawiązującą do tego, co działo się na świecie. Pokazywano informel, sztukę abstrakcyjną, surrealizm, a głównym dyskutowanym zagadnieniem był problem metafory. Niezależność Galerii polegała przede wszystkim na minimalnym wsparciu finansowym państwa, czyli braku poparcia ze strony władz, oraz na osobowości prowadzącego. Pierwsza okoliczność przeszkadzała, druga stanowiła o sile przedsięwzięcia. Galerię zamknięto w 1965 roku na skutek zmiany politycznego kursu władz, wzmożenia komunistycznej retoryki i ograniczania sztuki abstrakcyjnej na rzecz powrotu do realizmu. Jednak ziarno zostało zasiane. Artyści i krytycy sztuki podejmowali kolejne próby organizowania życia artystycznego poza głównymi, usankcjonowanymi politycznie i społecznie instytucjami, takimi jak ZPAP czy CBWA, szukając oparcia w innych mniej wyrazistych strukturach.

W roku 1966 powstała Galeria Foksal, jej twórcy, krytycy sztuki: Hanna Ptaszkowska, Marian Tchorek i Wiesław Borowski, pierwsze kroki stawiali właśnie w Galerii Krzywe Koło. Nowe miejsce związane było administracyjnie z Pracowniami Sztuk Plastycznych, które były „szarą eminencją” wśród instytucji życia artystycznego PRL-u. Powstały w maju 1951 roku na mocy zarządzenia Ministra Kultury i Sztuki. Podlegały ministrowi i miały ściśle powiązania z władzami partyjnymi przez osobę długoletniego dyrektora, Henryka Urbanowicza. Było to przedsię-

biorstwo mające przynosić dochody budżetowi państwa. Pracownice nadzorowały i pośredniczyły w dystrybucji zamówień o charakterze artystycznym, od wystroju wnętrz i dekoracji architektury po sprzedaż detaliczną dzieł sztuki. W końcu lat 70. PSP dysponowały w Warszawie aż sześcioma galeriami: Foksal, Krytyków, Mała ZPAF, Praska, Forma i Vena. Tylko trzy pierwsze, które nie miały charakteru komercyjnego, odegrały rolę kształtującą środowisko artystyczne, w tym Foksal w sposób najdobitniejszy. Galeria zawsze mieściła się w oficynie dawnego pałacu Zamojskich na ulicy Foksal 1, w którym od 1949 roku ma swą siedzibę Stowarzyszenie Architektów Rzeczypospolitej Polskiej. Dzieje Galerii Foksal to kamień milowy historii polskiej sztuki współczesnej. Nowatorstwo poczynań krytyków kierujących Foksal i związanych z nią artystów opierało się od początku na krytycznym podejściu do instytucji życia artystycznego, a więc samych siebie. Postacią numer jeden w Galerii był Tadeusz Kantor, który okresowo dominował nad wszystkimi działaniami.

Galerie niezależne nazywane były również autorskimi ze względu na osobę prowadzącą. W Warszawie najlepszym przykładem takiej instytucji była Galeria Współczesna działająca w latach 1965-1973 pod kierownictwem historyka i krytyka sztuki, Janusza Boguckiego, w lokalu należącym do Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki na tyłach gmachu Teatru Wielkiego. Podobnie jak Foksal powstała w momencie, gdy zlikwidowano Krzywe Koło. Natura nie znosi próżni, zatem unicestwiony element życia artystycznego musiał znaleźć nowe formy istnienia.

Należy mieć na uwadze, że władza stale doskonaliła swoje metody kontroli i zarządzania sztuką. Połowa lat 60. to okres rozkwitu wielkich imprez plenerowych w różnych miejscach Polski,

głównie na tzw. Ziemiach Odzyskanych. Tego typu działania dawały artystom poczucie większej wolności, choć były również mocno penetrowane ideologicznie. Oczywiście łatwiej było władzy kontrolować galerie w stolicy i innych dużych miastach, gdzie koncentrowało się życie środowisk artystycznych. Dlatego warto pamiętać, że „niezależne galerie” były w większym stopniu miejscem, w którym władza realizowała swoje polityczno-kontrolne cele, w mniejszym zaś wentylem bezpieczeństwa. W zaistniałej sytuacji politycznej nie było jednak innych możliwości. Janusz Bogucki umiał negocjować z władzą i chociaż dochodziło do interwencji ze strony cenzury, Galeria Współczesna działała bardzo intensywnie i wypracowała własny styl aranżowania wystaw, które zmieniały się w jedną, dużą instalację / scenografię. Bogucki wykorzystał ten scenograficzny sposób wystawiania, organizując w okresie stanu wojennego w kościołach ważne dla środowiska artystycznego duże ekspozycje opozycyjnej sztuki. Galeria Współczesna proponowała inny niż na Foksal model uprawiania sztuki, nie tylko w sposobie jej prezentowania, ale także w rozumieniu celów jakie sobie stawia. Niemniej niektórzy artyści wystawiali w obu miejscach. Na skutek zarzutów wysuwanych wobec Boguckiego ze strony władz administracyjnych ustąpił on ze stanowiska kierownika, co wywołało niezadowolenie w środowisku artystycznym. Władze polityczne postanowiły więc oddać galerię w ręce młodych artystów, którzy nie byli związani z wcześniejszymi wydarzeniami mającymi tam miejsce. Wykorzystano konflikt pokoleniowy do swych celów, była to bardzo charakterystyczna i często stosowana przez mocodawców manipulacja. Lata 70. to okres wzmożonej aktywności środowisk młodzieżowych wynikającej z doświadczeń 1968 roku,

