

GRUPA

Buntownicy sztuki

Borysław Czyżak

MARGINESY



Przekraczanie granicy

Jest maj 1987 roku. Przed przejściem granicznym między Polską a Niemcami Wschodnimi długa kolejka, trzeba czekać. Pod szlaban po kolei podjeżdżają polskie samochody – Fiat 125p i dwa Maluchy. W większym samochodzie trzech malarzy: Włodzimierz Pawlak, Ryszard Grzyb i Paweł Kowalewski. W Maluchach Marek Sobczyk, Ryszard Woźniak, Jarosław Modzelewski. Gruppa. Jest z nimi Anda Rottenberg, zaprzyjaźniona krytyczka sztuki, u jej mamy spali po drodze w Legnicy. Samochody zapakowane do granic możliwości – jedzeniem, wódką, ciuchami na kilka tygodni, materiałami malarskimi. Uginające się bagażniki na dachach.

Polscy pogranicznicy i celnicy sprawdzają paszporty, potem trzeba przejechać kilkadziesiąt metrów i stanąć przed szlabanem straży niemieckiej. Kto jeszcze pamięta enerdowskich celników – naburmuszonych, podejrzliwych, zawziętych w drobiazgowych kontrolach? Dokładnie przeglądają paszporty, zaglądają do bagażników, pytają o cel wyjazdu, sprawdzają zaproszenia. Wreszcie przykładają pieczętki, można jechać. Po kilkuset kilometrach kolejna granica – jedna z najbardziej strzeżonych na świecie – między Niemcami Wschodnimi i Zachodnimi. Rytuał się powtarza, tym razem zaczynają funkcjonariusze enerdowscy, sprawdzający wszystko jeszcze bardziej drobiazgowo. Potem szeroki pas ziemi niczyjej, oddzielonej wysokimi

ogrodzeniami, zasiekami z drutu kolczastego, zaporami przeciwczołgowymi. Godło i flaga Niemiec Zachodnich, szlaban, kolejni funkcjonariusze. Ale tutaj paszporty sprawdzają już tylko pobieżnie, można jechać dalej¹.

Docierają do Kassel, zaproszeni przez organizatorów wystawy *Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke* w ramach Documenta 8. Wcześniej, zimą, odwiedził ich kurator wystawy Hamdi el Attar, spotykał się z ludźmi, zobaczył pracownię Marka Sobczyka i Ryszarda Woźniaka w podwarszawskiej Radości. Opowiedział o swoim pomysle pokazania w Kassel prac tworzonych kolektywnie przez grupy artystyczne z całego świata. Z Polski zaproszone zostało również Koło Klipsa z Poznania z Mariuszem Krukiem, Leszkiem Knaflowskim i ich kolegami – oni planowali zawieźć prace przygotowane w Polsce. Warszawscy malarze z Grupy mieli pracować na miejscu w Kassel przez kilka dni, przygotowując swoją pracę przed otwarciem wystawy.

W pawilonie K-18 w Kassel ustawiają ogromne podobrazie 6 × 6 metra złożone z czterech fragmentów. Płótna zostały pieczołowicie zagruntowane i wysuszone w Warszawie przez Woźniaka i Sobczyka, przyjechały zwinięte na dachach samochodów, w Kassel trzeba było je rozwinąć, rozprostować i naciągnąć na blejtramy zbijane na miejscu. Pojawia się stół z przywiezioną z Polski wódką i kiełbasą², słysząc głośnie śpiewy po polsku i rosyjsku, brzęk szkła, przekleństwa. Szwajcarzy protestują, że im to przeszkadza, Francuzi i Holendrzy dosiadają się do biesiady, ktoś przynosi marihuanę, robi się wesoło. Zaczynają malować, wszystkich sześciu. Jak widać na dokumentacji fotograficznej z tego wydarzenia, początkowo na płótnie na samym środku pojawiła się wielka wagina, z czasem obraz wypełniły kłębiące się sylwetki, biorące udział w jakimś rodzaju orgii, inne wznosiły ramiona w modlitwie, unosiły się w powietrzu, jeszcze inne spadały w otchłań³.

Patrząc na zdjęcia po latach, mam skojarzenie z malowanym w natchnieniu barokowym płótnem. I to się potwierdza, Ryszard

Woźniak opowiada mi, że nie było wiadomo, jaki ma być rezultat, ale punkt wyjścia został wcześniej nakreślony we wspólnych dyskusjach: pole obrazu zostało pierwotnie podzielone na sześć części – miały być wśród nich cztery żywioły: ogień, woda, powietrze i ziemia, do tego w środku wielka wagina jako początek świata i przejście w inne wymiary, a nad wszystkim królujący Bóg Ojciec. Ale to był dopiero początek, w trakcie malowania kolejne warstwy były zamalowywane i modyfikowane, powstało jakby kilka obrazów następujących po sobie. Część postaci znikła, pojawiały się nowe. Pawlak namalował sylwetkę ułana, ktoś mu ją zamalował, potem ułan powrócił. Z czasem wspólna akcja zaczęła przyciągać uwagę, pojawiły się osoby obserwujące postępujące prace, ustawiono krzesła, spontanicznie pojawiła się publiczność z innych grup.

Zdarzały się też napięcia, w pewnym momencie dwóch członków Grupy zerwało się do bójki – słyszałem różne wersje: jedna, że poszło o wzajemne krytyczne uwagi na temat malarstwa każdego z nich, i druga, że poszło o dziewczynę. Może o jedno i drugie? A może to były dwie różne bójki? Zostawiam to przyszłym biografom.

Zamalowywanie pracy kolegów było częścią ustaleń – chodziło o pracę wspólną, ale również o wolność, brak granic, zatracenie w tworzeniu, które jest jednocześnie indywidualne i kolektywne. A do tego była to wielka prowokacja – jak opowiada mi Ryszard Woźniak – „prowokacja wsteczności”. Na świecie wówczas sporo się mówiło o śmierci malarstwa, o konieczności oderwania sztuki od materialnego obiektu – obrazu czy rzeźby – o poszukiwaniu czystości koncepcji i idei. Sztuka była performatywna – robiono różnego rodzaju akcje, performanse, instalacje, a tradycyjne malarstwo było coraz bardziej uznawane za przeżytek. A tu nagle przyjeżdżają ludzie z Polski i owszem, robią performans, ale jego skutkiem jest tradycyjnie namalowany obraz olejny! Większość krytyków i publiczności tego wówczas nie zrozumiała – a okazało się, że to działanie znacznie wyprzedzało swój czas, włączając malarstwo z powro-



tem do głównego nurtu sztuki – ale nie malarstwo samo w sobie, tylko jako jedno z mediów sztuki konceptualnej, sztuki akcji.

