

Ewa Nowina-Sroczyńska
Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej
Uniwersytet Łódzki

Łódź Kaliska Muzeum.

Pozdrawiamy urzędników sztuki!

Abstract

Avant-garde movements almost always have trouble with art-managing institutions. For this reason there are so many new places in which to show artistic achievements – small galleries, markets, city streets and squares, private homes. The article is one of a series of essays devoted to the avant-garde group Łódź Kaliska. The group's presence in the cultural landscape of Łódź goes beyond critical reflection on art. I use an anthropological notion of the carnivalesque, coined by Mikhail Bakhtin, further developed by his exegetes and polemicists. I try to understand Łódź Kaliska's attitude to a museum as an art-managing institution. The attitude seems to be evolving – from total negation to a rational reflection.

Key words: avant-garde, museum, carnivalesque

Ruchy awangardowe prawie zawsze miały kłopoty z instytucjami zawiadującymi sztuką. Stąd powstanie nowych przestrzeni dla eksponowania artystycznych dokonań – małych galerii, rynków, ulic i placów miast, domów prywatnych. Tekst jest jednym z cyklu artykułów, który autorka poświęciła formacji awangardowej Łódź Kaliska, której działalność w kulturowym pejzażu Łodzi wykracza poza ramy krytycznej refleksji nad sztuką. Narzędziem analitycznym antropologicznej opowieści staje się karnawalizacja, pojęcie autorstwa Michaiła Bachtina, uzupełnione przez jego egzegetów i polemistów. Tym razem autorka podejmuje problem stosunku grupy do instytucji muzeum, który to z biegiem lat podlega swoistej ewolucji – od totalnej negacji do racjonalnej refleksji.

Słowa kluczowe: awangarda, muzeum, karnawalizacja

Data wpływu: 31.10.2015

Data akceptacji: 08.07.2016

Introdukcja

W kulturowym pejzażu mojego miasta działająca nieprzerwanie od trzydziestu siedmiu lat artystyczna formacja Łódź Kaliska stanowi zjawisko niezwykle, znacznie wykraczające poza ramy krytycznej refleksji nad sztuką. Paradygmatem grupy była zawsze działalność kontestująca: normy i mody kulturowe, konformizm zachowań w życiu i sztuce, nawyki społecznego myślenia, ideologie, przymus produktywności, a nade wszystko kierunki nobilitowane w sztuce. Zawsze posługiwała się różnymi formami wypowiedzi: komizmem, groteską, pastiszem, persyflażem, co było trudne, bowiem pierwsze lata działalności Łodzi Kaliskiej przypadły na okres stanu wojennego w Polsce.

Przyjęta przeze mnie perspektywa antropologiczna pozwoliła mi w kilku pracach poświęconych grupie na przyjęcie strategii interpretacyjnych, anektujących kulturowe kategorie karnawału i karnawalizacji obecne w teoretycznej myśli Michaiła Bachtina oraz w refleksjach późniejszych jego egzegetów i polemistów¹. W karnawale antagonistkami stają się dwie wizje kultury: jedna – oficjalna i normatywna, druga – parodystyczna, spontaniczna, płynna i pełna rytuałów odnawiających rzeczywistość. Wiemy wszakże, że karnawał to kompleks uroczystości, a nie zjawisko sztuki. Bachtin był jednak przekonany, że możliwe jest pewne transponowanie go na pokrewny język obrazów artystycznych. Takie transponowanie nazywał **karnawalizacją**. Karnawalizacja to sposób organizacji świata przedstawionego w dziele artystycznym, polegający na swobodzie, różnorodności stylistycznej, wielogłosowości i łączeniu elementów poważnych z komicznymi. Dzisiejsi badacze karnawału i karnawalizacji słusznie sądzą, że karnawalizacja nie wiąże się w sztuce li tylko z technikami karnawalizacyjnymi, ale przede wszystkim z przyjęciem zasad karnawału jako sposobu rozumienia i przeżywania świata². Karnawalizacja w sztukach wszelakich wykreowała własną topikę. Należą do niej: wolność, zmiana, ruch, dialogowość, logika świata odwróconego, świata „na opak” i śmiech, który towarzyszy chwilom o najwyższej powadze, zawsze ambiwalentny i wskazujący na ambiwalencję życia³. *Mundus inversus* pozwala na to, by głupiec został władcą, młody starcem, a mężczyzna ma prawo być brzemiennym... Pojawiają się postaci hybrydyczne, sobowtóry; zniekształceniom ulegają przestrzeń i czas, ciała i przedmioty; manifestuje się materialną, a nie duchową sferę życia⁴. Na uwagę zasługuje wszystko to, co w oficjalnym świecie spychano na margines; pożądane są akty profanacji; pomniejszanie i ośmieszanie tego, co w oficjalnej kulturze uznaje się za uświęcone i ważne. Świętości mogą towarzyszyć akty świętokradztwa, wzniosłości – pospolitość, mądrości – głupota. W topice tekstów i działań skarnawalizowanych nosicielami zasad stają się figury błazna, głupca, oszusta i prowokatora, których zadaniem

