

Roma Piotrowska

W poszukiwaniu społecznej utopii Geneza sztuki skierowanej na problemy społeczne i polityczne w środowisku gdańskiej Wyspy

Obraz przeszłości nigdy nie będzie obiektywny – zniekształca się pod wpływem czasu, rozmaitych ideologii, ale także indywidualnych wizji historii. Marginalizacja i zapomnienie dotyczy także historii kultury¹. Sztuka polska czasów PRL-u nie była pozbawiona awangardowych inicjatyw artystycznych, którym poświęcono wiele naukowych opracowań. Istnieje jednak szereg zjawisk między rokiem 1945 a 1989, które zostały pominięte przez akademicką historię sztuki. Sztuka lat 80. i początku 90. (bo o niej będzie w tym artykule głównie mowa) jest, choć już odległym, to jeszcze wciąż słabo opracowanym polem. Jednym z niezauważonych dotychczas problemów badawczych



Cypel Wyspy Spichrzów / fot. archiwum autora.

jest zagadnienie tworzenia się w Gdańsku formacji artystycznej, której duchową matką była przedwojenna awangarda wiązana z projektowaniem społeczno-politycznej utopii. W artykule tym postaram się prześledzić genezę pojawienia się na Pomorzu sztuki awangardowej, która później (w latach 90.) znalazła swoje rozwinięcie między innymi w sztuce artystów gdańskich z tzw. nurtu sztuki krytycznej i politycznie oraz społecznie zaangażowanej.

Z samym terminem awangarda związane są niekończące się spory dotyczące jego definicji. Awangarda przekraczała wszelkie normy, burzyła systemy porozumiewania, podawała w wątpliwość dotychczasowe sposoby myślenia. Stała się zespołem tendencji i trendów kojarzonych z silnym politycznym zaangażowaniem². Według Andrzeja Turowskiego, istotą awangardy była nieustająca walka³. Grzegorz Dziamski zaś pisze: „awangarda dwudziestowieczna – to międzynarodowy ruch, krytycznie nastawiony (do) zastanej sytuacji artystycznej i jej powiązań z szerszą, pozaartystyczną rzeczywistością”⁴.

Sztuka lat 80. – zdaniem Piotra Piotrowskiego – w odróżnieniu od tej z „poprzedniej dekady” była rzeczywistą alternatywą⁵ wobec komunizmu. W wyniku zrodzenia się Solidarności, masowego ruchu sprzeciwu wobec komunizmu⁶, zaczęły panować sprzyjające warunki polityczne dla sztuki kontestującej zastaną rzeczywistość. Piotrowski podkreśla ogromne znaczenie tego ruchu dla dziejów społeczno-politycznych Europy oraz dla emancypacji sztuki polskiej tamtych czasów. Losy sztuki lat 80. są jednak skomplikowane. Z jednej strony, jak pisze Piotrowski, istniał wtedy podział na sztukę oficjalną i opozycyjną, czyli najczęściej „przykościelną”⁷. Z drugiej, powstała niezależna trzecia droga, która stała w opozycji nawet do środowiska artystycznego. Największą tradycję awangardową ma w Polsce Łódź, gdzie istnieje spuścizna konstruktywizmu, zakorzeniona jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym. Janusz Głowacki, dyrektor Łódź Biennale w 2004 roku, porównuje rolę Łodzi w kształtowaniu sztuki ogólnopolskiej do tej, jaką Nowy Jork odegrał w sztuce światowej⁸. To w Łodzi właśnie, za sprawą Władysława Strzemińskiego, powstało w 1931 pierwsze Muzeum Sztuki w Polsce, gromadzące dzieła awangardy polskiej i zagranicznej. Na początku lat 70. powstał tam także Warsztat Formy Filmowej wywodzący się z Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej. Tuż przed stanem wojennym zorganizowano w tym mieście bezprecedensową wystawę sztuki współczesnej *Konstrukcja w Procesie* (1981), na którą zaproszono artystów światowej sławy. Jak pisze Anda Rottenberg, łódzcy artyści odziedziczyli po konstruktywistach „zainteresowania społeczne i eksperymenty formalne”⁹. Dowodem na to jest działalność grup artystycznych pochodzących z Łodzi (Łódź Kaliska, środowiska artystyczne związane z Tangiem, Kulturą Zrzuty i Strychem), które, czerpiąc z tradycji dadaizmu, kwestionowały zastany porządek społeczno-polityczny, ale także artystyczny. Ich twórczość, kontestująca tradycję modernistyczną i neawangardową, daleka była od tragizmu i patosu właściwego innym środowiskom opozycyjnym¹⁰. Artyści Łodzi Kaliskiej, w formie happeningów czy sesji zdjęciowych



Grzegorz Klaman, *Big Man*, Baraki, (styczeń 1987) / fot. archiwum autona.

mających na celu odtworzenie klasycznych obrazów z historii sztuki, w prześmiewczy sposób komentowali formację neoawangardy, ale także przedstawiali absurdalność życia w PRL-u. Jak pisze Krzysztof Jurecki, „w latach 1982 do ok. 1988 roku grupa Łódź Kaliska była składnikiem formacji Kultury Zrzuty. Jej życie artystyczne koncentrowało się w niezależnych galeriach Łodzi, z których najważniejszy był Strych Łodzi Kaliskiej”¹¹. Kultura Zrzuty stanowiła natomiast szeroki ruch niezależny, którego aktywność wykraczała poza ramy sztuki.



Grzegorz Klamann,
Linia Ognia, (marzec 1985) Gdańsk
fot. archiwum autora.

