

**Сценарій виставки
у 32 розділах,
написаний Анкою
Пташковською**

1.

Soirées privées

Оголошую: приходить приватність. Вибльовуємо публічний простір: мистецтво – вуличну дівку, ринок і політику.

Soirées Privées – це місце дебатів та дискусій про мистецтво та політику, інколи – місце виставок. У тісній співпраці з давнім бойовим товаришем Франсуа Гіноше та видавництвом «NOUS». Програма цих вечорів – це результат як існуючої миті – наших теперішніх захоплень, так і наших колишніх заангажувань. Паризькі вечори не плануємо наперед – організуємо їх спонтанно.

Робимо акцент на їхній приватний характер і не надто переймаємося двозначним присмаком, який у французькій мові притаманний терміну „soirée privée”. Як і в нашій нумерованій галереї 70-х рр., під час них усе може бути темою – дебати, виставка, один твір, два твори, екскурсія. Єдиним незмінним елементом вечорів є розкішний буфет (при нагоді любимо нагадувати, що в офіційних галереях не знайдеш навіть арахісу, не кажучи вже про те, що, зазвичай, після вернісажів галерист разом із ймовірним колекціонером прокрадаються і втікають разом в ресторан).

2.

Група «Zamek» і наші початки

Люблін, кінець 50 - поч. 60-х рр. за ініціативою критика Єжи Людвінського створено групу митців

2.1



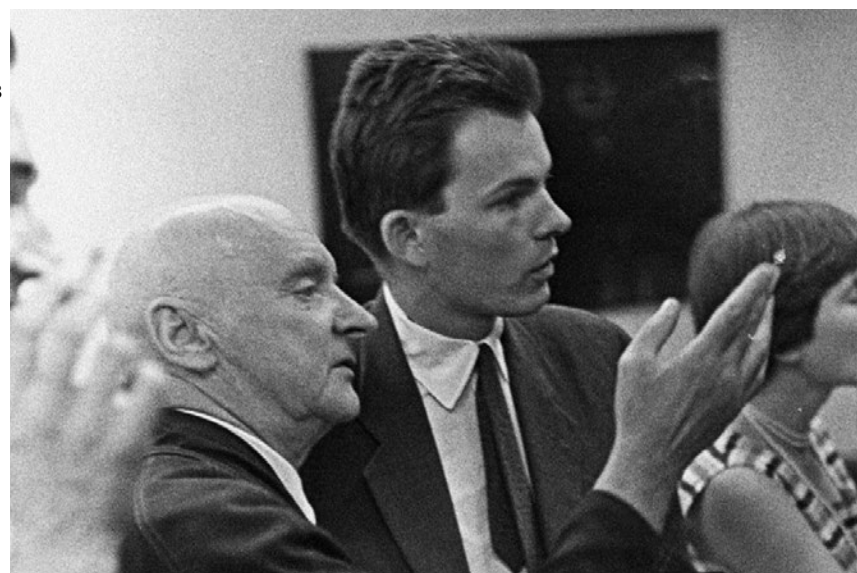
«Zamek», до якої увійшли випускники історії мистецтва Люблінського католицького університету: Веслав Боровський, Анка та незалежний мислитель Маріуш Тхорек. Під керівництвом Людвінського група видає журнал «Struktury», додаток до поетичного місячника «Kamena». Політичний контекст: падіння сталінізму, Угорська революція 1956 р., приведення до влади дурним народом Гомулки, період Відлиги в культурі, час джазу, рок-н-ролу, Клубів молоді інтелігенції.

Програма журналу «Struktury» – це кінцевий етап боротьби з ілюзією у живописі. Двовимірна за своєю природою картина отримує третій вимір. Простір конкретний. Нашим теоретиком та духовним лідером є Єжи Людвінський, візіонер, творець своєрідної «теорії відносності» в стосунку до мистецтва. Він стверджував, що куди б не закинула його доля – до Любліна, Вроцлава, Познані чи Торуня – саме там є центр світу. Ми всі вивчаємо унізм Стшемінського та кібернетику. З'являються «Artony» Влодзімежа Боровського – картина, як жива клітина.

1957 року другу виставку «Сучасних» в галереї «Zachęta» я відвідаю вже з Тадеушем Кантором. Його творчість та постать – це тема моєї магістерської роботи на факультеті історії мистецтва в Люблінському католицькому університеті під керівництвом, чи, радше, наперекір витонченому цькуванню університету, під героїчним захистом Яцека Возняковського.

Кантор на виставці «Сучасних» перед картиною «Artony» Влодзімежа Боровського: «І це той ваш авангард?» Я: «Так».

Наше життя – театр на Тарчинській, майстерня Генрика Стажевського та Меви Лункевич-Рогойсько, Галерея кривого кола, нічне життя – Камеральна, Бристольт. Важливі постаті – Богусь Хоїнський, поет, радикальний



митець, автор пісень у чудовому виконанні Людмили Якубчак, Адась Павліковський, Санктус, прекрасний джазовий танцівник та інші героїчні плейбої.

Мій перший досвід народження мистецтва. Я спостерігаю годинами, як творяться ранні картини Владзімежа Боровського. Його показ в галереї «Foksal» 1967 року: глядач, якого ритмічно засліплюють, втрачає статус спостерігача. Зате ним є митець, що ховається у виставковій залі. Глядач стає об'єктом його холодного, а також злісного спостереження. Пишу про цей антипоказ Боровського у програмі галереї «Foksal». Творення мистецтва – це також Кантор, який малює картини *informel*. Він дозволяє мені, юній студентці, спостерігати за цим захопливим видовищем у його театральній майстерні. «Увага, малярство!»

Перша моя стаття у журналі «Struktury» під назвою «Класика чи авангард?» – про Генрика Стажевського. Мене йому представили в *SARP* (Товариство польських архітекторів). Він вітає мене зі словами: «Ви доклали надлюдських зусиль, щоб зробити з мене сучасного художника».

3. Галерея «Foksal»

Галерея «Foksal» була створена у Варшаві 1966 року за ініціативою критиків Веслава Боровського, Анки та Маріуша Тхорека і митців – Генрика Стажевського, Романа Овідзького, Едварда Красінського, Збігнева Гостомського. Пізніше до групи долучилися Тадеуш Кантор та Марія Стангрет. Це єдина авангардна галерея в комуністичному блоці, крім галереї «Špálova»

3.1



3.2



у Празі. Вона з'являється при Майстернях образотворчого мистецтва з метою створення алібі для доволі незрозумілих афер їх високо посадового партійного директора. Однак реальність значно перевищує ці наміри.

За текстом інавгураційної виставки:

По перше, не так демонструвати «твори мистецтва» у їх «завершеному» виді, як показувати умови та ситуації, пов'язані з їх створенням. По друге, трактувати ці умови та ситуації як органічні елементи мистецького показу.

Митці відповідають на цей виклик, створюючи перші в Європі *environnements* та реалізуючи в галереї роботи, за визначенням Бурена, *in situ*.

4. Теорія Місця – Маріуш Тхорек

Теорія місця під іронічно-помпезною назвою «Вступ до загальної теорії місця» виникає як наслідок діалогу між Маріушем Тхореком та Анкою на ганку в Заліссі 1966 року, який тривав цілу ніч. Маріуш зачитує її з пророчим запалом на Симпозіумі митців і вчених у Пулавах 1966 року. Теорія місця викликає бурю протестів, передовсім з боку Кантора, який звинувачує нас у плагіаті та заявляє, що писання маніфестів – це справа митців, а не критиків. Згодом текст опубліковано в Програмі галереї «Foksal».

Теорія місця, фрагменти:

Не дивімося на самі роботи, а зупинімося перед місцем, де вони розташовані. Не заходьмо на

3.3



4.1



виставку, лише зупинімося перед виставкою. Ось що ствердимо:

Тут починається критика явища виставки, передовсім її вторинного характеру порівняно із актом творення.

місце. А отже місце. Напевно місце.

місце – це простір, який з'являється через взяття в лапки, через стримування всіх обов'язкових законів у світі.

місце – це не просторова категорія, не арена, не сцена, не екран, не постамент, не п'єдестал та передовсім не виставка.

місце – це раптова вирва в утилітарному сприйнятті світу. У місці перестають діяти всі міри, обов'язкові поза місцем.

В межах місця немає сумнівів, оскільки немає різниці між доброю чи поганою дією, вартісною чи невартісною – все просто є.

місце не є ані дивне, ані просте, вишукане або вульгарне, розумне або дурне.

місце одне і лише одне.

місце неможливо купити чи колекціонувати.

місце неможливо заарештувати. На місці неможливо знатися.

Маріуш Тхорек залишається досі єдиною особою, яка осягнула глибший сенс Теорії місця та неочікувану можливість, яку ця теорія із собою несе. За версією Маріуша Тхорека, Теорія місця – це пропозиція практики як мистецької, так і життєвої. А єдина дорога, яка відкриває до неї доступ, це особисте та цілковите заангажування. Теорія місяця – це Маріуш Тхорек. Не лише через його авторство. Головно через те, що Маріуш Тхорек знайшов місце для Теорії Місця. Більше того – сам себе в ній помістив. Причому на ціле життя.

4.2



4.3



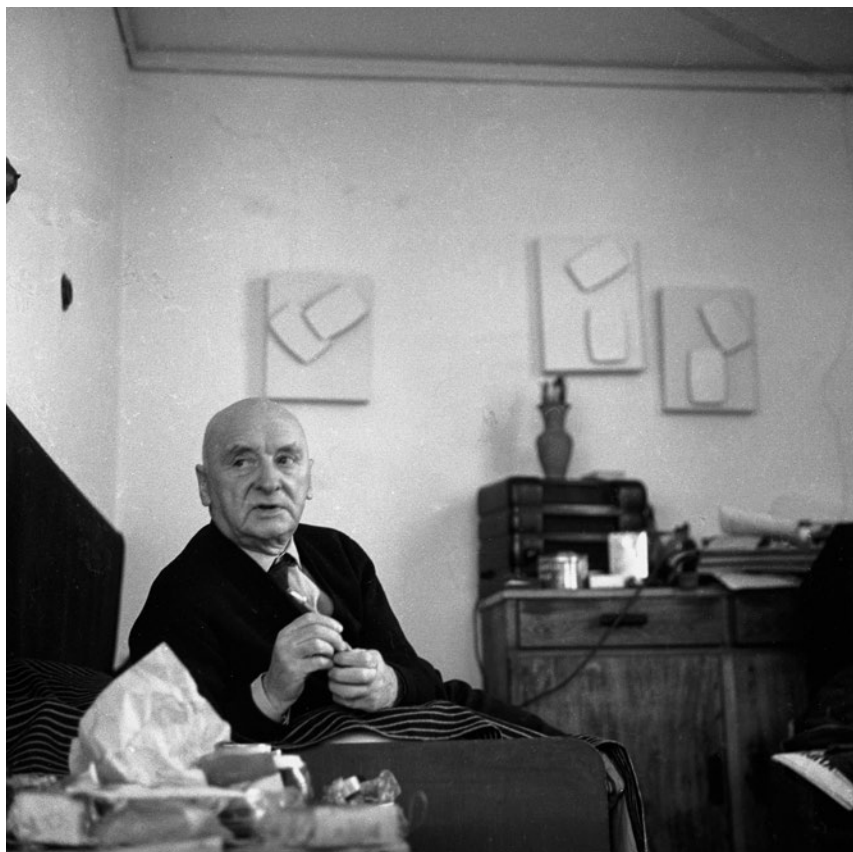
5. Генрик Стажевський – Мева – Майстерня

Генрик Стажевський, а для всіх просто Геньо – батько польського авангарду, активний член конструктивістських угруповань 20-30-х рр. ХХ ст., «Blok», «Praesens», а.р. Разом з Владиславом Стшемінським та Катажиною Кобро творив Музей мистецтва в Лодзі – перший у світі музей, який створили митці. Художник. У сьогоденні мистецтва 60-х, 70-х, 80-х років він втілює традиції авангарду і водночас до кінця життя бере в ньому активну участь. Заангажований цілковито. Відкритий на все.

Марія Ева Лункевич-Рогойська, а для всіх – Мева – художниця, що займалася пуризмом у 30-х рр., а пізніше, в 50-60-х рр. малярством в стилі École de Paris (Паризької школи). Товаришка Стажевського. Дама авангарду, про яку чудово говорить Бялошевський у «Доносах реальності», в тексті під назвою «Джоконда» (*Gioconda*). Вони обоє – душа польського авангардного середовища 60-х рр., вони його візитівка і водночас живуча сила.

