

**Scenariusz wystawy
w 32 rozdziałach
napisany przez Ankę
Ptaszkowską**

1.

Soirées Privées

Ogłaszam: nadchodzi prywatność. Wymiotujemy przestrzeń publiczną: sztukę-dziewczyinę publiczną, rynek i politykę.

Soirées Privées – miejsce debat i dyskusji o sztuce i polityce, czasem wystaw. W bliskiej współpracy z dawnym towarzyszem bojów, François Guinochetem i wydawnictwem NOUS. Program tych wieczorów jest tyleż wynikiem bieżącej chwili – naszych obecnych fascynacji, co naszych dawnych zaangażowań. Paryskie wieczory nie są z góry zaplanowane, ale organizowane spontanicznie.

Kładziemy nacisk na ich prywatny charakter, nie przejmując się zbytnio dwuznacznym posmakiem, jaki w języku francuskim ma termin „soirée privée”. Podobnie jak w naszej numerowanej galerii lat 70., wszystko może być ich przedmiotem: debata, wystawa, jedno dzieło, dwa dzieła, wycieczka. Jedynym stałym elementem wieczorów jest obfity bufet (lubimy przypomnieć przy okazji, że w oficjalnych galeriach nie uświadczysz nawet orzeszków ziemnych, nie mówiąc o tym, że z reguły po wernisażach galerzysta z ewentualnym kolekcjonerem wymykają się chyłkiem do restauracji).

2.

Grupa Zamek i nasze początki

Lublin, koniec lat 50. i początek lat 60., powstaje grupa artystów Zamek – z inicjatywy krytyka Jerzego

2.1



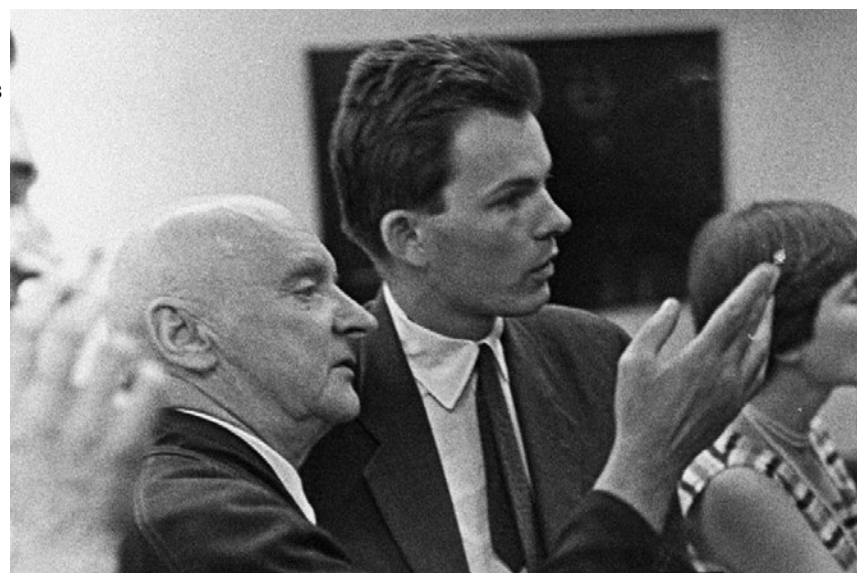
Ludwińskiego, z udziałem absolwentów historii sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego: Wiesława Borowskiego i Anki oraz niezależnego myśliciela Mariusza Tchoraka. Grupa wydaje pod kierunkiem Ludwińskiego pismo „Struktury”, dodatek do poetyckiego miesięcznika „Kamena”. Kontekst polityczny: załamanie się stalinizmu, rewolucja węgierska 1956, wyniesienie przez głupi naród Gomułki do władzy, okres Odwilży w kulturze, jazz, rock and roll, Kluby Młodej Inteligencji.

Program „Struktur” – końcowy etap walki z iluzją w malarstwie. Obraz z natury dwuwymiarowy zyskuje trzeci wymiar. Przestrzeń konkretna. Naszym teoretykiem i przywódcą duchowym jest Jerzy Ludwiński, wizjoner, twórca swego rodzaju „teorii relatywizmu” w zastosowaniu do sztuki. Twierdził, że gdziekolwiek rzucił go los – w Lublinie, Wrocławiu, Poznaniu czy Toruniu – tam właśnie jest centrum świata. Wszyscy studiujemy unizm Strzemińskiego i cybernetykę. Powstają *Artony* Włodzimierza Borowskiego – obraz jako żywa komórka.

Drugą wystawę „Nowoczesnych” w 1957 roku w Zachęcie oglądam już z Tadeuszem Kantorem. Jego twórczość i osoba są tematem mojej pracy magisterskiej na historii sztuki na KUL-u, pod kierunkiem, a raczej – wobec wyszukanych szykan uczelni – pod heroiczną ochroną Jacka Woźniakowskiego.

Kantor na wystawie „Nowoczesnych” przed *Artonami* Borowskiego: „To jest ta wasza awangarda?”. Ja: „Tak”.

Nasze życie – Teatr na Tarczyńskiej, pracownia Henryka Stażewskiego i Mewy Łunkiewicz-Rogoyskiej, Galeria Krzywego Koła, nocne życie – Kameralna, Bristol. Ważne postacie – Boguś Choiński, poeta, artysta



radykalny, autor piosenek w znakomitym wykonaniu Ludmiły Jakubczak, Adaś Pawlikowski, Sanktus, wspinały tancerz jazzu i inni heroiczni playboye.

Moje pierwsze doświadczenie dziania się sztuki. Śledzę godzinami powstawanie wczesnych obrazów Włodzimierza Borowskiego. Jego pokaz w Galerii Foksal w 1966 roku: widz, rytmicznie oślepiany, traci status obserwatora. Jest nim za to artysta ukryty w sali wystawowej. Widz staje się przedmiotem jego zimnej i jakże złośliwej obserwacji. Piszę o tym antypokazie Borowskiego w Programie Galerii Foksal. Dzianie się sztuki – to także Kantor malujący obrazy informel. Pozwala mi – młodziutkiej studentce – śledzić w swojej teatralnej pracowni ten zapierający dech spektakl. „Uwaga, malarstwo!”

Pierwszy mój artykuł w „Strukturach” pt. *Klasyka czy awangarda?*, o Henryku Stażewskim. Jestem mu przedstawiona w SARP-ie. Wita mnie słowami: „Zrobiła pani nadludzki wysiłek, żeby zrobić ze mnie nowoczesnego malarza”.

3. Galeria Foksal

Galeria Foksal powstaje w Warszawie w 1966 roku z inicjatywy krytyków Wiesława Borowskiego, Anki i Mariusza Tchorka oraz artystów – Henryka Stażewskiego, Romana Owidzkiego, Edwarda Krasińskiego, Zbigniewa Gostomskiego. Później dołączają do grupy Tadeusz Kantor i Maria Stangret. To jedyna, obok galerii Špálovej w Pradze, awangardowa galeria w bloku komunistycznym. Powstaje przy Pracowniach Sztuk Plastycznych i ma służyć jako alibi dla dość niejasnych

3.1



3.2



afer ich wysoko postawionego partyjnego dyrektora. Rzeczywistość przekracza jednak dalece te zamierzenia.

Tekst wystawy inauguracyjnej głosi:

Po pierwsze – nie tyle demonstrować „dzieła sztuki” w ich „skończonej” postaci, ile ujawniać – warunki i sytuacje, które wiążą się z ich powstawaniem. Po drugie – traktować te warunki i sytuacje jako organiczne elementy pokazu artystycznego.

Artyści odpowiadają na to wyzwanie, tworząc pierwsze w Europie *environnements*, realizując w przestrzeni galerii prace według terminologii Burena – *in situ*.

4. Teoria Miejsca – Mariusz Tchorek

Teoria Miejsca, pod ironiczno-pompatycznym tytułem „Wprowadzenie do Ogólnej Teorii Miejsca”, powstaje jako wynik całonocnego dialogu między Mariuszem Tchorkiem i Anką na ganku w Zalesiu w 1966 roku. Mariusz odczytuje ją z profetycznym ogniem na Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach w 1966 roku. Teoria Miejsca wywołuje burzę protestów, przede wszystkim ze strony Kantora, który oskarża nas o plagiat i głosi, że pisanie manifestów jest sprawą artystów, a nie krytyków. Tekst jest następnie opublikowany w Programie Galerii Foksal.

Teoria Miejsca, fragmenty:

Nie patrzmy na same dzieła, ale zatrzymajmy się przed terenem, na którym się znajdują. Nie

3.3



4.1



wchodźmy na wystawę, lecz stańmy przed wystawą.
Oto co stwierdzimy:

Tu następuje krytyka zjawiska wystawy, przede wszystkim jej wtórnego charakteru wobec aktu twórczego.

MIEJSCE. A więc MIEJSCE. Na pewno MIEJSCE. MIEJSCE to jest obszar, który powstaje z wzięcia w nawias, z zawieszenia wszystkich praw obowiązujących w świecie.

MIEJSCE nie jest kategorią przestrzenną, nie jest areną, sceną, ekranem, postumentem, piedestałem, a przede wszystkim nie jest wystawą.

MIEJSCE jest nagłą wyrwą w utylitarnym pojmowaniu świata. W MIEJSCU przestają obowiązywać wszystkie miary obowiązujące poza MIEJSCEM.

W obrębie MIEJSCA nie ma wahań, ponieważ nie ma różnicy pomiędzy działaniem dobrym czy złym, wartościowym czy niewartościowym – wszystko po prostu jest.

MIEJSCE nie jest ani dziwne, ani pospolite, wyrafinowane czy wulgarne, mądre czy głupie.

MIEJSCE jest jedno i tylko jedno.

MIEJSCA nie można kupić ani kolekcjonować. MIEJSCA nie można zaarrestować. Na MIEJSCU nie można się znać.

Mariusz Tchorek pozostaje jedyną, jak dotąd, osobą, która dotarła do głębszego sensu Teorii Miejsca i do nieoczekiwanej możliwości, którą teoria ta w sobie niesie. W wydaniu Mariusza Teoria Miejsca jest propozycją praktyki tak artystycznej, jak życiowej. A jedyną drogą, która daje do niej dostęp, jest osobiste i całkowite zaangażowanie. Teoria Miejsca – to jest Mariusz Tchorek. Nie tylko z powodu autorstwa. Ale głównie dlatego, że Mariusz Teorię Miejsca umiejscowił. Co więcej, sam siebie w niej umiejscowił. I to na całe życie.

4.2



4.3



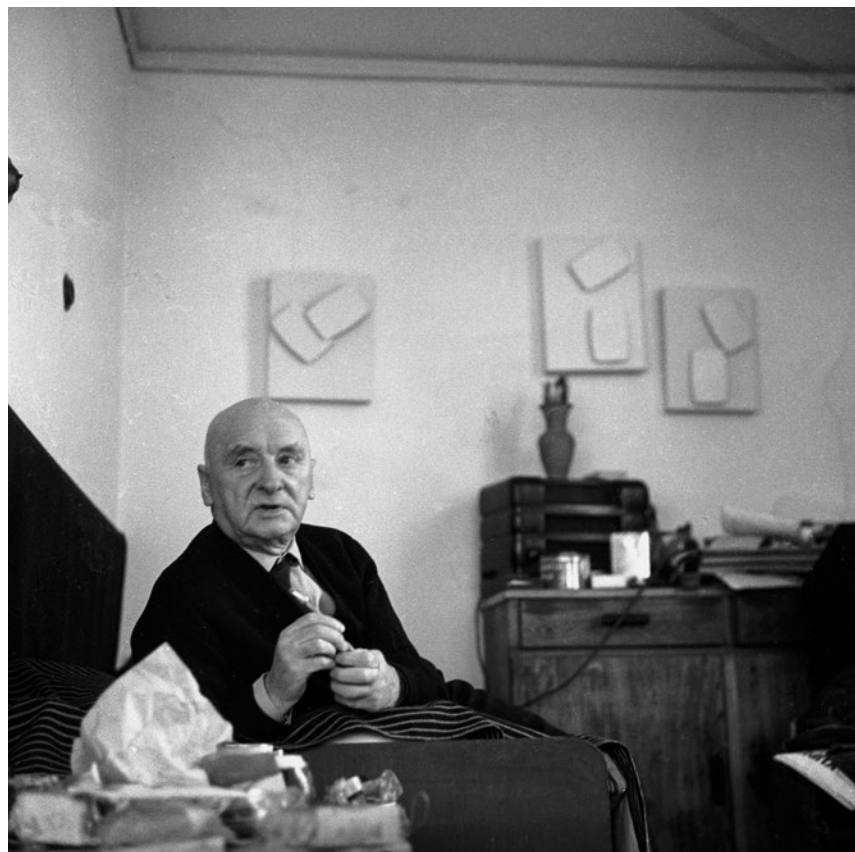
5. Henryk Stażewski – Mewa – Pracownia

Henryk Stażewski, a dla wszystkich Henio – nestor polskiej awangardy, aktywny członek ugrupowań konstruktywistów lat 20. i 30. XX wieku, Blok, Praesens, a.r. Wraz z Władysławem Strzemińskim i Katarzyną Kobro jest współtwórcą Muzeum Sztuki w Łodzi – pierwszego na świecie muzeum stworzonego przez artystów. Malarz. W terażniejszości sztuki lat 60., 70., 80. ucieleśnia tradycję awangardy, a równocześnie do końca życia jest jej aktywnym członkiem. Całkowicie zaangażowanym. Na wszystko otwartym.

Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, a dla wszystkich Mewa – malarka uprawiająca puryzm w latach 30., a później, w latach 50. i 60., malarstwo w duchu *École de Paris*. Towarzyszka Stażewskiego. Dama awangardy, o której pięknie mówi Białoszewski w *Donosach rzeczywistości*, w tekście zatytułowanym *Gioconda*. Oboje są duszą środowiska polskiej awangardy lat 60., stanowią jej legitymację, a zarazem – jej ożywczą moc.

