

# Grzegorz Dziamski

---

## Kultura Zrzuty trzydzieści lat później

---

Sztuka i Dokumentacja nr 7, 66-69

---

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# KULTURA ZRZUTY TRZYDZIEŚCI LAT PÓŹNIEJ

Grzegorz Dziamski

Istnieją przynajmniej dwa znaczenia, przynajmniej dwa sposoby posługiwania się terminem „kultura zrzućy”. Z jednej strony termin „kultura zrzućy” określa konkretną, dość łatwo dającą się zidentyfikować grupę osób uczestniczących w konkretnych wydarzeniach – np. spotkanie w Osieku nad Wisłą (1982, czerwiec), Nieme kino w Łodzi (1983, luty), Teofilów (1983, wrzesień).<sup>1</sup> Pojawiają się tutaj oczywiście pewne problemy – jakie wydarzenia uznać za ważne dla ukonstytuowania się Kultury Zrzućy oraz czy wszyscy, którzy brali udział w tych wydarzeniach mogą być automatycznie zaliczeni do Kultury Zrzućy. To ostatnie pytanie w szczególności odnosi się do uczestników w przedsięwzięciach większych i bardziej otwartych, takich jak *Pielgrzymka artystyczna: Niech żyje sztuka!* (Łódź 1983 wrzesień) czy *Kolęda artystyczna nad morzem bez hasła* (Koszalin 1984 luty). Z drugiej strony, Kultura Zrzućy może być rozumiana jako reakcja artystów na stan wojenny, jako rozwinięty w stanie wojennym sposób działania niezależnych artystów podejmujących próbę cynicznego wymknięcia się, jak powiada Józef Robakowski, administracji państwowej, by stworzyć „absolutnie niezależny artystyczny ruch społeczny.”<sup>2</sup>

Dwa przywołane tu znaczenia nie wykluczają się, przeciwnie, zachodzą na siebie, pokrywają się, co w jakimś stopniu utrudnia dyskusję na temat Kultury Zrzućy, choć nie powinno, bo świadomość tego podwójnego znaczenia jest od dość dawna dla wszystkich oczywista. Stefan Wojnecki jeszcze pod koniec lat osiemdziesiątych pisał: „Tendencja niezależna lat 1982-1986 bywa określana czasami jako »kultura zrzućy«.” I dalej, wyróżniając dwa warianty czy nurty Kultury Zrzućy dodawał: „Kultura Zrzućy była wielowątkowa, twórcy często kontynuowali w warunkach undergroundu swoje zainteresowania minimalistyczne i konstruktywistyczne (Konstrukcja w Procesie, Łódź 1981, grudzień) (...) Całkowicie inną postawę reprezentowała Łódź Kaliska. Grupa ta od początku, od 1980 roku rozpoczęła akcję parodiowania formuły i założeń sztuki awangardowej. Najlepszym określeniem byłoby tutaj słowo »antyawangarda«.”<sup>3</sup> Kultura Zrzućy oznaczała więc dla Stefana Wojneckiego, tak jak dla Józefa Robakowskiego, sztukę niezależną początku lat osiemdziesiątych, która dzieliła się, z jednej strony na kontynuację tradycji awangardowej, sztuki minimalistycznej i konceptualnej (Konstrukcja w Procesie, *Fabryka*), z drugiej – krytykę, ośmieszającą i wyszydającą tę tradycję.