W trakcie wspólnej pracy pojawiły się napięcia. Jarosław Modzelewski w rozmowie ze mną mówi bez wahania: „To była kompletna kakofonia. I ten motyw seksualny. Do niczego to się nie nadawało”. Ryszard Grzyb: „To był dobry obraz, dynamiczny, dużo się działo. Każdy z nas był inny, w tej różnorodności była siła, to było widać na tym obrazie”.

Modzelewski, Sobczyk i Woźniak poszli na spacer na górę parkową nad Kassel, wchodzili tam prawie trzy godziny, po kilkudniowych biesiadach zasapani i mokrzy od potu. Odpoczywając na samej górze na przystanku autobusowym, wypili butelkę whisky, uzgodnili, że obraz trzeba zmienić. Pytam o to Marka Sobczyka: „Oczywiście, że uzgodniliśmy to z kolegami, bez ich zgody byśmy tego nie zrobili”. Paweł Kowalewski: „My

Obraz Gruppy na
Documenta 8 w Kassel,
1987, po zamalowaniu

spaliśmy, o niczym nie wiedziałem”. Ryszard Woźniak: „Nie wiem, czy to nie ja wymyśliłem, że trzeba to pociągnąć dalej. Nie, nie uzgadnialiśmy tego z pozostałymi”.

Gdy część grupy poszła spać, trzech malarze* zamalowali obraz, używając kraplaka – czerwonej laserunkowej farby, która nie kryje całkowicie, raczej przesłania półprzezroczystą kurtyną, pozostawiając niewyraźne, delikatnie przebijające ze spodu sylwetki. Zginęła dynamika, dzikość, ekspresja i rozpasanie, pojawiły się zamglone niedopowiedzenia. Pozostali malarze początkowo są zaskoczeni, potem wręcz wściekli, dwaj nie pogodzili się z tym do dzisiaj. Z trzech, którzy nie brali udziału w zamalowywaniu, najszybciej ochłonął Włodzimierz Pawlak, nawet domalował jeszcze na samej górze sylwetkę Boga z białą chmurą. Bardzo delikatnie, prawie nie było widać. Ryszard Grzyb w rozmowie ze mną mówi: „Oni zniszczyli dobry obraz, nie mogli znieść tej ekspresji. Wyszło z nich dziedzictwo Gierowskiego”.

Sześć osób, sześć historii. Gdy po latach patrzę na dokumentację fotograficzną, w moich oczach praca po przemalowaniu to również ciekawy, wieloznaczny obraz, choć zupełnie inny od poprzednich warstw. Nie bez znaczenia była też symbolika całego wydarzenia, w którym świat został zalany czerwienią. Obraz się nie zachował, dzisiaj można go zobaczyć tylko na zdjęciach. Może ktoś odkryje kiedyś jego fragmenty w archiwach Documenta w Kassel?

Po namalowaniu obrazu w Kassel szóstka malarzy razem z Andą Rottenberg jedzie do Włoch na wystawę *Avanguardia Polacca. Esposizione dell'arte indipendente Polacca* w Agrate Brianza koło Mediolanu. Z trudem pokonują Maluchami i Polskim Fiatem Alpy, po drodze śpią na kempingach. Wystawę zorganizował profesor Aleksander Wojciechowski z Instytutu Sztuki PAN, wówczas prezes Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA. Ukazuje się katalog, na otwarciu wystawy 26 maja Włodzimierz Pawlak prezentuje swój performans *Idol*⁴,

* Woźniak, Modzelewski i Sobczyk.

znaczną część obrazów udaje się sprzedać – a wtedy włoskie liry, tak jak każda zachodnia waluta, starczą w Polsce na długo.

Po otwarciu wystawy wracają do Kassel na wernisaż Documenta 8 i potem do Polski. Po drodze na światłach jednego ze skrzyżowań spotykają samochód z kolegami z Koła Klipsa. Ryszard Grzyb wspomina, że przebiegł do nich i sprezentował im pisemko erotyczne przywiezione z Włoch. Mówi, że zachwycało go brzmienie włoskich tytułów.

Początek

Zaczęło się kilka lat wcześniej. W Polsce w strajkach sierpniowych 1980 roku udało się wywalczyć sporo wolności. Studenci byli wszędzie, roznosząc ulotki, malując plakaty, pomagając organizować pomoc dla strajkujących robotników, dokumentując wydarzenia na fotografiach, sami również strajkowali, walcząc o autonomię uczelni i protestując przeciwko obowiązkowej służbie wojskowej. Chłonęli sztukę na formalnych i nieformalnych wystawach, których zrobiło się mnóstwo, emocjonowali się *Człowiekiem z żelaza* Andrzeja Wajdy, po Nagrodzie Nobla z 1980 roku czytali wcześniej zakazanego Czesława Miłosza. Otworzył się dostęp do sztuki światowej.

Na przełomie 1980 i 1981 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie odbywa się wystawa *Lata siedemdziesiąte. Nowe malarstwo amerykańskie*, przygotowana przy pomocy ambasady USA i Marcii Tucker. Oglądają ją studenci warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych – Paweł Kowalewski, Ryszard Woźniak, Małgorzata Rittersschild, Maciej Wilski. To jest otwarcie oczu na świat. Marcia Tucker, założycielka New Museum of Contemporary Art w Nowym Jorku, była dwa lata wcześniej autorką wystawy *Bad Painting* – rozpoznała w Stanach nowy nurt, dostrzegła pokolenie, które chciało malować, przeciwstawiając się odchodzącej od tradycyjnego malarstwa, chłodnej, intelektualnej sztuce konceptualnej. Malowali na pozór niedbale,

jakby byli niecierpliwi, chcieli przekraczać granice. To robiło w Warszawie wielkie wrażenie.

Kolejnym ważnym wydarzeniem była wystawa *Malarstwo amerykańskie lat osiemdziesiątych*, przygotowana przez Barbarę Rose i pokazywana w 1981 roku w Biurze Wystaw Artystycznych (BWA) w Krakowie i Galerii Studio w Warszawie.