Їхня майстерня є місцем народження таких ініціатив, як галерея «Foksal», обмін робіт художників з Польщі та США і багатьох-багатьох інших. У той час майстерня також була єдиною надійною платформою зв'язків із Заходом. У 60-х рр. вони мешкали там утрюх – Геньо, Мева та чоловік Меви Ян Рогойський, який в часи сталінізму утримує їх всіх на свою заробітну плату та доглядає рослини на терасі. Після смерті Яся Мева, уже на смертному одрі, вирішує: «У кімнаті Яся буде мешкати Едзьо». Спільне проживання Стажевського з Красінським триває 20 років. Після смерті Стажевського Едзьо самотньо творить власний простір. Він збережений

5.1



5.2



і відкритий для огляду завдяки старанням фонду галереї «Foksal» – сьогодні це Інститут авангарду.

Після мого виїзду до Франції, на який Стажевський мене підмовив остаточно та великодушно, ми писали одне до одного масу листів і, як то з ним бувало, обмінювались проектами. Якось я приїхала до Варшави і побачила на столі Стажевського світлинку якоїсь жінки. «Хто це?» – я запитала. – «Тому що схожа на Тебе», – сказав Геньо.

Генрик Стажевський – прикметники та іменники, горизонтально прочитані Анкою на його столітньому ювілеї в Музеї мистецтва в Лодзі:

автентичний
безкорисливий
безпосередній
неупереджений
точний
далекоглядний
тактовний
добрий
дотепний
дискретний
елегантний
еротичний
етичний
європейський
грайливий
фривольний
індивідуаліст
інноватор
інтернаціоналіст
мирянин
маляр
мудрий

методичний
молодіжний
мислячий
наївний
природний
нервовий
несміливий
невіруючий
безневинний
незалежний
сучасний
відкритий
кмітливий
індивідуаліст
інноватор
інтернаціоналіст
маляр
паціфіст
реаліст
гурман
жартівник

Чим йому завдячую?

5.3



5.4



Бути з кимось, хто своїм життям та власним прикладом ставив під сумнів нерівність між людьми, владу та володіння. Бути поруч з митцем, для якого мистецтво та його винаходи є спільною власністю. Спілкування на щодень з чудовою людиною. Великий дар.

Мева у тиші свого малярства та в своєму бурхливому житті – Особистість у повному значенні цього слова. Для мене вона була матір'ю та менторкою. Вона любила нас усіх.

Їхня майстерня – це незабутнє, безцінне місце творчості, яка заповнює життя. Тут і довкола. Місце щоденних зустрічей, нескінченних розмов про мистецтво, ідей та ініціатив, прийомів та розваг.

Щодня хтось заходив: Мирон Бялошевський поруч з професором Антонієм Жабінським, Адам Мауерсбергер, якого називали Маузь, Ерна Розенштейн з Артуром Сандауером, Єжи Тхужевський, Овідзькі, Богусь Хоїнський, поет, Кантор під час своїх відвідин Варшави, Єжи Людвінський, Владзімеж Боровський, Веслав Боровський, Збігнев Гостомський – згадаю лише їх.

6. Залісся – Мама

Залісся – це дім моєї матері, сьогодні – дім моєї доньки Пауліни, Антоніни та двох Александрів.

У ті часи, коли слово «ми» мало ще свій незіпсований сенс і охоплювало Геня, Меву, цілу команду «Foksal» та принагідних друзів, Залісся – наш спільний дім. Влітку – місце спільних відпусток, зустрічей, розваг,

6.1



учт та урочистостей, взимку – потрібно брести снігами два кілометри до потяга.

Завдяки шаленій фантазії, героїчній впертості та надзвичайній просторовій уяві моєї матері у часи німецької окупації з'являється дім у Заліссі. Після смерті батька, якого спільними зусиллями застрелили німці та росіяни у битві під Витичним, Мама сама будує дім, без грошей, за допомогою щирих людей. Швидко позбувається архітектора, будує дім «на око», надаючи йому неймовірних пропорцій. Военна історія дому та незвичайних діянь моєї матері чекає спеціального опрацювання.

Нагадаю його початки. Ледве дім «став на ноги», без води та електрики, але з облаштованими сховками для зброї та людей, моя мама створює кав'ярню в салоні, в якому прекрасні старі меблі (вже майже всі розпродані) і величний рояль Bluthner стоять на підлозі, по якій ходиться, як по рухомих клавішах. Тут відбуваються концерти та поетичні вечори, однак головна мета – нагодувати людей: родини, партизанів, варшав'ян, вигнаних з міста після повстання 1944 року, євреїв, що переховуються. Щоб всіх утримати, Мама влізає в неймовірні борги. Тому наше з сестрою Терезою дитинство протікає «в тіні судового виконавця». А наші дитячі розваги – це приховане спостереження з-за канапи, як партизани стріляють в стелю, танцюючи козака. Завдяки надзвичайній харизмі та доброті Мама люди готові на все заради неї.

7. Залісся – Едзьо Красінський

1962 року в Заліссі з'являється Едвард Красінський. Він починає новий розділ в історії дому як мій чоловік.



Створює його знову – він ще не закінчений, а вже на межі руїни. Цей двозначний статус та атмосфера особливо відповідають Едзеві. Тільки йому відомим чином він надає домові чару. За допомогою джуту та кількох рейок він створює незвичайні приміщення на горищі. Двері моєї кімнати оббиває чорним оксамитом і вішає на них побілілий череп білки. На черепі корови, який привезли з розкопок, фарбує роги в золотий колір. Цю африканську маску вішає над дверима салону. Поламані стільці перетворює на королівські крісла. З чорних дощочок вирізьблює головки, на них наклеює свою і мою світлини, щоб ми мали на що оперти голови. Мене загортає в шаль з рибальської сітки, собі домальовує метелик та жилетку.

Поруч з домом росте прекрасний трьохсотлітній дуб. «Інші мають автомобілі, а я маю дуб», – говорить Едзьо.

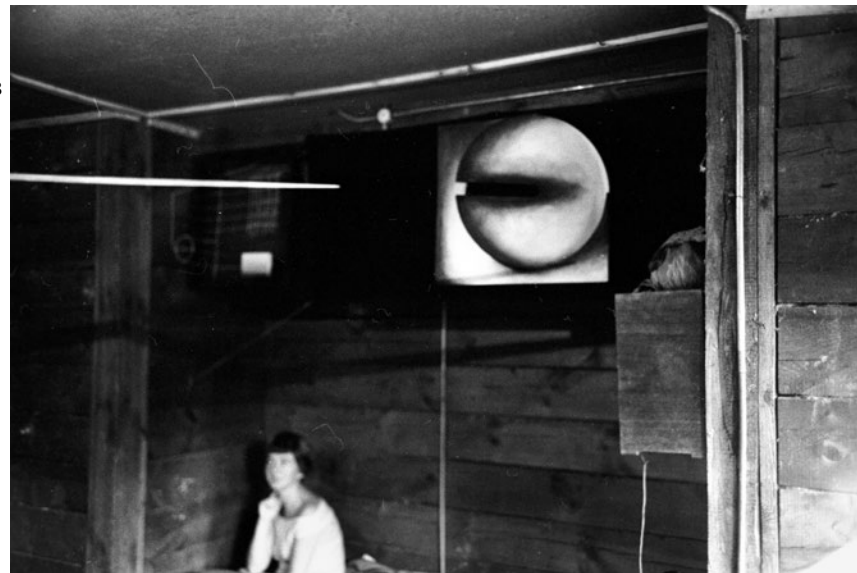
У Заліссі Красінській створює свої перші тривимірні картини, робить перші «Списи» та повітряні скульптури. Звідти розпочинає свій шлях стрічка блакитного скотчу з того дня, коли Едзьо приклеює її на деревах в сусідньому лісі на висоті 130 см, тобто, за його словами, на висоті серця.

А якщо трапиться, що блакитна стрічка видніється на творах мистецтва, наприклад, на фотографіях картин дев'ятнадцятого століття в гарних рамах або на «Битві під Грюнвальдом», це викликає мимохідь глибоко приспане запитання: «Чи це мистецтво?» і обов'язково далі: «Мистецтво? Що це таке?». «Мистецтво майтецтво», – відповідає Едзьо, а на його столі пришпилений папірець з витертим написом: «Мистецтво – це надто серйозна справа, щоб її виконували митці».

7.2



7.3



8. Кантор – гепенінги

Тадеуш Кантор. Хто особисто не відчув феномену його присутності, її вражаючої та життєдайної сили, той не знає про нього найважливішого. Все решта – це коментарі, більш чи менш вдалі, більш чи менш ввічливі.

У середині 60-х рр. Тадеуш Кантор творить гепенінги та залучає до них митців та критиків, пов'язаних з галереєю «Foksal». Перший гепенінг «*Cricotage*» (1966) у кав'ярні на Хмельній. Гепенінг «*Lettre*» (1967): вісім листонош несуть вулицями Варшави 14-метровий лист, адресований галереї «Foksal». «Панорамний морський гепенінг» (*Panoramiczny happening morski*) на пляжі в Лазях 1967 року – чотири частини: Морський концерт з Едвардом Красінським в ролі диригента; Еротичний барбуяж – дівчата-сардини еротично занурені в томатному соусі посеред пляжного пекла; Аграрна культура на піску – висаджування на пляжі безладним ланцюжком ненависних газет; Пліт Медузи – реконструкція картини Жеріко за участю глядачів. Глядачі – це близько 1500 неофіційно зібраних людей, пам'ятаймо, в умовах поліцейного режиму комуністичної Польщі.

Досвід участі в гепенінгу – це ні з чим непорівнюваний досвід автономії кожної дії, кожного предмету, кожної людини. Часто всупереч нашому Великому Диригенту. Автономія кожної речі означає, зокрема, рівність, а разом з нею свободу. Індивідуальну й у випадку гепенінгу – колективну. Це інша версія незабутнього уроку рівності, яку дав Стажевський, та, ймовірно, передчуття Principe d'égalité, принципу рівності, популяризованого в 90-х рр. та пізніше.

8.1



8.2



Мабуть, потрібно сказати те, що багато хто думає і що боїмося висловити. Якщо при житті Кантора я ніколи б не наважилася на це, і не лише через страх його реакції, але також через повагу важливості, яку мало малярство для Кантора. Отож, театр Кантора був найбільш революційним театром свого часу, тоді як його малярство цілком еkleктичне та традиційне, щиро кажучи, недобре. Спробуймо забути про його картини. Тоді ми осягнемо сутність цієї важкої, навіть болючої, розповіді. Парадоксально, але театр Кантора став революційним саме завдяки малярству. Не малярській практиці, а детальному знанню історії малярства ХХ століття. Кантор підіймає на-гора важливий теоретичний сенс революцій, які успішно потрясли малярство, а театральну дію він повністю підпорядковує методу колажу Швітерса та ідеї *ready made* Дюшана. Він втілює ці знання у живу матерію своїх наступних спектаклів: «театр informel», «нульовий театр», «гепенінговий театр». На мій погляд, еволюція театру «Cricot 2» – це велике втілене «повторення» революцій, які потрясли малярство ХХ століття. Таким чином Канторові вдається перемогти команду, цей найсвятіший та обов'язковий фундамент традиційного театру.



9. Бал у Заліссі

Бал під назвою «Прощання з весною» відбувається в будинку та в саду Анки та Едварда Красінського в червні 1968 року, відразу після брутального придушення студентської революції. Багато людей опинилося у в'язницях, заборона зібрань більше, ніж триособових. На бал прибуло близько 80 відважних з цілої Польщі, серед них і Кантор та Марія Стангрет – безпосередньо з паризької травневої революції.



Неймовірна декорація. Красінський створює реконструкцію «Країни ледарів» Петера Бройгеля довкола трьохсотлітнього дуба, стоїть віз з овочами на честь Арчімбольдо. Гостомський зводить «Стіл для велетів», Кшиштоф Немчик в циліндрі з жасминовим вінком о п'ятій ранку виконує концерт Чайковського на старому Bluthner. Шалений бал триває три дні та три ночі. А на сусідніх вулицях стоять міліцейські машини з вимкненими фарами. Проте вони не втручалися.

2006 року Павел Альтгамер створює своєрідну реконструкцію Балу в Заліссі в саду Центру сучасного мистецтва Уяздівського замку в Варшаві під керівництвом Павла Політа. Разом з ним у проєкті беруть участь Пауліна Оловська та Йоанна Зелінська. Бал ожив майже через 40 років завдяки назві, яку використав Альтгамер.