zarówno tych rodzimych, politycznych jak i związanych z protestami społecznym na świecie. Władza, widząc zagrożenie, starała się wykorzystać potencjał tkwiący w młodym pokoleniu dla swoich celów. Powstał wówczas szereg galerii zwanych studenckimi, formalnie związanych z radami wyższych uczelni i działającym na ich terenie Związkiem Studentów Polskich. Ich losy były zmienne, a zasady działania i programy różne. Niewątpliwie najmocniej zapisała się w historii Galeria Repassage, formalnie związana z Uniwersytetem Warszawskim i mieszcząca się w jego budynku przy Krakowskim Przedmieściu 24, ale artystycznie reprezentująca grupę młodych rzeźbiarzy, absolwentów Akademii Sztuk Pięknych z początku lat 70., zainteresowanych sztuką konceptualną i performance’em. Kres jej działalności położyło dopiero wprowadzenie stanu wojennego. Inne ważne miejsca związane z ruchem studenckim to Galeria Remont, administrowana przez Politechnikę Warszawską i Galeria Dziekanka mieszcząca się w domu studenckim uczelni artystycznych. Ta ostatnia działała również w okresie bojkotu podjętego przez dużą część środowiska artystycznego jako wyraz protestu wobec sytuacji politycznej zaistniałej po 13 XII 1981 roku. Biorący udział w bojkocie przyzwalał na działalność Dziekanki, gdyż byli zdania, że młodzi artyści muszą mieć możność zaprezentowania swoich prac cyną szerszej publiczności. Zadebiutowało tam wielu twórców, którzy zyskali później duże uznanie. Bojkot nie zahamował życia artystycznego, ale przez osiem lat relacja między instytucjami, twórcami i publicznością była coraz bardziej dziwna. Decyzje dotyczące zarówno organizacji, jak i jednostek zawsze zależne od zmiennych nastrojów władzy w coraz większym stopniu opierały się na znajomościach, politycznych szykanach lub koniunkturalizmie. W takich

warunkach próby stwarzania namiastki życia artystycznego wymagały dużej przedsiębiorczości.

## GALERIE PRYWATNE

Pojawiają się głosy, że lata 80. były okresem wystaw kościelnych, które per saldo więcej zrobiły złego niż dobrego. Jest to duże uproszczenie, ponieważ działo się wówczas bardzo dużo, choć jakość i intensywność życia artystycznego w Polsce była nieporównywalna do sytuacji na Zachodzie Europy. Przede wszystkim ten trudny okres wyzwolił wiele inicjatyw, mających wprawdzie rangę działań nastawionych na przetrwanie, ale w rezultacie pokazujących, że można do pewnego stopnia funkcjonować poza układem narzuconym przez władzę. Jednym z elementów tej nowej sytuacji były galerie prywatne. Pierwsza z nich, Galeria Piotra Nowickiego, powstała w 1976 roku, czyniąc wyłom w upaństwowionym całkowicie rynku sztuki. Sprzedają dzieł zajmowały się wcześniej wyłącznie agendy przedsiębiorstw, takich jak Spółdzielnia Pracy Artystów Plastyków "Plastyka", która nigdy nie zdobyła uznania wśród ambitniejszych twórców oraz założone w roku 1950 Przedsiębiorstwo Państwowe Desa, znane przede wszystkim z handlu antykami, jednak posiadające salony sztuki współczesnej. Następnych pięć salonów powstało dopiero w latach 70., wśród nich największe znaczenie w środowisku najwybitnym Warszawy miała Galeria Zapieczek na Starym Mieście, prowadzona ponad dwadzieścia lat przez Mirosławę Arens. Odbywały się tam wystawy znanych i cenionych artystów, między innymi profesorów ASP, ale też promowano młodych absolwentów tej uczelni.

W latach 80. mimo sytuacji nie-sprzyjającej rozwojowi życia artystycznego powoli postępowała prywatyzacja rynku sztuki. Władza, zdając sobie

sprawę z erozji systemu, z jednej strony utrzymywała ścisłą kontrolę polityczną, a z drugiej dawała przyzwolenie na prywatyzację w różnych obszarach gospodarki. Powstawanie galerii prywatnych było odpryskiem tej polityki. Ich działalność, niełatwa z powodu niejasnych przepisów prawnych i niechęci urzędników, obok czysto ekonomicznego znaczenia dla właścicieli i artystów, stała się ważnym elementem życia alternatywnego wobec instytucji państwowych objętych bojkotem. Obok Galerii PN Piotra Nowickiego działały w Warszawie: Galeria Alicji i Bożeny Wahl, Galeria DS Antoniego Dzieduszyckiego i Pawła Sosnowskiego oraz wiele innych, nastawionych raczej na handel. Urządzano wystawy, tworząc krąg artystów galerii i promując określony rodzaj sztuki.