¹ Nowina-Sroczyńska 2007a s. 119-134; Nowina-Sroczyńska 2007b, s. 167-179; Nowina-Sroczyńska 2011, s. 81-92; Nowina-Sroczyńska 2015, s. 81-102.

² Bachtin 1975, s. 294-390; Skubaczewska-Pniewska 2000, s. 11-33.

³ Stoff 2000, s. 5-11; Skubaczewska-Pniewska 2000, s. 11-33; Wróblewska 2000, s. 33-47.

⁴ Bachtin 1975; Woźny 1993.

jest podważanie praw uznanych w kulturze za oczywiste. Żywioł materialny, degradacja „góry” ludzkiego ciała (symbolicznie przynależnej kulturze) i nobilitacja cielesnego „dołu” należy do realizmu groteskowego⁵. Przy czym groteska w tekstach skarnawalizowanych nie ujawnia się tylko jako kategoria estetyczna, przedstawiająca rzeczywistość karykaturalnie, ale jako bardziej lub mniej wyrazista koncepcja świata, ukazująca tzw. „drugą stronę zjawisk”; groteska nigdy nie korzysta z apologii, zawsze jest przejawem społecznego krytycyzmu i niezależności. Jej niezbywalna i istotna cecha to ujawnianie zawodności kategorii budujących naszą orientację w świecie. Groteska to „poetyka przejściowości, pojawia się w czasach kryzysu, niespójności systemów ideologicznych i artystycznych”⁶. Wspomnieć należy o familiarności – znaczącej kategorii karnawału. Znosi ona usankcjonowane społecznie normy i granice; przywraca kontaktom międzyludzkim personalizujący status⁷.

Niemalże wszystkie wymienione cechy odnajdujemy w twórczości grupy Łódź Kaliska w pierwszej dekadzie jej istnienia.

We wrześniu 1979 roku z 5. Ogólnopolskiego Fotograficznego Spotkania Młodych w Darłowie usunięto, jak głosił koszaliński dokument wysłany do Łódzkiego Towarzystwa Fotograficznego, „za naruszenie podstawowych norm współżycia społecznego, zasad kulturalnego zachowania i łamania przepisów porządkowych” Adama Rzepeckiego (Grupa SEM Kraków), Andrzeja Świetlika (ZPAF), Marka Janiaka i Andrzeja Wielogórskiego (ŁTF). Solidarnie z wykluczonymi plener opuścił znany fotografik i twórca filmów dokumentalnych Andrzej Różycki, a także Andrzej Kwietniewski i Jerzy Koba (ŁTF). W pobliskim hotelu PTTK, do którego pospiesznie się udano, narodziła się Łódź Kaliska, a jej ojcem chrzestnym i mistrzem został właśnie Różycki. Członkami grupy byli/są: Marek Janiak, Andrzej Wielogórski, Andrzej Świetlik, Adam Rzepecki i Andrzej Kwietniewski

Początkowo zajmowano się fotografią; ten środek wypowiedzi pojmowany był przez kaliskich jako antyartystyczny, skierowany przeciw fotografii łączonej z piktoralizmem. Analizie poddano problematykę zdjęć nieostrych, które to uznano za ważną sferę świadomości wizualnej i pełnoprawny dokument rzeczywistości („Obok drzewa przeszło wielu, a może jeden”, M. Janiak)⁸.