10. Кшиштоф Немчик

Немчик пише, пристрасно грає на роялі, хоч був самоуком, малює картини. Він автор кількох оповідань та культового в 60-х роках, хоча опублікованого значно пізніше, роману «Куртизанка та курчата, тобто Криве дзеркало пристрасної діяльності, або Студії з хаосу». Роман було видано спочатку французькою мовою в Éditions de la Différence 1999 року, згодом, 2007 року, в Польщі у видавництві «Na!art» разом з написаним Анкою «Трактатом про життя Кшиштофа Немчика для молодого покоління». У 60-х рр. Генрик Стажевський пише маніфест на захист цього роману під назвою «Скандал в літературі» (*Skandal w literaturze*).

Немчик творить у житті. Не користується захистом мистецтва. Під час поліцейного режиму в Польщі 60-х

9.2



9.3



років здійснює скандальні акції на вулицях Кракова, які, звичайно ж, були потрактовані як злочин. Голий купається у фонтані перед Маріацьким костелом, ходить з крилами поета за плечима, публічно показує голі сідниці, організовує показові крадіжки в продуктових магазинах. Його автопортрети – шалений макіяж, що є маскою і водночас тілесним відродженням. У семирічному віці голий іде до школи, де вчителі загортають його в мапу Польщі. Це стало завершенням його шкільної освіти.

Його дії – це виклик, на який в унісон відповідають поліцейські гайдуки та звичайні захисники моралі. Але Немчик здійснює власну версію революції та реалізовує власний, індивідуальний метод політичної опозиції. Він платить високу ціну у в'язницях, психлікарнях, його регулярно б'ють в комісаріатах міліції. Помирає в злиднях 1994 року.

Те, що Кантор називав нездійсненими ознаками мистецької позиції, – свобода, ризик, нонконформізм, залишаючись на сцені, Немчик реалізовував у житті і не використовував жодного захисту та відповідав за всі наслідки своєї позиції. Дивлячись з цієї перспективи, наважимося запитати: що конкретно можна зробити з настільки дорогою Канторові реальністю найнижчого рангу? Немає ста вирішень: або її підняти, або самому опуститися на дно. А тут знову можна натрапити на Немчика.

10.1



10.2



11. Лінія поділу

Гепенінг Кантора «Лінія поділу» (*Linia podziału*) (1966) стає в колі групи «Foksal» спільним маніфестом. Саме він диктує спосіб діяльності, окреслює стиль існування авангарду в постійній опозиції до будь-якої влади. Чіткий поділ на Ми і Вони. Вони – це представники офіційних інституцій партії та уряду. Ми – це деякі митці, деякі критики, гіппі, люди суспільного маргінесу. Канторівська «Лінія поділу» ділить та звинувачує. У правильному перекладі французькою «Лінія поділу» стає *Le partage de la ligne*, тобто лінією, якою діляться з іншими. Часопис «онм» публікує інтерв'ю-ріку зі мною під такою назвою. Значно пізніше Цезари Водзінський в одному з листів до мене пише: «Лінія поділу. Яка ж це потворна метафора».

12. Що нам не подобається в Галереї «Foksal»?

Усвідомити, що діється в межах звички!
Викрити та показати, що у власній поведінці звичкою!

Правило часу
Творчість – це завжди ТЕПЕРІШНІСТЬ.
Треба врешті підняти питання календаря з його поділами на роки, місяці, дні та ночі.
Для мистецької мети він не придатний та незручний.

11.1



Не марнуй мо часу!

Змарнуймо його по-справжньому!

Правило місяця

На запитання – коли? Відповідаємо – тепер.

На запитання – де? Відповідаємо – всюди.

Нехай дія витіснить та скомпрометує виконання.

13. Ми Не Спимо

Найгостріший політичний виступ групи «Foksal» 1969 року під егідою Анки в ролі критика, якого запросили на презентацію найвідоміших польських художників в рамках ультра-офіційної виставки та симпозіуму Золотого Грона під назвою «Критики представляють митців». Вона запросила таких художників, як Веслав Димний, Станіслав Щепанський, Томаш Вавак – студентів майстерні Кантора у Краківській Академії мистецтв, з якої, власне, Кантора звільнили, та Другу групу, до якої належали Леслав та Вацлав Яніцькі і Яцек Стоклоса, актори театру «Cricot 2»

Друга група на виставці організує стенд продажу і виконує на замовлення «точні копії» картин, що експонуються поруч, і продає їх по 2 золоті під супровід вигуків: «У нас купиш найдешевше», «Довірся нам», «Геть з плагіатом».

Поруч, у експозиційній залі, троє студентів лежить на розкладних ліжках під транспарантом «ми не спимо». Недалеко постійне журі, скликане для контролю над виконанням твору під назвою «ми не спимо». За столиком Кшиштоф Немчик, Веслав

13.1



Боровський, Збігнев Гостомський, Анка. Усі критики, що беруть участь в Симпозіумі, при вході отримують запрошення до участі в постійному журі у будь-якій порі дня і ночі. Цілковита несподіванка, ступор представників партійної влади й організаторів виставки. Під час Симпозіуму Анка презентує скандальний образ польської мистецької критики та ситуації мистецтва в Польщі і зачитує телеграми на підтримку акції «ми не спимо» від закордонних митців та критиків. Час від часу хтось у залі просить надати слово, щоб нагадати, що в експозиційній залі трое художників надалі не сплять. Врешті Немчик веде трьох «що не сплять» до зали нарад офіційного журі, де вони лежать на ліжечках під транспарантом «Вимагаємо нагороди».

Внаслідок цієї події галерея «Foksal» під загрозою закриття, Анка отримує догану з погрозами від партійної та міністерської влади, а скандал у пресі триває кілька місяців поспіль.

Ідея неспання належить Кантору, але справжній лідер та стратег цієї мініреволюції – Кшиштоф Немчик. Він геніально використовує мить ступору представників влади при вигляді «тих, що не сплять». Атакує їх новими лозунгами: «Тільки сон гарантує безкарність», «Ми вам не сказали добраніч», «Вимагаємо контролю», а під кінець – «Ми сюди повернемося». Офіційний бенкет для партійних є нагодою для серйозних погроз на адресу Анки. І раптом, у жахливій тиші згущеного страху Йонаш Стерн, довоєнний комуніст та мученик Голокосту, недоторканий навіть для комуністів, іде через бенкетну залу і сердечно цілує Анку. Страх тріскає, народжується солідарність. А Немчик наказує Анці негайно їхати в Міністерство культури, бо інакше галерею закриють. Вранці Анка з'являється перед директором Кудуком, який ще вчора кидав в її бік громи та блискавки. Анка вимагає грошей на поїздку театру «Cricot» до Рима і на участь галереї «Foksal»

13.2



13.3



в салоні Galeries Pilotes в Парижі. Її прийняли, як королеву і без жодних розмов вона отримує гроші. Вітає Кшиштофа з тим, як він тонко відчуває психологічні меандри корумпованої влади.

14. Новий статут співпраці з Галереєю «Foksal»

Оголошуємо перерву в діяльності галереї «Foksal» РСП як місця проведення виставок, гепенінгів та розмаїтих мистецьких маніфестацій. Галерея зрозуміла, що вона є особливим місцем – місцем, де можливо все. Можливе і дозволене.

Отож, дійте поза нею так, як би ви діяли тут! Все можливо і все дозволено. Дійте у місцях, які мають інше призначення (це умова нашої співпраці), публічно або приватно (це залежить від Ваших вподобань).

Галерея зобов'язується інформувати про Ваші починання та документувати їх.

У галереї будемо проводити відкритий, публічний та постійний інформаційний сеанс.

Отже, надсилайте матеріали (світлини, фільми, описи, документи).

Ви не мусите самі турбуватися.

Ви не обтяжені проблемою транспортування Ваших творів. Як і ми.

Це очевидне запрошення до революції стає однією з причин розпаду групи «Foksal». Кантор бурхливо протестує проти ідеї Галереї критиків. На користь Галереї митців, звичайно ж. Немчик відразу реагує на Новий статут. Безневинна акція «Кельнере, це ти

14.1



нам сьогодні даси чайові» підіймає на ноги краківську міліцію. Внаслідок збоченого «доносу» самого Немчика Ринок та вулиці у напрямку Гранд Готелю заблоковані, а зібрані там учасники акції потрапили в комісаріат. Міліція відіграє свою роль, але за сценарієм Кшиштофа Немчика.

15. 6 mètres avant Paris

Наші паризькі початки: стрибок без парашута, радісна бідність, анонімність, фізичні роботи та служба в буржуїв, щоб заробити на життя, зате бурхливі ночі на Монпарнасі у відчинених до ранку барах, зустрічі з дивними людьми. Прощавай, мистецтво! Назавжди!

Цілими днями ходимо Парижем з багетом в руці, Євстахій Коссаковський з ролейфлексом на шиї зауважує вивіску з написом PARIS. Каже: «Це варто сфотографувати». Так починається наша велика пригода, сповнена відкриттів. Запитання, що чекають відповіді: «Навіщо ця вивіска?», «Чи вона одна, чи їх є багато?», «Скільки?», «В яких місцях їх розташовано?» Ось результат наших тривалих пошуків: вивісок є 157. Вони розташовані на адміністративному кордоні Парижа, в місцях, де вулиці з передмістя «впадають» у місто.

Рішення Євстахія Коссаковського: сфотографувати всі вивіски з відстані 6 метрів, напис PARIS посередині. Фотограф вибирає одну вихідну точку для 157 зображень, парадоксально засвідчуючи, що їх є нескінченна кількість. Це точно правило відчиняє навстіж випадкові двері. Завдяки написові PARIS всі види є безсумнівно видами Парижа, лише таким його ніхто не бачив, чи, радше, не хотів бачити. Збочену приємність викликає

15.1



15.2



у нас запитання здивування: «Як? Чи це Париж?». Сестра Євстахія Коссаковського Барбара говорить: «Ніхто не зорієнтувався, що це витівка».

16. Євстахій Коссаковський

Запитую Євстахія: «Що у Твоєму випадку означає факт, що ти фотограф?» – «Художник-фотограф? Ну ні... Я – фотограф».

Твої очі були розплющені – постійно, на всі 360 градусів бачення. Ти казав мені: «Адже ти не бачиш половини речей».

Твоя позиція в світі мистецтва чітко окреслена: той, що бачить, а отже – спостерігач. Ти ніколи не претендував на статус митця. Тоді як професійні учасники мистецького життя сміливо стверджують: «Я автор, я митець».

Твою кар'єру одного з найкращих фоторепортерів 60-х рр. у Польщі стримує здорова рефлексія: «Чому зміщення апарату на кілька міліметрів є вирішальним, чи світлина погана чи є шедевром?» Намагаючись уникнути цієї залежності, ти постійно порушуєш загальноприйнятту точку бачення. У цьому Тобі допомагають гумор та непокора. Дванадцять апостолів на фронтоні базиліки святого Петра у Римі фотографуєш ззаду, до відомих вітражів у катедрі в Шартр – популярної теми тисяч світлин – відвертаєшся спиною. Протягом семи років ловиш об'єктивом мінливу гру світла та кольорів на мурах катедрі через призму вітражів. Регулярно натискаєш кнопку апарата, занотовуючи чергові етапи світла в серіях «Вікно на Даро» та «Світло у коридорах

15.3



16.1



chambres de bonnes». В похмурих помпейських віллах фіксуєш промені світла, які замість того, щоб освітлювати приміщення, перетинають їх та нищать. Стяг венеційського палацу Дожів фотографуєш просто в сонце. Бо ж чому зі світлом, а не проти світла? Чому за шерстю, а не проти шерсті?

Всупереч усій традиції європейського малярства не трактуєш світла як засобу, що освітлює, унаочнює форму. Фотографуєш його як предмет – автономний предмет. Для цього потрібна справді прометеївська зухвалість.

17. Даніель Бюрен

Дві зустрічі.

Перша: середина 60-х років, період «Foksal». Завдяки цензурі, яка пропускає до Польщі лише матеріали з «перевіраних» джерел, ми регулярно читаємо «Les Lettres françaises», культурний тижневик французької комуністичної партії, який редагує Луї Арагон. Там натрапляємо на тексти Данієля Бюрена, Мішеля Клора та Рене Денізо. Вони наближені до наших рефлексій щодо суспільного функціонування мистецтва, які ми висловлюємо в маніфестах. Перекладаю їх досить незугарно польською мовою, вони мандрують з рук в руки. Стажевський декларує у притаманній йому манері напівжартівливо, напівсерйозно: «Оголошую вам про те, що з'явився найважливіший художник нашої епохи. Його звати Даніель Бюрен».