Inną przyczyną rozwoju handlu sztuką był fakt, że duże instytucje państwowe właściwie przestały kupować dzieła sztuki. Doskonale widać to na przykładzie zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Już pod koniec lat 70., wraz z narastającym kryzysem gospodarczym, ograniczono pieniądze na uzupełnianie kolekcji muzealnych. Brak zakupów powodował ubożenie środowiska twórców, co zawsze groziło protestem ze strony pozbawionych środków do życia artystów. Dla złagodzenia nastroju mówiono o potrzebie utworzenia Muzeum Sztuki Nowoczesnej lub Centrum Sztuki Nowoczesnej. Jego namiastką stała się Galeria Studio założona wraz z Teatrem Studio w 1971 roku w Pałacu Kultury. Kierownikiem całości był Józef Szajna. W 1985 roku utworzono Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, które jednak odegrało znaczącą rolę dopiero po przełomie 1989 roku, kiedy jego dyrektorem został Wojciech Krukowski.

Galeria Studio gromadziła zbiory, głównie były to dzieła artystów tam wystawiających. Dziś jest to jedna z cie-

kawszych kolekcji sztuki polskiej drugiej połowy XX wieku, niestety, brak jest odpowiedniej przestrzeni, która pozwoliłaby na zorganizowanie jej stałej ekspozycji. Problem ten dotyczył i nadal dotyka też inne instytucje, w tym Muzeum Narodowego. Z okazji otwarcia w 1959 roku wystawy *Od Młodej Polski do naszych dni* Juliusz Starzyński pisał: „Istniejące dziś na świecie muzea sztuki współczesnej mają bardzo różnorodne i elastyczne formy działalności. Na ogół jednak muzea tego rodzaju, a zwłaszcza muzeum tutejsze i tutejsza Galeria Sztuki Współczesnej – będzie musiała, ze względu na konieczności materialne i lokalowe, przez dłuższy czas pracować w charakterze tzw. muzeum «dynamicznego», tzn. muzeum, które operuje często zmieniającą się ekspozycją”<sup>12</sup>. I tak jest do dziś, mimo że wieloletni, zasłużony dyrektor MNW, Stanisław Lorentz, był zwolennikiem stałego powiększania kolekcji sztuki współczesnej o nowo powstałe dzieła, a potrzeba stworzenia dla zbiorów odpowiedniej przestrzeni ekspozycyjnej była powszechnie wyrażana przez artystów, historyków sztuki i publiczność. W latach 80., po odejściu na emeryturę prof. Lorentza, w Muzeum zapanowała stagnacja, straciło ono też wiele ze swego prestiżu. Generalnie w okresie od stanu wojennego do okrąglego stołu nastąpiła wielka dewaluacja instytucji życia artystycznego, będąca skutkiem uboczym bojkotu.

Podsumowując historię pojawiania się w Warszawie kolejnych typów instytucji i rozszerzania się tym samym życia artystycznego trzeba zauważyć, że w ciągu stu siedemdziesięciu lat, przyjmując lata 1819–1989 jako umowne ramy czasowe, powstawały w Warszawie kolejne typy instytucji życia artystycznego, istniejące w mniej lub bardziej zmienionym kształcie do dziś, zaś zasadniczo nowe pojawiły się dopiero na przełomie XX i XXI wieku. Spośród