Pierwsze protesty skierowano przeciw przesadnemu intelektualizmowi i konstruktywizmowi sztuki lat siedemdziesiątych XX wieku. Negowano ówczesny model myślenia o sztuce; pojawiają się takie prace jak np. *Zrób zezą* (Janiak, Kwietniewski) czy *Badanie zależności widzenia od krzyczenia* (Janiak). Formuje się nowa postawa – żartu, kpiny, błazenady, którą niektórzy artyści i bardzo wieku dyrektorów placówek kulturalnych uznają za prostactwo, a nawet chamstwo⁹.

⁵ Balbus 1975, s. 47.

⁶ Głowiński 2003, s. 5-16; Jennings 2003, s. 37; Skubaczewska-Pniewska 2000, s. 118.

⁷ Bachtin 1975, s. 241.

⁸ Jurecki 1999, s. 149.

⁹ Jurecki 1999.

Manifesty od początku mają charakter **kontrtekstów**; opowiadają się bowiem nie tylko przeciwko modelowi sztuki analitycznej, intelektualnej, ale także przeczą naszym nawykom myślenia o programowych wystąpieniach („Idiotic Art”, „Idiotic Art II”, „Sztuka żenująca”, „Sztuka bez sensu”)¹⁰. W „Idiotic Art” postulowana jest pogarda dla rutyny, ignorancja etyki, pobłażliwość dla estetyki, zmęczenie pustką logiki, zmęczenie poznawaniem, szukaniem uniwersaliów, pogarda dla pedałowatej, ostentacyjnej, demonstracyjnej wrażliwości artysty; zalecano pierdzenie na wernisażach, permanentną grę w salonowca, niechęć do uzyskiwania wysokiej świadomości, zabawę, błysk inteligencji, niechęć do szukania odniesień, niepoddawanie się ekspansji innych artystów, szanowanie własnych emocji i idiotycznego marzenia o niezależności¹¹.

W pierwszych latach Łódź Kaliska wiodła żywot nomadyczny – pojawiała się ze swoimi artystycznymi akcjami na placach, rynkach, przed galeriami (rzadziej wewnątrz), na dworcach, ulicach – zapraszana bądź niezapraszana, czyniąc zamieszanie. Nomadyczny charakter wymuszał ciągle organizowanie przestrzeni. Dzięki transparentom, napisom na murach wytyczano granice własnego terytorium, a aforyzmy, bon moty i hasła były źródłem znaczeń i tworzenia wspólnoty. Akcjami, zdarzeniami, performansami: *Ogonek* (Rzepecki), *Marynarka wojenna* (Rzepecki), *Miska Kaliska* (Rzepecki) – rządziła zasada ambiwalencji, przemienności wartości, odwrotności, autotematyczności, zgodnie z regułami karnawalizacji¹². Wielu występom towarzyszyły hasła – specjalność Łodzi Kaliskiej: *Bóg zazdrości nam pomyłek*, *Nic tak nie uspokaja jak historia Chin*, *Żądamy wielkich cyców za małe pieniądze*, *Pozdrawiamy urzędników sztuki*, *Jestem prymitywem sztuki aktualnej* czy słynne i szeroko stosowane: *Arystokraci wszystkich krajów łączcie się!* Działalność aforystyczna czerpie z gry słów, igra semantycznymi konotacjami, odwraca truizmy, wikła słowa w nieoczekiwane konteksty, związki leksykalne i składniowe. Artystycznym akcjom towarzyszyły także gesty karnawałowe i imitowane bójkki, poszturchiwania, pierdnięcia, obelgi, eksponowanie własnej i cudzej cielesności ze szczególnym uwzględnieniem piersi i dolnych partii ciała.

Pod koniec 1981 roku rodzi się w Łodzi niezwykle interesujący ruch artystyczno-towarzyski „Kultura Zrzuty”, uznawany dziś za jedną z najciekawszych form ruchu alternatywnego w Polsce lat osiemdziesiątych XX wieku. Idee artystyczne „Kultury Zrzuty” realizowane były w obrębie całego kraju, ale przestrzenią wspólnotową był *Strych*, galeria mieszcząca się na szczycie łódzkiej kamienicy przy Piotrkowskiej 149, oddana artystom przez Włodzimierza Adamiaka, założyciela innej ważnej grupy *urząd®miasta*¹³. To było miejsce wielu spotkań zorganizowanych i spontanicznych, a stan wojenny spowodował,

¹⁰ Nowina-Sroczyńska 2007a, s. 169.