Друга: Париж 1970 року. Після конфліктного розпаду галереї «Foksal» покидаю мистецтво «назавжди».

17.1



17.2



Однак хочу зустрітися з Бюреном. Ідемо з Едзем на його вернісаж в галереї Yvon Lambert. Думаю, що там буде «весь Париж», а є п'ять осіб. Ламбер представляє дуже перелякану мене Бюренові – Анка з Варшави. Бюрен якраз повернувся з Токуо Biennale, де Юсуке Накагара, японський критик, який запросив Країнського взяти участь в Біенале, сказав до Бюрена: «Якщо є місце, де тебе справді цінують, то це Варшава».

У майстерні Бюрена зустрічаємося з його найближчими друзями – Мішель Клора з Бріджит, Сет Сігелауб з Розалінд, Ніл Тороні і Далма, Філіпп Сер. Усі, за винятком Філіппа, крайньо ліві. З надією очікують від нас новин з «кращого світу». Шок як реакція на запеклий комунізм запеклого антикомунізму, якому даємо жахливе свідчення. Однак крайні ідеологічні розбіжності не заважають ні дружбі, ні близькій співпраці.

18. Галерея 1-36

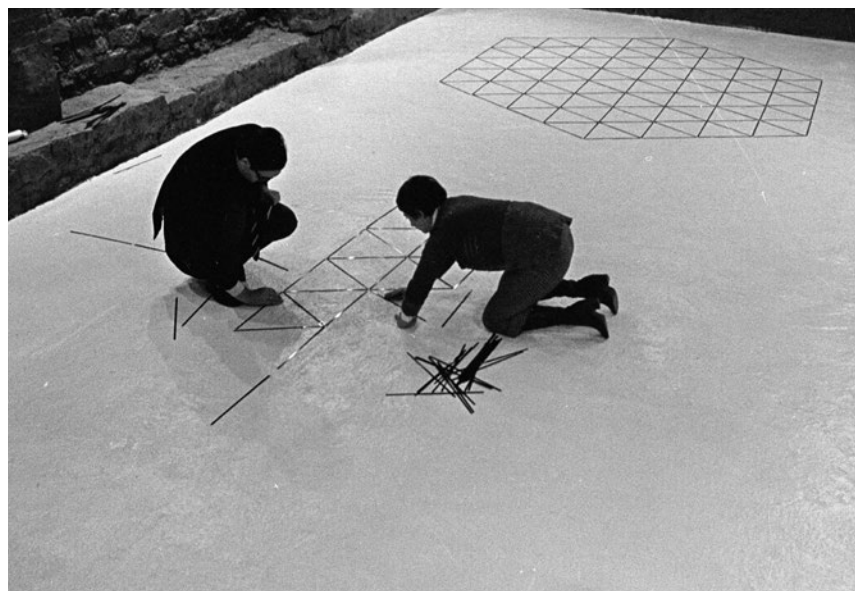
1972 року, разом з Мішеlem Клора та Франсуа Гіноше, а також у тісній співпраці з Даніелем Бюреном, вдихаємо життя в галерею, яка працює під моїм керівництвом. Після кожної наступної маніфестації галерея змінює номер – Галерея 1, Галерея 2, Галерея 3 аж до Галерея 36.

Спочатку фінансують нас колекціонер Герман Далед і Франсуа Гіноше. Низка виставок та маніфестацій відбувається в пивниці за адресою 17 rue Cambragne-Prémieге на Монпарнасі. Однак це галерея без назви, що змінює місце. Нумерована галерея пропонує автентично критичне мистецтво. Критичний характер

18.1



18.2



закладено власне в ідеї галереї. Кожна галерея унікальна (номери не повторюються), водночас представляє певний жанр, більше того – сама є жанром. Ми виставляємо роботи митців інтернаціонального авангарду у стилі мінімалізму та концептуального мистецтва. Галерея буває майже всім – виставка, концерт, перформанс, фільм, дебати, зустріч.

галерея 5

Запрошення на презентацію галереї 6

галерея 6

Виставка 10 молодих митців, кожного по 10 робіт. Беруть участь:
Горан Трбуляк, Жак Шарльє, Клод Рюто, Моріс Роке, Робер де Бек, Гіроші Йокояма, Лоран Суарвайн, Ален Клеман, Франсуа Гіноше, Андре Кадер.

галерея 7

Згідно із запропонованою системою ротації, виставка щодня змінюється. Показуємо вирішальну роль контексту, який кожна виставка накидає художникові. Це млин для перемелювання, знецінювання творів мистецтва. Ми підкреслюємо, що наша виставка не відрізняється від інших, є така сама. Різниця тільки в тому, що художників попереджено.

галерея 10

Вінсент д'Аріста, митець з Неаполя, якого мені запропонував Лучіо Амеліо, вивозить кілька тонн автомобільних шин возами, запряженими віслучками, на вершину Везувія і підпалює їх там. Клуби диму. Паніка, сотні людей втікають, впевнені, що це виверження вулкана.

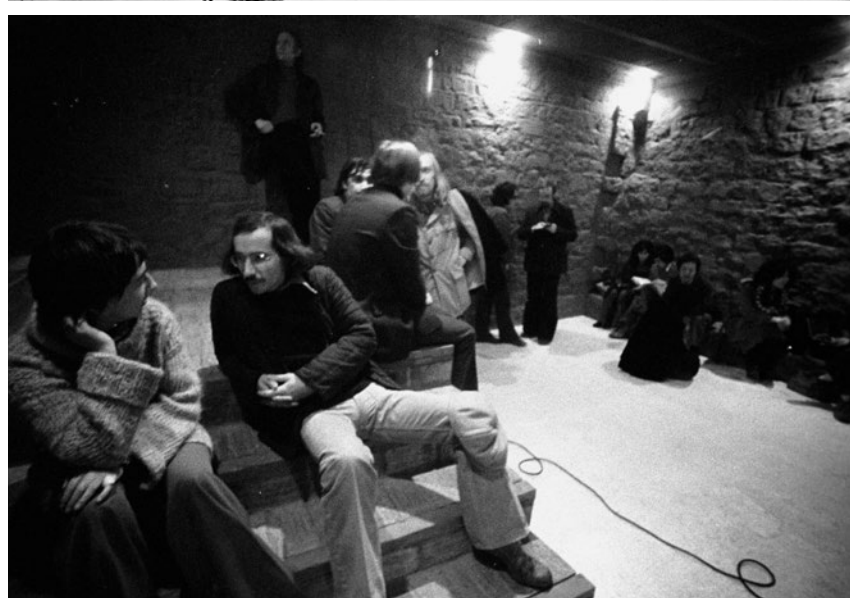
18.3



18.4



18.5



Біля фонтану на П'яца Деї Мартірі в Неаполі до чотирьох мармурових левів він доставляє п'ятого.

Вінсент пропонує мені гру наосліп. У пункті прокату важкої техніки він наказує мені замовляти відбійні молотки, тарани тощо. Зрозуміло, що його «гра наосліп» – це фізична деструкція моєї галереї. Але я замовляю все, чого він хоче. Врешті Вінсент «ламається» і виставляє мою світлину з підписом: „Anka Ptaszkowska directrice de la galerie 10” («Анка Пташківська – директорка галереї 10»).

галерея 23

Показ фільму і водночас виставка „A Loop Seen as a Line” японського митця Така Імура. Протягом годин, непорушно, ми спостерігаємо за легеньким коливанням розтягнутої плівки. Плекаємо нудьгу. Всупереч «суспільству спектаклю».

галерея 34

Виставка Карла Андре: 1 сегмент шестигранник, 2 сегмент шестигранник, 3 сегмент шестигранник. Прекрасна інсталяція на білій підлозі галереї. Її подарував Карл Андре ультралівому часопису «*pour écrire la liberté*» під керівництво Ізі Фішмана. Її купив Понтус Гультен до майбутньої колекції Центру Жоржа Помпиду всупереч масовій атаці світових гендлярів, які гуртом з'їжджаються до Парижа, що відмовити його від цієї покупки. На щастя, у випадку Гультена сильний тиск ринку безрезультатний.

галерея 35 – Гіроші Йокояма; галерея 36 – Бертран Віквар

1976 рік: Фінансове банкрутство моєї галереї, ми втрачаємо пивницю на rue Cambragne-Première. Знайомий



Мішеля Клора посередник з нерухомості позичає нам на місяць кількаповерховий будинок на Севастопольському бульварі. На поверхах ми організуємо виставки молодих художників Гіроші Йокоями і Бертрана Віквара. Сполучення ліфтами зверху на поверх. Це гучна паризька подія. Слідом за Нью-Йорком це перший в Парижі Gallery-House. Лебедина пісня в піднесеному стилі. Неочікуваний візит Тамаша Сентйоби, який 1967 року проник через зелений кордон, щоб взяти участь в Панорамному морському гепенінгу Кантора. Водночас з появою Тамаша в будинку вибухає пожежа. Жах. Пожежникам вдалося загасити вогонь, уникнувши значних пошкоджень, а через роки я дізнаюся про таємний талант Сентйоби викликати пожежі, де він лише захоче.

29. Кулуари Галереї в 70-Х рр.

Зустріч з Жераром Лейбовичі, великим покровителем Гі Дебора, та Ситуаціоністським Інтернаціоналом, власником видавництва «Champ Libre». Оскільки на «моїх художників» було ще занадто рано, продаж їхніх робіт через мою галерею був рідкістю. Суттєво підтримує життя галереї Геньо Стажевський, який з притаманною йому великодушністю віддає мені свої картини та звільняє навіть від обов'язкового в «Desa» податку. Однак я в постійному відчайдушному пошуку коштів для нашої діяльності. Й ось одного дня в моїй галереї з'являється сам Жерар Лейбовичі. Допитується, про що нам йдеться. Розповідаю йому про нашу програму без масок і відчуваю, що ми на одній хвилі. Цілковите порозуміння, аж до останнього запитання, яке він мені поставив уже як суто формальність: яке мое

19.1



політичне заангажування? Я ще чую свою відповідь, що після досвіду реального соціалізму не хочу мати справи з будь-якою політикою, і бачу жаль в його очах.

Із нелогічністю, яка інколи мені притаманна, я долучаюся разом з нашою галереєю до підтримки ультралівого часопису «POUR écrire la liberté» на чолі з Ізі Фішманом. Ізі – відомий колекціонер авангарду, зокрема Марселя Бродхарса, Ганне Дарбовен, Панама-ренка, Бойса. Він походить з родини антверпенських продавців діамантів з лодзьким корінням. Ізі заборонено перебувати в Ізраїлі через його пропалестинські симпатії. Він звертається до митців з проханням підтримати фінансово часопис «POUR». Йому симпатизують, оскільки митці у той час любили вважати себе звичайними робітниками. Закономірно починає зростати моральний дискомфорт через підвищення вартості їхніх робіт. Отже, з Ізі ми розпочинаємо спільну авантюрну акцію продажу подарованих творів. Перетинаємо швейцарський кордон у фургоні повному нерозмитненого «товару», із собакою Ізі «за кермом» – собакою, який міг увійти до всіх музеїв світу. У Венеції пропонуємо досить нечемно Пеггі Гуггенгейм організувати виставку в її фондї. Неймовірно, однак на першому гІАС у Парижі та на ярмарку в Базелі ми отримуємо безкоштовні торгові стенди. Стоїмо мовчки під роботою Бойса *Dürer, ich führe persönlich Baader und Meinhof über die Documenta V*. Це, як відомо, перші терористи, яких розшукує поліція. Історія продажу твору Карла Андре для колекції Центру Жоржа Помпїду, описана в галереї 34, є одним з наших фінансових успіхів.

19.2



19.3



20. Франсуа Гіноше

Дозволю собі коротко розкрити його надзвичайну історію. Її майже ніхто не знає через неймовірну скромність та скритість Франсуа Гіноше. У віці 18 років, 1967 р., у своєму ліонському помешканні він організовує першу у світі виставку Даніеля Бюрена та групи Бюрен, Моссе, Парментье, Тороні.