Ich pracownia jest miejscem narodzin takich inicjatyw, jak Galeria Foksal, wymiana dzieł między artystami z Polski i USA i wielu, wielu innych. Pracownia jest też jedyną wówczas wiarygodną platformą kontaktów z Zachodem. W latach 60. mieszkają w niej we troje Henio, Mewa i mąż Mewy Jan Rogoyski, który w czasie stalinizmu utrzymuje ich troje ze swojej pensji i pielęgnuje rośliny na tarasie. Mewa po śmierci Jasia, sama na łożu śmierci, decyduje: „W pokoju Jasia będzie mieszkał Edzio”. Wspólne bytowanie Stażewskiego z Krasieńskim trwa 20 lat. Po śmierci Stażewskiego Edzio tworzy

5.1



5.2



samotnie własną przestrzeń. Jest ona zachowana i udostępniona dzięki staraniom Fundacji Galerii Foksal – obecnie to Instytut Awangardy.

Po moim wyjeździe do Francji, do którego Stażewski ostatecznie i wielkodusznie mnie namówił, wymienialiśmy masę listów i – jak to z nim – projektów. Kiedyś przyjechałam do Warszawy i zobaczyłam na stole Stażewskiego zdjęcie jakiejś kobiety. „Kto to jest?“, zapytałam. „Bo jest do ciebie podobna“, powiedział Henio.

Henryk Stażewski – przymiotniki i rzeczowniki odczytane horyzontalnie przez Ankę w Muzeum Sztuki w Łodzi na stulecie urodzin Stażewskiego:

autentyczny	malarz
bezinteresowny	mądry
bezpośredni	metodyczny
bezstronny	młodzieńczy
celny	myślący
dalekowzroczny	naiwny
delikatny	naturalny
dobry	nerwowy
dowcipny	nieśmiały
dyskretny	niewierzący
elegancki	niewinny
erotyczny	niezależny
etyczny	nowoczesny
europejski	otwarty
filuterny	pacyfista
frywolny	pomysłowy
indywidualista	realista
innovator	smakosz
internacjonalista	żartowniś
laik	

Co mu zawdzięczam?

5.3



5.4



Bycie z kimś, kto swoim życiem i własnym przykładem podważał nierówność między ludźmi, władzę i posiadanie. Bycie obok artysty, dla którego sztuka i jej wynalazki są własnością wspólną. Obcowanie na co dzień z cudownym człowiekiem. Wielki dar.

Mewa w ciszy swego malarstwa i w bujnym swoim życiu – Osoba w pełnym tego słowa znaczeniu. Była mi matką i przewodniczką. Kochała nas wszystkich.

Ich pracownia – to niezapomniane, bezcenne miejsce twórczości, która wypełnia życie. Tutaj i wokół. Miejsce codziennych spotkań, niekończących się rozmów o sztuce, pomysłów i inicjatyw, przyjęć i zabaw.

Codziennie ktoś wpada: Miron Białoszewski obok profesora Antoniego Żabińskiego, Adam Mauersberger, zwany Mauziem, Erna Rosenstein z Arturem Sandauerem, Jerzy Tchórzewski, Owidzcy, Boguś Choiński, poeta, Kantor w czasie swoich wizyt w Warszawie, Jerzy Ludwiński, Włodzimierz Borowski, Wiesław Borowski, Zbigniew Gostomski, że wymienię ich tylko.

6. Zalesie – Mama

Zalesie – dom mojej matki, obecnie dom mojej córki Pauliny oraz Antoniny i dwóch Aleksandrów.

W czasach, kiedy słowo „my” miało jeszcze swój niezachwiany sens i obejmowało Henia, Mewę, całą ekipę Foksal i przygodnych przyjaciół, Zalesie jest domem nas wszystkich. Latem – miejsce wspólnych wakacji, spotkań, zabaw, uczt i uroczystości, a zimą – trzeba brnąć po śniegu dwa kilometry do pociągu.

6.1



Dzięki szaleńczej fantazji, heroicznemu uporowi i niezwykłej wyobraźni przestrzennej mojej matki powstaje w czasie okupacji niemieckiej dom w Zalesiu. Po śmierci ojca, zastrzelonego w bitwie pod Wytycznem, Mama buduje dom sama, bez pieniędzy, z pomocą życzliwych ludzi. Pozbywa się szybko architekta, buduje dom „na oko”, nadając mu zachwycające proporcje. Wojenna historia domu i niezwykłych poczynań mojej matki to temat osobnej opowieści.

Przypomnę jego początki. Zaledwie dom „stał na nogach”, bez wody i elektryczności, ale wyposażony w przemyślnie skrytki na broń i ludzi – moja matka urządza kawiarnię w salonie, w którym piękne stare meble (prawie wszystkie już wyprzedane) i majestatyczny fortepian Blüthner stoją na podłodze, po której chodzi się jak po ruchomych klawiszach. Odbývają się tu koncerty i wieczory poetyckie, ale zasadniczym celem jest wyżywienie gromady ludzi: rodziny, partyzantów, warszawiaków wygnanych z miasta po powstaniu 1944 roku, ukrywających się Żydów. Żeby wszystkich utrzymać, Mama zaciąga niebotyczne długi. Stąd nasze dzieciństwo z moją siostrą Teresą upływa „w cieniu komornika”. A nasze dziecięce rozrywki to potajemna obserwacja zza kanapy, jak partyzanci, tańcząc kozaka, strzelają w sufit. Niezwykły wdzięk i dobroć Mamy sprawiają, że ludzie gotowi są dla niej na wszystko.

7. Zalesie – Edzio Krasiński

W 1962 roku Edward Krasiński pojawia się w Zalesiu jako mój mąż. Otwiera nowy rozdział historii domu. Stwarza go na nowo – jest jeszcze niewykończony, a już



na skraju ruiny. Ten dwuznaczny status i atmosfera zawieszenia Edziowi szczególnie odpowiadają. Sobie wiadomymi sposobami nadaje domowi wspaniałość. Przy pomocy juty i kilku listewek aranżuje na strychu niezwykle przestrzenie. Drzwi do mojego pokoju obija czarnym aksamitem i wiesza na nich zbiełałą czaszkę wiewiórki. Przywiezionej z wykopalisk czaszce krowy maluje rogi na złoto. Wiesza tę afrykańską maskę nad drzwiami salonu. Rozwalające się krzesła przemienia w królewskie fotele. Z czarnych deseczek wycina główki, na których nalepia swoją i moją fotografię, żebyśmy mieli na czym wesprzeć głowy. Mnie okrywa szalem z rybackiej sieci, sobie domalowuje muszkę i kamizelkę.

Obok domu rośnie wspaniała trzechsetletni dąb. „Inni mają samochody, a ja mam dąb” – mawia Edzio.

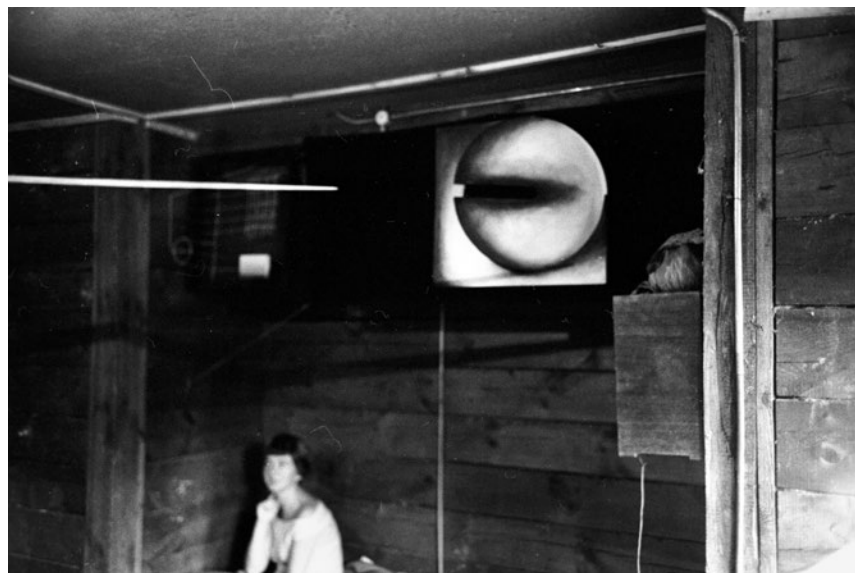
W Zalesiu Krasiński robi swoje pierwsze trójwymiarowe obrazy, pierwsze *Dzidy* i rzeźby powietrzne. Stąd rozpoczyna swój bieg taśma niebieskiego scotcha, poczynając od dnia, w którym Edzio w pobliskim lesie nalepia ją na drzewach na wysokości 130 cm, czyli, jak mawiał, na wysokości serca.

A jeżeli nawet zdarzy się, że niebieska taśma przebiega po sztuce – na przykład po fotografiach dziewiętnastowiecznych obrazów w pięknych ramach albo po *Bitwie pod Grunwaldem* – to porusza mimochodem głęboko uśpione pytanie: „Czy to jest sztuka?” i dalej, nieuchronnie: „Sztuka? Co to takiego?”. „Sztuka śmuka” – odpowiada Edzio, a równocześnie na jego stole znajduje się przyszpilona karteczka z wytartym napisem: „Sztuka jest za poważną sprawą, żeby robili ją artyści”.

7.2



7.3



8. Kantor – happeningi

Tadeusz Kantor. Kto sam nie doświadczył fenomenu jego obecności, jej porażającej i ożywiającej siły – nie wie o nim tego, co najważniejsze. Reszta to komentarze, mniej lub bardziej trafne, mniej lub bardziej uczciwe.

W połowie lat 60. Tadeusz Kantor tworzy happeningi, angażuje do udziału w nich grupę artystów i krytyków związanych z Galerią Foksal. Pierwszy happening *Cri-cotage* (1965) w kawiarni na Chmielnej. Happening *List* (1967): ośmiu listonoszy niesie ulicami Warszawy 14-metrowy list zaadresowany do Galerii Foksal. *Panoramiczny happening morski* na plaży w Łazach w 1967 roku – cztery części: *Koncert morski* z Edwardem Krasińskim jako dyrygentem; *Barbują erotyczny* – dziewczęta-sardynki erotycznie taplają się w sosie pomidorowym w plażowym grajdole; *Kultura agrarna na piasku* – sadzenie tyralierą na plaży znienawidzonych gazet; *Tratwa Meduzy* – rekonstrukcja obrazu Géricaulta z udziałem publiczności. Publiczność to około 1500 osób zwołanych nieoficjalnie w – nie zapominajmy – policyjnym reżimie Polski komunistycznej.

Doświadczenie uczestnictwa w happeningu to z niczym nieporównywalne doświadczenie autonomii każdej czynności, każdego przedmiotu, każdej osoby. Często wbrew naszemu Wielkiemu Dyrygentowi. Autonomia każdej rzeczy oznacza między innymi równość, a z nią wolność. Indywidualną i w przypadku happeningu – zbiorową. Jest to inna wersja niezapomnianej lekcji równości danej przez Stażewskiego i być może przeczucie *Principe d'égalité*, zasady równości, w latach 90. i później.

8.1



8.2



Trzeba chyba powiedzieć to, co myśli wielu, a co boimy się wypowiedzieć. Jeśli za życia Kantora nigdy bym się na to nie odważyła – to nie tylko ze strachu przed jego reakcją, ale także dla uszanowania wagi, jaką dla Kantora miało malarstwo. Otóż teatr Kantora był najbardziej rewolucyjnym teatrem swego czasu, podczas gdy jego malarstwo jest całkowicie eklektyczne i konwencjonalne, szczerze mówiąc, niedobre. Spróbujmy zapamiętać o jego obrazach. Dotrzemy wtedy do istoty tej trudnej, wręcz bolesnej relacji. Paradoksalnie teatr Kantora zawdzięcza swą rewolucyjność malarstwu. Nie malarskiej praktyce, ale dogłębnej znajomości historii malarstwa XX wieku. Kantor wydobywa na jaw istotny, teoretyczny sens rewolucji, które sukcesywnie wstrząsały malarstwem, a akcję teatralną poddaje całkowicie metodzie collage’u Schwittersa i idei *ready made* Duchampa. Wstrzykuje tę wiedzę w żywą materię swoich kolejnych spektakli: „teatr informel”, „teatr zerowy”, „teatr happeningowy”. Ewolucja teatru Cricot 2 jest w moich oczach wielką, ożywioną „powtórką” rewolucji, które wstrząsały malarstwem XX wieku. Tak udaje się Kantorowi pokonać reprezentację, ten najświętszy i niezbywalny fundament tradycyjnego teatru.



9. Bal w Zalesiu

Bal pod tytułem „Pożegnanie wiosny” odbywa się w domu i ogrodzie Anki i Edwarda Krasińskiego w czerwcu 1968 roku, świeżo po brutalnym stłumieniu studenckiej rewolty. Wiele osób w więzieniach, zakaz zgromadzeń powyżej trzech osób. Na Bal przybywa około 80 odważnych z całej Polski, w tym Kantor i Maria Stangret – prosto z paryskiej rewolucji majowej.



Niesamowita dekoracja. Wokół trzechsetletniego dębu Krasiński robi rekonstrukcję *Krainy szczęśliwości* Petera Bruegla, staje wóz z jarzynami na cześć Arcimbolda. Gostomski wznosi „bar dla olbrzymów”, Krzysztof Niemczyk w cylindrze okolonym jaśminem gra o piątą rano Koncert Czajkowskiego na starym Blüthnerze. Frenetyczna zabawa trwa trzy dni i noc. A na sąsiednich ulicach stoją milicyjne samochody na zgaszonych światłach. Jednak nie interweniują.