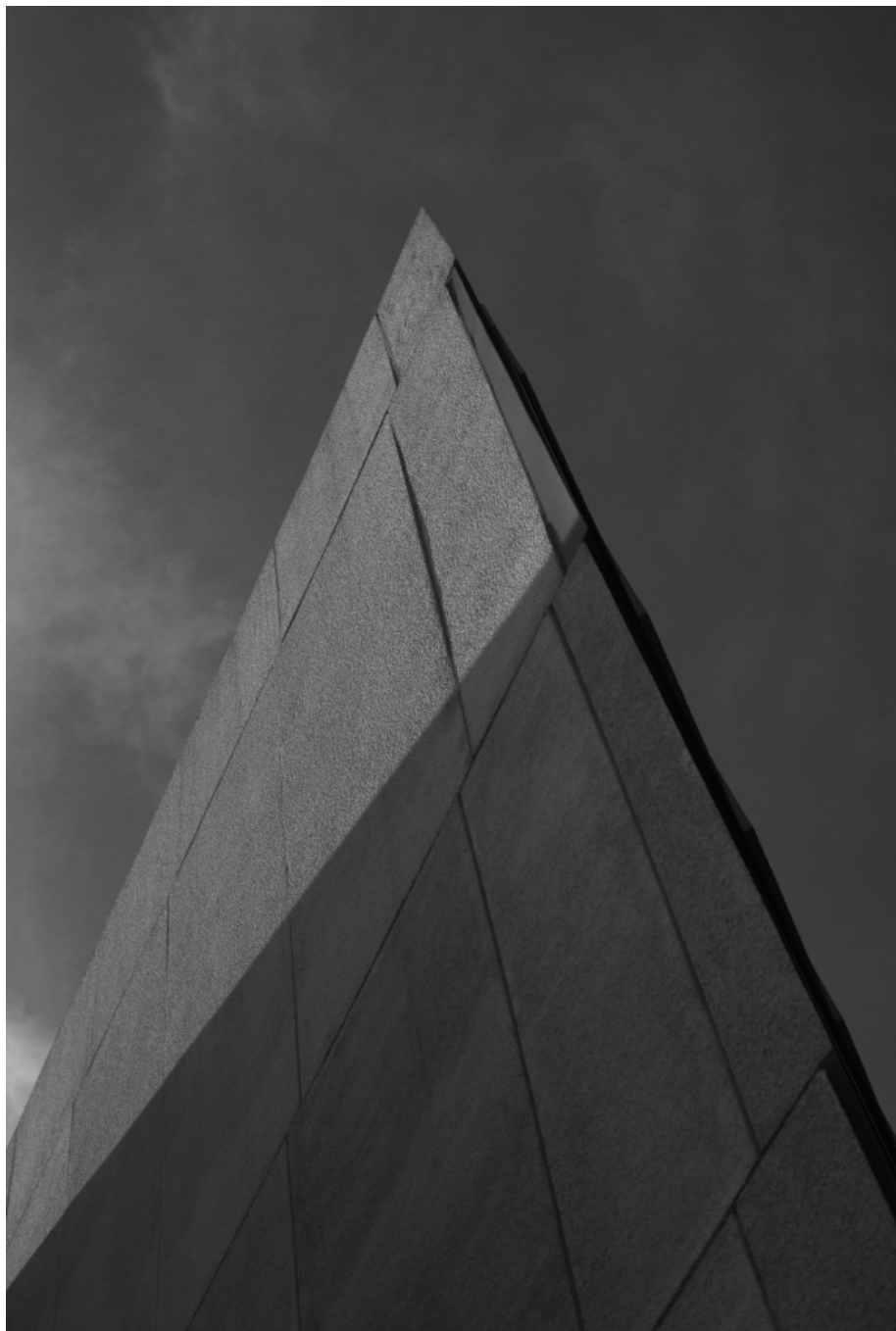
starych rację bytu straciło Towarzystwo, jako forma już nie odpowiadająca współczesnym realiom życia. TZSP zostało zlikwidowane z powodów politycznych, ale próba jego reaktywacji po 1989 roku nie powiodła się ze względu na zmiany w całym systemie społecznym.

Do połowy XX wieku życie artystyczne Warszawy toczyło się w centrum miasta, w przestrzeni wyznaczonej budynkami uświęconymi tradycją. Dopiero następne dekady przyniosły powolne jego rozprzestrzenianie się w strukturze miasta. Jednak niegdyś polityczne, a dziś ekonomiczne względy powodują, że jest ono wciąż zogniskowane w centrum, wprawdzie znacznie bardziej rozległym, ale nadal naznaczonym pewnego rodzaju splendorem i tradycją, nawet jeśli dotyczy to historii PRL-u. Instytucje zyskują dzięki temu mocne oparcie dla swych działań.

W powyższym skrótowym przeglądzie nie sposób było uwypuklić w wystarczającym i należyтым wymiarze prostego faktu, że instytucje to przede wszystkim ludzie w nich pracujący. Padło niewiele nazwisk, ale jedno jest pewne: bez tych osób życie artystyczne w Warszawie wyglądałoby zupełnie inaczej.

- 1 M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór pism*, tłum. A. Tatarkiewicz, wybór i wstęp M. Czerwiński, Warszawa 1974, s. 50.
- 2 *Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819-1845*, oprac. S. Kozakiewicz, Wrocław 1952, s. XI, Źródła do dziejów sztuki polskiej, red. A. Ryszkiewicz, t. I.
- 3 W. Tatarkiewicz, *Zachęta*, "Pion" 1935, nr 52, s. 20-21.
- 4 J. Wiercińska, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Początki organizacji, w: Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Materiały z sesji*, red. J. Sosnowska, Warszawa 1993, s. 7.
- 5 H. Sienkiewicz, *Z wystawy sztuk pięknych*, "Gazeta Polska" 1880, nr 229.
- 6 W. Gerson, *Wpływ Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim na rozwój sztuki*, Sprawozdanie TZSP w Królestwie Polskim za rok 1880, Warszawa 1881, s. 52.
- 7 Z. Kamiński, *Dzieje życia w pogoni za sztuką*, Warszawa 1975, s. 153-154.
- 8 W. Skoczylas, *Przemówienie na posiedzeniu inauguracyjnym pierwszej Rady Instytutu Propagandy Sztuki 18 VI 1930 r.*, cyt. za: *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930-1939)*, wybór, oprac. przedmowa J. Sosnowska, Warszawa 1992, s. 29-30.
- 9 J. Cybis, *Notatki malarskie. Dzienniki 1954-1966*, wybór i wstęp D. Horodyński, Warszawa 1980, s. 61.
- 10 *Krajobraz po bitwie*, oprac. M. Leśniakowska, w: *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Materiały z sesji*, red. J. Sosnowska, Warszawa 1993, s. 114.
- 11 H. Kotkowska-Bareja, *Wielkie nadzieje - początek i koniec Galerii Krzywe Koło*, w: *Galeria Krzywe Koło. Katalog wystawy retrospektywnej, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, lipiec-wrzesień 1990*, Warszawa 1990, s. 10.
- 12 J. Starzyński, *Galeria Sztuki współczesnej w Muzeum Narodowym w Warszawie*, "Przegląd Artystyczny" 1959 nr 3, s. 2.