Бере участь як художник в перших виставках концептуального мистецтва, організованих Мішелем Клора та Сетом Сігелаубом. Він активно ангажується в політику, наближений до Ситуаціоністського Інтернаціоналу. Одного дня він відмовляється від статусу авангардного художника та іде на паризьку площу Тертр, де займається малярством для туристів, варто зазначити – доброї якості. Мета цієї операції – політична: порівняння ринку авангардного мистецтва з ринком малярського кітчю. Однак пейзажики Монмартра Франсуа Гіноше в стилі, як він казав, «модерна», мають несподіваний фінансовий успіх. Таким чином Франсуа фінансує нашу нумеровану галерею, збирає фантастичну бібліотеку, підтримує та колекціонує окремих художників. Раймонд Гайнс мабуть, очолює список його вподобань. Ми разом цілковито ангажуємося в творчість Андре де Коломб'є, та згодом Рашель Пуанян. Гіноше має тонкий нюх у мистецтві. Якби у нього був інстинкт бізнесовий, ймовірно, він був би найкращим арт-дилером того часу. Однак понад усе Франсуа цінує свою свободу, інакше – безкорисливість. Сьогодні – знову разом – ми організовуємо приватні паризькі вечори.

20.1



21. Мішель Клора

Мішель Клора, відомий мистецький критик в 70-х рр., організатор перших виставок концептуального мистецтва, зокрема дискусії з Яном Вілсоном. До сьогодні ми перебуваємо в дуже близькому контакті та співпрацюємо, якщо тільки Мішель має час і бажання. Я могла б говорити про нього дуже довго. Однак процитую лише одне речення, яке сказала про нього Анн Тронш: «Щодо Мішеля Клора, ми тривалий час думали, що Даніель Бюрен не вміє писати».

22. Vitrine pour l'Art Actuel

Середина 70-х рр. – художня та ідейна криза авангарду. Війна, оголошена концептуальними художниками ринку мистецтва під лозунгом «Мистецтво – не товар», закінчилася фіаско, читай – фінансовим успіхом. Амбітні галереї, такі як «Wide White Space», зачиняють розкішні двері. У стерильній білизні інших галерей відбуваються такі ж стерильні виставки. Переможно на ринок вривається «Nowa Figuracja», «Trans-Awangarda», «Bad Painting».

Наше переконання, що галереї втратили сенс, веде до ідеалістичного висновку, що у зв'язку з цим вони припинять своє існування. Разом з Мішеlem Клора та Бріджитт Ніжел ми відкриваємо «Vitrine pour l'Art Actuel» поруч з Центром Жоржа Помпіду, який лише твориться. Це перший в Парижі альтернативний простір: книгарня, що спеціалізується на так званих

21.1



22.1



«книгах митців», каталогах виставок, міжнародних мистецьких часописах «з других рук». Тут відбуваються нерегулярні мистецькі події, однак не виставки. На основній Вітрині – проекція світлин з виставок, що відбуваються по цілому світу. Буфет à *volonté*. Пам'ятна подія – рокконцерт нью-йоркського гурту «Theoretical Girls» Джефрі Лона та Гленна Бранки. Гурт з невимовною жорстокістю демонструє свою ненависть до світу мистецтва. Гучна подія, величезний натовп, заблокована вулиця. За порядком стежать сутенери з барів по сусідству, зі справжньою повагою та ентузіазмом. Ми знаходимося на відомій вулиці розпусти Quincampoix. Такою вона буде, допоки художники, що натовпами шукають околиць музею «Beaubourg», не напишуть до мерії петиції, «що вуличні дівчата заважають їм працювати».

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

Разом з Понтусом Гультеном, засновником та першим директором Центру Жоржа Помпіду у Парижі, а в той час уже директором Музею сучасного мистецтва в Лос-Анджелесі, організовуємо 1981 року безпосередній обмін робіт між польськими та американськими художниками. Курує обмін Генрик Стажевський. Його історичний прецедент полягає в тому, що це перша Міжнародна колекція сучасного мистецтва, створена з дарів митців. Тут також не інституції, не музеї, а саме митці окреслюють умови обміну. Колекція творів польських художників подарована в МОС (Museum of Contemporary Art), а колекція творів американських художників – в Музей мистецтва в Лодзі. Обидві



колекції «зустрічаються» на спільній виставці в Музеї сучасного мистецтва в Парижі 1982 року. У Польщі воєнний стан. Відсутність контактів зі світом. Роботи польських художників приїжджають до Парижа нелегально транспортом, що перевозив ліки. На запитання «Чому обмін» відповідаю: «Щоб в гру не входили гроші».

24. Стажевський - Бюрен - Красінський

Багаторічні відносини між ними – це надзвичайно рідкісний приклад спільноти митців, спричиненої безпосередньо їхніми позиціями та мистецькими програмами. Всупереч політичним та географічним дистанціям, без будь-якої інституційної підтримки, поза грою будь-яких інтересів.

1970 рік: зустріч Бюрена з Красінським в Парижі. У майстерні Бюрена Красінський клеїть горизонтально на роботі Бюрена «Білі та чорні вертикальні смужки шириною 8,7 см» стрічку блакитного скотчу на висоті 130 см. Твориться спільна робота. Наступного дня Красінський наклеює блакитну стрічку на вітринах галереї «Rive Gauche» та у внутрішньому дворіку Музею сучасного мистецтва. Його супроводжують Бюрен, Ерік Во та я.

1974 рік: Стажевський запрошує Бюрена зробити виставку в його майстерні. Галерея 21 «фірмує» подію. Робота in situ Бюрена на вікнах майстерні та на вікнах галереї «Repassage» під час виставки Красінського. Приїзд до Варшави Бюрена і пов'язаних з ним критиків Мішеля Клора і Рене Денізо щедрий на події. Вернісаж в майстерні Стажевського. Дебати з мистецьким

23.1



23.2



середовищем Варшави в галереї «Repassage». Яскраві спогади полумисків з раками та крижаної горілки, яку подавали в ресторані «Pod Samsonem» у пляшках з-під лимонаду до пророчної 13.00 години, від котрої можна було пити алкоголь при соціалізмі.

1985 рік: Стажевський запрошує Бюрена на виставку «Діалог» в Moderna Museet у Стокгольмі. Бюрен будує «*Cabane éclatée*» (Підірвана хата №9), на стінах якої експонує твори Стажевського. «*Cabane nr 9*» згодом, 1997 року, представлена на виставці в Польському інституті в Парижі. У розмові зі мною, що опублікована в каталозі цієї виставки, Бюрен чудово розповідає історію їхніх зв'язків, як він у відповідь на запрошення на виставку у варшавській майстерні будує хату, щоб прийняти картини Стажевського. Сьогодні «*Cabane éclatée nr 9*» є в постійній експозиції Музею мистецтва в Лодзі як *pendant* до Неообразотворчої зали Стшемінського.

1993: Бюрен приїжджає у Варшаву і до століття з дня народження Стажевського відтворює на вікнах майстерні роботи з 1974 року, бере участь у фестивалі, присвяченому творчості Едварда Красінського, який організувала галерея «Biblioteka» на чолі зі Стефаном Шидловським.

25. Едзьо Красінський – пам'яті Генрика Стажевського

Виставка Едварда Красінського «Пам'яті Генрика Стажевського» у галереї «Foksal», 1989, через кілька місяців після смерті Стажевського.

24.1



24.2



Цією виставкою Красінський відповідає на кілька запитань. «Як виставити на загальний огляд приватне місце?» Відповідь Красінського: переносячи з майстерні світлини з її видом і розташовуючи їх потім поруч з реальним предметом. «Чим замінити малярство Стажевського, після якого на стінах залишилися лише запилюжені сліди?» Відповідь: своєю власною творчістю. «Як оприсутнити відсутність, яку переживаєш особисто?» Відповідь: настільки сильно сконкретизувати пам'ять про когось, щоб не дозволити їй стати спогадом.

Красінський пропонує карколомну ситуацію. Він повністю усвідомлює ризик, який йому загрожує. Я ніколи не бачила такого неспокою в Едзя, як тоді дорогою на вернісаж. Ситуація, яка виникла в галереї, була на межі дива, тому що глядачі сприймали її як щось природне. Люди, які щодня мають справу з майстернею Стажевського, зовсім не сумніваються, що саме в ній чи в стосунку до неї ми знаходимося.

26. Реконструкції

Реконструкції або перенесення. Перенесення з усядикування майна. Мабуть, кращий термін, ніж «виставлення». Красінський переселяє майстерню до улюбленої кав'ярні «Gruba Kaśka», до масарні, до Національної галереї мистецтва «Zachęta». В якийсь момент вигляд майстерні від дверей вглиб коридора стає порізаний на поздовжні смуги. Хотілось би вірити, що для полегшення переселення. А якщо повернемося спогадами до реконструкції «Країни ледарів» Бройгеля на Балу в Заліссі, то побачимо тут реальну

25.1



25.2



потребу потрапити в інший час чи інше місце. Однак, мабуть, не в шкірі іншого художника. Але чому б не в його картині? Не забуваймо, що Красінський в молодості малював та рисував як старі майстри. Можливо, у своєму придворному дитинстві також брав участь в «живих картинах».

Студія Красінського сьогодні – це Інститут авангарду. Шедевр мистецтва реставрації. Водночас доказ, що безкорисливість може бути перевагою інституції, зокрема інституції мистецької. Фонд галереї «Foksal» здійснює важку, вартісну та делікатну справу збереження простору, в якому жив і яку щодня творив Едвард Красінський. Місце збережено з таким пієтетом, що бруд залишається брудом, не будучи брудним. На терасі створено виставковий павільйон. Тут відбуваються ретельно дозовані виставки та заходи.

27. Принцип рівності – Principe d'égalité

Явище ґрунтується на органічній взаємодії суперечностей: прагнення до рівності пришвидшується супротивністю, а ієрархія, що постійно відновлюється, стає рушійною силою рівності.

Під цієї назвою проводимо семінар разом з Бенуа Казасом, майбутнім видавцем «NOUS», в Академії мистецтв у місті Кан. Відкриваємо семінар з французькими студентами 1993 року в Музеї мистецтва у Лодзі на колоквиумі, присвяченому Владиславові Стшемінському. Перше речення програмного тексту – це цитата з «Унізму в малярстві»: «Кожний квадратний

26.1



26.2



сантиметр картини має однакову вартість». Відслідковуємо та опрацьовуємо тенденції до рівності в історії мистецтва ХХ століття. Звичайно ж, не заплющуємо очі на її суспільні та політичні аспекти.

EGALE ASCENSION тобто рівнопіднесення. Пропозиція Маріуша Тхорека, якого я запросила до участі в семінарі. Запровадження Принципу рівності у людських стосунках.

Це колективний досвід існування в рівності відбувається в найбільш ієратичному місці, яким є будівля Conseil régional в Нижній Нормандії. У ньому бере участь кількасот студентів. Маріуш організовує такий простір для зустрічі, в якому виключено творення будь-якої ієрархії, і водночас є її уважним учасником. Через вісім годин покидаємо це місце з відчуттям невідомої досі легкості.

28. Андре де Коломб'є

1988 року я провокативно (але чи тільки?) назвала його генієм на сторінках журналу «Art Press». Він напевно був єдиним автентичним дадаїстом, якого я зустріла. Надзвичайно освічений, із сім'ї філософів, слухав семінари Дельоза, напів румун, який народився в Барселоні, таємничий, без засобів для життя цілком опинився на маргінесі, непохитний, несподіваний, пихатий, грубий до людей, які досягли мистецького чи соціального престижу, тактовний щодо інших. Творив мистецтво всюди і зі всього, в подарунок або за захмарні суми. Мова є його привілейованою територією: «modestie, compétence, efficacité» (скромність, компетентність, результативність). Слова, речення, які в поспіху записувалися на кольорових папірцях,

27.1



28.1



складалися в цілість зі значенням очевидним або прихованим, несподівано простим і настільки складним, що не завжди доступний. Вимогливе та ексклюзивне, але «мистецтво для всіх». Індивідуальна спроба зміни світу, яку мало хто поділяв.

Одного дня Андре де Коломб'є пішов в комісаріат поліції у Парижі, щоб подати позов проти Музею сучасного мистецтва. Викинули його звідти, пішов в наступний, так само його викинули, дійшов врешті до Генерального комісаріату, звідки його відправили в божевільню. Вдалося його звідти визволити завдяки втручанняю Понтуса Гультена, директора Музею сучасного мистецтва, і це не безневинний парадокс. Андре де Коломб'є не був визнаний паризьким середовищем, і це делікатне означення остракізму, якого він зазнав і на який відповів по-своєму ексклюзивно та зарозуміло, з вишуканим, однак грубим, гумором. До сьогодні він має відданих адептів в групі осіб, можна сказати, з широким світоглядом. Ми з Франсуа Гіноше постійно захищаємо його твори від ігнорування та забуття.

29. Рашель Пуанян

Мое особисте стійке заангажування в творчість Рашель Пуанян пов'язане з тим, що вона по-новому ставить питання, які ми в минулому, в 60-70-х рр., трактували як фундаментальні.