Nagle w nocy 13 grudnia 1981 zapadła cisza. Telewizja i radio nadawały muzykę Chopina na przemian z hymnem i przemową ponurego generała, telefony wyłączono, ponad dziesięć tysięcy osób zostało internowanych, na ulicach pojawiły się czołgi, aresztowano uczestników zjazdu Solidarności w Gdańsku. Obo wiązywały godzina policyjna i zakaz zgromadzeń. W ponad dwustu pięćdziesięciu zakładach rozpoczęto strajki okupacyjne, część z nich była brutalnie tłumiona przez milicję. Władze strzelały do strajkujących górników w kopalni „Manifest Lipcowy”, dziewięciu górników zginęło w kopalni „Wujek”. W Gdańsku odbyła się manifestacja uliczna ponad stu tysięcy osób – milicja użyła ostrej amunicji.

Przepisy były surowe – część strategicznych zakładów zmilitaryzowano, dla pracowników telekomunikacji, energetyki, transportu oznaczało to bezwzględne posłuszeństwo i podporządkowanie władzom wojskowym. Gdy ambasador PRL-u w Japonii Zdzisław Rurarz poprosił o azyl polityczny, został w Polsce skazany zaocznie na karę śmierci. Łącznie skazanych na karę śmierci w stanie wojennym zostało sześć osób, większość zaocznie, po ucieczce za granicę. Do tego zakaz podróżowania po kraju, niepokój rodzin internowanych, wściekła propaganda antysolidarnościowa w mediach, powrót do języka władzy jakby żywcem przeniesionego z lat stalinowskich.

Potem przyszło szare życie; problemy z zaopatrzeniem – na kartki sprzedawano cukier, mięso, alkohol, słodycze, trzeba było stać w wielogodzinnych kolejkach*. Zamknięto galerie sztuki,

* W lipcu 1984 roku wprowadzono również kartki na benzynę.

muzea, teatry. Telewizja działała, ale strach było ją oglądać – lektorzy występowali w wojskowych mundurach. Środowiska opozycyjne ogłosiły bojkot państwowych mediów, nikt sensowny nie chciał w nich występować.

Dlaczego właściwie o tym piszę, skoro większość tych faktów można znaleźć w podręcznikach historii? Po pierwsze, trudno jest pisać o sztuce, nie wspominając o świecie otaczającym artystów – bez zrozumienia kontekstu sztuka staje się tylko dekoracją. A po drugie, w każdym pokoleniu znajdują się chętni próbujący przywrócić autorytarne porządki, to ciągle powraca – i warto o tym przypomnieć choć na chwilę, ku przestrodze.

W stanie wojennym ludzie reagowali bardzo różnie – część strajkowała, drukowała w podziemiu ulotki, malowała solidarnościowe napisy na murach. Część uważała, że Jaruzelski „wreszcie zrobił porządek”, a milcząca większość zajmowała się swoimi sprawami – pracą, stanem w kolejkach, czekaniem na autobus, który nie przyjeżdżał całymi godzinami. Ale jest jedna ważna rzecz w tym krajobrazie: nie wszystko było ponure – kwitło życie towarzyskie, bo skoro nie działały telefony, a chciało się z kimś kontaktować, trzeba było po prostu go odwiedzić. Każdy mógł wpaść bez zapowiedzi, dostać herbatę czy kieliszek wódki, po prostu pogadać. A gdy się zasiedziało, musiał zostać na noc, bo przecież była godzina milicyjna. Rok po wprowadzeniu stanu wojennego urodziło się rekordowo dużo dzieci. Kwitło opowiadanie dowcipów o Jaruzelskim albo o Polaku, Rosjaninie i Niemcu, śpiewanie piosenek przerobionych z okupacyjnego repertuaru, jak choćby: „Zielona wrona, wężyk szamerowany, kto nie dał drapak, kto nie chciał zapłakać, ten został internowany” – na melodii *Teraz jest wojna*.

Różnie reagowali również młodzi artyści – starali się nawiązać kontakt z kolegami, spotkać, ale również malować. Marek Sobczyk opowiadał mi po latach, jak w niedzielny poranek 13 grudnia jechał z rodziną samochodem z Ursynowa do Śródmieścia, mijając czołgi i wozy opancerzone na ulicach, został zatrzymany i zawrócony przez patrol. Sytuacja wydawała mu się nierzeczy-

wista i absurdalna. Po powrocie do domu namalował słynny później obraz *Gandzia*.

Praca ta jest dobrym przykładem podejścia Sobczyka i jego rówieśników do ówczesnej rzeczywistości. Oczywiście przemawiali się przemocą, mieli poczucie krzywdy, odbierali presję, cierpieli niedostatek zagrażający ich rodzinom – ale przede

Marek Sobczyk, *Gandzia*
(14 grudnia 1981), 1981



wszystkim odczuwali daleko idące poczucie absurdu. Ten właśnie obraz jest jednym z pierwszych i najbardziej dobitnych tego przykładów, może dlatego przeszedł do legendy. Sylwetka generała upozowanego jak południowo- czy środkowoamerykański dyktator, w operetkowych ciemnych okularach, w których tak lubił występować. Siedzi na tle odwróconej rastafariańskiej flagi – a przecież ruch rastafariański to była przyjaźń, muzyka, Bob Marley, palmy, powrót potomków niewolników do Afryki pod przywództwem wolnej Etiopii, muzyka reggae i marihuana, czyli gandzia. Marzenia o wolności. Generał w ustach ma skręta czy raczej cygaro – jak prawdziwy dyktator południowoamerykański. To cygaro kojarzy mi się z laską dynamitu, portretowany w mojej wyobraźni nie zdaje sobie sprawy z tego, co go za chwilę czeka.

Ryszard Woźniak w jednej z naszych rozmów o twórczości Grupy zwraca mi uwagę na metaliczny odbłask na obrazie Sobczyka – jego zdaniem to jest lufa, nie laska dynamitu. Pytam o to Marka Sobczyka – w jego intencji miało to być coś pomiędzy cygarem a lufą. Ale dodaje: „Jeśli pan chce zobaczyć w tym dynamit, to ja nie mam nic przeciwko temu. To nawet byłoby ciekawe; albo on w nas strzela z lufy, albo my go częstujemy dynamitem. Ale przede wszystkim chodziło mi o poczucie absurdu: przecież to nie może być rzeczywistość, unosimy się w jakichś narkotycznych oparach”. Tak Marek Sobczyk po swojemu odgrywał się na generale.