W 2006 roku Paweł Althamer tworzy swego rodzaju rekonstrukcję Balu w Zalesiu w ogrodach Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, pod opieką Pawła Polita. Towarzyszą mu w tym przedsięwzięciu Paulina Ołowska i Joanna Zielińska. Zgodnie z tytułem nadanym przez Althamera po prawie czterdziestu latach Bal ożył.

10. Krzysztof Niemczyk

Niemczyk pisze, gra z pasją na fortepianie jako samouk, maluje obrazy. Jest autorem kilku opowiadań i kultowej w latach 60. – choć opublikowanej dopiero wiele lat później – powieści *Kurtyzana i pisklęta*, czyli *Krzywe zwierciadło namiętnego działania, albo inaczej Studium chaosu*. Wydana najpierw po francusku w Éditions de la Différence w 1999 roku, a następnie w Polsce w 2007 roku przez wydawnictwo Ha!art wraz z napisanym przez Ankę *Traktatem o życiu Krzysztofa Niemczyka na użytek młodych pokoleń*. Henryk Stażewski pisze w latach 60. manifest w obronie tej powieści pt. *Skan-dal w literaturze*.

9.2



9.3



Niemczyk działa w życiu. Nie korzysta z ochrony sztuki. W policyjnym reżimie Polski lat 60. przeprowadza skandaliczne akcje na ulicach Krakowa, traktowane, rzecz jasna, jak przestępstwo. Nagi kąpie się w fontannie przed kościołem Mariackim, chadza ze skrzydłami poety u ramion, pokazuje publicznie nagie pośladki, organizuje spektakularne kradzieże w sklepach spożywczych. Jego autoportrety – rozszalały makijaż jest tyleż maską, co cielesnym odrodzeniem. A w wieku siedmiu lat idzie nago do szkoły, gdzie nauczyciele owijają go w mapę Polski. To także koniec jego szkolnej edukacji.

Jego działania są wyzwaniem, na które zgodnym chórem odpowiadają policyjni siepacze i zwykli obrońcy moralności. Tymczasem Niemczyk realizuje własną wersję rewolucji i własną, indywidualną metodę politycznej opozycji. Płaci wysoką cenę w więzieniach, w szpitalu psychiatrycznym, regularnie bity na komisarzatach milicji. Umiera w nędzy w 1994 roku.

To, co Kantor głosił jako niezbywalne cechy postawy artystycznej: wolność, ryzyko, nonkonformizm, sam pozostając na scenie – Niemczyk realizował w życiu, nie korzystając z żadnej ochrony i ponosząc wszelkie konsekwencje tej postawy. Patrząc z tej perspektywy, ośmielamy się pytać: co można konkretnie zrobić z tak drogą Kantorowi rzeczywistością najniższej rangi? Nie ma stu rozwiązań: albo ją podnieść, albo samemu zejść na dno. A tu znowu można się natknąć na Niemczyka.

10.1



10.2



11. Linia podziału

Happening Kantora *Linia podziału* (1965) staje się w kręgu grupy Foksal wspólnym manifestem. To on dyktuje sposób działania, określa styl bycia awangardy w permanentnej opozycji do wszelkiej władzy. Nieprzekraczalny podział na My i Oni. Oni to przedstawiciele oficjalnych instytucji partii i rządu. My – niektórzy artyści, niektórzy krytycy, hippisi, ludzie ze społecznego marginesu. Kantorowska *Linia podziału* dzieli i oskarża. W wiernym tłumaczeniu na francuski *Linia podziału* staje się *Le partage de la ligne*, czyli linią dzielenia się z innymi. Pod tym tytułem czasopismo „OHM” publikuje ze mną wywiad rzekę.

Lata później Cezary Wodziński w jednym z listów do mnie pisze: „Linia podziału. Co za monstrualna metafora”.

12. Co nam się nie podoba w Galerii Foksal?

Zdać sobie sprawę, że działa się w ramach NAWYKU!
Wykryć i ujawnić to, co we własnym postępowaniu
jest NAWYKIEM!

Reguła czasu
Twórczość jest zawsze TERAŹNIEJSZOŚCIĄ. Trzeba
wreszcie zakwestionować kalendarz z jego podzia-
łami na lata, miesiące, dni i noce.

11.1



Dla celów artystycznych jest on nieprzydatny i kłępujący.

Nie traćmy czasu!

Straćmy go naprawdę!

Reguła miejsca

Na pytanie – kiedy? Odpowiadamy – TERAZ. Na pytanie – gdzie? Odpowiadamy – WSZĘDZIE. Niech DZIAŁANIE wyprze i skompromituje wykonanie.

13. My nie śpimy

Najostrzejsze polityczne wystąpienie grupy Foksal, firmowane przez Ankę w roli krytyka zaproszonego do prezentacji najwybitniejszych polskich artystów w ramach ultraoficjalnej Wystawy i Sympozjum Złotego Grona pt. „Krytycy prezentują artystów” w 1969 roku. Zaproszeni przez nią artyści to Wiesław Dymny, Stanisław Szczepański, Tomasz Wawak – studenci z pracowni Kantora na krakowskiej ASP, z której Kantor został właśnie usunięty, oraz Druga Grupa: Lesław i Waclaw Janiccy i Jacek Stokłosa, aktorzy teatru Cricot 2.

Druga Grupa prowadzi na wystawie stoisko handlowe, gdzie wykonuje na zamówienie „wierne kopie” wystawionych obok obrazów i sprzedaje je po 2 złote, przy akompaniamencie okrzyków: „U nas kupisz najtaniej”, „Zaufaj nam”, „Precz z plagiatem”.

Obok, w sali wystawowej, trzech studentów leży na łóżkach polowych pod transparentem „MY NIE ŚPIMY”. W pobliżu PERMANENTNE JURY powołane dla kontroli wykonania dzieła pt. „MY NIE ŚPIMY”. Przy stoliku

13.1



Krzysztof Niemczyk, Wiesław Borowski, Zbigniew Gostomski, Anka. Wszyscy krytycy uczestniczący w Sympozjum otrzymują przy wejściu zaproszenia do udziału w PERMANENTNYM JURY o wszelkich porach dnia i nocy. Kompletne zaskoczenie, osłupienie władz partyjnych i organizatorów wystawy. W trakcie Sympozjum Anka przedstawia skandaliczny obraz polskiej krytyki artystycznej i sytuacji sztuki w Polsce oraz odczytuje telegramy wsparcia dla akcji „MY NIE ŚPIMY” od artystów i krytyków z zagranicy. Co jakiś czas ktoś na sali prosi o głos, żeby przypomnieć, że w sali wystawowej trzech artystów nadal nie śpi. Wreszcie Niemczyk prowadzi trzech „nieśpiących” pod salę obrad oficjalnego Jury, gdzie kładą się na łóżeczkach pod transparentem „DOMAGAMY SIĘ NAGRODY”.

W wyniku tego wydarzenia Galerii Foksal grozi zamknięcie, Anka otrzymuje najeżoną groźbami reprimendę od władz partyjnych i ministerialnych, a skandal w prasie trwa przez kilka miesięcy.

Pomysł niespania pochodzi od Kantora, natomiast prawdziwy wódz i strateg tej minirewolucji – to Krzysztof Niemczyk. Genialnie wykorzystuje moment osłupienia władz na widok „nieśpiących”. Bombarduje ich nowymi hasłami: „Tylko sen zapewnia bezkarność”, „My wam nie powiedzieliśmy dobranoc”, „Domagamy się kontroli”, a na koniec: „My tu wrócimy”. Oficjalny bankiet jest dla partyjnych okazją do ciężkich gróźb pod adresem Anki. I nagle, w przeraźliwej ciszy stężonego strachu, Jonasz Stern – przedwojenny komunista i męczennik Holocaustu, nietykalny nawet dla komunistów – przemierza bankietową salę i serdecznie Ankę całuje. Strach pęka, rodzi się solidarność. A Niemczyk nakazuje natychmiast jechać do Ministerstwa Kultury, bo zamkną galerię. Anka zjawia się rano przed dyrektorem Kudukiem, który wczoraj jeszcze ciskał na nią gromy. Żąda pieniędzy na wyjazd

13.2



13.3



Cricotu do Rzymu i na udział galerii Foksal w Salonie Galeries Pilotes w Paryżu. Przyjęta jak królowa, dostaje je bez dyskusji. Gratuluje Niemczykowi wyczucia psychologicznych meandrów skorumpowanej władzy.

14. Nowy regulamin współpracy z Galerią Foksal

Ogłaszamy przerwę w działalności Galerii Foksal PSP jako miejsca wystaw, happeningów i manifestacji artystycznych wszelkiego typu. Galeria zdała sobie sprawę, że jest miejscem uprzywilejowanym – miejscem, gdzie wszystko jest możliwe. Możliwe i uprawnione.

Działajcie więc poza nią, tak jak działalibyście tutaj! Wszystko jest możliwe, wszystko jest uprawnione. Działajcie w miejscach o innym przeznaczeniu (to jest warunek naszej współpracy), publicznie lub prywatnie (zależy to od Waszych upodobań).

Galeria bierze na siebie obowiązek informowania o Waszych poczynaniach i dokumentowania ich.

Na terenie galerii będziemy prowadzić otwarty, publiczny i permanentny seans informacyjny.

Nadsyłajcie więc materiały (fotografie, filmy, opisy, dokumenty).

Nie musicie fatygować się osobiście.

Nie obciążają Was problemy transportu Waszych dzieł. Nas nie obciążają również.

To jawne zaproszenie do rewolucji staje się jedną z przyczyn rozpadu grupy Foksal. Kantor gwałtownie protestuje przeciw idei Galerii Krytyków. W imię Galerii

14.1



Artystów oczywiście. Niemczyk reaguje natychmiast na Nowy Regulamin. Niewinna akcja „Kelnerze – to ty nam dasz dziś napiwek” stawia na nogi krakowską milicję. Wskutek przewrotnego „donosu” samego Niemczyka rynek i ulice wiodące do restauracji Grand Hotelu są zablokowane, a zwołani tam uczestnicy akcji – odstawieni na komisariat. Milicja odgrywa zatem swoją rolę, tyle że według scenariusza Krzysztofa Niemczyka.

15. 6 mètres avant Paris

Nasze paryskie początki: skok bez spadochronu, radosna bieda, anonimowość, prace fizyczne i służba u burżujów, żeby zarobić na życie, ale huczne noce na Montparnassie w barach otwartych do rana, spotkania z dziwnymi ludźmi. Żegnaj, sztuko! Na zawsze!

Całe dni przechadzamy się po Paryżu z bagietką w rękę, Eustachy Kossakowski z rolleiflexem na szyi zauważa tablicę z napisem „PARIS”. Mówi: „Warto to sfotografować”. Tak się zaczyna nasza wielka i odkrywczą przygoda. Pytania, które czekają na odpowiedź: Cemu służy ta tablica? Czy jest jedna, czy jest ich wiele? Ile? W jakich miejscach je ustawiono?

Oto rezultat naszych długotrwałych poszukiwań: tablic jest 157. Znajdują się na administracyjnej granicy Paryża, w miejscach, gdzie ulice prowadzące z przedmieść wpadają do miasta.

Decyzja Eustachego Kossakowskiego: sfotografować wszystkie tablice z odległości 6 metrów, napis „PARIS” pośrodku. Fotograf wybiera jeden punkt widzenia dla

15.1



15.2



157 ujęć, paradoksalnie świadcząc, że jest ich nieskończona ilość. Ta ścisła reguła otwiera na oścież drzwi przypadkowi. Napis „PARIS” sprawia, że wszystkie widoki są bez wątpienia widokami Paryża, tyle że nikt go takim nie widział, czy raczej nie chciał widzieć. Przewrotną przyjemność sprawiają nam zdumione pytania „Jak to? To ma być Paryż?”. Siostra Eustachego Barbara mówi: „Nikt się nie zorientował, że to jest psota”.

16. Eustachy Kossakowski

Pytam Eustachego: „Co w Twoim przypadku oznaczał fakt, że jesteś fotografem?”. – „Artysta fotografik? No nie... Jestem fotografem”.

Że miałeś otwarte oczy – permanentnie, w pełnym 360-stopniowym widzeniu. Mówiłeś mi: „Przecież ty połowy rzeczy nie widzisz”.

Twoja pozycja w świecie sztuki jest jasno określona: ten, który widzi, a więc obserwator. Nigdy nie rewindykowałeś statusu twórcy. Podczas gdy profesjonalni uczestnicy życia artystycznego twierdzą śmiało: „Jestem twórcą, jestem artystą”.

Twoją karierę jednego z najlepszych w Polsce fotoreporterów w latach 60. hamuje zdrowa refleksja: „Dlaczego przesunięcie aparatu o kilka milimetrów decyduje o tym, że fotografia jest zła lub że jest arcydziełem?”. Żeby uniknąć tej zależności, permanentnie podważasz przyjęty punkt widzenia. Pomagają Ci w tym humor i przekora. Dwunastu Apostołów na frontonie Bazyliki Świętego Piotra w Rzymie fotografujesz od tyłu; do

15.3



16.1



słynnych witraży w katedrze w Chartres – niezmiernie popularnego tematu tysięcznych fotografii – odwracasz się plecami. Przez siedem lat chwytasz w obiektyw zmienną grę światła i kolorów, rzucanych przez witraże na mury katedry. Naciskasz regularnie spust aparatu, notując kolejne etapy wędrówki światła w seriach *Okno na Dareau* i *Światło w korytarzach chambres de bonne*. W mrocznych pompejańskich willach rejestrujesz promienie światła, które zamiast oświetlać wnętrza, tną je i niszczą. Chorągiew weneckiego Pałacu Dożów fotografujesz pod słońce. Bo niby dlaczego ze światłem, a nie pod światło? Dlaczego z włosiem, a nie pod włos?