Наприклад, слово «робота». В сучасному мистецькому світі воно означає її результат, тобто твір. Рашель Пуанян у своїй творчій діяльності повертає «роботі» її оригінальне дієслівне значення. Об'єкт роботи Рашель – це



власне робота. І це не лише тавтологічна забавлянка. Воно конкретно означає цілковите заангажування всього життя в творчий процес, а не в його результат. Робота без бачення фінального продукту, безкорислива, виснажлива. Оплатою є якість. Питання вартості? Не йдеться тут про ціну, яку платять художникові, а про ціну, яку він сам платить. У випадку Рашель – ціна дуже висока та приховує таємницю якості її скульптур.

30. Реймон Хайнс

Ніколи, в прямому значенні цього слова, я не працювала з Раймоном Хайнсом так, як випало мені співпрацювати зі Стажевським, Кантором, Красінським, Андре де Коломб'є. Однак, поєднувало нас щось більше, ніж симпатія та дружба. Раймонд дуже любив Євстахія та надзвичайно цінував його творчість. Під час вернісажу виставки світлин Євстахія в галереї «Galea» в Кан, власницею якої була Ельвіра Аллеріні, раптом ввечері під'їхало таксі з Парижа і, на подив усіх, вийшов з неї Раймон Хайнс. Одного дня він сказав мені зі своєю добродушно-глузливою посмішкою: *on va se marier, Eustache va etre notre témoin.*

31. «NOUS»

Видавництво «NOUS», яким керують Бенуа Казас та Патриція Атцай, видало вже понад 100 книг з царини філософії та поезії. Вони видають авторів, яких

29.1



30.1



я ціную і які близькі мені, проте я не цілком поділяю крайнє політичне заангажування групи, пов'язаної з видавництвом. З Бенуа Казасом я поділяла підхід до мистецтва та суспільства під час семінару під назвою «Принцип рівності», який ми вели разом. Видавництво «NOUS» видало також альбом Євстахія Коссаковського «6 metres avant Paris», працює над його монографією та монографією Рашель Пуанян. Ми разом організуємо мої паризькі вечори (Soirees). Ми справді пов'язані.

32. Місце авангарду

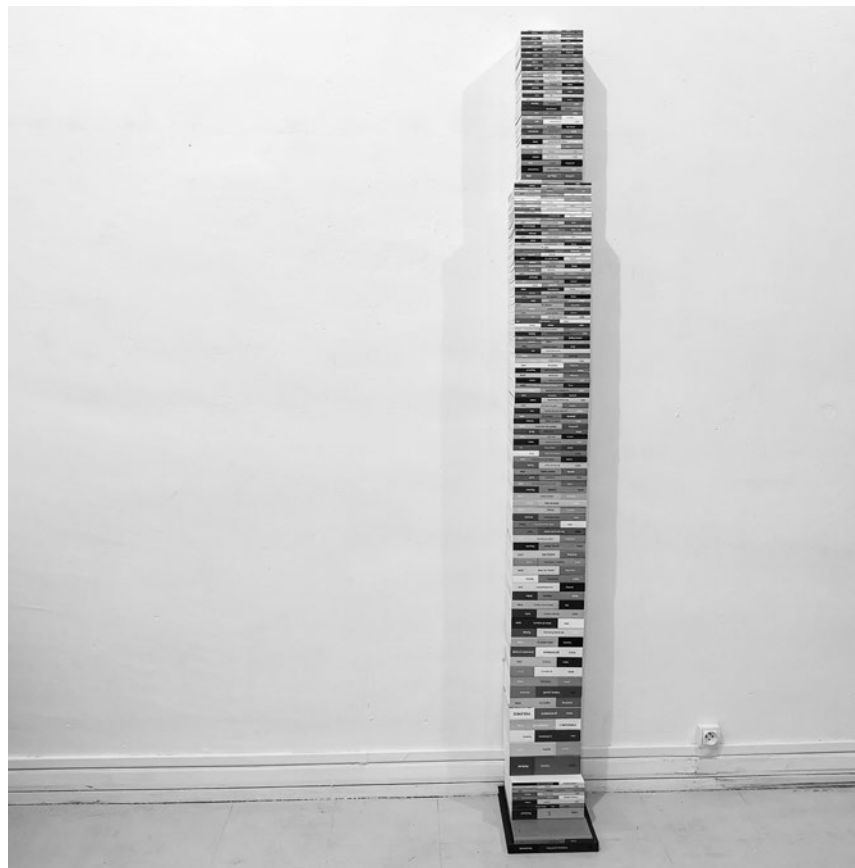
Мабуть, твердження, що в сучасному суспільстві немає місця для авангарду, не звучатиме патетично. Уже багато років тому оголошено про його кінець. При нагоді йому закинули спрямованість, історичну детермінацію, приєднання до ідеї прогресу тощо. Почну від запитання: чи те, що ми не стверджуємо присутності авангарду в сучасному житті, означає його кінець? Не поспішайте з відповіддю.

Натомість відповім на запитання: «Що було справжнім ворогом історичного авангарду?» Стверджую, що БРЕХНЯ – у сфері суспільної, політичної та релігійної, а отже колективної свідомості. Водночас місце, в якому авангард останніх років намагався існувати, був публічний простір. Простір, заповнений брехнею по вінця в нечуваному досі масштабі. Чи в сучасному світі є місце для авангарду? Відставлю надто важке запитання з надто простою відповіддю: «Чи мистецтво й надалі може бути простором для нього?». Останні відомі мені його маніфестації були індивідуальною спробою вирватися з публічного простору – моменти

30.2



31.1



анти-брехні (Кшиштоф Немчик, Андре де Коломб'є). Повторюю – це були індивідуальні спроби, за які платили власним життям. Вони були в тісному зв'язку з останніми прагненнями мистецького авангарду. В моєму баченні вони є індивідуальною відмовою владі. У сфері приватній та публічній. Так з'являється шанс, що індивідуальне перенесеться у сферу колективного. Умовою цієї трансформації є адекватність, що інтегрально записано у правило рівності.

32.1



Підписи до світлин

2.1

Зліва: Мирослав Дерещкий, Ева Ярошинська, Модест Міштал, Анка Пташківська, Владзімеж Боровський і Станіслав Боньковський, Казімеж Дольний, близько 1960, MSN у Варшаві

2.2

Владзімеж Боровський, близько 1960, MSN у Варшаві

2.3

Зліва направо: Генрик Стажевський та Ежи Людвінський на відкритті виставки групи «Zamek» у Галереї Кривого кола, 1958, фото – Тадеуш Рольке, (с) Тадеуш Рольке Агенція Газета

3.1

Владзімеж Боровський (посередині) під час свого *II Синкретичного показу* в галереї «Foksal», Варшава, 1966, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

3.2

Французький критик Жеральд Гассіо-Тялябот і Анка Пташківська в галереї «Foksal», 1969, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

3.3

Аудіовізуальний спектакль *5x* (композитор Зігмунт Краузе та артисти Гжегож Ковальський, Генрик Морель і Цезари Шубартовський) у галереї «Foksal», 1966, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

4.1

Анка Пташківська і Маріуш Тхорек під час «подорожі на опудала», 1966, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

4.2

Анка Пташківська і Маріуш Тхорек під час «подорожі на опудала», 1966, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

4.3

Маріуш Тхорек під час «подорожі на опудала», 1966, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

5.1

Генрик Стажевський у своєму та Меви Лункевич-Рогойської помешканні-майстерні, Варшава, 1966, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

5.2

Марія Ева Лункевич-Рогойська, 50-ті рр., фото – Ірена Яросінська, (с) Ірена Яросінська, Архів осередку «Карта»

5.3

Генрик Стажевський та Мева Лункевич-Рогойська на пляжі в Сопоті, друга половина 50-х рр., Люб'язно надані спадкоємцями

5.4

Марек П'ясецький, Театр Мирона Бялошевського (Словацький, *Кордіан*), 1961, MSN у Варшаві

6.1

Аліна Оксінська, мати Анки Пташківської перед будинком в Заліссі, світлина без дати, особистий архів Анки Пташківської

6.2 З

Зліва: Галя Пташківська та Анка Пташківська у будинку в Заліссі, початок 60-х рр., фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

7.1

Едвард Красінський у будинку в Заліссі, перша половина 60-х рр., фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

7.2

Генрик Стажевський та Едвард Красінський перед будинком в Заліссі, 60-ті роки, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

7.3

Анка Пташківська у будинку в Заліссі, перша половина 60-х рр., фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

8.1

Тадеуш Кантор, *Лист*, Варшава, 1967, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

8.2

Тадеуш Кантор, *Cricotage*, Варшава, 1965, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

8.3

Тадеуш Кантор, *Панорамний морський геленінг*, 1967, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

9.1

Бал у Заліссі «Прощання з весною», 1968, Фотографував Яцек Марія Стокло

9.2

Бал у Заліссі «Прощання з весною», 1968, Фотографував Яцек Марія Стокло

9.3

Бал у Заліссі «Прощання з весною», 1968, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

10.1

Кшиштоф Немчик, *Портрет у макіяжі*, світлина без дати, MSN у Варшаві

10.2

Кшиштоф Немчик, публічна акція *Міські смітники*, світлина без дати, MSN у Варшаві

11.1

Анка Пташківська читає маніфест Тадеуша Кантора *Лінія поділу* під час виставки *Жива валюта* (куратор: П'єр Баль-Блянк) у Драматичному театрі, яку організував Музей сучасного мистецтва у Варшаві, 2010, фото – Ян Смага

13.1

Зліва: Мечислав Димний, Станіслав Щепанський та Томаш Вавак під час акції *Ми не спимо* на Симпозіумі Золотого грона у Зеленій Гурі, 1969, фото – Євстахій Коссаковський

13.2

Зліва: Збігнев Гостомський, Кшиштоф Немчик і Анка Пташківська у ролі *Permanentne Jury* під час акції *Ми не спимо* на Симпозіумі Золотого грона у Зеленій Гурі, 1969, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

13.3

Зліва направо: N.N., Мечислав Димний, Кшиштоф Немчик і Анка Пташківська під час акції *Ми не спимо* на Симпозіумі Золотого грона у Зеленій Гурі, 1969, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

14.1

Зліва направо: Тадеуш Кантор, Анка Пташківська, Веслав Боровський, Едвард Красінський і Збігнев Гостомський на терасі майстерні Генрика Стажевського у Варшаві, 1970, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

15.1, 15.2, 15.3

Євстахій Коссаковський, *6 Mètres Avant Paris*, 1971, MSN у Варшаві

16.1

Анка Пташківська і Євстахій Коссаковський у Парижі, 1971, MSN Варшава

17.1, 17.2

Виставка Данієля Бюрена *Invitation to Read as an Indication of What is to Be Seen* в галереї Yvon Lambert у Парижі, 1970, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

18.1

Анка Пташківська та Данієль Бюрен під час відкриття виставки Дана Грагама у Галереї 17, 17 rue Campagne-Première, Париж, 1974, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

18.2

Анка Пташківська інсталує роботу Карла Андре *4 Segment Hexagon* у Галереї 34, 17 rue Campagne-Première, Париж, 1976, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

18.3

Зліва: Мішель Клора, Андре де Коломб'є, Піа Денізо і Рене Денізо під час вернісажу виставки Жака Шарлієра в Галереї 18, 17 rue Campagne-Première, Париж, 1974, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

18.4

Мішель Клора (перший зліва) на виставці Бертрана Віквара в Галереї 25, 17 rue Campagne-Première, Париж, 1975, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

18.5

Вернісаж виставки Такахіко Імури у Галереї 23, 17 rue Campagne-Première, Париж, 1974, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

18.6

Анка Пташківська під час вернісажу виставки Горана Трбуляка в Галереї 28, 17 rue Campagne-Première, Париж, 1975, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

19.1

Спільний стенд Галереї 1–36 та часопису «POUR écrire la liberté» на мистецькому ярмарку FIAC у Парижі, 1976, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

19.2

Анка Пташківська та Лео Бонд у галереї на вулиці 17 rue Campagne-Première з роботою Джозефа Бейса *Dürer, ich führe persönlich Baader und Meinhof über die Documenta V*, Париж, 1976, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

19.3

Анка Пташківська та Ізі Фішман зі своєю собакою Паулін у Венеції, 1976, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