Bywało też poważniej – w tym czasie Ryszard Woźniak ma luje *Montaż głowicy* i dedykuje go Nadzieździe Mandelsztam. Czytał wówczas wydane w drugim obiegu wspomnienia, w których pisarka, zesłana przez władze sowieckie do syberyjskiego łagru razem z mężem, urodzonym w Warszawie poetą Osipem Mandelsztamem, stara się zachować w pamięci jego wiersze – bo wszystkie jego notatki i rękopisy z lat trzydziestych zostały zniszczone przez władze w wielokrotnych rewizjach mieszkania, na piśmie nie zachowało się nic. Byli traktowani jak wrogowie ludu i najciężsi przestępcy, leżeli na pryzkach, przymierając

Ryszard Woźniak,
Montaż głowicy
(dedykuje Nadzieździe
Mandelsztam), 1982



głodem, Nadieżda uczyła się na pamięć wszystkich wierszy Osipa, tylko w jej głowie mogła się zachować jego twórczość z tych lat.

Poeta zmarł w łagrze niedługo później, w 1938 roku. Władza robiła wszystko, żeby pozbyć się ich i podobnie jak oni myślących ludzi, tęskniących za wolnością; by wymazać pamięć o nich – i zastąpić ich innymi, bezwonnymi, całkowicie posłusznymi. I o tym jest ten obraz – władza ucina człowiekowi głowę i w jej miejsce montuje głowę bezwonnego zwierzęcia o świńskich czy oślich uszach.

W pierwszych dniach stanu wojennego zajęcia w szkołach i na uczelniach się nie odbywały. Wykłady wznowiono w lutym, uczelnie stały się pewnego rodzaju azylem wolności. W warszawskiej ASP skrzyknęli się studenci z koła naukowego na Wydziale Malarstwa, pod koniec 1982 roku planowali otwarcie wystawy pod zaproponowanym przez Pawła Kowalewskiego tytułem *Zawieszenie metafizyczne*, nawiązującym do wyczekiwanego zawieszenia stanu wojennego. Pomysł wsparł kierujący uczelnią Pracownią Dziekanka Jerzy Onuch. Obawiano się reakcji władz na wystawę planowaną dokładnie 13 grudnia, ostatecznie pokaz otwarto 14 stycznia 1983 roku pod zaproponowanym przez Włodzimierza Pawłaka i Ryszarda Grzyba „lżejszym” tytułem *Las, góra, a nad górą chmura*⁵. Udział wzięli uczniowie Stefana Gierowskiego: Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Ryszard Woźniak, z pracowni Rajmunda Ziemskiego dołączyli Ryszard Grzyb i Włodzimierz Pawlak* oraz uprawiająca sztukę amatorsko Ewa Piechowska, niepełnosprawna intelektualnie modelka z pracowni malarstwa⁶.

* Pomysł wystawy prawdopodobnie pochodził od Krzysztofa Kłępki, który poznał się z Pawłem Kowalewskim i Ryszardem Woźniakiem w kole naukowym. Kowalewski do idei wystawy przekonał Jerzego Onucha. Z kolei Ryszard Woźniak znał Ryszarda Grzyba ze wspólnego uprawiania karate. Jarosława Modzelewskiego, który był już po studiach, zaprosili, bo widzieli jego prace z dyplomu w pracowni profesora Stefana Gierowskiego.

Jak opowiadał mi Ryszard Woźniak, w zaproszeniu Ewy Piechowskiej chodziło o otwartość, wolność, ale również o zacieranie granic między sztuką tworzoną przez osoby z wykształceniem artystycznym i bez niego, będące w pełni sił i borykające się z niepełnosprawnością. Paweł Kowalewski wypowiada się w podobnym duchu – w tym zaproszeniu nie było przypadku: „[G]wasze Ewy Piechowskiej były światem przefiltrowanym przez samego siebie”; kierowały całą wystawę w stronę tego, czym chcieli się zajmować – w stronę nowego malarstwa płynącego z pokładów indywidualnej wrażliwości⁷. Chcieli przekraczać granice sztuki akademickiej, profesjonalnej – na przykład Woźniak w tym czasie często maluje palcami, dłonią, przekłada pędzel do lewej, niewprawnej ręki, żeby odejść od wyuczonych gestów.

Nie wszyscy uczestnicy wystawy mieli wówczas poczucie wspólnego kierunku – gdy zaproszony przez kolegów Jarosław Modzelewski wszedł do Dziekanki i zobaczył roztawione pod ścianami obrazy kolegów, chwycił się za głowę z krzykiem: „O kurwa, co ja tu robię?!”⁸. Został później ważnym członkiem Gruppy, chociaż na zawsze zachował pewien dystans.

Ryszard Grzyb wspomina, że publiczność była oszołomiona i zachwycona – w galerii było ciemno, obrazy wyłaniały się z mroku, oświetlone punktowym reflektorem, pokazowi towarzyszyła głośna punkowa muzyka zespołu De Press⁹. Warto posłuchać jednego z ich utworów, choćby *Reparations*, żeby poczuć tę atmosferę – było głośno, buntowniczo i dziko. A współzałożycielem De Press był Andrzej Dziubek, który uciekł z Polski przez zieloną granicę, w czasie ucieczki zimą przez góry stracił dwa odmrożone palce, mimo tego grał na gitarze basowej i założył punkowy zespół z Norwegami.

Ważny był sposób użycia reflektorów podczas pokazu – malarstwo potrzebuje światła, zazwyczaj wystawy są starannie oświetlone, a tutaj widzowie doświadczyli zaprzeczenia muzealnej i akademickiej tradycji: ciemno, na środku teatralny punktowy reflektor, którego sylwetka z daleka przypominała

ciężki karabin maszynowy. Żeby widz mógł cokolwiek zobaczyć, musiał chwycić dwa uchwyty reflektora i skierować go w stronę obrazu. Widać, że od początku działania tego środowiska chodziło o włączenie w akcję publiczności – już wtedy rodził się parateatralny, performatywny charakter tych akcji, z zacieraaniem ról między twórcami a publicznością. Chociaż, o ile mi wiadomo, były też granice – publiczność nie malowała. Wielu historyków sztuki uważa to wydarzenie za pierwszą wystawę Grupy, choć ta nazwa jeszcze wówczas nie funkcjonowała, zmieni się również jej skład.