¹¹ 1989, brak innych informacji bibliograficznych.

¹² Nowina-Sroczyńska 2007b, s. 122.

¹³ Odsyłam do artykułu, który ma za przedmiot przestrzeń *Strychu* i działania *urządu®miasta* i „Kultury Zrzuty” (Nowina-Sroczyńska 2015).

że *Strych* był również całodobowym domem noclegowym z bufetem organizowanym ze składek uczestników. Spotykali się tu ludzie różnych profesji – studenci i profesorowie, aktorzy, biolodzy, filmowcy, antropolodzy, historycy, historycy sztuki. Ważną rolę mieli do spełnienia artyści nowych mediów z Warsztatu Formy Filmowej (J. Robakowski, A. Różycki), a także Muzy Łodzi Kaliskiej, kobiety piękne i nierzadko mądre. Łódź Kaliska stanowiła znaczącą podgrupę.

Podstawowym celem było wytworzenie wspólnotowości i zniwelowanie granic między sztuką profesjonalną a nieprofesjonalną, taksonomie – jak przekonywano – pozostawiając muzeologom. Wspólnota zabawy, żarty, prowokacje nie wykluczały sporów o sztukę. Brak akceptacji dla norm w niej obowiązujących, kwestionowanie powszechnie przyjętej roli artysty w społeczeństwie, manifestacja niewiary w przedmioty sztuki jako elementy pomnażania dóbr kultury to podstawowe problemy ujawniające się w dyskusjach i realizacjach artystycznych. Obok wspomnianych już form wypowiedzi, pojawiły się festiwale „Niemego Kina”, wystąpienia indywidualnych twórców, plenery w Teofilowie. „Kultura Zrzuty” wydawała własny, nieregularnie ukazujący się periodyk „Tango” dzięki powielaczowi z Francji. Okładkę pierwszego numeru zdobi kolorowa reprodukcja obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej z domalowanymi przez Rzepeckiego wąsami. Pracy tej do dziś towarzyszy wiele nieporozumień, bowiem zamiarem artysty nie było obrażenie uczuć religijnych, ale kpina ze sztuki uprawianej wówczas w kościołach, nurtu nazywanego przez Łódź Kaliską „sztuką w kruchcie”.

Ruchy alternatywne lat osiemdziesiątych XX wieku łączyło poszukiwanie trzeciego wyjścia, czegoś, co nie byłoby ani propeerelowskie, ani antysystemowe. Łódź Kaliska i „Kultura Zrzuty” określiły siebie już w początkach lat osiemdziesiątych jako „trzecią siłę”¹⁴.

Odsłona pierwsza. Z awangardy do historii. Problemy poruszone przed laty, dziś uzupełnione i na nowo przemysłane¹⁵

W jubileusz dziesięciolecia kaliscy dokonują zmiany nazwy; obowiązuje ona do dziś – Łódź Kaliska Muzeum. Marek Janiak, jeden z założycieli formacji, jej główny teoretyk, przed laty mówił:

Uznaliśmy, że w tym właśnie, jednym momencie przechodzimy z awangardy do tradycji, historii. Nazwa nie jest grą słów, ale streszczała nasz ówczesny stosunek do muzeum jako instytucji. Przez pierwsze dziesięć lat olewaliśmy muzeum, nie było nam potrzebne. Nazwa grupy nie oznaczała zgody na stagnację, byliśmy nadal w dobrej formie i dobrym samopoczuciu. Nie chcieliśmy być muzealnikami, stać się kustoszami własnej twórczości,

¹⁴ Czapliński 2009, s. 287-288.