Kultura Zrzućy, jak utrzymuje Jolanta Ciesielska, narodziła się w kręgu osób związanych z Łodzią Kaliską jeszcze pod koniec 1981 roku, po Konstrukcji w Procesie i skandalu, którego autorem był Adam Rzepecki,<sup>4</sup> ale bardzo szybko najgłośniejszą manifestacją Kultury Zrzućy stała się *Pielgrzymka artystyczna Niech żyje sztuka!* (Łódź 2-4.09.1983). Wtedy też pojawiły się dwa przywoływane tu znaczenia pojęcia „kultura zrzućy”; węższe, oznaczające osoby związane z Łodzią Kaliską i wyznające bliską Łódzi Kaliskiej koncepcję sztuki oraz szersze, oznaczające sposób działania artystów chcących zachować niezależność w czasach stanu wojennego. W *Pielgrzymce artystycznej* uczestniczyli przecież nie tylko artyści o bliskich Łodzi Kaliskiej poglądach na sztukę. Niecałe dwa lata później, w Belgii, Józef Robakowski próbował przedstawić całą polską awangardę lat osiemdziesiątych pod hasłem „kultury zrzućy”. W opublikowanym przy okazji wystawy tekście pisał: Kultura Zrzućy jest „niezależna od polityków, policji, kościoła, administracji i samych artystów”, wyraża się w gestach i hasłach, „dlatego może być wszędzie, w naszych domach, na ulicy, w lesie, knajpie, parku, tramwaju, kolejce po mięso, a nawet w pociągu relacji Łódź–Koszalin i z powrotem.”<sup>5</sup> Można zatem powiedzieć, że Józef Robakowski przejął termin wymyślony w kręgu Łodzi Kaliskiej, wypełnił go nieco inną treścią i spróbował, jak się miało okazać, bez powodzenia wprowadzić w zachodni dyskurs artystyczny. Bez powodzenia, ponieważ termin „kultura zrzućy” był zbyt podobny do dwóch innych, dobrze już osadzonych w zachodnim dyskursie artystycznym, a wymyślonych w Europie wschodniej pojęć: *samizdat* i *ap-art* (*apartment art*, sztuka w rywalnych mieszkaniach).

Robakowski chciał z Kultury Zrzuty zrobić wyróżnik polskiej sztuki niezależnej, podczas gdy Łódź Kaliska w swoich początkach, jak słusznie przypomina Wojnecki, zajmowała się ośmieszaniem, wyszydzeniem, często grubiańskim, polskiej awangardy lat siedemdziesiątych, która zabrnęła, zdaniem zwolenników Łodzi Kaliskiej, w ślepy zaułek pustego medializmu, parabadawczej analizy mediów. Hasła, którymi Robakowski poprzedził swój tekst o Kulturze Zrzuty przypominają wyjściowe założenia Łodzi Kaliskiej, jej anty-nowoczesne i anty-awangardowe nastawienie. „Bóg zazdrości nam naszych pomyłek” – to opowiedzenie się po stronie tego, co ludzkie, niedoskonałe, ułomne, odrzucenie faustycznego motywu obecnego w myśleniu artystów nowoczesnych, do którego tak często i chętnie nawiązywał w swoich tekstach Theodor Adorno. „Sztuce jesteś obojętny” – to porzucenie ambicji nowoczesnych artystów, by swoją twórczością wyznaczać sztuce nowe kierunki rozwoju. T. S. Eliot uważał, że każde prawdziwe dzieło zmienia obraz historii sztuki. „Na początku była akceptacja” – to domaganie się uznania dla tego, co już jest, a nie dla tego, co dopiero ma być. „Sztuka po upadku” – to sztuka tworzona po upadku wielkich modernistycznych narracji rewolucjonizowania świata przez sztukę. Inne hasło – „Motorem mojej sztuki jest SHL-ka” tłumaczka przełożyła: „The motor of my art is the Honda”. SHL-ka to motocykl polskiej wsi lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, honda to przedmiot marzeń młodych Polaków epoki Gierka. Adam Rzepecki odwołuje się do plebejskich, wiejskich i małomiasteczkowych inspiracji, podczas gdy tłumaczka, podsuwając mu hondę, wpisuje go w zupełnie inny obszar fascynacji.

Najbardziej znanym hasłem Łodzi Kaliskiej, a później Kultury Zrzuty, przypomnianym przez Robakowskiego, było hasło wymyślone przez Marka Janiaką jeszcze w 1980 roku - „Sztuka żenująca”, czyli sztuka, która żenuje szczerością i naruszaniem tabu, która wywołuje w obserwatorach poczucie zażenowania.<sup>6</sup> Kilka lat później Janiak ogłosił „Drugi Manifest Sztuki Żenującej” (1983), w którym pisał, że sztuka żenująca jest rodzajem reakcji obronnej, obroną jednostki upodlonej przez społeczeństwo.<sup>7</sup> Inne, równie głośne hasło Kultury Zrzuty – „Z trudem, ale konsekwentnie udaję artystę”, Adam Rzepecki wymalował na jednym z domków podczas pleneru w Osiekach w 1981 roku. Dopełnieniem tego hasła było inne: „Wciąż bezkarnie poruszam się po obszarze sztuki”. W działaniach tych można widzieć jedne z pierwszych w polskiej sztuce przykłady zastosowania typowej dla postmodernizmu strategii subwersji, a więc podszywania się i pozornego utożsamiania ze zwalczanymi poglądami; chęć być artystą jak Bereś, jak Warpechowski.