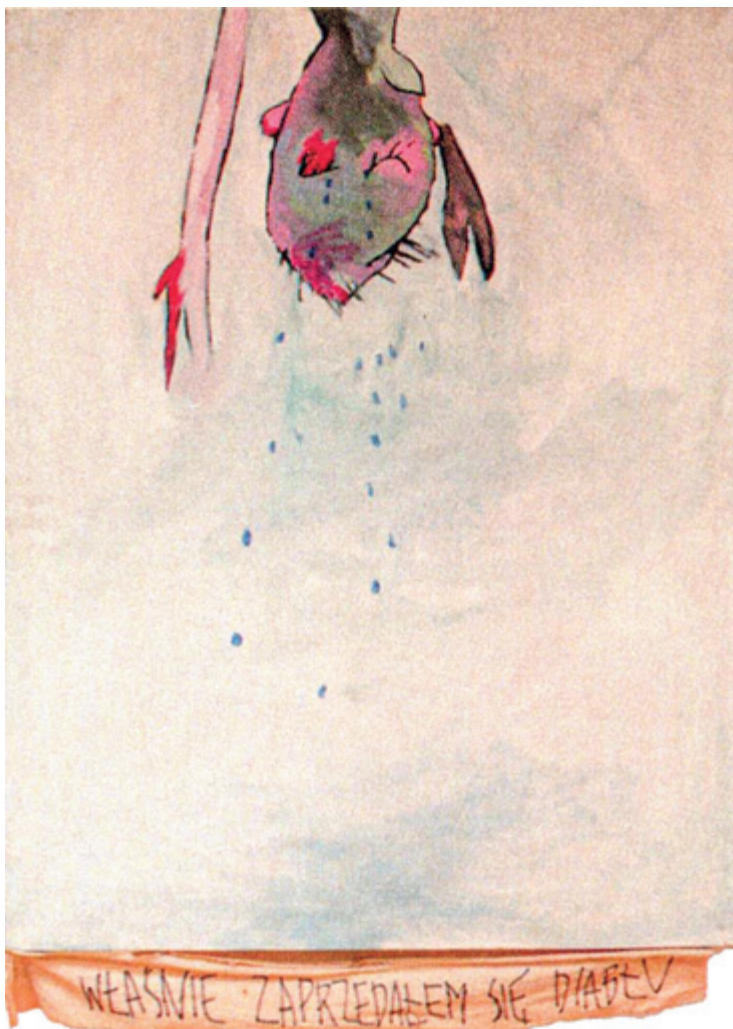
W marcu przy prezentacji wystawy zorganizowanej przez Andrzeja Mrocza w Galerii BWA Labirynt w Lublinie dołączył Marek Sobczyk, kolega Modzelewskiego z pracowni Gierowskiego – obaj byli już po studiach, które ukończyli w 1980 roku. W wystawie wzięli też udział Małgorzata Rittersschild i Maciej Wilski – studenci z pracowni Gierowskiego.

Te wystawy robiły duże wrażenie. A przychodzili bardzo różni ludzie – to był czas, w którym młodzieżowe kontrkultury były bardzo silne. Byli hippisi w powłóczystych koszulach z barwnymi koralikami, byli anielsko zrelaksowani fani reggae i Boba Marleya z dreadami w trójkolorowych włóczkowych czapkach, były punki z kolorowymi czubami postawionymi na cukier, w swoich skórzanych kurtkach i glanach, byli brodaci studenci w kraciastych koszulach. Tej wystawie również towarzyszyła muzyka – 10 marca zespół dwudziestodwuletniego wówczas Jerzego Truszkowskiego Nihilistyczny Alians Orgiastyczny zagrał swój pierwszy publiczny, punkowy koncert*. Całe to barwne

* Jerzy Truszkowski był wówczas studentem wychowania plastycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, z czasem stał się jednym z ważnych performerów alternatywnej sceny artystycznej, związanym ze środowiskiem Kultury Zrzuty i łódzkiego Strychu. Przyjaźnił się ze Zbigniewem Liberą, Jackiem Kryszkowskim, a także z Waldemarem „Majorem” Fydrychem, założycielem wrocławskiej Pomarańczowej Alternatywy.

towarzystwo spotkało się w notabene państwowej Galerii BWA Labirynt – była to chyba jedyna wówczas oficjalnie działająca galeria w kraju, która nie była bojkotowana ze względu na opozycyjne zaangażowanie jej szefa Andrzeja Mrocza.

Paweł Kowalewski pokazuje między innymi pracę *Właśnie zaprzedałem się diabłu* – odzwierciedlenie ówczesnych rozwa-



Paweł Kowalewski, *Właśnie zaprzedałem się diabłu*, 1982

zań o granicach dobra i zła, a Jarosław Modzelewski przejmujące swoją surowością *Czarne góry*. Grzyb pokazuje słynny później *Herbatnik wojenny*, ale nie byłby sobą, gdyby nie próbował czegoś sprowokować, wystawia też obraz z wcześniej proponowanym przez Kowalewskiego tytułem *Zawieszenie metafizyczne*, z dziko namalowanym psem z wielkim penisem i podniesioną prawą tylną łapą, dedykowany „Pawłowi Kowalewskiemu, który nigdy nie był, nie jest i nie będzie moim przyjacielem”. Panowie szczęśliwie przyjaźnią się do dzisiaj.

Ryszard Woźniak, oprócz wcześniej pokazywanego *Montażu głowicy*, prezentuje w Lublinie cieszący się dużą popularnością wśród publiczności ogromny obraz *Nowa fala popierdala* – już sam tytuł budzi ekscytację i zapowiada późniejsze gry słowne środowiska Gruppy, a gdy zobaczymy efektowną aluzyjną formę z sierpem i młotem, w którym młot jest zastąpiony palmą – ówczesnym symbolem wolności i tęsknoty za lepszym światem – a Nowa Fala jest rozpędzoną krowokształtną bestią o sylwetce przypominającej mapę Związku Radzieckiego, możemy sobie wyobrazić, że uciśze oglądających nie ma końca. A przecież oprócz odniesień politycznych mamy też filmowe, muzyczne i literackie – Nowa Fala miała własne konotacje w każdej z tych dziedzin.

Cenzura się nie zorientowała, czym w istocie jest obraz Woźniaka, za to zażądała zdjęcia obrazu Włodzimierza Pawlaka *Czerwony autobus rusza w drogę dookoła świata* i usunięcia go z katalogu – to chyba pierwsza ingerencja formalnej, państwowej cenzury w tym środowisku, już na samym początku.