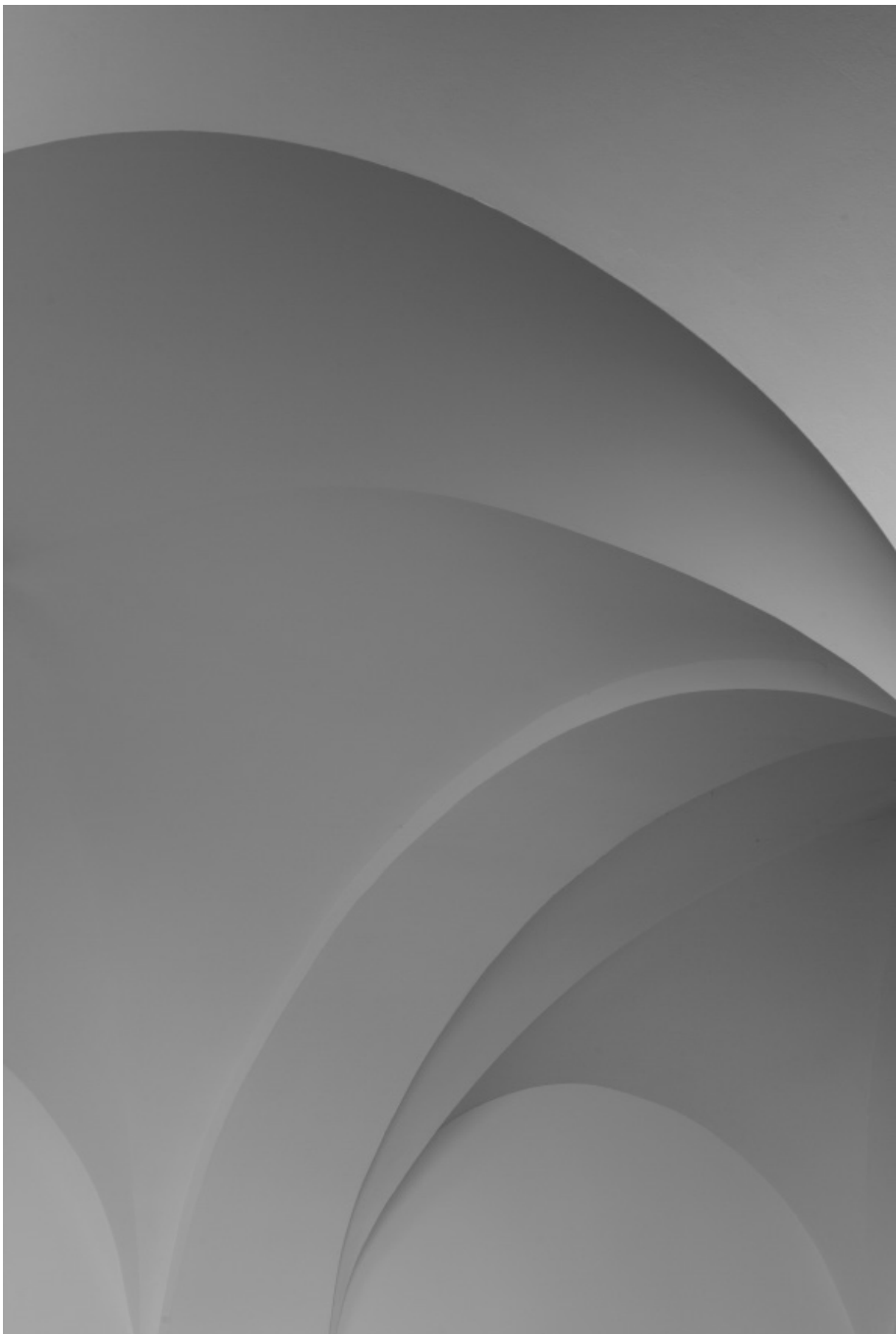


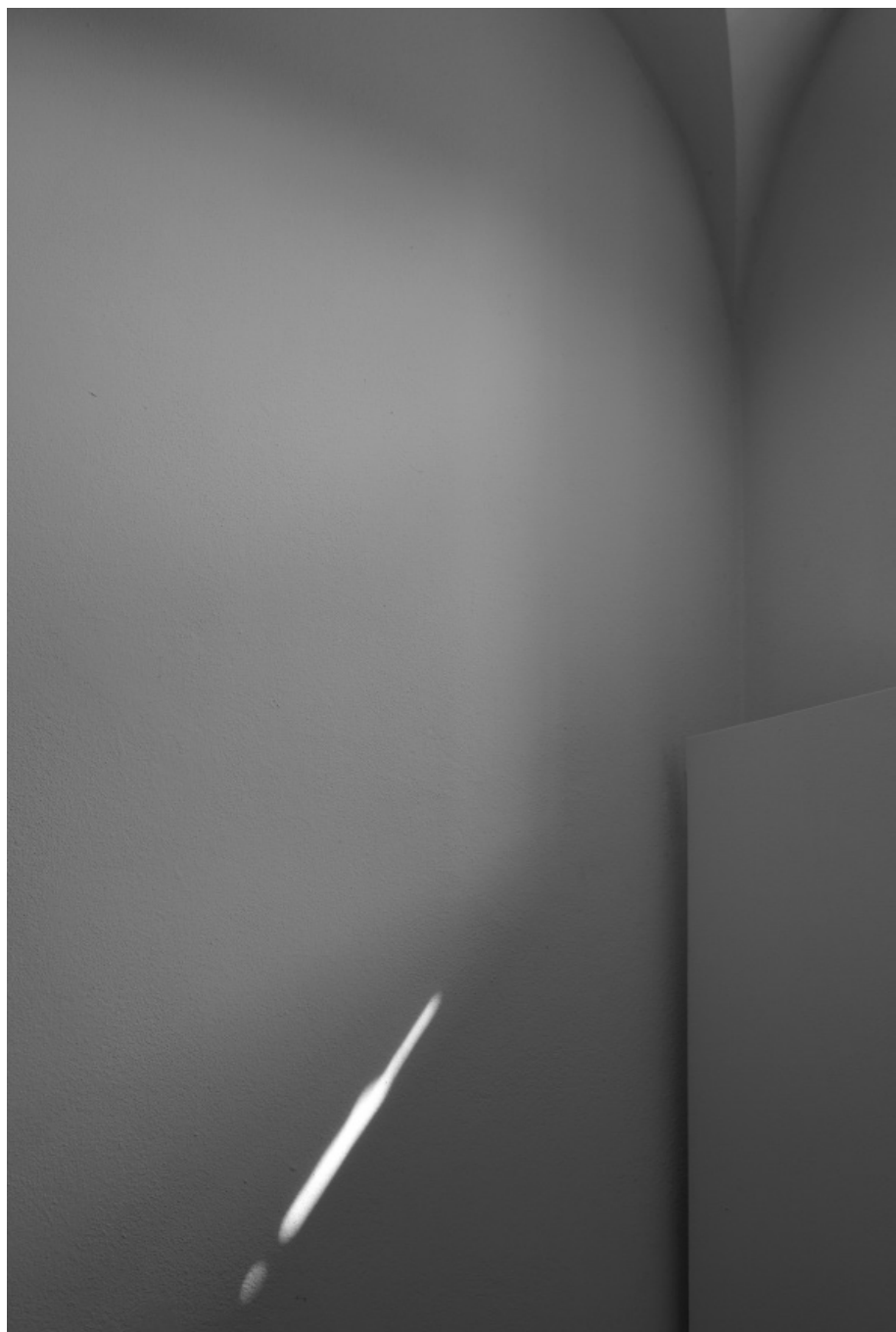


















**WARSZAWA W BUDOWIE 6**  
**FESTIWAL PROJEKTOWANIA MIASTA**  
12.10-09.11.2014

**ORGANIZATORZY**  
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie,  
ul. Pańska 3, 00-124 Warszawa

Muzeum Warszawy, Rynek Starego Miasta  
28/42, 00-272 Warszawa

**KURATORZY FESTIWALU**  
Klara Czerniewska, Tomasz Fudala

**PRODUCENTKA ARTYSTYCZNA**  
Katarzyna Białach

**WSPÓŁPRACA**  
Monika Kozub, Dominika Łaganowska,  
Marta Skowrońska, Joanna Żarnecka

**PROGRAM WYDARZEŃ**  
**ZAGRANICZNYCH I NAUKOWYCH**  
Jakub Szreder

**KOORDYNATOR WYDARZEŃ**  
Arek Gruszczyński

**PROMOCJA**  
Juliusz Barwik, Aleksandra Derc,  
Arek Gruszczyński, Julia Głogowska,  
Anna Roszman, Bartosz Stawiarski,  
Nina Truszkowska

**IDENTYFIKACJA WIZUALNA**  
**FESTIWALU**  
Ludovic Balland Typography Cabinet,  
Bazylea. Ludovic Balland, Siri Bachmann

**PLAKAT, FILMY I GRAFIKI**  
**TOWARZYSZĄCE**  
Piotr Chuchla, Jakub Jezierski,  
Mikołaj Syguda, Tomasz Waszczeniuk

**PRODUKCJA OTWARCIA:** Oliwia Bosomtwe,  
Julia Missala, Krzysztof Rusć, Ida Skrzyszewska,  
Michał Tański, Joanna Trytek