Stan wojenny zmusił artystów do szukania nowych form działania, ale nie zatarł wcześniejszych różnic. Dla Józefa Robakowskiego, Kultura Zrzuty była nową formą działania niezależnych artystów; dla Łodzi Kaliskiej – nową formą twórczości. W pierwszym przypadku była jedynie środkiem; w drugim – celem. Oczywiście, to drugie znaczenie jest ciekawsze, ale domaga się ono odpowiedzi na pytanie, na czym ta nowa forma twórczości polegała? Czym się wyróżniała? Co wносиła do sztuki? Wszystkie pisane po latach teksty o Kulturze Zrzuty powinny odpowiadać na te pytania, a przynajmniej zbliżać nas do odpowiedzi na te pytania.

Dla Jacka Kryszkowskiego, przez niektórych krytyków uznawanego za jednego z kilku liderów Kultury Zrzuty, miała ona zrywać z produkcyjnym modelem sztuki – artysta powinien przestać produkować przedmioty.<sup>8</sup> Jak miałyby wyglądać sztuka post-produkcyjna tego Kryszkowskiego nigdzie nie wyjaśnił. Dzisiaj, z czego Kryszkowski nie byłby zapewne zadowolony, bo wielokrotnie krytykował zależność polskiej krytyki od wypracowywanych na zachodzie pojęć i teorii sztuki, moglibyśmy powiedzieć, że sztuka post-produkcyjna przypominałaby estetykę relacyjną Nicolasa Bourriauda.<sup>9</sup> Nie byłaby to sztuka przedmiotów, lecz relacji, międzyludzkich relacji, jak zdawał się sugerować tekst „Urodziny w Łażni Miejskiej 17-23. 06. 1982” – opis spotkania nieporozumienia, do którego doszło, a właściwie nie doszło, choć wszyscy się spotkali i robili coś innego niż mieli robić.<sup>10</sup> Przedmioty w takiej sztuce są ulotne i niekonieczne, służą jedynie nawiązywaniu międzyludzkich relacji i jak najszybciej należy się ich pozbyć, jak w hurtowej wyprzedaży dzieł sztuki zorganizowanej przez Kryszkowskiego i Rzepeckiego w Małej Galerii w kwietniu 1985 roku.

Lata 1985/1986 to koniec Kultury Zrzuty. Józef Robakowski porzucił termin „kultura zrzuty”, znajdując inny, lepszy – „sztuka osobna”.<sup>11</sup> Łódź Kaliska wróciła do działalności pod własną nazwą (Festiwal Łodzi Kaliskiej, BWA, Konin 1985, maj), a Marek Janiak w rozmowie na temat Kultury Zrzuty dochodził do wniosku, że była ona wyrazem niemożliwości zajmowania się sztuką w Polsce lat osiemdziesiątych. Tworzenie sztuki

w Polsce stanu wojennego byłoby supercynizmem, dlatego jedyną rzeczą jaką można było robić, to pokazywać, że jest to zajęcie żenujące, niewłaściwe, nieetyczne – „sztuka żenująca, praca bez skupienia, sztuka bez sensu (...) cynizm i dystans staje się rodzajem radości i manifestacją wręcz polityczną, ale nie wywołuje to aplauzu społeczeństwa, bowiem postawa ta wytwarza pewną elitarność, ma cechy właściwe arystokracji.”<sup>12</sup>