Wbrew całej tradycji malarstwa europejskiego nie traktujesz światła jako środka oświetlającego, unaoczniającego formę. Fotografujesz je jako przedmiot – przedmiot autonomiczny. Trzeba na to iście prometejskiej zuchwałości.

17. Daniel Buren

Dwa spotkania.

Pierwsze: połowa lat 60., czas Foksal. Dzięki cenzurze, która wpuszcza do Polski wyłącznie materiały ze „sprawdzonych” źródeł, czytamy regularnie „Les Lettres françaises”, tygodnik kulturalny Francuskiej Partii Komunistycznej redagowany przez Louisa Aragona. Tam natykamy się na teksty Daniela Burena, Michela Claury i René Denizota. Są bliskie naszym refleksji na temat społecznego funkcjonowania sztuki, które wyrażamy w manifestach. Tłumaczą je dość niezdarne na polski, kursują z rąk do rąk. Stażewski

17.1



17.2



deklaruje w swój na poły żartobliwy, na poły poważny sposób: „Ogłaszam wam pojawienie się najważniejszego artysty naszej epoki. Nazywa się Daniel Buren”.

Drugie: Paryż 1970. Po konfliktowej rozsypce Galerii Foksal porzucam sztukę „na zawsze”. Chcę jednak spotkać Burena. Idziemy z Edziem na jego wernisaż do Galerii Yvon Lambert. Myślę, że będzie tam „cały Paryż”, a jest pięć osób. Lambert przedstawia mnie Burenowi bardzo spłoszoną: „Anka z Warszawy”. Buren jest po powrocie z Tokyo Biennale, gdzie od Yusuke Nakahary, japońskiego krytyka, który do udziału w tym Biennale zaprosił Krasińskiego, usłyszał: „Jeżeli jest miejsce na świecie, w którym jesteś naprawdę ceniony – to jest to Warszawa”.

W pracowni Burena spotykamy jego najbliższych przyjaciół: są Michel Claura z Brigitte, Seth Siegel z Rosalinde, Niele Toroni i Dalmas, Philippe Sers. Wszyscy, z wyjątkiem Philippe’a, skrajnie lewicowi. Z nadzieją oczekują od nas wieści z „lepszego świata”. Szok wobec zaciekłego antykomunizmu, któremu dajemy piorunujące świadectwo. Skrajne ideologiczne różnice w niczym jednak nie przeszkadzają ani przyjaźni, ani bliskiej współpracy.

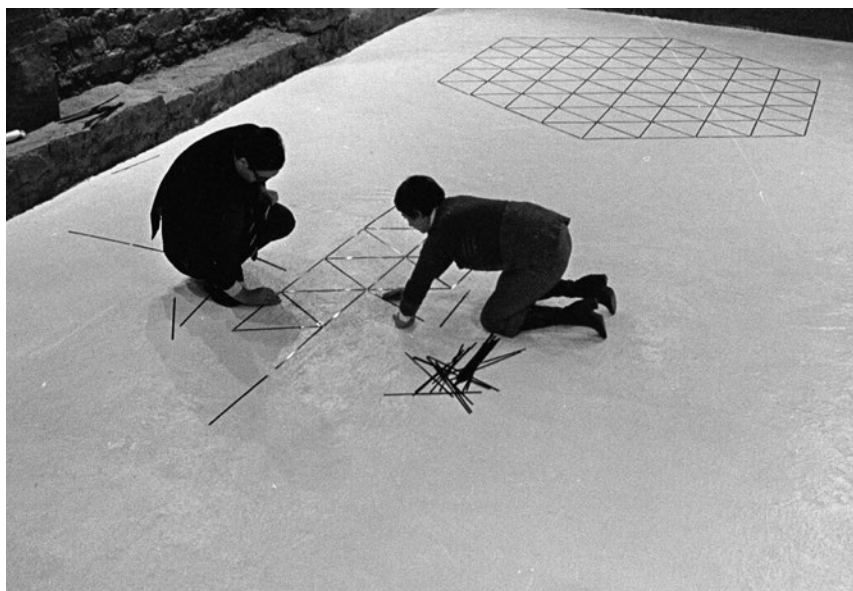
18. Galeria 1–36

W 1972 roku, wspólnie z Michele Claurą i François Guinochetem, współpracując blisko z Danielem Burenem, powołujemy do życia galerię działającą pod moim kierunkiem. Galeria zmienia numer z każdą kolejną manifestacją. Galerie 1, Galerie 2, Galerie 3 aż do Galerie 36.

18.1



18.2



Na początku finansują nas kolekcjoner Herman Daled i François Guinochet. Szereg wystaw i manifestacji odbywa się w piwnicy przy 17 rue Campagne-Première na Montparnassie. Jest to jednak galeria bez nazwy i zmieniająca miejsce. Galeria numerowana proponuje sztukę autentycznie krytyczną. Charakter krytyczny zawarty jest w samej idei tej galerii. Każda galeria jest unikalna (numery się nie powtarzają), a równocześnie jest reprezentantką gatunku, co więcej – sama jest gatunkiem. Wystawiamy propozycje artystów międzynarodowej awangardy minimal i conceptual art. Galerią bywa wystawa, koncert, performans, film, debata, spotkanie – niemal wszystko.

galerie 5

Zaproszenie na prezentację galerii 6

galerie 6

Wystawa 10 młodych artystów, każdy po 10 prac. Uczestniczą:

Goran Trbuljak, Jacques Charlier, Claude Rutault, Maurice Roquet, Robert de Boeck, Hiroshi Yokoyama, Laurent Sauerwein, Alain Clément, François Guinochet, André Cadere.

galerie 7

Wystawa – zgodnie z zaproponowanym systemem rotacji – zmienia się codziennie. Ujawniamy decydującą rolę kontekstu, jaki każda wystawa narzuca artyście. To młyn do mielenia, unicestwiania dzieł sztuki. Podkreślamy, że nasza wystawa nie jest różna od innych, ale dokładnie taka sama. Z tą różnicą, że artyści są uprzedzeni.

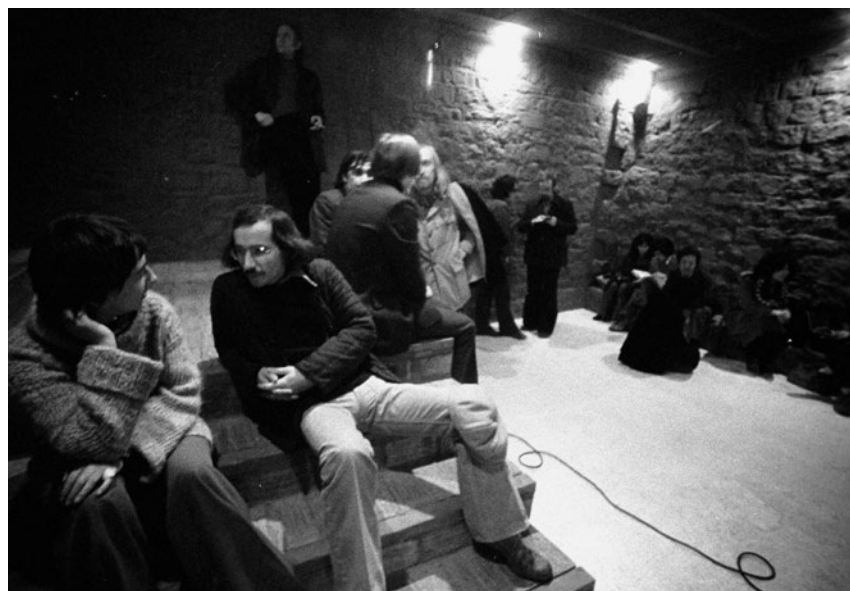
18.3



18.4



18.5



galerie 10

Vincent D'Arista, artysta z Neapolu, którego zaproponował mi Lucio Amelio, – wwozi wozami zaprzężonymi w osiołki kilka ton opon samochodowych na szczyt Wezuwiusza i je podpala. Kłęby dymu. Panika, ucieczka setek osób, pewnych, że to wybucha wulkan.

Przy fontannie na Piazza dei Martiri w Neapolu dostawia do czterech marmurowych lwów – lwa piątego.

Vincent proponuje mi grę w ciemno. W wypożyczalni ciężkiego sprzętu każe mi zamawiać młoty pneumatyczne, tarany i tym podobne. Jest jasne, że jego „gra w ciemno” to fizyczna destrukcja mojej galerii. Ale zamawiam wszystko, co on chce. W końcu to Vincent się „łamie” i wystawia moje zdjęcie, z podpisem „Anka Ptaszkowska directrice de la galerie 10”.

galerie 23

Projekcja filmu i zarazem wystawa *A Loop Seen as a Line* artysty japońskiego Takahiko Imury. Godziniami, nieporuszeni, obserwujemy leciuchne drgania rozpiętej taśmy filmowej. Kultuwujemy nudę. Wbrew „społeczeństwu spektaklu”.

galerie 34

Wystawa Carla Andre: *1 Segment Hexagon, 2 Segment Hexagon, 3 Segment Hexagon*. Piękna instalacja na białej podłodze galerii. Podarowana przez Carla Andre ultralewicowemu pismu „POUR écrire la liberté” pod dyrekcją Isiego Fiszmana. Kupiona przez Pontusa Hulténa do tworzącej się kolekcji Centre George Pompidou wbrew zmasowanemu atakowi światowych marchandów, którzy hurmem zjeżdżają do Paryża, żeby



wyperswadować mu ten zakup. Silna presja rynku, na szczęście w przypadku Hulténa – bezskuteczna.

galerie 35 – Hiroshi Yokoyama; galerie 36 –
Bertrand Wicquart

Rok 1976: bankructwo finansowe mojej galerii, tracimy piwnicę na rue Campagne-Première. Zaprzyjaźniony z Michélem Claurą pośrednik nieruchomości pożycza nam na miesiąc kilkupiętrowy budynek przy bulwarze Sebastopol. Na piętrach organizujemy wystawy młodych artystów Hiroshiego Yokoyamy i Bertranda Wicquarta. Komunikacja windami z piętra na piętro. Huczne wydarzenie paryskie. W ślad za Nowym Jorkiem, pierwszy w Paryżu Gallery-House. Łabędzi śpiew w wielkim stylu. Nieoczekiwana wizyta Tamása Szentjóbeyego, który w roku 1967 przekradł się przez zieloną granicę, żeby wziąć udział w *Panoramicznym happeningu morskim* Kantora. Wraz z pojawieniem się Tamása w pożyczonym budynku wybucha pożar. Groza. Strażakom udaje się go ugasić bez większych szkód, a lata później dowiadujemy się o tajemnej zdolności Szentjóbeyego do wywoływania pożarów, gdzie tylko zechce.

19. Pobocza galerii w latach 70.

Spotkanie z Gérardem Lebovicim, wielkim mecenasem Guy Deborda i Międzynarodówki Sytuacionistycznej, właścicielem wydawnictwa Champ Libre. Ponieważ na „moich artystów” było o wiele za wcześnie, sprzedaż ich prac przez moją galerię należy do rzadkości. Wydatnie podtrzymuje żywot galerii Henio Stażewski, który z właściwą mu wielkodusznością ofiaruje mi swoje

19.1



obrazy i zwalnia nawet z obowiązującego w Desie podatku. Jestem jednak nieustannie w trakcie rozpaczliwego poszukiwania środków na naszą działalność. I oto pewnego dnia zjawia się w mojej galerii sam Gérard Lebovici. Wypytuje mnie, o co nam chodzi. Mówię mu o naszym demaskatorskim programie i czuję, że nadajemy na tych samych falach. Pełne porozumienie, aż do ostatniego pytania, jakie mi zadał, już jako czystą formalność: jakie jest moje polityczne zaangażowanie? Słyszę jeszcze moją odpowiedź, że po doświadczeniu realnego socjalizmu nie chcę mieć do czynienia z żadną polityką – i widzę żal w jego oczach.

Z niekonsekwencją, która niekiedy jest mi właściwa, angażuję się jednak, a także naszą galerię, w podtrzymywanie ultralewicowego czasopisma „POUR écrire la liberté” prowadzonego przez Isiego Fiszmana. Isi jest znanym kolekcjonerem awangardy, między innymi Marcela Broodthaersa, Hanne Darboven, Panamarenki, Beuysa. Pochodzi z rodziny antwerpskich szlifierzy diamentów, o łódzkich korzeniach. Isi ma zakaz pobytu w Izraelu ze względu na swoje sympatie propalestyńskie. Apeluje do artystów o wsparcie pisma „POUR”. Dary się sypią, ponieważ artyści lubili wówczas uważać się za zwykłych robotników. Siłą rzeczy zaczyna wzrastać moralny dyskomfort z powodu rosnących cen ich dzieł. Z Isim rozpoczynamy więc wspólną awanturniczą akcję sprzedaży ofiarowanych dzieł. Przemykamy się przez szwajcarską granicę w furgonetce pełnej nieoclonego „towaru”, z psem Isiego „przy kierownicy” – psem, który miał wstęp do wszystkich muzeów świata. W Wenecji składamy Peggy Guggenheim dość bezczelną propozycję zrobienia wystawy w jej Fundacji. Nie do wiary, ale na pierwszym FIAC-u w Paryżu, a także na targach sztuki w Bazylei dostajemy bezpłatnie stoiska. Stoimy niemo pod pracą Beuysa *Dürer, ich führe persönlich Baader und Meinhof über die Documenta V*. Są to – jak



wiadomo – poszukiwani przez policję terroryści. Historia sprzedaży pracy Carla Andre do kolekcji Centre Georges Pompidou, opisana w rozdziale 18, jest jednym z naszych finansowych sukcesów.

20. François Guinochet

Pozwalam sobie pokrótce ujawnić jego niezwykłą historię. Prawie nikt jej nie zna, w związku z niebywałą skromnością i dyskrecją François Guinocheta.