W Warszawie z kolei ukształtowała się złożona z sześciu malarzy Grupa. W swoich przedstawieniach nie bali się oni łamać kulturowego tabu. Ich utrzymane w poetyce absurdu malarstwo kontestowało tak władzę, jak i ruch Solidarności¹². Inna grupa lat 80. wywodząca się ze stolicy to Świadomość Neue Bieriemiennost związana z nurtem *Nowej Ekspresji*. W Poznaniu działało ugrupowanie Koło Klipsa, o którym Piotrowski pisze, że mniej interesowała się polityką, bardziej zaś uwikłaniem w kontekst instytucjonalny¹³. Członkowie grupy organizowali wystawy, na których pokazywali swoje prace, uważając je za wspólne dla wszystkich uczestników. Umieszczanie napisów pod pracami było dla nich zbędne. Z Wrocławiem wiąże się działalność ruchu happeningowego – Pomarańczowa Alternatywa. Aktywiści ci obrali sobie kolor pomarańczowy jako alternatywę do wszechobecnego koloru czerwonego, którym przyozdabiano ulice miast. Grupa organizowała absurdalne happenings, podczas których istotne były hasła manifestujące ich ironicznie „pozytywny” stosunek do władz, aby tylko przypomnieć jedno z nich: „Musztarda wyborowa najlepsza po obiedzie”¹⁴. W tym samym mieście w opozycji do szarości stanu wojennego powstała również grupa Luxus. Odcinając się od conceptualizmu, tworzyła sztukę w założeniu popularną i przyjemną, stając

się polskim odpowiednikiem pop-artu¹⁵. Jak pisze Ewa Gorządek, „ilustrowali zjawisko pop-artu, który w Polsce był żywym, pożądanym lecz niedostępnym mitem, posługiwali się chętnie techniką szablonu, organizowali akcje, performance, happenings. Robili prace ze śmieci, opakowań po luksusowych towarach sprzedawanych w Pewexach”¹⁶.

Również w Gdańsku powstało w latach 80. niezależne środowisko artystyczne, któremu zostało poświęcone stosunkowo mało naukowych opracowań¹⁷. Aneta Szyłak w tekście dotyczącym sztuki gdańskiej po roku 1983 stawia pytania dotyczące tego właśnie środowiska. Według niej, interesujące byłoby zbadanie pojawienia się „podstaw sztuki krytycznej, politycznej, rozwinięcia praktyk performatywnych, sztuki w przestrzeni publicznej i aktywizmu”, a także „specyficznego stosunku do przestrzeni, prezentowania sztuki, definicji obiektu czy roli artysty”¹⁸ w tradycji Wyspy. Poświęcenie tym postawom większej uwagi wydaje się niezbędne, jeśli nie mają one zostać zapomniane przez kolejne pokolenia historyków sztuki i aby zbadać wpływ, jaki wywołały one na młodszych artystów. W powszechnej świadomości Gdańsk jako środowisko artystyczne właściwie nie istnieje, a to przecież z niego wywodzą się tacy artyści, jak Anna Baumgart, Jarosław Fliciński, Andrzej Karmasz, Dominik Lejman, Dorota Nieznalska, Anna Reinert, Robert Rumas, Piotr Wyrzykowski i wielu innych. Marginalizacja i brak analitycznych

naukowych rozważań dotyczących gdańskiego środowiska artystycznego została dostrzeżona przez jego animatorów. Kuratorka Agata Rogoś podjęła próbę pokazania twórczości artystów kiedyś związanych z Gdańskiem, a obecnie robiących karierę poza tym miejscem, twórców często niestety słabo kojarzonych z miastem, w którym debiutowali. Dlatego zorganizowała w 2007 roku w galerii Re:wizja w Gdańsku serię wystaw indywidualnych m.in. Andrzeja Karmasza czy Anny Baumgart.



Kazimierz Kowalczyk, *Rysunki na śniegu, Gdańsk, Forty (1986)*
fot. archiwum autora.

W odróżnieniu do środowiska łódzkiego Gdańsk, nie mający swojej własnej tradycji awangardowej aż do lat 80., pozostawał na marginesie ogólnopolskiej sceny artystycznej. Przed wojną życie artystyczne w Gdańsku właściwie nie istniało, jedynie w Gdyni znajdowała się w dwudziestolecie międzywojennym szkoła artystyczna Wacława Szczeblewskiego¹⁹. Po 1945 roku sztuka rozwijała się w Sopocie za sprawą utworzenia Instytutu Sztuk Pięknych²⁰, ale i tam brakowało artystów awangardowych. Jak píše Zofia Wątrak, trójmiejskie powojenne środowisko artystyczne było dość monolityczne i zgodne pod względem poglądów estetycznych, wszyscy bowiem tworzyli w duchu koloryzmu²¹. Po tym, jak w 1945 roku na I Ogólnopolskim Zjeździe Plastyków w Krakowie zapadła decyzja o utworzeniu w Gdańsku szkoły artystycznej i oddziału ZPAP, zaczęło się tu tworzyć środowisko artystyczne właściwie od podstaw. Do Gdańska wówczas przyjechali m.in. Krystyna Łada-Studnicka, Janusz Strzałecki, Juliusz Studnicki, Józefa Wnukowa, Hanna Żuławska, Jacek Żuławski, oraz należący przed wojną do grupy kapistów: Artur Nacht-Samborski, Jan Cybis i Piotr Potworowski²². To przedwojenne pokolenie, znalazłszy się w nowym miejscu, było szczęśliwe, że może żyć i znów bezpiecznie tworzyć. Kontynuowali oni swoją twórczość z młodych lat²³. Dlatego malowano martwe natury, pejzaże, portrety o wyważonych kompozycjach, utrzymane w ciepłych kolorach. Nic więc dziwnego, że z trudem docierające do Polski nowe tendencje w sztuce w Gdańsku w szczególności się nie przyjęły. Malarstwo do lat 70. przeszło tu, według Elżbiety Kal, „różne fazy modernizmu, przerwane odgórnie narzuconym akademizmem, od koloryzmu przez postkolorystyczną abstrakcję, z której drogi wiodły [...] do strukturalizmu, malarstwa materii, intelektualnej bądź sensualnej kontemplacji, wizualizmu czy [...] nowej figuracji²⁴. Na lata 60. przypadają pierwsze próby wyjścia poza ustalone kanony utrzymane w duchu koloryzmu²⁵. Zaczął wówczas działać eksperymentalny teatr Galeria Jerzego Krechowicza. Czerpał on – po raz pierwszy w Gdańsku – z tradycji awangardy, szczególnie z dadaizmu i surrealizmu, a zmierzał w kierunku całościowego dzieła sztuki²⁶. Galeria była zatem czymś więcej niż teatrem, powtarzając za Wątrak, „jej powstanie i dalszy rozwój bliższy był współczesnym nurtom sztuki, wychodzącym poza obraz sztalugowy²⁷. Nadal jednak większość artystów gdańskich miała wówczas tradycyjne poglądy na temat statusu dzieła sztuki i pozycji artysty. Dopiero w latach 70. powstała grupa *q*²⁸, galerie: Aut, później Out i GN. Galeria Out, otwarta z inicjatywy Witosława Czerwonki, Adama Harasa i Jerzego Ostrogórskiego, działała przy BWA w Sopocie i była otwarta na najnowsze zjawiska w sztuce polskiej. Działania

artystów związanych z powyższymi galeriami – mimo iż nowe na gruncie gdańskim – nie wykraczały poza, kultywowane w Polsce od lat, eksperymenty formalne. Dopiero w latach 80. działania twórcze niektórych artystów gdańskich nabrały cech zaangażowania politycznego.