---

## WYSTAWY

„ARCHIWA NAJTŁAJFU”,  
kurator: Tomasz Fudala

„CODZIENNE OBECNY”,  
kuratorka: Klara Czerniewska

„SAMOORGANIZACJA”,  
kuratorka: Katarzyna Białach

„TWOJE MIASTO TO POLE WALKI”,  
kurator: Stanisław Ruksza

„WYPADKI PRZY PRACY”,  
kuratorka: Klara Czerniewska

**PRODUCENTKA WYSTAW**  
Katarzyna Białach

**PROJEKT WYSTAW**  
Maria Jeglińska,  
Office for Design & Research

**OPRACOWANIE GRAFICZNE WYSTAW**  
Emilia Obrzut

**REALIZACJA WYSTAW**  
Szymon Ignatowicz i zespół MSN:  
Michał Dominik, Marek Franczak,  
Piotr Frysztak, Zbigniew Kolasa,  
Paweł Sobczyk, Marcin Szubiak,  
Michał Ziętek

**WSPÓŁPRACA PRODUKCYJNA**  
Alicja Brudło, Paulina Kanigowska,  
Michał Kochański, Adrianna Mateczak

**DZIAŁANIA EDUKACYJNE**  
Marta Skowrońska

**ANIMACJA WYSTAW**  
Wojtek Wiśniewski, Katarzyna Witt,  
Urszula Sawicka

**STAŻYŚCI I WOLONTARIUSZE**  
Alicja Budzyńska, Justyna Parkitna

**DZIĘKUJEMY NASTĘPUJĄCYM**  
**OSOBOM:**

Paweł Andryszczyk,  
Waldemar Baraniewski, Katy Bentall,  
Andrzej Bienkowski, Dobromiła Błaszczyk,  
Daniel Buren, Mikołaj Chylak, Monika  
Czerniewska, Tomasz Domalewski, Peter  
Downsborough, Marta Górnicka, Katarzyna  
Juchniewicz, Kaja Kowalska, Katarzyna  
Kucharska-Hornung, Michał Krasucki,  
Katarzyna Krysiak, Małgorzata Lipińska-  
Białach,  
Antoni Michnik, Maria Morzuch, Andrzej  
Pałys, Laura Pawela, Anka Ptaszkowska,  
Danuta Styczyńska, Anna Styczyńska-Sfarti,  
Katarzyna Szydłowska, Aleksandra  
Ściegienna, Andrzej Przywara, Maria  
Rubersz, Milada Śliżińska, Anna Walewska,  
Laura Waniek, Maciej Wołoskiuk, Włodzimirz Jan Zakrzewski

**DZIĘKUJEMY NASTĘPUJĄCYM**  
**INSTYTUCJOM I FIRMOM:**

Cafe Melon, Cafe Wilson, Centrum Sztuki  
Współczesnej Zamek Ujazdowski, Colart,  
Fundacja Archeologia Fotografii, Fundacja  
Galerii Foksal, Galeria aTak, Galeria Foksal,  
Galeria Piotr Nowicki, Galeria Raster,  
Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki  
w Krakowie, Instytut Adama Mickiewicza,  
Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w  
Warszawie, Muzeum Narodowe w Warszawie,  
Narodowe Archiwum Cyfrowe, Wytwórnia

Filmów Oświatowych w Łodzi Zachęta  
Narodowa Galeria Sztuki

---

## FOLDER FESTIWALOWY

### PROJEKT

Ludovic Balland Typography Cabinet,  
Bazylea. Ludovic Balland, Siri Bachmann

### SKŁAD

Jakub Jezierski, Piotr Chuchla

### OPRACOWANIE REDAKCYJNE TEKSTÓW

Jolanta Kossakowska, Magdalena Syska

### TŁUMACZENIA

Klementyna Dec, Jan Popowski,  
Grzegorz Stompor, Szymon Wtoch

### DRUK

Moś i Łuczak sp.j  
ul. Piwna 1 61-065 Poznań

### ISBN

978-83-64177-20-0

---

**ZADANIE ZOSTAŁO  
ZREALIZOWANE DZIĘKI WSPARCIU  
FINANSOWEMU MIASTA STOŁECZNEGO  
WARSZAWY**



MIASTO  
STOŁECZNE  
WARSZAWA



---

## ORGANIZATORZY

**MUZEUM**  
sztuki  
nowoczesnej  
w Warszawie



---

## PATRONI MEDIALNI

**zwierciadło** **gazeta** **co jest gra**



---

## PARTNER

Meble **VOX**

## LISTA FOTOGRAFII W FOLDERZE WWB6.

S. 5:

Zbigniew Libera, Ludzie palą pieniądze, 2013, dzięki uprzejmości Galerii Raster

S. 8:

Zbigniew Libera, Ekonomiczna Norymberga # 2, 2014, dzięki uprzejmości Galerii Raster

S. 9:

Zbigniew Libera, Ekonomiczna Norymberga # 1, 2014, dzięki uprzejmości Galerii Raster

S. 22-23:

Joanna Rajkowska, Palmy w Alejach Jerozolimskich, symulacja projektu, 2001/2002, Archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

S. 24:

Joanna Rajkowska, Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich, 2002, Archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

S. 25:

Joanna Rajkowska, Michał Rudnicki, Makieta do Pozdrowień z Alej Jerozolimskich, 2001, Archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