W roku 1967, mając 18 lat, urządza w swoim lyońskim mieszkaniu pierwszą na świecie wystawę Daniela Burena i grupy Buren, Mosset, Parmentier, Toroni. Bierze udział jako artysta w pierwszych wystawach sztuki konceptualnej, urządzanych przez Michela Claurę i Seta Siegelauba. Jest silnie politycznie zaangażowany, bliski Międzynarodówki Sytuacjonistycznej. Pewnego dnia rezygnuje ze statusu awangardowego artysty i idzie na paryski Place du Tertre, gdzie uprawia malarstwo dla turystów, trzeba powiedzieć – dobrej jakości. Cel tej operacji – polityczny: porównanie rynku sztuki awangardowej z rynkiem malarskiego kiczu. Ale widoczki Montmartre’u François Guinocheta, w stylu, jak mówił, „moderne”, odnoszą nieoczekiwany sukces finansowy. François współfinansuje więc naszą numerowaną galerię, gromadzi fantastyczną bibliotekę, wspiera i kolekcjonuje wybranych artystów. Raymond Hains jest chyba na czele jego predylekcji. Razem angażujemy się niemal bez reszty w twórczość André du Colombiera i później Rachel Poignant. Guinochet ma niezawodne oko do sztuki. Gdyby posiadał instynkt handlowy, byłby prawdopodobnie największym marszandem owych czasów.

20.1



Ale François ceni nade wszystko swoją wolność, innymi słowy – bezinteresowność. Obecnie – znowu razem – urządzamy prywatne paryskie wieczory, *Soirées Privées*.

21. Michel Claura

Michel Claura, znany krytyk sztuki w latach 70., organizator pierwszych wystaw sztuki konceptualnej, między innymi dyskusji z Ianem Wilsonem. Do dziś jesteśmy w bardzo bliskim kontakcie i współpracujemy, o ile tylko Michel ma czas i ochotę. Mogłabym o nim mówić bardzo długo. Ale zacytuję tylko jedno zdanie, wypowiedziane przez Anne Tronche: „Z powodu Michela Claury myśleliśmy przez długi czas, że Daniel Buren nie umie pisać”.

22. Vitrine pour l'Art Actuel

Połowa lat 70. – kryzys artystyczny i ideowy awangardy. Wojna wypowiedziana przez artystów konceptualnych rynkowi sztuki pod hasłem „Sztuka nie jest towarem” kończy się fiaskiem, czytaj – sukcesem finansowym. Ambitne galerie, jak Wide White Space, zamykają podwoje. W sterylnej bieli pozostałych galerii odbywają się równie sterylne wystawy. Na rynek wkracza zwycięsko Nowa Figuracja, Trans-Awangarda, Bad Painting.

Nasze przekonanie, że galerie straciły sens, prowadzi do idealistycznej konkluzji, że wobec tego przestaną istnieć. W sąsiedztwie tworzącego się Centre George

21.1



22.1



Pompidou otwieramy z Michele Claurą i Brigitte Niegel Vitrine pour l'Art Actuel. Pierwsza w Paryżu przestrzeń alternatywna: księgarnia wyspecjalizowana w tzw. książkach artystów, katalogach wystaw, międzynarodowych czasopismach artystycznych „drugiego obiegu”. Mają tu miejsce nieregularnie wydarzenia artystyczne, ale nie wystawy. Na tytułowej Witrynie – projekcja zdjęć z wystaw odbywających się na całym świecie. Bufet à volonté. Pamiętne wydarzenie – koncert rockowy nowojorskiej grupy Theoretical Girls Jeffreya Lohna i Glenna Branki. Grupa z nieopisaną gwałtownością wykrzykuje swoją nienawiść do świata sztuki. Głośne wydarzenie, zbity tłum, zablokowana ulica. Porządku pilnują opiekunowie prostytutek z zaprzyjaźnionych barów, z prawdziwą powagą i entuzjazmem. Znajdujemy się na słynnej z rozpusty ulicy Quincampoix. Taką pozostaje do dnia, w którym artyści, szukający tłumnie sąsiedztwa Muzeum Beaubourg, nie napiszą petycji do merostwa, że „dziewczeta uliczne przeszkadzają im w pracy”.

23. Échange Entre Artistes 1931–1982, Pologne–USA

Wraz z Pontusem Hulténem, twórcą i pierwszym dyrektorem Centre George Pompidou w Paryżu, a wówczas już dyrektorem Museum of Contemporary Art w Los Angeles, organizuję w 1981 roku bezpośrednią wymianę dzieł między artystami polskimi i amerykańskimi. Patronat nad wymianą obejmuje Henryk Stażewski. Jej historyczny precedens to pierwsza Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy a.r., powstała



z darów artystów dla tworzonego w latach 30. muzeum w Łodzi. Tu również nie instytucje, nie muzea, ale artyści decydują o warunkach wymiany. Kolekcja dzieł polskich artystów jest ofiarowana MOCA, a kolekcja dzieł artystów amerykańskich – Muzeum Sztuki w Łodzi. Obie kolekcje „spotykają się” na wspólnej wystawie w Muzeum Sztuki Nowoczesnej Miasta Paryża w 1982 roku. W Polsce jest stan wojenny. Zero kontaktów ze światem. Prace polskich artystów przyjeżdżają nielegalnie do Paryża z transportem leków. Na pytanie: „Dlaczego wymiana?” odpowiadam: „Żeby wykluczyć pieniądze z gry”.

24. Stażewski – Buren – Krasiński

Wieloletnia relacja między nimi to niezwykle rzadki przykład wspólnoty między artystami wynikającej wprost z ich postaw i programów artystycznych. Wbrew politycznym i geograficznym dystansom, bez żadnego instytucjonalnego oparcia, poza grą jakichkolwiek interesów.

Rok 1970: spotkanie w Paryżu Burena z Krasińskim. W pracowni Burena Krasiński nalepia na pracy Burena *Białe i czarne wertykalne pasy o szerokości 8,7 cm* pasek niebieskiej taśmy scotch – horyzontalnie, na wysokości 130 cm. Powstaje wspólne dzieło. Nazajutrz Krasiński nalepia niebieską taśmę na witrynach galerii Rive Gauche i na dziedzińcu Muzeum Sztuki Nowoczesnej Miasta Paryża. Towarzyszą mu Buren, Erik Veaux i ja.

Rok 1974: Stażewski zaprasza Burena do zrobienia wystawy w swojej pracowni w Warszawie. Galerie 21

23.1



23.2



„firmuje” wydarzenie. Praca *in situ* Burena na oknach pracowni oraz na oknach Galerii Repassage podczas wystawy Krasińskiego. Przyjazd do Warszawy Burena i związanych z nim krytyków Michela Claury i René Denizota bogaty w wydarzenia. Wernisaż w pracowni Stażewskiego. Debata z artystycznym środowiskiem Warszawy w Galerii Repassage. Żywe wspomnienie półmichów z rakami i lodowatej wódki, serwowanej w restauracji Pod Samsonem w butelkach po oranżadzie przed pamiętną godziną trzynastą, od której wolno było w socjalizmie spożywać alkohol.

Rok 1985: Stażewski zaprasza Burena na wystawę *Dialog* w Moderna Museet w Sztokholmie. Buren buduje *Cabane éclatée no 9 (Chata rozsadzona nr 9)*, na której ścianach eksponuje malarstwo Stażewskiego. *Cabane* jest następnie pokazana na wystawie Stażewskiego w Instytucie Polskim w Paryżu w 1997 roku. W rozmowie ze mną, opublikowanej w katalogu tej wystawy, Buren pięknie opowiada historię tych związków: jak to w odpowiedzi na zaproszenie na wystawę w warszawskiej pracowni buduje chatę na przyjęcie obrazów Stażewskiego. Obecnie *Cabane éclatée no 9* jest w stałej ekspozycji w Muzeum Sztuki w Łodzi jako *pendant* do Sali Neoplastycznej Strzemińskiego.

Rok 1993: Buren przyjeżdża do Warszawy i na stulecie urodzin Stażewskiego odtwarza na oknach pracowni pracę z 1974 roku, bierze udział w festiwalu wokół dzieła Edwarda Krasińskiego zorganizowanym przez Galerię Biblioteka prowadzoną przez Stefana Szydłowskiego.

24.1



24.2



25. Edzio Krasiński – pamięci Henryka Stażewskiego

Wystawa Edwarda Krasińskiego *Pamięci Henryka Stażewskiego* w Galerii Foksal w roku 1989, parę miesięcy po śmierci Stażewskiego.

Krasiński daje tą wystawą odpowiedź na kilka pytań. Jak wystawić na widok publiczny miejsce prywatne? Odpowiedź Krasińskiego: przenosząc z pracowni jej fotograficzne widoki i umieszczając je potem obok rzeczywistych przedmiotów. Czym zastąpić malarstwo Stażewskiego, po którym na ścianach pozostały jedynie ślady zarysowane kurzem? Odpowiedź: swoją własną twórczością. Jak uobecnić osobiście przeżywaną nieobecność? Odpowiedź: skonkretyzować pamięć o kimś tak mocno, żeby nie pozwolić jej stać się wspomnieniem.

Krasiński proponuje karkołomną sytuację. Ma pełną świadomość ryzyka, które podjął. Nigdy nie widziałam takiej tremy, jak wtedy u Edzia w drodze na wernisaż. Sytuacja zaistniała w galerii graniczy z cudem, bo publiczność odbiera ją jako coś naturalnego. Ludzie, którzy dobrze znają pracownię Stażewskiego, nie mają cienia wątpliwości, że oto w niej czy wobec niej się znajdujemy.

26. Rekonstrukcje

Rekonstrukcje albo przenosiny. Przenosiny z dobrodziejstwem inwentarza. Chyba lepszy termin niż

25.1



25.2



„wystawianie”. Krasiński przenosi pracownię do ulubionej kawiarni Gruba Kaśka, do rzeźniczego sklepu, do Zachęty. W pewnym momencie widok pracowni od drzwi w głąb korytarza zostaje pocięty w podłużne pasy. Dla ułatwienia przeprowadzki, chcielibyśmy wierzyć. A jeśli wrócimy pamięcią do rekonstrukcji *Krainy szczęśliwości* Bruegla na Balu w Zalesiu – to odnajdziemy tu realną potrzebę znalezienia się w innym czasie, w innym miejscu. Chyba jednak nie w skórze innego artysty. Ale czemuż by nie w jego obrazie? Nie zapominajmy, że Krasiński w młodości rysował i malował jak starzy mistrzowie. Może też w dzieciństwie, w swoim dworskim życiu, uczestniczył w „żywych obrazach”.

Studio Krasińskiego to dziś Instytut Awangardy. Arcydzieło sztuki konserwatorskiej. Zarazem dowód, że bezinteresowność może być zaletą Instytucji, co więcej – Instytucji artystycznej. Fundacja Galerii Foksal dokonuje trudnego, kosztownego i delikatnego dzieła zachowania przestrzeni, w której żył i którą codziennie tworzył Edward Krasiński. Miejsce jest zachowane z takim pietyzmem, że brud pozostaje brudem, nie będąc już brudny. Na tarasie powstaje pawilon wystawowy. Odbywają się tu subtelnie dozowane wystawy i wydarzenia.

27. Zasada równości – Principe d'égalité

Zjawisko opiera się na organicznym współdziałaniu sprzeczności: aspiracja do równości jest dynamizowana swoim przeciwieństwem, a odnawiająca się ciągle hierarchia staje się siłą napędową równości.

26.1



26.2



Pod tym tytułem prowadzę wraz z Benoît Casasem, przyszłym wydawcą NOUS, seminarium na Akademii Sztuk Pięknych w Caen. Seminarium otwieramy z francuskimi studentami w Muzeum Sztuki w Łodzi w roku 1993, na kolokwium poświęconym Władysławowi Strzebińskiemu. Pierwsze zdanie programowego tekstu – to cytata z *Unizmu w malarstwie*: „Każdy centymetr kwadratowy obrazu ma tę samą wartość”. Śledzimy i opracowujemy tendencję do egalitaryzmu w historii sztuki XX wieku. Nie zamykamy, rzecz jasna, oczu na jej społeczne i polityczne aplikacje.

EGALE ASCENSION, czyli RÓWNO-WZNO SZENIE SIĘ. Propozycja Mariusza Tchoraka, którego zaprosiłam do udziału w seminarium. Wprowadzenie zasady równości w relacjach międzyludzkich. To zbiorowe doświadczenie bycia w równości odbywa się w najbardziej hierarchicznym miejscu, jakim jest budynek Conseil régional Dolnej Normandii. Udział bierze kilkunastu studentów. Mariusz organizuje przestrzeń spotkania, która wyklucza tworzenie się jakiegokolwiek hierarchii, jest jego uważnym uczestnikiem. Po ośmiu godzinach opuszczamy to miejsce z uczuciem nieznaną dotąd lekkości.

28. André du Colombier

Prowokacyjnie (ale czy tylko?) okrzyknęłam go w 1988 roku na łamach pisma „Art Press” geniuszem. Był z pewnością jedynym autentycznym dadaistą, jakiego spotkałam. Niezwykle wykształcony, z rodziny filozofów, po seminariach Deleuze’a, pół-Rumun urodzony w Barcelonie, tajemniczy, żyjący z niczego na totalnym marginesie, nieustępliwy, zaskakujący, wyniosły,

27.1



28.1



arogancki wobec ludzi o społecznym bądź artystycznym prestiżu, delikatny wobec pozostałych. Sztukę robił wszędzie i ze wszystkiego, w prezencie lub za niebotyczne sumy. Język jest jego terenem uprzywilejowanym: „modestie, compétence, efficacité” („skromność, kompetencja, skuteczność”). Słowa, zdania pośpiesznie pisane na kolorowych papierach, układające się w ciągi o znaczeniach jawnych i ukrytych, zaskakująco prostych i tak złożonych, że nie zawsze dostępnych. Wymagająca i ekskluzywna, ale „sztuka dla wszystkich”. Indywidualna i przez nielicznych podzielana – próba zmiany świata.