Lata 80. przyniosły przełom w kształtowaniu się niezależnej sceny artystycznej w Gdańsku. W wyniku aktywności Solidarności, a potem w związku z nurtami kultury niezależnej w okresie stanu wojennego, polskie środowisko artystyczne podzieliło się²⁹.



Jacek Staniszewski, *Meeting Afrika, Baraki*, (styczeń 1987)
fot. archiwum autora.

Gdańsk już wtedy niósł ze sobą bagaż historycznych przemian³⁰. To tutaj w latach 70. ginęli stocznioowcy i niktęła nadzieja na wolność, po to by w 1980 roku odrodziła się na nowo dzięki porozumieniom sierpniowym. W rezultacie miasto stało się symbolem demokratycznych transformacji politycznych. I wtedy właśnie pojawił się w Gdańsku ruch artystyczny wyrastający z ducha awangardy, zwłaszcza z tych jej aspektów, które kładą nacisk na problemy społeczne i polityczne. Także w Gdańsku stworzono³¹, mimo braku tradycji awangardowej, niezależną „trzecią drogę”. Tutaj twórcy tym się różnili od swoich kolegów z Łodzi czy Warszawy, że musieli radykalnie przeskoczyć (a nie spokojnie przejść) od praktyk malarskich i rzeźbiarskich do działań w przestrzeni publicznej, analizy języka mediów telewizyjnych, performance'u i konceptualizmu³². Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych należała wówczas do bardziej zachowawczych w kra-

ju, jednak znalazły się tam takie osobowości, jak Witosław Czerwonka czy później Grzegorz Klaman i Wojciech Zamiara, których działalność pedagogiczna, jak pisze Danuta Godycka, odegrała dużą rolę dla rozwoju sztuki³³. Robert Rumas, którego początki twórczości związane są z *Wyspą*, przywołuje w pamięci czas, kiedy w pierwszej połowie lat 80. znalazł się w wyższej szkole: „Czas, w którym się dostałem [na PWSSP – przyp. aut.], to czas wielkich manifestacji wolnościowych, tych na ulicy i tych w galeriach – mam na myśli tu *Ekspresję lat 80.*, wystawy w barakach na Wyspie Spichrzów i inne niezależne działania. Kiedy zdawałem egzaminy, byłem świadkiem i obserwatorem tego wszystkiego. Myślałem naiwnie, że to fajna szkoła i fajne miejsce na studiowanie, skoro takie rzeczy się tu dzieją, bo nie wiedziałem, jak jest w środku”³⁴. Rumas wspomina także specyficzny klimat panujący w pracowni Czerwonki, który daleki był od relacji mistrz – uczeń. Profesor wołał zmuszać studentów do samodzielnego myślenia, dlatego dyskutował ze studentami o sztuce, o odnajdywaniu poprzez nią swojego miejsca w świecie³⁵. Rumas wspomina pracownię Czerwonki: „pracownia Witka Czerwonki była dla mnie takim inkubatorem. Schodziło się do piwnicy i dyskutowało albo słuchało i paliło mnóstwo papierosów. Tam można było dowiedzieć się o tym, co było reglamentowane na piętrach, co uważane było w pracowniach mistrzowskich za zepsutą sztukę awangardową. I wbrew pozorom, to tam uczono podstawowych wartości «malarskich», chociażby takich, jak kompozycja, rytm, kolor etc.”³⁶. Młodzi ludzie rozwijali się intelektualnie w wyniku samokształcenia i dyskusji. Dzięki temu byli pełni świeżych pomy-