Pod koniec 1984 roku artyści zaczęli powracać do oficjalnych instytucji artystycznych, czego wyrazem była wystawa i sympozjum *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej* (1984, grudzień) zorganizowane przez lubelskie BWA i galerię Labirynt, a rok później Biennale Nowej Sztuki w Zielonej Górze (1985, listopad). Kryszkowski był przeciwny temu powrotowi. W *Tangu* ukazała się jego napastliwa krytyka lubelskiej imprezy: „Artyści epatują czym mogą. Zamiatają, rysują wodą po szybach, wbijają gwoździe, wyją, deklamują żarty, wieszają liczne pierdoły na ścianach, przebierają się i prowokują. Męczą co się da – film, video, rysunek, samych siebie. Publika dzielnie udaje dobre samopoczucie, choć zna już większość popisów na pamięć. Uporczywie ogląda nowe ich warianty i trwa.”<sup>13</sup> Jolanta Ciesielska odpowiedzialnością za atak na lubelską wystawę i sympozjum, który doprowadził do ostatecznego upadku Kultury Zrzuty, obarczyła Kryszkowskiego,<sup>14</sup> ale miał on wsparcie sporej części Łodzi Kaliskiej, które stracił pod koniec 1985 roku, kiedy Janiak, Rzepecki i Kwietniewski sami zaczęli wracać do oficjalnych instytucji artystycznych, biorąc udział w zielonogórskim Biennale Nowej Sztuki.

Moje osobiste doświadczenia z Kulturą Zrzuty ograniczają się w zasadzie do *Pielgrzymki artystycznej Niech żyje sztuka!*, w której miałem okazję uczestniczyć. Pielgrzymka w skondensowanej formie pokazywała wszystkie zalety i wady Kultury Zrzuty. Miała być świętem sztuki i była świętem sztuki. Ale kilka lat później pojechałem na Documenta, później na Biennale Weneckie, jeszcze później na targi sztuki w Berlinie i wszędzie tam spotykałem podobną atmosferę, atmosferę święta sztuki. Nie to było więc wyróżnikiem *Pielgrzymki artystycznej*, a jeśli tak, to co? Myślę, że wyróżnikiem *Pielgrzymki* i całej Kultury Zrzuty była towarzyskość – miejsce merytorycznych dyskusji zajęły osobiste sympatie i antypatie, powszechne poklepywani się i wmawianie sobie, że to, co robimy jest ważne. Nad wszystkim górował duch kolektywizmu, zbiorowości, która się rozrasta, jest coraz liczniejsza – i to stawało się powoli najważniejsze. Niektórym się wydawało, że wszystkie prace i pomysły uczestników Kultury Zrzuty są wspólne i dlatego mogą być przez każdego w dowolny sposób używane i wykorzystywane. Ale odwrotną stroną towarzyskości była podejrzliwość – nieufność wobec innych uczestników, posądzanych o to, że są donosicielami, agentami lub tajnymi współpracownikami SB. O tej podejrzliwości mówią prawie wszystkie wspomnienia osób uczestniczących w Kulturze Zrzuty.<sup>15</sup> Powszechna podejrzliwość i nieufność, przekonanie, że każdy może być donosicielem, sprawiły, że zrezygnowałem z udziału w innych przedsięwzięciach Kultury Zrzuty. W decyzji tej utwierdził mnie także rozwój sytuacji artystycznej w Poznaniu. W Poznaniu, życie artystyczne w stanie wojennym skupiało się wokół szkoły (PWSSP) oraz przyszłolnych galerii – Akumulatory2, ON, AT, Wielka 19.<sup>16</sup> Nie były to przestrzenie prywatne, lecz publiczne – każdy mógł przyjść i zobaczyć to, co było w tych galeriach pokazywane. Poznań pokazywał jak można było wykorzystać instytucje artystyczne w stanie wojennym i później, tymczasem stosunek Kultury Zrzuty do instytucji artystycznych pozostawał niejasny lub – jak ujmował to Robakowski – cyniczny. Muzeum Sztuki w Łodzi kupowało prace od niektórych uczestników Kultury Zrzuty, co wywoływało niekończące się dyskusje, czy prace Kultury Zrzuty można komercjalizować, to znaczy sprzedawać oficjalnym instytucjom artystycznym i prywatnym kolekcjonerom?