Pewnego dnia André du Colombier poszedł na komisariat policji w Paryżu, żeby złożyć pozew przeciwko tamtejszemu Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Wyrzucono go, poszedł na kolejny, wyrzucono go również, dotarł wreszcie do Komisariatu Generalnego, skąd odesłano go do szpitala wariatów. Udało się go wydostać po interwencji Pontusa Hulténa – dyrektora Muzeum Sztuki Nowoczesnej, co nie jest niewinnym paradoksem. André du Colombier nie został uznany przez środowisko paryskie, co jest delikatnym określeniem ostracyzmu, jakiego doświadczył i na który odpowiedział na swój ekskluzywny i wyniosły sposób, z humorem wyszukany, a rażącym. Po dziś dzień ma bezwzględnych wyznawców w grupie osób o – rzecz można – szerokich horyzontach. Razem z François Guinochetem ciągle bronimy jego dzieła przed lekceważeniem i zapomnieniem.



29. Raymond Hains

Nigdy w ścisłym sensie tego słowa nie pracowałam z Raymondem Hainsem, tak jak zdarzało mi się

współpracować ze Stażewskim, Kantorem, Krasińskim, André du Colombierem. Niemniej łączyło nas coś więcej niż sympatia i przyjaźń. Raymond bardzo lubił Eustachego i niezwykle cenił jego twórczość. W trakcie wernisażu wystawy fotografii Eustachego w Galerii Galéa w Caen, należącej do Elviry Allerini, nagle podjechała taksówka z Paryża i ku zdumieniu wszystkich wysiadł z niej Raymond Hains. A pewnego dnia powiedział mi, ze swoim dobroduszno-kpiącym uśmiechem: *On va se marier, Eustache va etre notre temoin* (Pobierzemy się, Eustachy będzie naszym świadkiem).

30. Rachel Poignant

Moje osobiste, wytrwałe zaangażowanie w sztukę Rachel Poignant wiąże się z faktem, że stawia ona na nowo pytania, które w mojej przeszłości lat 60. i 70. – traktowaliśmy jako fundamentalne.

Na przykład słowo „praca”. W obecnym świecie sztuki oznacza ono jej rezultat, czyli dzieło. W swojej praktyce artystycznej Rachel Poignant przywraca „pracy” jej oryginalny, czasownikowy sens. Przedmiot pracy Rachel to praca właśnie. I nie jest to tylko tautologiczna gierka. Konkretnie oznacza bowiem totalne zaangażowanie całego życia w artystyczny proces, a nie w jego rezultat. Praca bez widoków na finalny produkt, bezinteresowna, wymagająca. A zapłatą jest jakość. Kwestia ceny? Nie chodzi tu o cenę płaconą artyście, ale o cenę, którą on sam płaci. W przypadku Rachel jest ona bardzo wysoka; zawiera tajemnicę jakości jej rzeźb.

29.1



30.1



31. NOUS

Prowadzone przez Benoît Casasa i Patrizię Atzei wydawnictwo NOUS wydało już ponad 100 książek z dziedziny filozofii i poezji. Wydają autorów, których cenię i którzy są mi bliscy, jakkolwiek nie w pełni podzielam skrajne polityczne zaangażowanie grupy związanej z wydawnictwem. Z Benoît Casasem dzieliłam wspólny pogląd na sztukę i społeczeństwo w prowadzonym przez nas dwoje seminarium pod tytułem „Zasada równości”. Wydawnictwo NOUS wydało także album *6 mètres avant Paris* Eustachego Kossakowskiego oraz monografię Rachel Poignant. Razem organizujemy moje paryskie *Soirées*. Jesteśmy rzeczywiście związani.

32. Miejsce awangardy

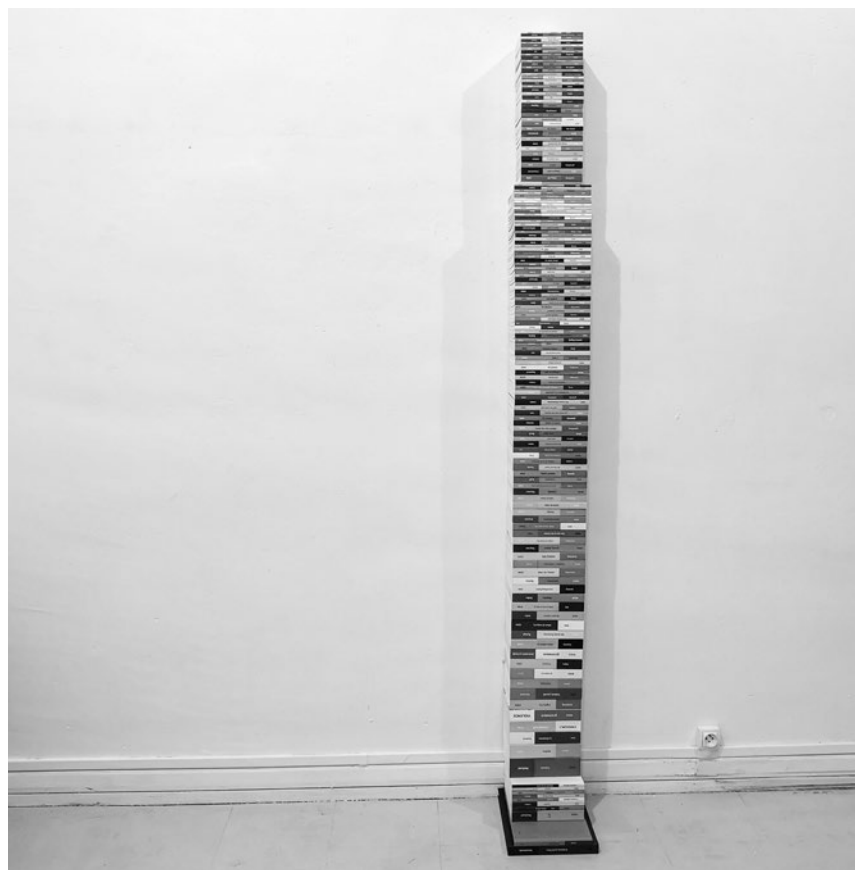
Chyba nie zabrzmi patetycznie stwierdzenie, że w obecnym społeczeństwie na awangardę nie ma miejsca. Już sporo lat temu okrzyknięto jej koniec. Wytknięto jej przy okazji kierunkowość, historyczny determinizm, włączenie się w ideę postępu itp. Zacznę od pytania: Czy fakt, że nie stwierdzamy manifestacji awangardy w obecnym życiu, oznacza jej koniec? Nie śpieszę się z odpowiedzią.

Odpowiem natomiast na pytanie: Co było prawdziwym wrogiem historycznej awangardy? Twierdę, że: KŁAMSTWO – w dziedzinie społecznej, politycznej i religijnej, a więc w zakresie zbiorowej świadomości. A tymczasem

30.2



31.1



miejszem, w którym awangarda ostatnich lat próbowała zaistnieć, była przestrzeń publiczna. Przestrzeń szczelnie wypełniona kłamstwem w niespotykanym dotychczas stopniu. Czy w obecnym świecie jest miejsce dla awangardy? Zostawię na boku zbyt trudne pytanie ze zbyt łatwą odpowiedzią: „Czy sztuka może być nadal jej terenem?”. Ostatnie znane mi jej manifestacje były indywidualną próbą wyszarpięcia z przestrzeni publicznej – momentów antykłamstwa (Krzysztof Niemczyk, André du Colombier). Powtarzam, były to próby indywidualne i opłacane własnym życiem. Są w ścisłym związku z ostatnią aspiracją awangardy artystycznej. Jest nią w moim mniemaniu indywidualna odmowa władzy. W sferze osobistej i publicznej. Tak rodzi się szansa, że to, co osobiste, przeniesie się w sferę zbiorowego. A warunkiem tej transformacji jest ADEKWATNOŚĆ, integralnie wpisana w zasadę RÓWNOŚCI.

32.1



Podpisy do zdjęć

- 2.1
Od lewej: Mirosław Derecki, Ewa Jaroszyńska, Modest Misztal, Anka Ptaszkowska, Włodzimierz Borowski i Stanisław Bońkowski, Kazimierz Dolny, ok. 1960, MSN
- 2.2
Włodzimierz Borowski, ok. 1960, MSN
- 2.3
Henryk Stażewski (z lewej) i Jerzy Ludwiński na otwarciu wystawy grupy Zamek w Galerii Krzywego Koła, 1958, fot. Tadeusz Rolke, (c) Tadeusz Rolke, Agencja Gazeta
- 3.1
Włodzimierz Borowski (pośrodku) podczas swojego *II Pokazu Synkretycznego* w Galerii Foksal, Warszawa, 1966, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 3.2
Francuski krytyk Gérald Gassiot-Talabot i Anka Ptaszkowska w Galerii Foksal, 1969, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 3.3
Spektakl audiowizualny 5x (kompozytor: Zygmunt Krauze i artyści Grzegorz Kowalski, Henryk Morel i Cezary Szubartowski) w Galerii Foksal, 1966, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 4.1
Anka Ptaszkowska i Mariusz Tchorek podczas „wyprawy na strachy”, 1966, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 4.2
Anka Ptaszkowska i Mariusz Tchorek podczas „wyprawy na strachy”, 1966, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 4.3
Mariusz Tchorek podczas „wyprawy na strachy”, 1966, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 5.1
Henryk Stażewski w swoim i Mewy Łunkiewicz-Rogoyskiej mieszkaniu-pracowni, Warszawa, 1966, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 5.2
Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, lata 50., fot. Irena Jarosińska, (c) Irena Jarosińska, Archiwum Ośrodka Karta
- 5.3
Henryk Stażewski i Mewa Łunkiewicz-Rogoyska na plaży w Sopocie, 2. połowa lat 50., dzięki uprzejmości spadkobierców
- 5.4
Marek Piasecki, Teatr Mirona Białoszewskiego (Słowacki, *Kordian*), 1961, MSN
- 6.1
Alina Oxińska, matka Anki Ptaszkowskiej, przed domem w Zalesiu, fotografia niedatowana, prywatne archiwum Anki Ptaszkowskiej
- 6.2
Hala Ptaszkowska (z lewej) i Anka Ptaszkowska w domu w Zalesiu, początek lat 60., fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 7.1
Edward Krasiński w domu w Zalesiu, 1. połowa lat 60., fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 7.2
Henryk Stażewski (z lewej) i Edward Krasiński przed domem w Zalesiu, lata 60., fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 7.3
Anka Ptaszkowska w domu w Zalesiu, 1. połowa lat 60., fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 8.1
Tadeusz Kantor, *List*, Warszawa, 1967, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 8.2
Tadeusz Kantor, *Cricotage*, Warszawa, 1965, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 8.3
Tadeusz Kantor, *Panoramiczny Happening Morski*, 1967, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 9.1
Bal w Zalesiu „Pożegnanie wiosny”, 1968, fotografował Jacek Maria Stokłosa
- 9.2
Bal w Zalesiu „Pożegnanie wiosny”, 1968, fotografował Jacek Maria Stokłosa
- 9.3
Bal w Zalesiu „Pożegnanie wiosny”, 1968, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 10.1
Krzysztof Niemczyk, *Portret w makijażu*, fotografia niedatowana, MSN
- 10.1
Krzysztof Niemczyk, akcja publiczna *Śmietniki miejskie*, fotografia niedatowana, MSN
- 11.1
Anka Ptaszkowska czytająca manifest Tadeusza Kantora *Linia podziału* podczas wystawy *Żywa waluta* (kurator: Pierre Bal-Blanc) w Teatrze Dramatycznym, zorganizowanej przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2010, fot. Jan Smaga, (c) Jan Smaga
- 13.1
Od lewej: Mieczysław Dymny, Stanisław Szczepański i Tomasz Wawak w czasie akcji *My nie śpimy* podczas Sympozjum Złotego Grona w Zielonej Górze, 1969, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 13.2
Od lewej: Zbigniew Gostomski, Krzysztof Niemczyk i Anka Ptaszkowska jako *Permanentne Jury* podczas akcji *My nie śpimy* w trakcie Sympozjum Złotego Grona w Zielonej Górze, 1969, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 13.3
Od lewej: N.N., Mieczysław Dymny, Krzysztof Niemczyk i Anka Ptaszkowska w czasie akcji *My nie śpimy* podczas Sympozjum Złotego Grona w Zielonej Górze, 1969, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 14.1
Od lewej: Tadeusz Kantor, Anka Ptaszkowska, Wiesław Borowski, Edward Krasiński i Zbigniew Gostomski na tarasie pracowni Henryka Stażewskiego w Warszawie, 1970, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 15.1, 15.2, 15.3
Eustachy Kossakowski, *6 mètres avant Paris*, 1971, MSN
- 16.1
Anka Ptaszkowska i Eustachy Kossakowski w Paryżu, 1971, MSN
- 17.1, 17.2
Wystawa Daniela Burena *Invitation to Read as an Indication of What is to Be Seen* w Galerii Yvon Lambert w Paryżu, 1970, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 18.1
Anka Ptaszkowska i Daniel Buren podczas otwarcia wystawy Dana Grahama w Galerii 17, 17 rue Campagne-Première, Paryż, 1974, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 18.2
Anka Ptaszkowska instalująca pracę Carla Andre *4 Segment Hexagon* w Galerii 34, 17 rue Campagne-Première, Paryż, 1976, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 18.3
Od lewej: Michel Claura, André Cadere, Pia Denizot i René Denizot podczas wernisażu wystawy Jacquesa Charliera w Galerii 18, 17 rue Campagne-Première, Paryż, 1974, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 18.4
Michel Claura (pierwszy z lewej) na wystawie Bertranda Wicquarta w Galerii 25, 17 rue Campagne-Première, Paryż, 1975, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 18.5
Wernisaż wystawy Takahiko Iimury w Galerii 23, 17 rue Campagne-Première, Paryż, 1974, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 18.6
Anka Ptaszkowska podczas wernisażu wystawy Gorana Trbuljaka w Galerii 28, 17 rue Campagne-Première, Paryż, 1975, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 19.1
Wspólne stoisko Galerii 1–36 oraz czasopisma „POUR écrire la liberté” na targach sztuki FIAC w Paryżu, 1976, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 19.2
Anka Ptaszkowska i Léo Bond w galerii przy 17 rue Campagne-Première z pracą Josepha Beuysa *Dürer, ich führe persönlich Baader und Meinhof über die Documenta V*, Paryż, 1976, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 19.3
Anka Ptaszkowska i Isi Fiszman ze swoim psem Pauline w Wenecji, 1976, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 20.1
François Guinochet (z lewej) i André du Colombier ze swoją pracą *(Bye, buy)* w kawiarni w dzielnicy Drouot, Paryż, 1988, dzięki uprzejmości François Guinocheta