słów. Znaczący wpływ na studentów miała także osoba Ryszarda Ziarkiewicza, który wykładał wówczas historię sztuki na PWSSP³⁷. Prawdziwą „wylęgarnią” sztuki tzw. innych mediów okazała się jednak dopiero *Wyspa*, czyli galeria-pracownia pod gołym niebem znajdująca się na cyplu Wyspy Spichrzów na Motławie. Grzegorz Kłaman, późniejszy lider *Wyspy*, był jednym z tych, którzy zbojkotowali oficjalne placówki kultury i aby rozwijać się twórczo, szukali alternatywnych przestrzeni dla swojej ekspresji. Kłaman i Kazimierz Kowalczyk jeszcze jako studenci inicjowali akcje w szkole, odbierane przez jej władze jako akcje polityczne. Kowalczyk tworzył wówczas ze szmat i gliny figury ludzkie pozbawione głów i części kończyn, które układał potem na ziemi na różne sposoby. Gdy postanowił rozrzucić je na schodach holu PWSSP (1985), pokryło się to akurat z wizytą radzieckiego konsula. Według Kłamana „te postacie były z tego powodu polityczne, że przypominały czarno-białe fotografie rozjechanych czołgami ofiar z zamieszek z grudnia '70 czy ze stanu wojennego. Kojarzyły się z ciałami porzuconymi na ulicy, co ewidentnie działało. Leżały takie wydeptane z błota. Konsul przyszedł do nas do szkoły, jak akurat rozłożyliśmy te ciała na schodach. Dyrektor przeraził się i kazał szybko wciągać te ciała do windy towarowej i zwozić na dół, żeby je schować. Jak przyszliśmy zrobić zdjęcia, to już połowa była usunięta. To było niesamowite – szybko się sprząta – tak jakby faktycznie jakaś zbrodnia się dokonała. Wszystkie podobne mechanizmy się uruchomiły”³⁸. W latach 1984-1985 podejmowali nielegalne działania w przestrzeni miasta, które odbywały się w ramach tzw. galerii rotacyjnej³⁹. Kłaman zrealizował w ramach tej „galerii” zimą 1984/85 roku tzw. *Linie ognia* przebiegającą w poprzek zamrażniętej Motławy⁴⁰. Połączył wówczas dwa brzegi rzeki prostą struną, która została podpalona. Ogień palił się około pół godziny. Jak wspomina Kłaman, „linia miała mieć wyraz czegoś, co istnieje wbrew wszelkim warunkom. Ogień na rzece, na lodzie”⁴¹. W czasach, gdy rozdawanie ulotek reklamowych było traktowane jako akcja polityczna, linia ognia także mogła być odbierana w podobny sposób. Kłaman potwierdza, że tamte inicjatywy miały wyrażać bunt wobec zastanej rzeczywistości. Jak inni, malując na murach kotwice, stawiali opór językiem patriotycznym, tak on chciał stawiać opór językiem czystej formy⁴². Kowalczyk konstruował na Fortach Napoleońskich dużych rozmiarów „rysunki” zrobione z desek. Układał na porośniętych trawą zboczach kształty przypominające ludzkie postacie. Były to jedne z pierwszych działań w przestrzeni publicznej w Gdańsku. Według Jurgena Habermasa pojęcie przestrzeni publicznej powstało w XVIII wieku. Klasyczna jej definicja rozumie ją jako „wyraz gwarancji wolności wypowiedzi krytycznie nastawionego społeczeństwa”⁴³. Na przestrzeń publiczną składają się budynki, place, ciągi komunikacyjne etc., ale także środki masowej komunikacji, rzeczywistość elektroniczna. „Ulega ona ciągłym manipulacjom, co więcej, nie jest w stanie uwolnić się od władzy, czy to politycznej, czy to kapitału, zwyczaju, technologii”⁴⁴. Nie można zapominać, że przestrzeń publiczna w latach 80. w Polsce różniła się od obecnej. I nie chodzi tu tylko o to, że była ona szara, brudna i nieciekawa, ale o to, że podlegała ona całkowitej kontroli państwa. Jakakolwiek nieprzewidziana przez władzę, samodzielna ingerencja w przestrzeń miasta była traktowana jako niesubordynacja. Dlatego w okresie PRL-u istniała legalna sztuka w przestrzeni publicz-



Kazimierz Kowalczyk, holl PWSSP, (1985)
szmaty, mokra glina / fot. archiwum autora.

nej, ale rozumiana tylko jako sztuka w przestrzeni otwartej, przyjmująca postać statycznych, autonomicznych prac, na przykład pomników czy rzeźb w parkach, przed budynkami⁴⁵ etc. Treści, jakie były w niej zawarte, zanim zostały dopuszczone do transmisji,



Otwarcie wystawy Gdańsk - Warszawa, Wyspa Spichrzów (1990) / fot. archiwum autora.

musiały zostać skontrolowane. Jak pisze Piotr Krajewski – powtarzając za Vilemem Flusserem – w socjalistycznej rzeczywistości przestrzenie miast nie były nośnikami wiadomości. Władza uzurpowała sobie prawo do wyłącznego reprezentowania tej przestrzeni, dlatego wszelkie przejawy twórczej ekspresji były przez nią limitowane⁴⁶. Można zatem przypuszczać, że brak awangardowej tradycji i sytuacja polityczna spowodowały, że w Gdańsku do lat 80. nie pojawiła się sztuka w przestrzeni miasta niedystrybuowana przez władzę. Kłaman i Kowalczyk robili owe akcje artystyczne zupełnie intuicyjnie, w okresie, kiedy pojęcie sztuki w przestrzeni publicznej (rozumianej jako swobodna ekspresja artysty pragnącego włączyć się do obywatelskiej dyskusji na równych prawach)⁴⁷ nie było w Polsce jeszcze zdefiniowane. Były jednocześnie pewnego rodzaju głosem na temat otaczającej rzeczywistości. Ingerencje te miały swoje źródło w praktyce *land artu*⁴⁸ do tego stopnia, że artyści „przenieśli” swoją działalność artystyczną z obszaru środowiska naturalnego w tkankę miasta. Ich działania transformowały codzienne środowisko, zmuszając przypadkowych widzów do przekierowania strumienia myśli w zupełnie inną niż zwykle stronę. Powtarzając za Erkki Huhtamo, w przestrzeni publicznej nie jest istotne, aby przechodnie uznawali dane wydarzenie za sztukę, „ważniejsze jest, aby wydarzenia takie mogły funkcjonować jako katalizator ponownego przeanalizowania elementów oczywistych w doświadczeniu miejskim, jak i zbadania granic publicznego przyzwolenia”⁴⁹.

W latach 1986-1987 Kłaman, Ziarkiewicz i Jacek Staniszewski zorganizowali kilka wystaw w pustych barakach⁵⁰, co świadczy o zupełnie oryginalnym jak na owe czasy myśleniu na temat pokazywania sztuki. Baraki pochodzące jeszcze sprzed II wojny światowej przeciekały, a zimą wewnątrz gromadził się śnieg. Znamienne, że zorganizowano tam dwie wystawy właśnie w warunkach mrozu – w styczniu i lutym 1987 roku. Dążenie Kłamana do wykorzystywania miejsc niechcianych i niczych, wówczas zupełnie nowatorskie i nieznanie w Polsce, stało się później konsekwentną strategią jego działania. W broszurze wydanej w związku z jedną z wystaw w barakach czytamy: „Nie tylko wyborem, ale także przymusem są wilgotne mury, stare baraki, dzielnica magazynów i ruin⁵¹”. Szukanie takich miejsc było wyrazem buntu wobec instytucjonalnego uwikłania sztuki oficjalnej i przykościelnej, o czym także jest mowa we wspomnianej broszurze: „Sztuka dzika okopuje się w ruinach, sztuka oficjalna w salonach gładzi się po tłustym tyłku”⁵². Postawa Kłamana wobec instytucji przeobrażała się kilkakrotnie, czego dowodem jest doprowadzenie do stworzenia – razem z Anetą Szyłak – Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia (1998), a później quasi-instytucji – Instytutu Sztuki Wyspa (2004), który zasługują na osobne opracowanie. Wcześniej jednak, około 1987 roku, Kłaman, podjąwszy swoją pierwszą pracę w szkole, zajął północny cypel Wyspy Spichrzów, gdzie zaczął prowadzić pracownię plenerową Wydziału Rzeźby PWSSP. „Galeria” na Wyspie Spichrzów znajdowała się pośród zabytkowych ruin spichrzów, w samym centrum daw-

nego Gdańska. Miejsce to dziś nie różni się wiele od tego sprzed lat. Nie powstało tam planowane centrum bankowo-hotelowe, co więcej, nadal porośnięte jest krzakami i funkcjonuje jako miejsce spotkań okolicznych mieszkańców.