W Lublinie do grupy dołącza Marek Sobczyk, pokazując duży obraz *Znikający nosorożec*, którego nie ma w katalogu wystawy. Praca narodziła się, gdy malarz poprosił przyjaciół – Jarosława Modzelewskiego i Ryszarda Woźniaka – o pomoc w przygotowaniu dekoracji dla przedszkola córki. Modzelewski dodał na obrazie Sobczyka szeroki czerwony pas na dole ośnieżonej góry Kilimandżaro. Można chyba to traktować jako pierwsze wspólne malowanie w środowisku przyszłej Gruppy, a przecież potem

było ich więcej i wspólna praca – najczęściej parami – stała się jednym z ich charakterystycznych działań.

Na wystawę zaproszeni są też Małgorzata Rittersschild i Maciej Wilski, studiujący wówczas w pracowni Stefana Gierowskiego. Wilski pokazuje między innymi *Gilotynkę* i *Prezent*. Już na studiach próbował łączyć malarstwo z performansem i muzyką, organizował akcje malowania na oczach publiczności. Jednym z bardziej znanych jego działań było późniejsze wspólne malowanie w warszawskim klubie Stodoła w 1986 roku, do którego zaprosił choćby Jerzego Truszkowskiego i Pawła Susida – dzisiaj profesora warszawskiej ASP. Większość prac Wilskiego z lat osiemdziesiątych, malowanych na szkolnej tekturze farbami plakatowymi, nie zachowała się. Niektóre miały rozmiary 2 × 5 metrów, chociaż większość była niewielkiego formatu – kolorowe obrazy posypane cekinami, rozdawane za darmo wśród znajomych – miały wnieść coś ciepłego i kolorowego do ludzkich relacji w trudnym świecie. Jednocześnie tak jakby artysta chciał schować swoje ego, roztopić się w tym świecie – to właśnie gest dawania był istotą tej sztuki.

Małgorzata Rittersschild wystawia między innymi *Krechę*, *Dwie krechy*, *Czerwone krechy*, *Dwie plamy* (w wersji I i II)*. Blisko abstrakcji, obrazy zwracają uwagę siłą znaku, bogatą fakturą i głębią koloru – a cztery prace ówczesnej studentki pokazane w katalogu wśród obrazów starszych kolegów to znacząca reprezentacja. Widać w jej obrazach bunt przeciwko tradycji malarskiej i polskiemu koloryzmowi – choć z naszych rozmów wiem, że kolor do dzisiaj uwielbia. Ale wtedy chciała się sprzeciwić tradycji i całemu otaczającemu światu – jej *Krecha*

* Obraz *Krecha* powstał w dwóch wersjach, jedna kształtem przypominała pagórek lub tęczę, druga – dwa pagórki. Tę drugą wersję znamy tylko z dokumentacji wystaw. Obraz *Czerwone krechy* w niektórych reprodukcjach (między innymi w katalogu z wystawy w Lublinie) został podpisany jako *Trzy krechy*.



jest namalowana na białoszarym tle, kolory zgrzytają, wydają się brudne. Tak objawiała się wówczas rogata dusza jednej z najlepszych kolorystek.

Sama artystka w rozmowie ze mną wspomniała, że jeden z kolegów, Włodzimierz Pawlak, widząc jej obrazy, powiedział krótko: „Pani musi malować”.

Ewa Piechowska wystawia *Tak pogodziłam się ze śmiercią rodziców*, *But pierwszy* i *But drugi*. Nie udało mi się niestety dotrzeć do kolorowych reprodukcji jej prac pokazywanych na wystawach w 1983 roku, nieliczne dostępne na rynku obrazy

Małgorzata „Kuka” Ritterschild, *Krecha*, 1983 (w katalogu wystawy w Lublinie opisany jako *Dwie krechy*)



Małgorzata „Kuka” Ritterschild, *Czerwone krechy*, 1983

robią do dzisiaj wrażenie wyczuciem koloru i spontanicznością, ale bardzo trudno je znaleźć. Niektóre są pogodne i słoneczne, niektóre mówią o śmierci. Odmienność Ewy Piechowskiej – nie tylko jej nieoszlifowany studiami na ASP talent malarski, ale również odmienność jej psychiki – w jakiś sposób przyciągały młodych artystów, były jakby oknem do innej rzeczywistości. Chcieli przekraczać granice i wejrzeć w to, co jest po drugiej stronie – cywilizacji, „normalności”, akademizmu.

„Odmiennymi stanami świadomości”, związanymi między innymi z chorobami psychicznymi, fascynował się Ryszard Woźniak, jeszcze przed wstąpieniem na ASP pracował jako terapeuta zajęciowy w Instytucie Neurologii i Psychiatrii. Przez pewien czas na oddziale psychiatrycznym zatrudniona była również

Małgorzata Rittersschild. Być może w jakimś stopniu było to związane z pokoleniowymi fascynacjami, które dobrze pamiętam: *Lotem nad kukułczym gniazdem* – książką Kena Keseya z lat sześćdziesiątych i filmem Miloša Formana nakręconym w 1975 roku, a także wydanym w 1979 roku *Obłądem* Jerzego Krzysztonia. Rozważania o kruchości ludzkiej psychiki, przekraczaniu granic, obłądzie – ale również o istocie człowieczeństwa, o opresji i wolności. Małgorzata Rittersschild opowiadała mi po latach, jak fascynowała się wyobraźnią spotykanej w tramwaju pani, która zdawała się żyć we własnej rzeczywistości, a dzieliła się z „naszą” stroną świata krótkimi zdaniami: „Jaszczurka oznacza krótkotrwałe szczęście”. I właśnie jaszczurka została patronką wystawy malarki w 2025 roku – po czterdziestu latach*.

Nie sposób wymienić tu wszystkich prezentowanych wówczas prac, ale ważne jest, żeby pokazać rodzącą się różnorodność i energię tego środowiska. Mogę sobie wyobrazić, że komuś potrzebującemu pewnego porządku, spójności stylistycznej czy programowej mogło to wszystko wydawać się kakofonią – ale warto zobaczyć w tym energię, poszukiwanie wolności, odwagę przekraczania barier. Jest siła graficzna Jarosława Modzelewskiego, jest groteska Ryszarda Grzyba, jest gra aluzją i tytułem Ryszarda Woźniaka, swoboda Pawła Kowalewskiego, bezkompromisowość Włodzimierza Pawlaka, dziecięca świeżość Marka Sobczyka. Widać otwartość – wraz z zaproszeniem Ewy Piechowskiej, Małgorzaty Rittersschild i Macieja Wilskiego środowisko poszerza horyzonty.