- 21.1
Anka Ptaszkowska i Michel Claura podczas otwarcia wystawy *Actualité d'un bilan*, 1972, Paryż, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 22.1
Koncert zespołu Theoretical Girls w składzie (od lewej): Glenn Branca, Jeffrey Lohn i Margaret De Wys w Vitrine pour l'Art Actuel, 51 rue Quincampoix, Paryż, 1978, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 22.2
Michel Claura i Philippe Sers w Vitrine pour l'Art Actuel, 51 rue Quincampoix, Paryż, 1978, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 23.1
Podczas montażu wystawy *Échange entre artistes 1931–1982, Pologne–USA. Une expérience muséographique* w l'ARC – Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1982, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 23.2
Widok wystawy *Échange entre artistes 1931–1982, Pologne–USA. Une expérience muséographique* w l'ARC – Musée d'art moderne de la ville de Paris; od lewej prace: Stanisława Dróżdża, Włodzimierza Borowskiego i Zygmunta Targowskiego, Paryż, 1982, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 24.1
Henryk Stażewski (z lewej) i Daniel Buren w domu w Zalesiu, 1974, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 24.2
Praca Daniela Burena *Cabane éclatée no 9* na wystawie *DIALOG* w Moderna Museet w Sztokholmie, 1985, MSN
- 25.1
Wystawa Edwarda Krasińskiego *Pamięci Henryka Stażewskiego* w Galerii Foksal, Warszawa, 1989, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 25.2
Wystawa Edwarda Krasińskiego *Pamięci Henryka Stażewskiego* w Galerii Foksal, Warszawa, 1989, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 26.1
Edward Krasiński w swojej pracowni, 1993, MSN
- 26.2
Wystawa Edwarda Krasińskiego w sklepie mięsnym, Warszawa, 1994, fot. Tadeusz Rolke, (c) Tadeusz Rolke
- 27.1
Anka Ptaszkowska ze studentami podczas akcji artystycznej *Assiette commune* [Wspólny talerz] w École régionale des Beaux-Arts de Caen la Mer, Caen, 1992, MSN
- 28.1
André du Colombier w mieszkaniu François Guinocheta podczas swojej wystawy *Modestie, compétence, efficacité*, Paryż, 1987, MSN
- 28.2
André du Colombier, Bez tytułu (*Le Piano de Stravinsky*), 1990, fot. Eustachy Kossakowski, MSN
- 29.1
Raymond Hains, fotografia niedatowana, MSN
- 30.1
Rachel Poignant podczas otwarcia wystawy *Generacje* w Królikarni w Warszawie, 2017, fot. François Guinochet
- 30.2
Od lewej: Anka Ptaszkowska, Daniel Buren i Rachel Poignant podczas wystawy Rachel Poignant w mieszkaniu Anki Ptaszkowskiej w Paryżu, 2015, dzięki uprzejmości Rachel Poignant
- 31.1
20-lecie wydawnictwa NOUS w mieszkaniu Anki Ptaszkowskiej w Paryżu, 2019, dzięki uprzejmości Benoît Casasa
- 32.1
Eustachy Kossakowski, Warszawa, lata 60., MSN

Ujawnić warunki i sytuacje*

Ujęcie fenomenu Anki Ptaszkowskiej w format wystawy wydaje się na pierwszy rzut oka przedsięwzięciem karkołomnym. Jej nieprzejednana obrona wolności, autonomii i nieskrępowania manifestuje się przywiązaniem raczej do zdarzeń przypadkowo pięknych niż zaplanowanych. Anka zdecydowanie opowiada się za przekroczeniem, nonszalancko porzucając wszelkie potwierdzenia pozycji. Podąża za eksperymentem wbrew nudnemu rozsądkowi. Tę postawę łączy z autorską definicją awangardy jako bezkompromisowej wolności myślenia – wbrew wszelkim ograniczeniom, w tym społecznym i ekonomicznym. Stąd też bierze się prawdopodobnie jej fascynacja twórcami osobnymi, którzy stawiali swoją twórczą autonomię na pierwszym miejscu: od francuskiego konceptualisty André du Colombiera, który tę wystawę otwiera, poprzez outsidera Edwarda Krasińskiego, skandalistę Krzysztofa Niemczyka, zapomnianą artystkę Mewę Łunkiewicz-Rogoyską, po odkrytą przez nią rzeźbiarkę Rachel Poignant czy artystów radykalnych, takich jak Tadeusz Kantor, Henryk Stażewski i Daniel Buren. Ten impuls sprawiał również, że w swojej działalności często testowała granice instytucjonalnej wyporności, co czasem powodowało konflikty i rozejścia. Ale inicjowała również rzadkie zdarzenia, jak pierwsza tak radykalnie konceptualna galeria, którą założyła w Paryżu w 1971 roku, czy projekt *Wymiana między artystami 1931–1982 Polska/USA. Doświadczenie muzeograficzne* między artystami amerykańskimi i polskimi, zamierzenie na miarę pierwszej założycielskiej zbiórki dzieł sztuki dla Muzeum Sztuki w Łodzi.

Swoją własną pozycję w świecie sztuki Anka zostawiała w niedopowiedzeniu. Specjalizowała się w radykalizowaniu postawy, szukaniu ostrej riposty i najbardziej błyskotliwej pointy. „Współwinna” wielu przedsięwzięć artystycznych i współautorka manifestów. Galerzystka przekonana o tym, że sztuka to nie towar, i gotowa tego poglądu czynnie bronić. Mentorka nieznosząca naśladowców. Skrajna indywidualistka spełniająca się tylko w działaniach wspólnych. Wnikliwa krytyczka sztuki, szukająca pokrewieństwa myśli ponad

* Cytat z manifestu z *Tekstu programowego pierwszej wystawy Galerii Foksal* (1966).

granicami i politycznymi podziałami. Ryzyko jest dla niej niezbędnym elementem tworzenia, a zabawa, psota i zadyma jawią się jako niezbywalna część życia. Jest w Anki przekonaniu o możliwości, a może nawet konieczności postawienia na pierwszym miejscu indywidualnej wolności wyzwalamąca siła, która porządkuje jej świat. Pozwala obierać zawsze kurs na działania bezinteresowne, preferować raczej proces niż rezultat, znaczenie ponad obiekt oraz wspólne bycie ponad dogmaty.

Zderzenie takiego żywiołu – płynnych definicji, ale i chirurgicznej precyzji poglądów Anki na sztukę – z potrzebą zamknięcia w format wystawy nie mogło odbyć się bezkolidyjnie. Współczesna profesjonalizacja życia artystycznego, ugruntowanie się rytuałów przystępności i dosłowności przekazu, zupełny brak oczekiwania, że wystawa może coś zmienić w życiu, są na antypodach doświadczeń, które Anka zdobyła najpierw w późnych latach 50. w grupie Zamek, potem w latach 60. w Galerii Foksal czy w latach 70., prowadząc niezależne przestrzenie w Paryżu. Ogromne zaangażowanie, entuzjazm w pracy z artystami lub przeciw nim, były nastawione na przesunięcia znaczeń, na wydarcie kawałka niemożliwego. Dlatego podważanie biurokratycznej rutyny wystawieniczej, pozbawienie wystawy dizajnu, oparcie się na materiale dokumentalnym, który z premedytacją miesza sztukę i życie, to fundamenty ekspozycji zatytułowanej *Anka Ptaszkowska. Przypadkiem*. Wystawa opiera się na wymieszaniu porządków: uznanych muzealnych prac i zwykłych codziennych zdarzeń. Ma nas wyrwać z odbiorczego letargu i przywrócić wigor czasów żywej awangardy, kiedy każda wystawa oznaczała zwrot akcji, a indywidualny gest miał znaczenie. Ogromne wycucie i staranie, które w oddanie tego wyjątkowego stanu, jakim jest „życie w sztuce”, włożyły kuratorka Maria Matuszkiewicz i projektantka ekspozycji Agnieszka Tarasiuk, jest nie do przecenienia. Obie od lat blisko z Anką współpracują.

Poznałam Ankę w czasie pracy nad książką *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal* (1998), która była próbą ujawnienia warunków i sytuacji, jakie kierowały założycielami galerii, a przede wszystkim historii ich konfliktu i rozstania. Anki pewność, że należy żądać niemożliwego, szybko stawała się zaraźliwa. Kiedy w 2007 roku w dawnym studiu Henryka

Stażewskiego i Edwarda Krasińskiego powstawał Instytut Awangardy, wydawało się to przedsięwzięciem prawie niewykonalnym. Wybudowanie na tarasie mieszkania artystów pawilonu-muzeum wymagało zgody wszystkich lokatorów ze 120 mieszkań w budynku. Wspólnie z Anką odwiedziłam je wszystkie, ani przez moment nie wątpiąc, że przekonamy mieszkańców do budowy ekstrawaganckiej instytucji na dachu ich bloku mieszkalnego. Gdyby nie to doświadczenie – wspólnego rozrabiania w imię awangardy – nie jestem pewna, czy z taką samą niezachwianą pewnością rzuciłabym się w różne życiowe przedsięwzięcia, takie jak choćby budowa Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Dlatego ogromnie się cieszę, że odwiedzającym wystawę będzie towarzyszył głos Anki, nagrany i komentujący „na żywo” prezentowane wydarzenia. W ten sposób wszyscy uzyskamy sposobność osobistego z Anką kontaktu, a ten może nas natchnąć do rzeczy, o których jeszcze boimy się śnić.

Joanna Mytkowska

Anka Ptaszkowska. Przypadkiem

O naturze swojego zaangażowania w sztukę Anka Ptaszkowska – bohaterka wystawy – mówi: „Wszystko, co robiłam, było osadzone w teraźniejszości i miało charakter jednorazowy. Mój integralny – jakkolwiek przerywany, bo przecież co jakiś czas porzucałam ją «na zawsze» – związek ze sztuką [...] nie ma charakteru profesjonalnego. Profesjonalizm był i jest moim wrogiem”.

Anka Ptaszkowska urodziła się w 1935 roku w Warszawie. Jest ważną postacią polskiej i francuskiej sceny artystycznej, na której działa jednocześnie jako krytyczka, galerzystka, organizatorka wystaw i inicjatorka spotkań, a przede wszystkim współniczka kilkunastu artystów. Zawsze przedkłada eksperyment i przygodę nad pragmatyczne cele. Jej niechęć do sztywnych ról społecznych i konwencjonalnych sposobów funkcjonowania odpowiada za ulotny charakter podejmowanych przez nią inicjatyw. Z tą nieciągliwością w życiu zawodowym kontrastuje jej wieloletnie i całkowite zaangażowanie w twórczość bliskich jej artystów. W równej mierze sztuka, jak i ludzie, którzy ją tworzą, są przedmiotem jej zaangażowania.

Wśród wspieranych przez nią artystów są zarówno twórcy znani z historii sztuki, jak i nie mniej fascynujące postacie, których związki ze sztuką były krótkotrwałe lub „wolne”. Są tu także artyści funkcjonujący na marginesie – zarówno społecznym, jak i świata sztuki – jak Krzysztof Niemczyk czy André du Colombier. Ich bezwarunkowe dążenie do wolności jest bliskie anarchistycznemu usposobieniu Ptaszkowskiej.

W 1966 roku wraz z grupą krytyków i artystów założyła Galerię Foksal, której program współtworzyła do 1970 roku. Pisała manifesty, blisko współpracowała i przyjaźniła się z artystami: Tadeuszem Kantorem, Edwardem Krasińskim i Henrykiem Stażewskim. Intensywne życie towarzyskie i artystyczne tej grupy przyjaciół toczyło się także w pracowni Henryka Stażewskiego i Mewy Łunkiewicz-Rogoyskiej, będących łącznikami między młodszym pokoleniem a sztuką przedwojennej awangardy, oraz w domu Anki Ptaszkowskiej i Edwarda Krasińskiego w Zalesiu Górnym. Kontrast między eksperymentalnym programem galerii, która podważała w manifestach

i działaniach konwencjonalne ramy sztuki, a rzeczywistością ściśle kontrolowaną przez reżim komunistyczny ujawniał granice wolności artystycznej i doprowadził do konfliktu wewnątrz galerii i rozpadu grupy.