W ramach Wyspy działali między innymi: Robert Rumas, Robert Kaja, Piotr Wyrykowski, Eugeniusz Szczudło, Jarosław Bartołowicz, Marek Rogulski i Jarosław Fliczeński. Znamienne, że w latach 80. aktywność kobiet na Wyspie była znikoma⁵³, dopiero później na przełomie lat 80. i 90. znaczącą postacią stała się Agnieszka Wołodźko. Pod koniec lat 80. z Wyspą związała się anarchistyczna formacja artystyczna TOTART, złożona z performerów, plastyków, poetów i muzyków, do której należeli między innymi Zbigniew Sajnog, Paweł *Konjo* Konnak, a później *Tymon* Tymański i Paweł *Paulus* Mazur. TOTART powstał w Gdańsku w 1986 roku, a w latach 80. jego członkowie tworzyli często absurdałne i podszyte humorem sytuacje odnoszące się do zastanej rzeczywistości. Młodzi artyści mogli zatem w środowisku Wyspy rozwijać się i poszerzać swoje kontakty, gdyż zapraszano tam awangardowych twórców, takich jak Marek Sobczyk, Włodzimierz Pawlak, Dariusz Bujak, Zbigniew Libera⁵⁴, ale także Zofia Kulik. Powtarzając za Zofią Tomczyk-Watrak, główne zmiany, jakie dokonały się w gdańskiej sztuce lat 80., dotyczą środków wyrazu i stosunku do tworzywa⁵⁵. Sztuka pokazywana na Wyspie Spichrzów oprócz tej wyrosłej ze sztuki ziemi, była początkowo utrzymana w duchu tzw. nowej ekspresji, która charakteryzowała się figuratywnością, zamierzoną prowizorycznością i przypadkowością. Kłaman tworzył wówczas drewniane, pełne wyrazu i napięcia emocjonalnego, siermiężne figury ludzkie. Jak sam mówi, „część tych działań była sprowadzona do indywidualnego wyrażenia swojego niezadowolenia, złości, frustracji, którą to pokolenie miało, które przeżyło stan wojenny i nigdzie nie mogło wyjechać”⁵⁶.

Nawet jednak rzeźby z tego nurtu budziły wątpliwości władz i okolicznych mieszkańców. Podczas pokazu *Rzeźba – Instalacja – Obraz* jedna z prac Kłamana (*Golem*, na którą składała się pomalowana na czerwono drewniana rzeźba o cechach ludzkich z podniesionymi do góry rękami z zaciśniętymi pięściami oraz czerwoną, powiewającą nad murami płachtą) wzbudziła niepokój do tego stopnia, że okoliczni mieszkańcy wezwali milicję, aby przerwać domniemany „zjazd satanistów”⁵⁷. Od samego początku jednak większe znaczenie niż artefakty miało samo miejsce, kolektywne działanie i tworzenie. Działanie do miejsca, w stosunku do jego historii i specyfiki stało się dla Kłamana i innych artystów związanych z Wyspą głównym impulsem do robienia sztuki. Cypel znajduje się w centrum miasta, jednak ma się wrażenie, że cofnęła się tam cywilizacja. Twórcy zastali zrujnowane spichlerze, ziemię przywaloną gruzem, ruiny porośnięte trawą. Natura przenikała się z kulturą. Prawie leśne miejsce znajdujące się w wielkomiejskim otoczeniu musiało w jakiś sposób oddziaływać na artystów. Kłaman zwrócił się wówczas w stronę plemienności, jego działania przyjęły formę tak zwanej archeologii odwrotnej⁵⁸, w myśl



Tot Art, Dach, film, Gdańsk, (październik 1988)
 fot. archiwum autora.

której zakopywał w ziemi kawałki mięsa i książki. Na wystawie *Teraz jest Teraz* w 1988 roku pokazał między innymi pracę *Koryto*, w której wymieszał książki i rozkładające się mięso. Innymi pracami charakterystycznymi dla jego działalności na Wyspie były *Monumenty*, czyli ogromne drewniane konstrukcje nawiązujące do budowli totalitarnych.

Rumas poszedł w drugą stronę. W miejscu prawie dzikim podkreślił napięcie, jakie panuje między kulturą a naturą. Wprowadził na Wyspę instalację typu *high tech* (wystawa *Gdańsk – Warszawa*, 1990), odcinając się od tradycji *land artu*. Instalacja została złożona z drewnianych drągów związanych grubym sznurem, które tworzyły szkielet łodzi. Drągi i sznur zostały pomalowane czarną smołą, a na każdym z nich zainstalowano jarzeniówki, tak że miało się wrażenie osiągnięcia efektu malarstwa w przestrzeni. Zaczęto tworzyć i pokazywać obiekty, instalacje oraz realizacje wideo. To właśnie w otoczeniu ruin i chwastów pokazano na telewizorze film Libery *Obrzędy intymne* (wystawa *Teraz jest Teraz*, 1988). Na cyplu Wyspy Spichrzów odbywały się jedne z pierwszych w Gdańsku performance'ów i akcji artystycznych. Na początku lat 90. Marek Rogulski wraz z Piotrem Wyrzykowskim jako grupa Ziemia – Mindel – WURM byli autorami odwołujących się do pierwotnych kultur i szamańskich rytuałów performance'ów. Artyści byli nieskrępowani w swojej działalności twórczej w czasach, kiedy tę swobodę ograniczano. Płacili za to pozostawianiem w *undergroundzie*. Zostawiali swoje

prace na wyspie po to, by znaleźć je następnego dnia zupełnie zniszczone. Sprawcami tych zniszczeń byli okoliczni mieszkańcy, a niekiedy sami artyści. W istnienie tamtych dzieł sztuki wpisany był bowiem proces ich rozpadu. Dziś możemy je odtworzyć, w większości, jedynie na podstawie zdjęć bądź zapisów wideo. Taka postawa wyrastała ze sztuki ziemi, będącej negacją sztuki jako fizycznego obiektu kultury⁵⁹, ale także z nieistnienia wówczas w Polsce rynku sztuki. Ich twórczość była zatem bardziej manifestem niezależności skierowanym wobec szkoły i systemu politycznego niż tworzeniem materialnego dziedzictwa kulturowego.