- 20.1
Зліва: Франсуа Гіноше та Андре де Коломб'є зі своєю роботою (*Vue, vue*) у кав'ярні в районі Друо, Париж, 1988, люб'язно надано Франсуа Гіноше
- 21.1
Анка Пташківська і Мішель Клора під час відкриття виставки *Actualité d'un bilan*, 1972, Париж, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві
- 22.1
Концерт гурту «Theoretical Girls» у складі (зліва) в складі а Гленн Бранка, Джеффри Лон і Маргарет Де Вис у *Vitrine pour l'Art Actuel*, 51 rue Quincampoix, Париж, 1978, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві
- 22.2
Мішель Клора і Філіпп Серс у *Vitrine pour l'Art Actuel*, 51 rue Quincampoix, Париж, 1978, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві
- 23.1
Під час монтажу виставки *Échange entre artistes 1931–1982, Pologne–USA. Une expérience muséographique* в l'ARC – Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1982, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві
- 23.2
Вигляд виставки *Échange entre artistes 1931–1982, Pologne–USA. Une expérience muséographique* в l'ARC – Musée d'art moderne de la ville de Paris; зліва роботи: Станіслава Дружджа, Владзімежа Боровського і Зигмунта Тарговського, Париж, 1982, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві
- 24.1
Генрик Стажевський (зліва) та Даніель Бюрен у будинку в Заліссі, 1974, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві
- 24.2
Робота Данієля Бюрена *Cabane éclatée* по 9 на виставці *Dialog* в Moderna Museet у Стокгольмі, 1985, MSN у Варшаві
- 25.1
Виставка Едварда Красінського *Пам'яті Генрика Стажевського* в галереї «Foksal», Варшава, 1989, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві

- 25.2
Виставка Едварда Красінського *Пам'яті Генрика Стажевського* в галереї «Foksal», Варшава, 1989, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві
- 26.1
Едвард Красінський у своїй майстерні, 1993, MSN у Варшаві
- 26.2
Виставка Едварда Красінського у масарні, Варшава, 1994, фото – Тадеуш Рольке, (с) Тадеуш Рольке
- 27.1
Анка Пташківська зі студентами під час мистецької акції *Assiette commune* [Спільна тарілка] в École régionale des Beaux-Arts de Caen la Mer, Кан, 1992, MSN у Варшаві
- 28.1
Андре де Коломб'є у помешканні Франсуа Гіноше під час його виставки *Modestie, compétence, efficacité*, Париж, 1987, MSN у Варшаві
- 28.2
Андре де Коломб'є, Без назви (*Рояль Стравінського*), 1990, фото – Євстахій Коссаковський, MSN у Варшаві
- 29.1
Раймон Хайнс, світлина без дати, MSN у Варшаві
- 30.1
Рашель Пуаньян під час відкриття виставки *Генерації в музеї «Królikarnia»* у Варшаві, 2017, фото Франсуа Гіноше
- 30.2
Зліва: Анка Пташківська, Даніель Бюрен і Рашель Пуаньян під час виставки Рашель Пуаньян у помешканні Анки Пташківської в Парижі, 2015, люб'язно надано Рашель Пуаньян
- 31.1
20-річчя видавництва «NOUS» у помешканні Анки Пташківської в Парижі, 2019, люб'язно надано Бенуа Казасом
- 32.1
Євстахій Коссаковський, Варшава, 60-ті рр., MSN у Варшаві

Розкрити умови та ситуації *

На перший погляд, показати феномен Анки Пташківської у форматі виставки видається карколомним задумом. Її непримиренний захист свободи, автономії та розкритості демонструє, радше, захоплення випадково прекрасними подіями, ніж запланованими. Анка однозначно виступає за порушення та невимушено позбувається всіх підтверджень позиції. Вона йде на експеримент всупереч нудному глузду. Цю позицію поєднує з авторською дефініцією авангарду як безкомпромісної свободи мислення – всупереч усім обмеженням, зокрема, суспільним та економічним. Очевидно, звідси і її захоплення вибраними митцями, які на першому місці ставили свою творчу автономність: від французького концептуаліста Андре де Коломб'є, який відкриває цю виставку, через аутсайдера Едварда Красінського, скандаліста Кшиштофа Немчика, забуту художницю Меву Лункевич-Рогойську, до відкритої нею скульптурки Рашель Пуаньян та таких радикальних митців, як: Тадеуш Кантор, Генрик Стажевський і Даніель Бюрен. Цей імпульс ставав причиною того, що у своїй творчості вона часто випробовувала межі інституційної витривалості, що інколи викликало конфлікти та розходження. Проте Анка ініціювала такі рідкісні події, як перша надто радикальна концептуальна галерея, яку вона заснувала 1971 року в Парижі, або проєкт «Обмін між художниками 1931-1982 Польща/ США». Спільний музеєграфічний досвід польських та американських художників, спрямований на створення першої основоположної колекції мистецьких творів для Музею мистецтва у Лодзі.

Свою власну позицію у світі мистецтва Анка залишала недомовленою. Вона спеціалізувалася на радикалізації позиції, пошуку гострої відповіді та найбільш гострої кульмінації. «Спільниця» багатьох мистецьких подій та співавторка маніфестів. Галеристка, переконана, що вона шукає не товару і готова активно захищати цей погляд. Менторка, яка не переносила послідовників. Радикальна індивідуалістка, яка реалізувалася тільки у спільній діяльності. Уважна критикиня мистецтва, яка шукала спорідненості думок

* Цитата з маніфесту *Програмного тексту першої виставки галереї «Foksal»* (1966).

понад кордонами та політичними поділами. Ризик – це для неї обов’язковий елемент процесу творення, а розвага, розіграш та сварки – невід’ємна частина її життя. На переконання Анки, можливість чи навіть необхідність поставити на перше місце індивідуальну свободу – переможну силу, що впорядковує її світ. Дозволяє завжди обирати курс на безкорисливу діяльність, надавати перевагу процесові, а не результату, значення понад об’єктом та буття разом, незважаючи на догми.

Зіткнення таких стихій – вільних дефініцій та, водночас, хірургічної точності поглядів Анки на мистецтво – з необхідністю охопити це у форматі виставки, не могло відбутися без колізій. Сучасна професіоналізація мистецького життя, закріплення ритуалів доступності та буквральності інформації, абсолютна відсутність очікування, що виставка може щось змінити в житті, суперечать досвіду, який Анка здобула спочатку, у другій половині 50-х рр., у групі «Zamek», згодом, у 60-х рр., в галереї «Foksal» та в 70-х рр., коли вона організовувала незалежні території в Парижі. Величезне заангажування, ентузіазм у роботі з митцями або проти них, були спрямовані на зміщення значень, на те, щоб видерти шматок неможливого. Тому підірвання бюрократичної виставкової рутини, позбавлення виставки дизайну, опирання на документальному матеріалі, який навмисно змішує життя та мистецтво – це фундамент експозиції під назвою Анка Пташківська. *Випадково*. Виставка ґрунтується на змішуванні усталеного порядку: визначних музейних робіт та звичайних щоденних подій. Її завдання – вирвати нас із летаргії сприйняття і повернути силу часів живого авангарду, коли кожна виставка означала сюжетний поворот, а індивідуальний жест мав своє значення. Неоцінено величезне відчуття та зусилля, що закодовані у цьому винятковому стані, яким є «життя у мистецтві», вклали кураторка Марія Матушкевич та дизайнерка експозиції Агнешка Тарасюк. Вони обидві співпрацюють з Анкою протягом років.

Я познайомилася з Анкою під час роботи над книжкою «*Тадеуш Кантор. З архіву галереї «Foksal»*» (1998), у якій я спробувала розкрити умови та ситуації, що впливали на засновників галереї та передовсім на історію їхнього

конфлікту та розставання. Впевненість Анки, що необхідно вимагати неможливого, швидко ставала заразливою. Коли 2007 року в колишній студії Генрика Стажевського та Едварда Красінського було засновано Інститут авангарду, цей задум видавався нереальним. Спорудження на терасі квартири митців павільйону-музею вимагало згоди усіх мешканців 120 квартир будинку. Разом з Анкою я відвідала їх усіх, не сумніваючись ані на хвилину, що ми переконаємо мешканців у важливості спорудження екстравагантної інституції на даху їхньої багатоповерхівки. Якби не цей досвід – спільні витівки в ім’я авангарду, я не впевнена, чи я б з такою самою непохитною певністю бралась би за різні життєві події, хоча б такі, як будівництво Музею сучасного мистецтва у Варшаві. Тому я надзвичайно рада, що відвідувачів виставки буде супроводжувати записаний голос Анки, який коментує «наживо» представлені події. Таким чином, ми всі отримаємо можливість особистого контакту з Анкою, а він може нас надихнути на такі речі, які нам поки що й не сняться.

Йоанна Митковська

Анка Пташковська. Випадково

Про своє ангажування в мистецтво Анка Пташковська, героїня виставки, говорить: «Все, що я робила, було вбудоване в сьогодення та мало одноразовий характер. Мій інтегральний зв'язок з мистецтвом, який по-різному переривався, оскільки я час від часу зрікалася його «назавжди» [...], не професійний. Професійність була і є моїм ворогом».

Анка Пташковська народилася 1935 р. у Варшаві. Це важлива постать польської та французької мистецької сцени, на якій вона виступає одночасно як критикиня, галеристка, організаторка виставок та ініціаторка зустрічей, однак передовсім як співниця кільканадцяти митців. Анка завжди ставить експеримент та пригоду понад прагматичною метою. Ефемерність її ініціатив спричинена її власною відразу до чітко визначених соціальних ролей та усталених способів функціонування. З цією нестабільністю у професійному житті контрастує її багаторічне та всеосяжне заангажування у творчість близьких їй художників. Вона однаково ангажується у мистецтво та в людей, які його творять.

Серед творчих людей, яких вона підтримує, є відомі в історії мистецтва художники та люди, зв'язки яких з мистецтвом були нетривалі або «вільні». А також митці, що опинилися на маргінесі як соціальному, так і світу мистецтва – Кшиштоф Немчик та Андре де Коломб'є. Їхнє беззастережне прагнення свободи близьке анархічному характеру Пташковської.

1966 року разом з групою критиків та митців вона заснувала галерею «Foksal» і до 1970 року була співавторкою її програми. Вона писала маніфести, тісно співпрацювала та товаришувала з митцями: Тадеушем Кантором, Едвардом Красінським та Генриком Стажевським. Інтенсивне товариське та мистецьке життя цієї групи друзів протікало в майстерні Генрика Стажевського та Меви Лункевич-Рогойської, які були єднальною ланкою між молодшим поколінням та мистецтвом довоєнного авангарду, та в будинку Анки Пташковської та Едварда Красінського в Заліссі Гурному. Контраст між експериментальною програмою галереї, яка в маніфестах та діяльності ставила під сумнів усталені рамки мистецтва, та реальністю, яку достеменно контролював

комуністичний режим, оголив межі мистецької свободи та спричинив конфлікт у середовищі галереї та розпад групи. На початку 70-х рр. Анка Пташковська разом з фотографом Євстахієм Коссаковським поселяється в Парижі і там вона заприятелювала з Даніелем Бюреном та критиком Мішелем Клора, незважаючи на їх різні політичні погляди. Разом з ними та завдяки новим знайомствам вона заснувала дві експериментальні установи: концептуальну Галерею 1-36 та альтернативне місце Vitrine pour l'Art Actuel, яке складалося з бару та книгарні, що спеціалізувалася на книжках митців. Також вона ініціювала масштабний проект «Обмін між художниками 1931-1982 Польща/ США. Музеографічний досвід», результатом якого стало передавання в дар робіт американських митців у Музей мистецтва в Лодзі та творів польських авторів у колекцію творів Музею сучасного мистецтва в Лос-Анджелесі (Museum of Contemporary Art). У своєму паризькому помешканні вона організовує виставки та зустрічі, допомагаючи молодим митцям. Так само, як у свій час підтримували її та її друзів Генрик Стажевський та Мева Лункевич-Рогойська.

Анка Пташковська залишається вірна ідеалові рівності між людьми, який пропагував Стажевський. Як жінка-воїн, а інколи навіть авантюристка, за постулатом Тадеуша Кантора, часто та майже всюди накреслює лінії поділу, виступає проти чогось. Список ворогів залишається довгим та відкритим, а серед них – професійність, бюрократія та дизайн. Двигуном її діяльності, таким ж потужним, як прагнення конфлікту, є величезний ентузіазм, яким вона заражає своє оточення. Людей, що трапляються на її шляху, вміє залучити до найбільш неймовірних заходів, діючи за принципом, що якщо ми відкинемо неможливе, залишиться тільки можливе.