Na początku lat 70. Anka Ptaszkowska razem z fotografem Eustachym Kossakowskim zamieszkała w Paryżu, gdzie zaprzyjaźniła się z artystą Danielem Burenem i krytykiem Michele Claurą, pomimo dzielących ich różnic politycznych. Wspólnie z nimi i dzięki nowym kontaktom założyła dwie eksperymentalne instytucje: konceptualną Galerię 1–36 i alternatywną przestrzeń Vitrine pour l'Art Actuel, która składała się z baru i księgarni specjalizującej się w książkach artystów. Zainicjowała też szeroko zakrojony projekt *Wymiana między artystami 1931–1982 Polska/USA. Doświadczenie muzeograficzne*, którego rezultatem było przekazanie w darze przez amerykańskich i polskich artystów prac do kolekcji sztuki Muzeum Sztuki w Łodzi i Museum of Contemporary Art w Los Angeles. Organizuje w swoim paryskim mieszkaniu spotkania i wystawy, pomagając młodym artystom. Podobnie jak niegdyś wspierali ją i jej przyjaciół Henryk Stażewski i Mewa Łunkiewicz-Rogoyska.

Anka Ptaszkowska pozostaje wierna ideałowi równości między ludźmi wyznawanemu przez Stażewskiego. Jako wojowniczką, a czasami wręcz awanturnicą, zgodnie z postulatami Tadeusza Kantora często i prawie wszędzie kreśli linię podziału, jest przeciwko czemuś. Lista wrogów pozostaje długa i otwarta, a wśród nich są, między innymi: profesjonalizm, biurokracja czy dizajn. Motorem jej działań, równie silnym jak dążenie do konfliktu, jest ogromny entuzjazm, jakim zaraża otoczenie. Potrafi włączać napotkane osoby do najbardziej nieprawdopodobnych przedsięwzięć, działając w myśl zasady, że jeśli odrzucimy niemożliwe, zostanie tylko możliwe.

Wystawa *Anka Ptaszkowska. Przypadkiem* składa się z czterech warstw: scenariusza, prac, dokumentów i instalacji dźwiękowej. Osią wystawy jest scenariusz filmu autobiograficznego w 32 rozdziałach, napisany przez Ptaszkowską w 2016 roku, a teraz opublikowany w katalogu wystawy. Wybór prac i dokumentów archiwalnych do każdego z rozdziałów scenariusza i wystawy ukazuje zarówno oficjalny,

jak i prywatny wymiar tej historii. Całość dopełnia instalacja dźwiękowa Michała Libery, w której wykorzystano fragmenty archiwalnych nagrań i rozmów z bohaterką wystawy. Zrealizowana z wiernością wobec niej wystawa nie domyka opowieści i pozostawia miejsce na właściwe tej postaci sprzeczności. Masa historii, postaci, prac, dokumentów i dźwięków znajdujących się na wystawie oddaje intensywność jej działań.

Maria Matuszkiewicz

PODZIĘKOWANIA

Danowi Grahamowi za tytuł:

„ANKA – KOBIETA – PTAK”

Sama nigdy nie dałabym tego tytułu wystawie, która może uchodzić za moją. A to z następujących powodów:

– ogólnego wydzwiku, który na pierwszy, ale również na

drugi rzut oka brzmi pretensjonalnie;

– obecności w tytule słowa „KOBIETA”.

Na fali irytującej mody, będącej niekosztownym pokłosiem feminizmu, nie pozwoliłabym sobie wymachiwać tym słowem ku uciesze zebranych Pań.

Ale kiedy to TY, DAN, wymyślasz tytuł mojej wystawy

Anka – Kobieta – Ptak

w przypomnieniu prastarej legendy, znikają powyższe zastrzeżenia i Twój tytuł staje się piękny. Tym piękniejszy, im bardziej się broni przed wszelkim użyciem.

Dziękuję Ci zań, tak jak Ci dziękowałam za tytuł jedynej książki, jaką napisałam: *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven*.

Wiadomość o śmierci Dana 19 stycznia 2022 roku jest dla mnie jedną z najsmutniejszych wiadomości.

PODZIĘKOWANIA

HENRYKOWI STAŻEWSKIEMU za moją młodość, którą miałam szczęście spędzić w Jego pracowni, za lekcję równości między ludźmi, której swoim przykładem udzielał, za pełną bezinteresowność, której w Ich wspólnym z MEWĄ kręgu doświadczyliśmy codziennie.

MEWIE – MARIIE EWIE ŁUNKIEWICZ-ROGOYSKIEJ za to, że była prawdziwą damą, mądrą i kochającą, i za miłość do Francji, którą mi wpoila.

ALINIE OXIŃSKIEJ – mojej matce – za mądrość jej szaleństwa.

IRENIE JURGIELEWICZOWEJ za to, kim potrafiła być i za rolę, którą odegrała w artystycznych – i nie – przedsięwzięciach mojej młodości.

PROFESOROWI ŻABIŃSKIEMU, DYREKTOROWI WARSZAWSKIEGO ZOO, za bezlitosne korekty moich pierwszych artykułów.

TADEUSZOWI KANTOROWI za *PIEKŁO AWANGARDY*, przez które mnie przepuścił, za rejony *NIEMOŻLIWEGO*, które dał mi przeczuć.

Za jedyne w moim życiu żywe doświadczenie TEATRU.

MARIIE STANGRET-KANTOR za dobre i złe.

WŁODZIMIERZOWI BOROWSKIEMU i JERZEMU LUDWIŃSKIEMU za wspólne *PIERWSZE KROKI* i za kroków tych nieopłakane skutki.

JACKOWI WOŹNIAKOWSKIEMU za to, że przekazał mi wiarę w sens indywidualnej rewolty, także tej, która objawia się niewinnie – niewinnie jak kolorowe pończochy.

MIRONOWI BIAŁOSZEWSKIEMU za to, że był.

BOGUSŁAWOWI CHOIŃSKIEMU – *idem*.

EDWARDOWI KRASIŃSKIEMU za to, że chciał być moim mężem, oraz za to, co miał na myśli MARCEL ANDINO VELEZ, mówiąc, że „Edzio był święty”.

EUSTACHEMU KOSSAKOWSKIEMU za wszystko.

MARIUSZOWI TCHORKOWI za jego twórczą myśl i wyjątkowe zrozumienie najtrudniejszych przedsięwzięć artystycznych – takich jak Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego.

ERIKOWI VEAUX za precyzję i lekkość (co rzadko idą w parze) jego tłumaczeń na język francuski i za niezawodną hojność.

CÉDRICOWI FAUQOWI za otwartość i pomoc w przyjęciu przez CAPC Bordeaux wystawy *Anka au cas par cas*.

KRYSTYNIE DAJBOR za dar bezwarunkowej akceptacji.

ZOŚCE PASZKOWSKIEJ, przyjaciółce mojej wczesnej młodości.

FRANÇOIS GUINOCHELOWI za to, że do nikogo jest niepodobny.

MICHELOWI CLAUENZE za to, czego mnie nauczył spoza swego ironicznego uśmiechu.

DANIELOWI BURENOWI za choćby chwilowe przywrócenie wiary, że sztuka może zmienić świat.

ANDRÉ DU COLOMBIEROWI, który będąc „nieustannym” artystą, nigdy przed niczym się nie cofnął.

BENOÎT CASASOWI za odwagę *Obrazu bez końca* i za wydawnictwo NOUS.

ISIEMU FISZMANOWI za to, że obdarzył humorem Starostamentowego Proroka, którego sam był „obrazem”.

RACHEL POIGNANT – również za to, że przywróciła słowu PRACA jego rzeczywisty, czasownikowy sens.

CHARLESOWI DUPLAINOWI za wyjątkowe zaangażowanie i pracę, które poświęcił Archiwum Fotografii Eustachego Kosakowskiego, jak również moim akcjom i publikacjom.

KOJIEMU KAMOJIEMU za to, że się nie cofa przed niczym.

LAURENTOWI PREXLOWI za proroczą akcję *Transport Gratuit* w początku lat 70. zeszłego stulecia i za „dalszy ciąg”.

KRZYSZTOFOWI NIEMCZYKOWI za „indywidualną rewolucję”, którą wiódł sam, wbrew i przeciw.

CEZAREMU WODZIŃSKIEMU – CZŁOWIEKOWI i FILOZOFOWI, CEZAREMU WOŹNIAKOWI i ANTONOWI MARCZYŃSKIEMU za *complicité*...

JOANNIE MYTKOWSKIEJ i ANDRZEJOWI PRZYWARZE za wycucie sztuki z jej świadomością tożsame. Za trudny wybór, którego swego czasu dokonali, i za wierność.

ADAMOWI SZYMCZYKOWI za talent do oczarowania bądź – wedle humoru – rozczarowania; za trafność i wymiar jego przedsięwzięć.

ARTUROWI ŻMIJEWSKIEMU za nieustępliwość.

PAWŁOWI ALTHAMEROWI za mój zachwyt jego „prawie-klasycznymi” posągami, a także za *Ożywienie Balu w Zalesiu*.

WILHELMOWI SASNALOWI za to, że po obejrzeniu jego wystawy chciałam zobaczyć ją jeszcze raz.

JEFFREYOWI LOHNOWI za muzykę, którą hojnie rozdaje, za podobieństwo do Franza Kafki. I za piosenkę, którą – mam nadzieję – dla mnie zaśpiewa.

AGNIESZCE TARASIUK za to, że własnym kosztem ratowała honor Instytucji, słowem – za udział w Niemożliwym.

TOMASZOWI ŁUBIEŃSKIEMU za jasność umysłu, odwagę i humor, MAGDZIE OCHAŁ za to samo + za niespotykaną dobroć.

ROBERTOWI JAROSZOWI za to, o czym sam nie wie.

MARCELOWI ANDINO VELEZOWI za opiekę + wyjątkową odwagę znalezienia własnej, nieoczywistej drogi.

MARII MATUSZKIEWICZ za finezyjne zrozumienie i twarde zaangażowanie. I za coś, co kiedyś nazywało się wysoką moralnością.

JEJ MATCE DOKTÓR JOANNIE ROWIŃSKIEJ, DOKTOROWI PAWŁOWI KULICKIEMU i memu ciotecznemu bratankowi DOKTOROWI TOMASZOWI JAXA-CHAMCOWI za leczenie i wyleczenie.

ANI MOLSKIEJ za film o mnie – trafny i wyczuły.

Mojej córce PAULINIE i moim wnukom TOSI i ALIKOWI za to, że SA.

Wszystkim NIEOBOJĘTNYM ludziom, których w życiu spotkałam.

Podziękowania za pomoc w realizacji wystawy zechcą przyjąć:

Paweł Althamer, Emma Blanchard, Daniel Buren, Benoît Casas, Adam Chmielowski, Michel Claura, Cédric Fauq, Florian Fouché, Barbara Gołębiowska, François Guinochet, Izabella Jagiełło, Koji Kamoji, Paulina Krasińska, Babette Mangolte, Colombe Marcasiano, Anna Molska, Luiza Nader, Piotr Nowicki, Rachel Poignant, Paweł Polit, Andrzej Przywara, Maria Rubersz, Antonina Sawicka, Aleksandra Ściegienna, Violetta e a, Iwona Wojciechowska, Waldemar Wojciechowski, Piotr Woźniakiewicz.

Podziękowania dla instytucji:

CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Galeria Foksal, Fonds National d'Art Contemporain, Fundacja Galerii Foksal, Fundacja Signum, Instytut Francuski w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki.

Pierwsza edycja wystawy miała tytuł *Anka au cas par cas* i odbyła się w CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux w dniach 23 czerwca–31 grudnia 2022 roku. Kuratorkami były Sara Martinetti i Maria Matuszkiewicz, architekturę zaprojektował Olivier Goethals, instalację dźwiękową przygotował Cengiz Hartlap, a projekt graficzny publikacji towarzyszącej wystawie wykonała Lucile Billot.

Publikacja towarzyszy wystawie *Anka Ptaszkowska. Przypadkiem* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w dniach 17 lutego–23 kwietnia 2023 roku. Równoległe z wystawą prezentujemy film Anny Molskiej *Wyobraźcie sobie, że istnieje prawda w sztuce, 2023*.

Artyści: Paweł Althamer, Carl Andre, Włodzimierz Borowski, Daniel Buren, Michel Claura, André du Colombier, Vincent D'Arista, Florian Fouché, Dan Graham, François Guinochet, Raymond Hains, Takahiko Imura, Izabella Jagiełło, Koji Kamoji, Tadeusz Kantor, Eustachy Kossakowski, Edward Krasiński, Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, Babette Mangolte, Peter Marcasiano, Krzysztof Niemczyk, Rachel Poignant, Henryk Stażewski, Violetta e a, Bertrand Wicquart, Hiroshi Yokoyama

Kuratorka: Maria Matuszkiewicz

Projekt wystawy: Agnieszka Tarasiuk, Violetta e a

Instalacja dźwiękowa: Michał Libera

Identyfikacja wizualna, opracowanie graficzne wystawy

i projekt graficzny publikacji: Studio Full Metal Jacket / rh.plus

Produkcja wystawy: Paweł Wójcik, współpraca: Maja Łagocka,

Anka Kobierska, Dominika Szatkowska

Publikacja: Maciej Kropiwnicki, Aleksandra Urbańska

Redakcja publikacji: Katarzyna Szotkowska-Beylin

Korekta: Barbara Milanowska (Lingventa)

Przygotowanie zdjęć do druku: Tomasz Kubaczyk

Zdjęcie na okładce: Vincent D'Arista, *Anka Ptaszkowska, directrice de la Galerie 10, 1973*, kolekcja Anki Ptaszkowskiej

Tłumaczenie z języka francuskiego: Anna Leyk

Tłumaczenie na język angielski: Christopher Smith, Marcin Wawrzyńczak

Tłumaczenie na język ukraiński: Maria Redkva

Druk i oprawa: KNOW-HOW Piotr Kaczmarczyk, Modlnica

ISBN 978-83-67598-02-6



instytucja kultury
miasta stołecznego
Warszawy

Mecenasi Muzeum i Kolekcji



allegro

Partner prawny Muzeum



Partner wystawy



Współpraca medialna



DEKATY W PINII
Pismo.

nn6t
notes na 6 tygodni