Robert Rumas, *Jedna dla każdego. Każdy dla jednej*, instalacja, wystawa Gdańsk - Warszawa, Wyspa Spichrzów, (1990)
 fot. archiwum autora.

Wraz z wkroczeniem w lata 90. nastąpił gwałtowny rozwój środowiska gdańskiego. Jolanta Ciesielska, pisząc o tych zjawiskach, ukula

termin „nowa szkoła gdańska”⁶⁰. Według Watrak wyróżnikiem owej szkoły była „interdyscyplinarność, swobodne poruszanie się między różnymi mediami: od malarstwa i rzeźby po sztukę komputerową, wideo-art., fotografię, land-art., performance, instalacje i obiekty” oraz specyfika miejsca, która określała wybór środków⁶¹. Lata 80. charakteryzowały się spójnością alternatywnego środowiska artystycznego, kolektywnym działaniem i ogólnym poczuciem wspólnoty. Lata 90. zaś przyniosły jego rozbitcie, co zaowocowało pojawieniem się wielu bardzo ciekawych inicjatyw i postaw artystycznych. Zmiana systemu politycznego pozwoliła na zupełnie nowe zasady działania artystów, stworzyła także dla nich większe możliwości. Z artystów aktywnych na Wyspie w latach 80. kilkoro zaczęło robić sztukę zaangażowaną politycznie i społecznie (np. Grzegorz Klaman, Robert Rumas, Piotr Wyrzykowski). Wpływ tych twórców na młodsze pokolenie jest wyraźny, niemniej jednak nadal czeka na przebadanie. Powstały nowe miejsca sztuki, które nie zaistniałyby bez doświadczeń lat 80., takie jak galeria-pracownia

C14 (1991-1992), galeria Koło (1995-2003), galeria *Delikatesy Avantgarde* (1994-1996). Także *Wyspa* nie zakończyła swojej działalności w latach 80. Działania na cyplu były kontynuowane do 1995 roku. Ponadto w 1990 roku poszerzyła swoją działalność o przestrzeń w akademiku przy ulicy Chlebnickiej. W ciągu 12 lat zorganizowano tam kilkadziesiąt wystaw, pokazów, warsztatów i wykładów. W 1992 roku artyści z galerii C14, TOTARTU i Wyspy założyli Fundację Otwarte Atelier, która pozyskała – w celu stworzenia otwartych pracowni i galerii – budynek dawnej Łaźni Miejskiej w Gdańsku. W 1994 roku w wyniku wewnętrznych konfliktów Fundacja Otwarte Atelier zakończyła swoją działalność, a jej miejsce w budynku Łaźni zajęła Fundacja *Wyspa Progress* z Klamanem jako prezesem. Cztery lata później Klaman wraz z Anetą Szyłak doprowadzili do powstania prężnego ośrodka sztuki CSW Łaźnia – pierwszej instytucji publicznej wykreowanej oddolnie, całkowicie przez artystów. Centrum to dość szybko stało się jednym z ważniejszych ośrodków sztuki w Polsce, zajmującym się konsekwentnie sztuką krytyczną i zaangażowaną społecznie. Po odwołaniu Anety Szyłak ze stanowiska dyrektora CSW Łaźnia w 2001 roku na podstawie fałszywych zarzutów oraz zamknięciu Galerii *Wyspa*⁶² na ulicy Chlebnickiej w 2002 roku osoby związane z *Wyspą* musiały powrócić do praktyk pozainstytucjonalnych (sic!). W 2002 roku na dawnych terenach Stoczni Gdańskiej powstała nowa siedziba Fundacji *Wyspa Progress* – kooperatyw artystów – *Modelarnia*. W 2004 roku Grzegorz Klaman i Aneta Szyłak, również na terenach dawnej Stoczni Gdańskiej, powołali do życia quasi-instytucję *Instytut Sztuki Wyspa*.



TOTART, Gdańsk, (około 1986)
 fot. archiwum autora.

Przypisy

- ¹ Procesom tym zostały poświęcone: polsko-niemiecka konferencja w Dreźnie w 2006 roku oraz pokonferencyjna publikacja *Mechanizmy zapominania*, mające za cel dokonać rewizji narodowych kanonów sztuki Polski i Wschodnich Niemiec okresu socjalizmu oraz zbadać, jak funkcjonowały owe mechanizmy wypierania pamięci i jej marginalizacji. Konferencja ta miała stać się także impulsem do dalszych studiów nad tymi problemami oraz nad tworzeniem kanonu w sztuce współczesnej. Opracowanie to bada kierunki artystyczne oraz twórczość obu obszarów, które według zaproszonych znawców nie znalazły należnego uznania. Organizatorzy stawiali sobie pytania o funkcjonowanie amnezji w historii sztuki. Zastanawiali się, jakie są przyczyny tak zwanego „ponownego odkrycia” niektórych artystów. Pytali o czas funkcjonowania dokonywanych selekcji i powstałych kanonów, a także o to, w jaki sposób społeczne i kulturalne zjawiska przyczyniły się do wyparcia z pamięci konkretnych artystów i ich dzieł. Por. <<http://www.buero-kopernikus.org/pl/project/2/31/>>, data dostępu: 30.10.2007. Zob. też: *Mechanizmy zapominania. Marginalizacja i tworzenie kanonu w sztuce współczesnej. Materiały polsko – niemieckiej konferencji Drezno 2006*, red. S. Altmann, V. Billing, Frankfurt 2006.
- ² R. Piotrowska, M. Bochenek, *Pawła Huelle wzniosłe wizje niskich lotów*, <<http://modelator.blogspot.com/2007/02/pawa-huelle-wzniose-wizje-niskich-lotw.html>>, data dostępu: 30.10.2007.
- ³ A. Turowski, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998, s. 14.