Może dla niektórych to był bałagan, ale ja w wystawie lubelskiej widzę jeden ważny motyw wspólny: siłę znaku. Większość prac wówczas wystawionych miała w sobie uproszczone znaki o dużej sile – kreska, proste sylwetki gór, dłoń, samolot, sierp i młot. Widać w tym wspólnotę przeżywania rzeczywistości, ale również kierunek poszukiwań czysto wizualnych. Choć

* Wystawa miała miejsce w galerii Fundacji Arton w Warszawie od 27 czerwca do 17 września 2025 roku, a jej kuratorką była Marika Kuźmich.

są oczywiście wyjątki: *Czerwony autobus rusza w drogę dookoła świata* Pawlaka, chociaż zdjęty przez cenzurę, pozostaje w pamięci jako wyróżniający się ekspresją, bardzo malarski, jakby zapowiadał ewolucję w bardziej dzikim kierunku, którą będzie można zaobserwować później. Istotne było też łączenie z innymi formami wyrazu, które później będzie znakiem rozpoznawczym Gruppy: wzmocnienie przekazu wizualnego słowem i muzyką. No i ważne dla publiczności odniesienia do aktualnej sytuacji, protest przeciwko władzy, ale również zgrywa. I zupełne nie-poddawanie się konwencjom artystycznym. Tak będzie przez kilka intensywnych lat.

Historycy sztuki i krytycy czasem piszą, że to środowisko nigdy nie miało wspólnego programu, nie wydało manifestu, że ich teksty nie były redagowane wspólnie. Ale warto zwrócić uwagę na fragment z katalogu do wystawy lubelskiej, który w moich oczach, nawet jeśli nie jest formalnym programem, zawiera jednak kilka istotnych refleksji:

My i Oni

ONI: Zaczynali w czasach wyraźnie i autorytarnie wszystko nazywających i określających, dlatego oni szli tam, gdzie nienazwane i nieokreślone. Mieli obowiązek odkrywać to, czego zabraniano im odkrywać.

MY: Zaczynamy w czasach, gdzie wszystko jest nieokreślone, nie ma żadnych odniesień. Wszystko pływa w bajorze. Wszystko wolno, bo wszystko jest bez znaczenia. Dlatego chcemy coś prosto i wyraźnie nazwać językiem malarstwa, znaleźć grunt bez kręcenia, choćby okazać się miało, że to, co nazywamy, to tylko mała radocha z

podglądniętych kalesonów
wystających z nogawek jednego z nich...¹⁰

Ten tekst mówi nam sporo o buncie wobec awangardy żyjącej w innych czasach. I o nastrojach lat osiemdziesiątych: w czasach, w których operetkowy generał przebrany za Pinocheta wtrąca ludzi do więzienia, w mediach panoszy się karykaturalna nowomowa, w poczuciu wszechogarniającego absurdu można było tylko wyśmiewać kalesony klasyków. I mieć z tego choć trochę zabawy, a z czasem coraz więcej. Ale też, jak później wielokrotnie pokazało to środowisko, zabawa była przemieszana z głębszą refleksją. Czasem rechotali, a czasem płakali*.

Czy wystawy w Pracowni Dziekanka i w lubelskim Labiryncie uformowały Grupę (nawet jeśli ta nazwa pojawi się dopiero później)? Tak w 1983 roku mówili o tym członkowie grupy.

Ryszard Grzyb:

Nie wiem, czy to jest grupa w takim znaczeniu, w jakim rozumie się grupę. Są pewne wspólne rzeczy. To znaczy rzeczy wynikające nie z programu wspólnego, tylko [...] ze zbliżonej wrażliwości. Czy w widzeniu świata, czy problemów, z którymi się stykamy.

Paweł Kowalewski:

To nie jest grupa. Wspólne cechy są konieczne, ponieważ to jest malarstwo, które nosi znamiona osobistości, więc musi być spójne, ponieważ nigdy byśmy się nie przyjaźnili [...]. Nie uważam tego za grupę i bardzo się tego boję, że może to być odebrane jako grupa.

* Więcej o tekstach artystów Grupy odnoszących się do życia i własnej sztuki w książce Borysława Czyżaka *Kolekcja. Opowieści o współczesnej sztuce polskiej*, Warszawa 2024, s. 275.

Jarosław Modzelewski:

Nie uważam, że to jest grupa. I myślę, że to nigdy nie będzie grupa [...]. Ale z pewnością jest coś, co łączy tych wszystkich ludzi.

Włodzimierz Pawlak:

Zauważyłem, że mamy wiele wspólnych cech, i zauważyłem przy tym, że mogłem z nimi wystawić.

Marek Sobczyk:

[...] mój udział jest przypadkowy. Natomiast po tej wystawie w jakiś sposób chciałbym pracować nad tym dalej [...]. Znalazłem [cechy] wspólne, z tym, że nie wiem, czy one kwalifikują do tego, żeby to była grupa. Ale na pewno kwalifikują do tego, żeby zrobić jeszcze coś.

Ryszard Woźniak:

Nie traktuję tego jak grupę. Nie traktuję tego jako stałej formy. Staram się być maksymalnie otwarty na nowe zdarzenia [...]. Wspólne cechy plasowałbym w sferze osobowości w ogóle, a nie w twórczości, w śladach. Raczej w sposobie myślenia i bycia. I dopiero w następnej kolejności w sposobie wyrażania tego w malarstwie czy w działaniu.¹¹

W taki sposób rodziło się najważniejsze ugrupowanie w polskiej sztuce lat osiemdziesiątych – bez przekonania, że chcą tworzyć stałą grupę, ale z wyjątkową zgodnością, że coś ich łączy i że warto coś razem zrobić.

Jeszcze w roku 1983 w grudniu Grzyb, Woźniak i Pawlak organizują w Dziekance chyba pierwszą w tym środowisku akcję *Itaka Itaka* – łączą wystawę obrazów z drukiem ośmiu wierszy Ryszarda Grzyba, z zapisem performansu, w którego trakcie na

zmianę wchodzili i siedzieli w klatce z metalowej siatki, w której stały piec i krzesło. Włodzimierz Pawlak przedstawił *Odczyt o abnegacji*: „Odyseusz i Odyseja w klatce na terenie osiedla mieszkaniowego z betonu, stali i szkła. Pobyt w klatce jest być może epizodem w naszej podróży, ale może też być jedynym dostępnym światem do błędzenia”¹². To początek działań, które później staną się znakiem rozpoznawczym Gruppy – akcji łączenia obrazów, aktywności parateatralnych, poezji, opowieści, relacji z życia i z lektur.