Виставка Анка Пташковська. Випадково складається з чотирьох прошарків: сценарію, робіт, документів та звукової інсталяції. Віссю виставки є сценарій автобіографічного фільму в 32 частинах, який Пташковська написала 2016 року, а тепер його опублікували в каталозі виставки. Добірка робіт та архівних документів до кожного розділу сценарію та виставки демонструє як офіційний, так і приватний вимір цієї історії. Цілісність експозиції доповнює звукова

інсталяція Міхала Лібери, в якій використано фрагменти архівних записів та розмов з героїнею виставки. Виставка, створена згідно з принципами Анки, не завершує розповіді і залишає місце на притаманні їй суперечності. Безліч історій, розмаїтість персонажів, робіт, документів та звуків на виставці відображають інтенсивність її діяльності.

Марія Матушкевич

ПОДЯКА:

Данові Грагаму за назву:

АНКА – ЖІНКА – ПТАХ

Я б сама ніколи не дала виставці такої назви, яка може видаватися моєю. І це з наступних причин:

Загального звучання, яке на перший, а також на другий погляд звучить претензійно.

Присутність у назві слова «ЖІНКА».

На хвилі дражливої моди, яка є безвартісним наслідком фемінізму, я б не дозволила собі розмахувати цим словом на радість дам, що там зібралися.

Але коли ТИ, ДАН, вигадуєш назву моєї виставки

Анка – Жінка – Птах

нагадуючи древню легенду, зникають сумніви, згадані вище, і Твоя назва стає чудовою. Тим краща, чим більше захищається від загального вживання.

Дякую Тобі за неї, так., як дякувала за заголовок однієї книжки, яку я написала: *Вірю в свободу, але не називаюся Бетховен.*

Повідомлення про смерть Дана 19 січня 2022 року – це одна з найсумніших для мене новин.

ПОДЯКА

ГЕНРИКОВІ СТАЖЕВСЬКОМУ за мою молодість, яку я мала щастя провести в його майстерні, за урок рівності людей, який він давав власним прикладом, за цілковиту безкорисливість, яку ми щодня відчували в ЇХ спільному з МЕВОЮ колі.

МЕВІ – МАРІЇ ЕВІ ЛУНКЕВИЧ-РОГОЙСЬКІЙ за те, що була справжньою дамою, мудрою та люблячою, і за любов до Франції, яку вона мені привила.

АЛІНІ ОКСІНСЬКІЙ – моїй матері, за мудрість її божевілля

ІРЕНІ ЮРГЕЛЕВИЧОВІЙ за те, ким могла бути і за роль, яку вона відіграла у мистецьких, і не тільки, подіях моєї молодості

ПРОФЕСОРОВІ ЖАБІНСЬКОМУ, ДИРЕКТОРОВІ ВАРШАВСЬКОГО ЗООПАРКУ, за безжальне виправлення моїх перших статей

ТАДЕУШОВІ КАНТОРУ за *ПЕКЛО АВАНГАРДУ*, через яке мене пропустив, за області *НЕМОЖЛИВОГО*, які дав мені відчути.

За єдиний в моєму житті досвід ТЕАТРУ.

МАРІЇ СТАНГРЕТ-КАНТОР за добре і за погане.

ВЛОДЗІМЕЖУ БОРОВСЬКОМУ і ЄЖИ ЛЮДВІНСЬКОМУ за спільні *Перші кроки і за неоплакані наслідки цих кроків*

ЯЦЕКОВІ ВОЗНЯКОВСЬКОМУ за те, що передав мені віру в сенс індивідуального бунту, також такого, що проявляється безневинно – безневинно, як кольорові панчохи.

МИРОНОВІ БЯЛОШЕВСЬКОМУ за те, що був.

БОГУСЛАВОВІ ХОЇНСЬКОМУ – *idem.*

ЕДВАРДОВІ КРАСІНСЬКОМУ за те, що хотів бути моїм чоловіком, та за те, що мав на гадці МАРСЕЛЬ АНДІНО

ВЕЛЕЗ, кажучи, що «Едзьо був чудовий».

ЄВСТАХІЄВІ КОССАКОВСЬКОМУ за все.

МАРІУШЕВІ ТХОРЕКУ за його творчу думку та виняткове розуміння найскладніших мистецьких ініціатив – таких як заходи Катажини Кобро і Владислава Стшемінського.

ЕРІКОВІ ВУ за точність та легкість (що рідко ідуть поруч) його перекладів французькою мовою і за непідробну щедрість.

СЕДРІКУ ФЕЙК за відкритість та допомогу в організації виставки *Anka au cas par cas* в CAPC у Бордо.

КРИСТИНІ ДАЙБОР за дар безумовного прийняття.

ЗОСЦІ ПАШКОВСЬКІЙ, моїй подружці ранньої юності.

ФРАНСУА ҐІНОШЕ за те, що не схожий ні на кого.

МІШЕЛЕВІ КЛОРА за те, чого мене навчив за своєю іронічною посмішкою.

ДАНІЕЛЕВІ БЮРЕНУ за принаймні миттєве повернення віри в те, що мистецтво може змінити світ

АНДРЕ ДЕ КОЛОМБ'Є, який будучи «невтомним» художником, ніколи ні від чого не відступав.

БЕНУА КАЗАСУ за відвагу *Картини без кінця* і за видавництво «NOUS».

ІЗІ ФІШМАНОВІ за те, що обдарував гумором старозавітного пророка, прообразом якого він і сам був.

РАШЕЛЬ ПУАНЯН – також за те, що повернула слову РОБОТА його реальне дієслівне значення.

ШАРЛЕВІ ДЮПЛЕНУ за особливе заангажування і роботу, які він присвятив Архівові фотографії Євстахія Коссаковського, а також в мої акції та публікації.

КОДЖІ КАМОДЖІ за те, що не відступає ні перед чим

ЛОРЕНУ ПРЕКСЛЮ за пророчу акцію *Transport Gratuit* на початку 70-х рр. минулого століття за «далі буде».

КШИШТОФОВІ НЕМЧИКУ за «індивідуальну революцію», яку він вів сам, наперекір і проти.

ЦЕЗАРИ ВОДЗІНСЬКОМУ – ЛЮДИНІ і ФІЛОСОФУ, ЦЕЗАРИ ВОЗНЯКУ і АНТОНОВІ МАРЧИНСЬКОМУ за *complicité*...

ЙОАННІ МИТКОВСЬКІЙ і АНДЖЕЄВІ ПШИВАЖІ за відчуття мистецтва з його свідомістю ідентичне. За важкий вибір, який вони зробили свого часу, і за вірність.

АДАМОВІ ШИМЧИКУ за талант зачаровувати або ж, жартівливо, розчаровувати, за доцільність і масштаб його заходів.

АРТУРОВІ ЖМІЄВСЬКОМУ за непоступливість.

ПАВЛОВІ АЛЬТГАМЕРУ за моє захоплення його «майже класичними» статуями та за *Оживлення Балю в Заліссі*.

ВІЛЬГЕЛЬМОВІ САСНАЛЮ за те, що після ознайомлення з його виставкою, я хотіла побачити її ще раз.

ДЖЕФФРІ ЛОНУ за музику, яку він щедро роздає, за схожість з Францом Кафкою. І за пісню, яку він, сподіваюся, для мене заспіває.

АГНЄШЦІ ТАРАСЮК за те, що власним коштом рятувала честь Інституції, словом – за участь в Неможливому.

ТОМАСЕВІ ЛУБЕНСЬКОМУ за ясність розуму, відвагу та гумор, МАГДІ ОХАЛ за те саме + за рідкісну доброту.

РОБЕРТОВІ ЯРОШУ за те, про що він сам не знає.

МАРЦЕЛО АНДІНО ВЕЛЕЗУ за опіку + виняткову відвагу у віднайденні власної, неочевидної дороги.

МАРІЇ МАТУШКЕВИЧ за вишукане розуміння і сильне заангажування. І за щось, що колись називалося високою моральністю.

ЇЇ МАТЕРІ ДОКТОР ЙОАННІ РОВІНСЬКІЙ, ДОКТОРОВІ ПАВЛОВІ КУЛІЦЬКОМУ і моєму двоюрідному племіннику ДОКТОРОВІ ТОМАСУ ЯКСА-ХАМЦОВІ за лікування та за зцілення.

АНІ МОЛЬСЬКІЙ за фільм про мене – вдалий і проникливий.

Моїй доньці ПАУЛІНІ та моїм онукам ТОСІ й АЛІКОВІ за те, що вони Є.

Усім НЕБАЙДУЖИМ ЛЮДЯМ, яких я зустріла в житті.

Подяка за допомогу в організації виставки для:

Павел Альтгамер, Емма Блянхард, Даніель Бюрен, Івона Войцеховська, Вальдемар Войцеховський, Пйотр Вознякевич, Бенуа Казас, Барбара Голембійовська, Франсуа Гіноше, Коджі Камоджі, Мішель Клора, Пауліна Красінська, Пйотр Новицький, Бабетт Мангольт, Коломб Марказіано, Анна Мольська, Луїза Надер, Павел Політ, Рашель Пуанян, Анджей Пживажа, Марія Руберш, Антоніна Савіцька, Александра Сцеґенна, Седрік Фок, Флоріан Фуше, Адам Хмельовський, Ізабелла Яґелло, Violett e a.

Подяка інституціям:

Музей сучасного мистецтва CAPC у місті Бордо (CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux), Національний центр мистецтва та культури Жоржа Помпіду (Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou), Центр сучасного мистецтва Уяздівський замок, галерея «Foksal», Національний фонд сучасного мистецтва (Fonds National d'Art Contemporain), фонд галереї «Foksal» (Foksal), фонд «Signum», Французький інститут у Варшаві, Музей мистецтва в Лодзі, Національний музей у Познані, Національний музей у Варшаві, Національний музей у Вроцлаві, Національна галерея мистецтв «Zachęta».

Перша експозиція виставки відбувалася під назвою «Анка від випадку до випадку» (*Anka au cas par cas*) і відбувалася 23 червня – 31 грудня 2022 року в Музеї сучасного мистецтва CAPC у місті Бордо (CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux). Кураторками виставки були Сара Мартінетті та Марія Матушкевич, проєкт архітектури створив Олівер Г'юталс, звукову інсталяцію підготував Ченгіз Артляп, художній графічний проєкт публікації виконала Люсіль Бійо.

Публікація пов'язана з виставкою *Анка Пташковська. Випадково* в Музеї сучасного мистецтва у Варшаві 17 лютого – 23 квітня 2023 року. Під час виставки відбувається показ фільму Анни Мольської «Уявіть, що існує правда у мистецтві» (2023).

Художники:

Павел Альтгамер, Карл Андре, Вінсент Д'Аріста, Владзімеж Боровський, Даніель Бюрен, Бертран Вікварт, Раймон Хайнс, Франсуа Гіноше, Дан Ґрагам, Такахіко Іймура, Гіроші Йокояма, Коджі Камоджі, Тадеуш Кантор, Євстахій Коссаковський, Едвард Красінський, Мішель Клора, Андре де Коломб'є, Марія Ева Лункевич-Рогойська, Бабетт Мангольт, Пітер Марказіано, Кшиштоф Немчик, Рашель Пуаньон, Генрик Стажевський, Флоріан Фуше, Ізабелла Яґелло, Violett e a.

Кураторка: Марія Матушкевич

Проєкт виставки: Аґнешка Тарасюк, Violett e a

Звукова інсталяція: Міхал Лібера

Візуальна ідентифікація, художнє оформлення виставки та графічний проєкт публікації: Студія «Full Metal Jacket» / rh.plus

Організатор виставки: Павел Вуйцік, співпраця: Майя Лагоцька, Анка Коберська, Домініка Шатковська

Публікація: Мацей Кропивницький, Александра Урбанська

Редакція публікації: Катажина Шотковська-Бейлін

Коректа: Пьотр Шостак Префікс

Підготовка фото до друку: Томаш Кубачик

Фотографія на обкладинці: Венсан д'Аріста, *Анка Пташковська, директор Галереї 10, 1973*, колекція Анки Пташковської

Переклад з французької: Анна Лейк

Переклад на англійську: Крістофер Сміт, Марцін Вавжиньчак

Переклад на українську: Марія Редква

Друк: KNOW-HOW Пьотр Качмарчик, Модльниця

ISBN 978-83-67598-04-0



instytucja kultury
miasta stołecznego
Warszawy

Меценати музею та колекції



allegro

Юридичний партнер музею



Партнер виставки



Співпраця з ЗМІ



WŁADYSLAW SPINIKI
Pismo.

nn6t
notes na 6 tygodni