- ⁴ Por. J. Truszkowski, *Sztuka krytyczna w Polsce. Część 1. Kwieć. Kulik. KwieKulik. 1967-1998*, Poznań 1999, s. 46.
- ⁵ Badacz we wcześniejszej publikacji *Dekada* z 1991 roku krytycznie odniósł się do sztuki neoawangardowej lat 70., zarzucając jej konformizm i powiązania z quasi-liberalnym wówczas komunizmem. W *Znaczeniach Modernizmu* rewiduje nieco swe poglądy i niektóre zjawiska artystyczne lat 70., które dotychczas uważał za artystycznie słabe, tym razem dowartościowuje. Zob. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 220.
- ⁶ Ibidem..
- ⁷ Kościół katolicki wspierał wówczas sztukę współczesną, oferując artystom możliwość wystawiania prac.
- ⁸ J. Głowacki, *Łódź Biennale* [w:] *Łódź Biennale 04/06*, red. M. Szymańska, kat. wyst., Łódź 2006, s. 6.
- ⁹ A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Warszawa 2005, s. 22.
- ¹⁰ J. Ciesielska, *Mentality* [w:] *Łódź Biennale 04/06*, op. cit., s. 12.
- ¹¹ Na podst. <http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/gr_lodz_kaliska>, data dostępu: 30.10.2007.
- ¹² P. Piotrowski, op. cit., s. 227.
- ¹³ Ibidem, s. 228.
- ¹⁴ A. Rottenberg, op. cit., s. 272.
- ¹⁵ Na podst. <http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_jarodzki_pawel>. Data dostępu: 15.11.2007.
- ¹⁶ Ibidem.
- ¹⁷ Piotr Piotrowski w *Znaczeniach Modernizmu* – jednej z ważniejszych publikacji traktujących o sztuce polskiej po II wojnie światowej – pisze o Wyspie przy okazji omawiania twórczości Grzegorza Klamana. Wzmiankuje o niej także, pisząc o grupach artystycznych lat 80. Patrz: P. Piotrowski, op. cit., s. 159-160, 229. Anda Rottenberg w syntetycznej prezentacji polskiej sztuki ostatnich 60 lat, omawiając zjawiska artystyczne lat 80., nie wspomina o Wyspie. Środowisko gdańskie jest wspomniane jedynie w związku z wystawą Ryszarda Ziarkiewicza *Ekspresja lat 80.* (1986). Patrz: A. Rottenberg, op. cit., s. 316. Wojciech Włodarczyk ani słowa nie poświęca Wyspie w krótkim tekście poświęconym sztuce w Europie Środkowo-Wschodniej i w Polsce. Patrz: W. Włodarczyk, *Sztuka Europy Środkowo-Wschodniej i Polski*, [w:] *Sztuka Świata*, t.10, red. W. Włodarczyk, Warszawa 2005, s. 213-241. Grupa Tot-Art nie została wymieniona w żadnym z powyższych opracowań.
- ¹⁸ A. Szyłak, *Od miejsca do kontekstu – sztuka w Gdańsku po 1983 roku. Pytania badawcze*, [w:] *Absolwent. Wokół Akademii – różnice – konteksty – alternatywy*, red. G. Klamana, A. Rogoś, kat. wyst., Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk 2005, s. 2.
- ¹⁹ Z. Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od Szkoły Sopotkiej do Nowej Szkoły Gdańskiej*, Gdańsk, 2001, s. 9.
- ²⁰ Szkoła ciągle poszerzała swoją działalność i strukturę po to, by w 1958 roku otrzymać nową siedzibę w Zbrojowni na starówce gdańskiej.
- ²¹ Z. Watrak, op. cit., s. 9.
- ²² Ibidem, s. 9.
- ²³ E. Kal, *Od akademii In spe w Sopocie do Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, [w:] *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945-2005. Tradycja i współczesność*, red. E. Skalska, Gdańsk 2005, s. 21.
- ²⁴ Ibidem, s. 27.
- ²⁵ D. Godycka, *Inne media*, [w:] *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945-2005...*, s. 214.
- ²⁶ Ibidem, s. 214.
- ²⁷ Z. Watrak, op. cit., s. 56.
- ²⁸ Grupa działająca na pograniczu teatru i sztuki w latach 1968-73.
- ²⁹ A. Szyłak, *Wyspa. Miejsce idei. Idea miejsca*, [w:] *Wyspa. Miejsce idei. Idea miejsca*, red. A. Szyłak, G. Klamana, J. Bartołowicz, Gdańsk 1995, s. 8.
- ³⁰ Przeobrażenia tamtego czasu zafascynowały nawet Josepha Beuysa, który dostrzegł w nich materializację idei alternatywnego społeczeństwa.
- ³¹ Tak jak w Łodzi (Łódź Kaliska, Strych, „Tango”, Kultura Zrzuty), w Poznaniu (Koło Klipsa), Warszawie (Grupa) czy we Wrocławiu (Luxus, Pomarańczowa Alternatywa).
- ³² A. Szyłak, op. cit., s. 2-3.
- ³³ Witosław Czerwonka wykładał na PWSSP od 1982 do 1993 w ramach Pracowni Podstaw Projektowania. Od 1985 roku na PWSSP zaczął swoją działalność pedagogiczną Grzegorz Klamana. D. Godycka, op. cit.,