Czym zatem była Kultura Zrzuty? Robakowski wpisywał ją w tradycję polskiej sztuki niezależnej, której początki datował na rok 1961, powstania galerii EL w Elblągu.<sup>17</sup> Dla Łodzi Kaliskiej, Kultura Zrzuty była krytyką modernistycznego myślenia o sztuce, jedną z wersji polskiego postmodernizmu, być może bardziej autentyczną i szczerą niż malarstwo polskich nowych dzikich. Dla Jacka Kryszkowskiego szansą wyzwolenia artysty z przymusu produktywności. O czymś takim marzyło wielu artystów, ale tylko nielicznym – Craven, Słodki, Baader – udało się swoje marzenie zrealizować.<sup>18</sup> Kryszkowski chciał, żeby polscy artyści popełnili zbiorowe samobójstwo artystyczne, a przynajmniej ciągle o nim mówili. Na całe szczęście artyści nie posłuchali Kryszkowskiego i dlatego możemy dzisiaj mówić o Kulturze Zrzuty i zastanawiać się nad tym, czym była – wypracowaną przez niezależnych artystów formą współdziałania, czy czymś więcej?

- 1 Próbę zliczenia wszystkich członków Kultury Zrzuty podjęła swego czasu Jolanta Ciesielska, zob., „Anioł w piekle (Rzecz o »Strychu«),” w: *Co słycać, Sztuka Najnowsza*, red. Maryla Sitkowska (Warszawa: Andrzej Bonarski, 1989), 203-08.
- 2 Józef Robakowski, „Kultura Zrzuty,” w: *Teksty interwencyjne 1970-1995* (Koszalin-Słupsk: Galeria Moje Archiwum, BWA w Słupsku, 1995), 73.
- 3 Stefan Wojnecki, „Polska fotografia lat osiemdziesiątych,” w: *Polska fotografia intermedialna lat 80-ych* (Poznań: BWA, 1988). Kat. wyst.
- 4 Zob. Ciesielska, „Anioł w piekle,” 205. J. Robakowski podaje inne okoliczności powstania terminu „kultura zrzuty”. „W czasie omawiania w Galerii Wymiany mojego wstępu do tego wydawnictwa [PST! czyli sygnia nowej sztuki], ze wspólnej dyskusji narodził się pomysł określenia tego ruchu »kulturą zrzuty«”. Termin narodził się więc gdzieś w 1984 roku. Zob. Józef Robakowski, „Piegi polskiej sztuki lat osiemdziesiątych,” w: *Teksty interwencyjne 1970-1995* (Koszalin-Słupsk: Galeria Moje Archiwum, BWA w Słupsku, 1995), 106.
- 5 Józef Robakowski, „Pitch-In Culture,” w: *Poolse 'avant-garde'* (Antwerp: Cultureel Centrum Berchen, 1985). Kat. wyst. Tekst konsultowany, jak zaznacza autor, z J. Józwiakiem, M. Janiakiem i T. Snopkiewiczem.
- 6 Marek Janiak, „Sztuka żenująca,” w: *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992*, t. 1 (1969-1981), red. Józef Robakowski (Łódź: Łódzki Dom Kultury, Galeria FF, 2000), 270.
- 7 ———, „Manifest II Sztuki Żenującej,” *Tango*, nr 1 (1983).
- 8 Bożena Stokłosa, „Contemporary Polish Art,” w: *Contemporary Art from Poland* (Banff: Walter Phillips Gallery, The Banff Centre School of Fine Arts, 1986), 18. Kat. wyst.
- 9 Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World* (New York: Lukas & Sternberg, 2002)
- 10 Jacek Kryszkowski, „Zrzuta – Urodziny w Łaźni Miejskiej,” *Halo Haloo*, nr 2 (1985).
- 11 *Sztuka osobna* (kurator: J. Robakowski), Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991-1992, grudzień – styczeń.
- 12 „Nic tak nie uspakaja jak historia Chin (1984) – rozmowa z Markiem Janiakiem,” *Tango*, nr 18 (1985): 3.
- 13 Jacek Kryszkowski, „Donos,” *Tango*, nr 18 (1985).
- 14 Ciesielska, „Anioł w piekle,” 207.
- 15 Zob. Włodzimierz Adamiak, „Relacja o tym jak Andrzej Kwietniewski »zaminował Strych«”, (w tym numerze).
- 16 Zob. *Zeszyty Artystyczne PWSSP*, nr 5 (1991). Numer monograficzny poświęcony poznańskim galeriom.
- 17 „Chronology / Chronologie 1961-1985,” w: *Poolse 'avant-garde'* (Antwerp: Cultureel Centrum Berchen, 1985). Kat. wyst.
- 18 Jacek Kryszkowski, „Sztuka zanieczyszcza środowisko,” *Halo Haloo*, nr 2 (1985).