Ważne są rozmowy i nieustanne spory, dyskusje o sztuce – czym ona jest, jakie ma być malarstwo, jaka forma obrazu jest konieczna do przekazania tego, co chce się powiedzieć? Z czasem wytwarzają swoisty język, jakby słownik pojęć, takich jak „niedoformie” – szalenie ważnych, wiele mówiących o ich koncepcji sztuki, ale też o podejściu do świata. Ryszard Woźniak w naszej korespondencji udostępnia spis najczęściej używanych przez nich pojęć:

1. Niedoformie – otwartość formy artystycznej, jej niekompletność, stan zmienny, żywy i niejednolity. Niedoformie zawiera w sobie procesualność, stawanie się, pojawianie się znienacka, jest niedokończone, więc jeszcze nie zastygłe, niedoformie może zawierać w sobie błąd, który nie osłabia jednak wartości takiego dzieła, lecz świadczy o jego autentyzmie.
2. Niepełnosprawność (Behinderte) – skaza kulturowa i cywilizacyjna, skundlenie, braki w wykształceniu, niemożność odbywania podróży, bieda.
3. Przekroczenie – działanie w sposób naruszający zwyczajowe konwencje, nadekspresja i prowokacja niszczące percepcyjne nawyki widza i celowe pobudzanie jego wrażliwości i uwagi.
4. Działanie totalne (Total) – działanie w sposób nieskrępowany, spontaniczne i łączące wszystkie dostępne w danym momencie środki.
5. Karnawał – działanie w trybie święta, radosne celebrowanie piękna chwili.
6. Artyzm – postawa artystyczna pozbawiona kompromisów.

7. Żenada – prowokowanie sytuacji żenujących jako kierujących uwagę na pozytywne aspekty nowych rozwiązań stylistycznych. Poszerzanie perspektyw czystości.
8. Absurd – świadomość absurdalności egzystencji we wszystkich jej przejawach, uzasadniająca stosowanie ironii i śmiechu jako istotnych składników formy dzieła.
9. The Russians (wymawiane Derusjans) – przekraczanie konwencji towarzyskich, np. brak higieny osobistej i niekulturalne zachowanie*.
10. Pseudoperformance – działanie łączące cechy happeningu i performance, posiadające określoną ideę i ogólny plan jednak pozbawione podstawy teoretycznej, z założenia otwarte na zdarzenia sytuacyjne i interakcje.
11. Szatniarstwo sztuki (szatniarze sztuki) – strategia artystyczna polegająca na porzuceniu ambicji tworzenia własnego idiomu wypowiedzi artystycznej i korzystanie z istniejącej narracji pochodzącej z zewnątrz, na przykład z narracji jakiejś instytucji lub muzeum.
12. Sztuka prywatna – jako odpowiedź na wszelką zideologizowaną sztukę i propagandę systemową.
13. Sztuka podziwu – jako bezwarunkowa afirmacja wszelkich zjawisk będących źródłem autentycznych artystycznych inspiracji.
14. Rezerwat Sztuki Polskiej – jako miejsce zachowania najcenniejszych narodowych wartości, do których oczywiście zaliczaliśmy również samych siebie.¹³

O ile mi wiadomo, w chwili, gdy piszę te słowa, ten słownik pojęć nie był jeszcze przez nikogo z badaczy opublikowany, a przecież wydaje się to szalenie ważne dla zrozumienia sztuki Gruppy. W moich oczach „niedoformie” jest pojęciem o wadze porównywalnej z „czystą formą” Witkacego – i pamiętając o tym pojęciu, możemy lepiej zrozumieć sztukę artystów Gruppy,

* Prawdopodobnie zaczerpnięte z Conrada, który tak określał wszystkie ludy będące pod wpływem Imperium Rosyjskiego.

wagę procesu jej powstawania, jej wieloznaczność, zamierzone, świadomie zaplanowane wrażenie niedokończenia, pozorną nieporadność. A z rozmów z artystami wiem, że do formy przywiązali wielką wagę, w ich twórczości nie ma nonszalancji czy nieporadności wynikającej z braku warsztatu albo lekceważenia formy malarskiej, wręcz przeciwnie: to „niedofornie” jest starannie zaplanowane, to pewnego rodzaju program – tego oficjalnego nigdy nie było, ale patrząc na obrazy, warto pamiętać o tym słowniku.

Rok 1984 rozpoczyna się wystawą uważaną przez historyków sztuki za trzecie wspólne wystąpienie Grupy po Dziekance i Labiryncie – na Scenie Kameralnej Teatru Polskiego w Warszawie. Inicjatorem powstania Sceny Kameralnej był Kazimierz Dejmek, a wśród aktorów między innymi Jan Englert. Ryszard Winiarski, będący w kontakcie z Englertem i Dejmkiem, zaproponował zrobienie tam wystawy Pawłowi Kowalewskiemu – widać, że od początku Kowalewski był znaczącym „zbieraczem” kolegów do wspólnych przedsięwzięć. Ideę i tytuł wystawy wypracowali, nawiązując grą słów do planowanej w teatrze premiery *Matki Witkacego* – nazwali swój pokaz *Matka Premiera*, otwarto go w dniu premiery teatralnej. Podobno gdy Jan Englert zobaczył obrazy, był zbulwersowany i kazał je zdjąć. Sprawę załagodził Kazimierz Dejmek, który pojawił się po chwili. Wyraźnie był bardziej wyrozumiały dla poszukiwań młodych twórców.

Wystawa się odbyła. Było to wejście młodych malarzy w krąg kultury wysokiej. Obecna w teatrze Zofia Gołubiew zainicjowała później zakup prac do zbiorów krakowskiego Muzeum Narodowego – to była duża sprawa¹⁴. Warto pamiętać, że najstarszy z malarzy w roku wystawy *Matki Premiera* kończył dwadzieścia dziewięć lat (najmłodszy dwadzieścia sześć).

W roku 1984 pojawiły się pierwsze wzmianki o nowej grupie malarzy w środowisku krytyków. Tak mówiła o nich w wystąpieniu wygłoszonym w listopadzie 1984 roku na spotkaniu