- s. 214.
- ³⁴ R. Piotrowska, niepublikowany wywiad z Robertem Rumasem, marzec 2006.
- ³⁵ Ibidem.
- ³⁶ Ibidem.
- ³⁷ Por. R. Ziarkiewicz, *Gdańsk – poza ekspresją*, [w:] *Wyspa. Miejsce idei. Idea miejsca*, red. A. Szyłak, G. Klamana, J. Bartołowicz, Gdańsk 1995, s. 40-52.
- ³⁸ R. Piotrowska, niepublikowany wywiad z Grzegorzem Klamaniem, sierpień 2007.
- ³⁹ Na tzw. „Galerię Rotacyjną” składały się efemeryczne działania o genezie *land artu* w mieście inicjowane przez Grzegorza Klamana, Kazimierza Kowalczyka i Wojciecha Zamiarę w latach 1984-1985.
- ⁴⁰ W maju 1985 roku powtórzył tę akcję na Fortach Napoleońskich.
- ⁴¹ R. Piotrowska, niepublikowany wywiad z Grzegorzem Klamaniem, sierpień 2007.
- ⁴² Ibidem.
- ⁴³ M. Henatsch, *Jak znaleźć przestrzeń publiczną? Potencjalne możliwości interwencji sztuki współczesnej*, [w:] *City Transformers*, red. A. Wołodźko, G. Klamana, Gdańsk 2005, s. 92.
- ⁴⁴ P. Krajewski, *Od Monumentu do Marketu*, [w:] *Od Monumentu do Marketu. Sztuka wideo i przestrzeń publiczna*, red. P. Krajewski, V. Kutlubasis-Krajewska, Wrocław 2005, s. 11.
- ⁴⁵ Więcej na temat kategorii sztuki publicznej: Jay Koh, Chu Yuan Chu, *Seminarium Sztuka zaangażowana w przestrzeniach publicznych*, [w:] *City...*, s. 12.
- ⁴⁶ P. Krajewski, op. cit., s.12.
- ⁴⁷ Pojęcie sztuki w przestrzeni publicznej rozpowszechniło się w Stanach Zjednoczonych w latach 80. Sztuka w przestrzeni publicznej zakłada swobodę indywidualnej ekspresji artysty w przestrzeni miejskiej po to, by przybliżyć sztukę do życia i wziąć bezpośredni udział w debacie publicznej, a także aby pobudzić społeczeństwo do dyskusji, ale dyskusji na równych prawach, bez narzucania innym własnego zdania, por. E. Mikina, *Przeźródła publiczna*, [w:] *Wyspa...*, s. 78.
- ⁴⁸ Klamana obronił dyplom, pisząc pracę teoretyczną o *land artcie*. W połowie lat 80. jeździł na plenery np. do kamieniołomów w Pińczowie, gdzie wykonywał prace w duchu *land artu*. Por. R. Piotrowska, niepublikowany wywiad z Grzegorzem Klamaniem, sierpień 2007.
- ⁴⁹ E. Huhtamo, *Od wszechogarniającego do efemerycznego: sztuka publicznych interwencji*, [w:] *Od Monumentu...*, s.45.
- ⁵⁰ Baraki znajdowały się u zbiegu ulic Chmielnej i Jaglanej. Obecnie znajduje się tam niezrealizowany wieżowiec.
- ⁵¹ *Baraki. Chmielna – Jaglana 9*, Gdańsk, 01.1987, broszura towarzysząca wystawie.
- ⁵² Ibidem.
- ⁵³ W kalendarium Wyspy z lat 80. można znaleźć tylko jedną wystawę, w której brała udział kobieta. Była to indywidualna wystawa Teresy Wyrąbkiewicz, zorganizowana w listopadzie 1988 roku. Patrz: *Wyspa...*, s. 109.
- ⁵⁴ J. Ciesielska, *Od archeologii odwrotnej do postmodernizmu. Co to jest Nowa Szkoła Gdańska?*, [w:] *Wyspa...*, s. 28.
- ⁵⁵ Z. Watrak, op. cit., s. 93.
- ⁵⁶ R. Piotrowska, niepublikowany wywiad z Grzegorzem Klamaniem, sierpień 2007.
- ⁵⁷ Ibidem.
- ⁵⁸ Koncepcja „Archeologii odwrotnej” traktowała o działaniu do miejsca, w kontekście jego specyfiki. Mówiła o tworzeniu prac wchodzących w dialog z przeszłością po to, by odnaleźć ważne znaczenia dla teraźniejszości.
- ⁵⁹ P. Piotrowski, op. cit., s.159.
- ⁶⁰ J. Ciesielska, *Od archeologii odwrotnej do postmodernizmu. Co to jest Nowa Szkoła Gdańska?*, [w:] *Wyspa...*, s. 24-35.
- ⁶¹ Z. Watrak, op. cit., s. 158.
- ⁶² Rektor Jerzy Krechowicz i Senat ASP wymówił lokal Galerii Wyspa, używając jako pretekstu rzekomo obrażającej uczucia religijne wystawy Doroty Nieznalskiej *Pasja* (2002).

Summary

There are a lot of artistic phenomena which have been passed over in Polish academic art history between 1945 and 1989. It seems absolutely necessary to explore them. One of them is the issue of creating an artistic formation oriented towards social and political problems in Gdańsk. This text tries to show the outline of the origin of appearing avant-garde art in this milieu in the 80'. Artist analyzed in this text are heirs of avant-garde art which didn't have its own tradition in Gdańsk. Łódź has been the main centre of art in Poland since the 20'. There were also some artistic formations that remonstrated against the political system in Poland in the 80' in Łódź, as well as in Warsaw, Poznań and Wrocław. All those artistic phenomena are well known and have quite a large bibliography in contrast to Gdańsk's. Gdańsk was not important as an art centre until the 80' because avant-garde art didn't exist there. Art was developing mostly in nearby Sopot where the Institute of Fine Arts was created after the World War II. Artist from one aesthetic formation (colorism) came to Gdańsk after the War. This new milieu was very monolithic. There were some people from esteemed group KP among them. They were painting well balanced still lifes, landscapes and portraits in warm colors. Finally some artist started to create works which showed signs of political engagement in the 80ties. Polish artistic milieu has been divided because of the activity of the Solidarity. Some artist wanted to create independent art, in opposition to the Church and the government. They were connected to Wyspa Gallery located on the Island of Granaries in Gdańsk. They were (for the first time in Gdańsk) making art in public space, performances, they were also analyzing the language of media, creating installations and videos. Their art was not openly against the political system, but a lot of their works started to be like this because of specific political atmosphere of those times. Artist connected with *Wyspa* (Grzegorz Klaman – the leader, Kazimierz Kowalczyk, Jacek Staniszewski, Robert Rumas, Robert Kaja, Piotr Wyrzykowski, Eugeniusz Szczudło, Jarosław Bartołowicz, Marek Rogulski, Jarosław Fliciński) and TOTART had a great influence on Gdańsk artists in the 90', which is still not explored sufficiently. Some of them (Grzegorz Klaman, Robert Rumas) became one of the most important representatives of so called "critical art" which had its renaissance in Poland in the 90'.