S. 26-27:

Tęcza Julity Wójcik na Pl. Zbawiciela podczas zamieszek, 2013, fot. © Agencja Gazeta

S. 28-29:

Guerrilla Girls, „Go Ape with Us!”, 1992, fot. George Lange, dzięki uprzejmości Gavina Grindona

S. 34:

Anna Styczyńska malująca na ścianie w pracowni Jana Styczyńskiego, 1958

S. 35:

Mural Mariana Bogusza w pracowni Jana Styczyńskiego, fot. Bartosz Stawiarski

S. 36:

Marian Bogusz, lata. 60. XX w., fot. Irena Jarosińska, zbiory Ośrodka KARTA, dzięki uprzejmości A. Pieniązka

S. 37:

Spotkanie towarzyskie w pracowni Ireny Jarosińskiej, Marian Bogusz pierwszy z prawej, lata. 60. XX w., fot. Irena Jarosińska, zbiory Ośrodka KARTA, dzięki uprzejmości A. Pieniązka

S. 42:

Wnętrze pracowni Zbigniewa Dłubaka przy al. Waszyngtona w Warszawie, z widocznym portretem Stażewskiego z ok.

1950-1953 roku, fot.

Zbigniew Dłubak, ok. 1967-1980, dzięki uprzejmości Fundacji Archeologia Fotografii / A. Dłubak

S. 43:

Wnętrze mieszkania-pracowni Henryka Stażewskiego i Edwarda Krasińskiego z widoczną instalacją Daniela Burena, 1974, fot. Daniel Buren

S. 47:

Marek Konieczny, Akt z przemocą, 1987, dzięki uprzejmości Jana Ryłke

S. 51:

Darri Lorenzen, Cast Hand, 2013, fot. Łukasz Szymczyk, dzięki uprzejmości Galerii Kronika w Bytomiu

S. 57:

Tadeusz Rolke, Bal gatganiarzy studentów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w Salach Redutowych Teatru Narodowego, 1957, Archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, © Agencja Gazeta

S. 58-58:

Anna Baumgart, Agata Bogacka, Sztuka pięknych artystek (Cafe Baumgart), 2003

S. 60:

Mikołaj Biberstein-Starowieyski jako Muhomorek w czasie imprezy w warszawskim klubie Saturator, fot. Sławomir Belina, 2009

S. 61:

(góra) Sławomir Belina, Performans klubowy „Trzy kolory”, 2009 (dół) Sławomir Belina, Mikołaj Biberstein-Starowieyski w czasie performansu klubowego w warszawskim klubie Saturator, fot. Sławomir Belina, 2010

S. 62-63:

Anna Baumgart, Agata Bogacka, Sztuka pięknych artystek (klub Aurora), 2003

S. 76-77:

Great Thinkers Tech-fit, 2014, fot. archiwum DIS

S. 86:

Daniela Brahm, rysunek pokazujący rozwój ExRotaprint w Berlinie, dzięki uprzejmości artystki

S. 87:

ExRotaprint, widok ogólny, dzięki uprzejmości ExRotaprint

S. 88-89:

ExRotaprint, widok ogólny całego

założenia, dzięki uprzejmości ExRotaprint

S. 98-101:

Fotografie z archiwum rodzinnego Marii Anto, dzięki uprzejmości Zuzanny Janin

S. 107-111:

Dokumentacja wydarzeń w Galerii Raster, dzięki uprzejmości Galerii Raster

S. 119:

Oskar Dawicki rysuje portret kota Irka wedle wskazówek Zbigniewa Libery, fot. Sławomir Belina, 2014

S. 120:

(górn) Zegarki artystów marki Bellmore, 2014, fot. Sławomir Belina; (dół) Zbigniew Libera i Oskar Dawicki przed ubraniem Sierpniowej Choinki, 2014, fot. Sławomir Belina, 2014

S. 121:

Sławomir Belina, Oskar Dawicki i Zbigniew Libera prezentują korumpujące zegarki marki Bellmore, 2014, fot. Piotr Waśnicki, 2014

S. 128-129:

Gregory Scholette, Archiwum wyobrażone w Kijowie, 2014

S. 149:

Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, fot. Witek Orski, 2014

S. 150:

Nowy gmach Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie przy Wybrzeżu Kościuszkowskim, fot. Witek Orski, 2014

S. 151:

Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Witek Orski, 2014

S. 152:

Związek Polskich Artystów Plastyków, fot. Witek Orski, 2014

S. 153:

Galeria Foksal, fot. Witek Orski, 2014

S. 154-155:

Dziekanka, fot. Witek Orski, 2014

S. 156-157:

Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, fot. Witek Orski, 2014

FOT. NA IV STRONIE OKŁADKI:

Tadeusz Rolke, Bał Gałganiarzy, 1957,  
© Agencja Gazeta

**ENGLISH VERSION OF THIS BOOKLET  
IS AVAILABLE ON OUR WEBSITE:**

**[WWW.WARSZAWAWBUDOWIE.PL](http://WWW.WARSZAWAWBUDOWIE.PL)**