¹⁵ O instalacji w łódzkim Muzeum Sztuki pisałam w 2007 roku z okazji otwarcia wystawy autorstwa Łodzi Kaliskiej (Nowina-Sroczyńska 2007b).

jak to czyni wielu artystów. To była nazwa przewrotna, bo muzeum kojarzyło się nam z absolutną stagnacją, kurzem, z tym, że najważniejsi są w muzeum strażnicy, że oglądający przeszkadzają. Nazwa była przeciwna naszej artystycznej egzystencji. W zamyśle nie mieliśmy odnosić się do tradycji światowej sztuki, do zasobów sztuki muzealnej. Nasza dyskusja z ikonami sztuki zaczęła się wcześniej i była kontynuowana. Nazwa była raczej reakcją i na to, że pojawiło się obok nas nowe pokolenie, w sensie pokolenia artystycznego, dla którego byliśmy doświadczonymi dziadkami właśnie¹⁶.

Po latach, w rozmowie w 2016 roku, gdy bunt się nieco ustatednił, Marek Janiak¹⁷ wprowadza istotne uzupełnienia:

Ta nazwa Muzeum wyniknęła ze świadomości, że zaczynamy być po części strażnikami wytworzonej przez siebie wartości. (...) W naszym systemie wolnym, bez komuny, potrzebna była zmiana z anarchizacji na bardziej racjonalne postępowanie. (...) Wchodziliśmy w nowy etap, ale nie możemy zapomnieć poprzednich. (...) Wszyscy nasi kumple, których szanowaliśmy, w muzeach już byli: Lachowiczowie, Różycki, Robakowaki. A my ciągle nie byliśmy i to było krzywdzące. Sięgnęliśmy po tradycyjną metodę. Nie chcąc nas w muzeach, to my sami stworzymy muzeum i sami będziemy dbać o swoje zbiory. Będziemy dbać o swoje zbiory, opisywać je, badać. A jeżeli to zrobimy, i to było bardzo ważne, to wchodzimy w strefę kolejnego szalbiertwa kulturowego i zabawy z tym, co jest ważne, bo dialog z muzeami wcześniej nas nie interesował, bo byliśmy w awangardzie negującej. Doszliśmy do wniosku w samouwielbieniu, że nam się też należy pozycja w muzeum, które zaczęło być w obszarze naszych zainteresowań i zaczęliśmy budować własne muzeum i jednocześnie wpychać się do innych. Zaczęliśmy naśladować w retoryce język muzealników, język popularyzatorski: udostępnianie, gromadzenie, badania¹⁸.

Manager grupy, Zofia Łuczko-Fijałkowska¹⁹, inaczej tłumaczy powstanie nazwy:

Pod koniec lat osiemdziesiątych rozpoczął się okres pracy zespołowej, zdjęć; i te wspólne prace gromadzić zaczęły wokół Łodzi Kaliskiej coraz więcej muz. Jedną z dziedzin

¹⁶ Janiak, cyt. za: Nowina-Sroczyńska 2007b. Wywiady z roku 2007 z Zofią Łuczko-Fijałkowską i Markiem Janiakiem i wywiady z lutego 2016 roku z tymi samymi osobami zdeponowano w archiwum prywatnym autorki i w Zakładzie Antropologii Kulturowej IEiAK UŁ.

¹⁷ Marek Janiak – architekt, artysta, teoretyk sztuki, jeden z założycieli Łodzi Kaliskiej, uczestnik Kultury Zrzuty, inicjator powstania Fundacji Ulicy Piotrkowskiej, dziś główny architekt miasta, profesor w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi.

¹⁸ Janiak 2016.

¹⁹ Grażyna Łuczko-Fijałkowska (Zofia) – architekt, uczestnik i animator Kultury Zrzuty, muza Łodzi Kaliskiej, założycielka świetlicy-galerii *U Zofii*. Dziś jest managerem, a także twórcą i moderatorem strony internetowej www.kulturazrzuty.pl.

działalności było bawienie się słownictwem i grą słów. I ponieważ te muzy zaczęły krążyć wokół Łodzi Kaliskiej, więc na jednym ze spotkań pojawiła się nazwa Muzeum od słowa „muza”. Przy okazji natychmiast zainteresowano się tym słowem, bo było już mniej więcej dziesięć lat grupy. Wtedy wydawało się, że to już szmat czasu i że są starzy, że trzeba sięgnąć do kategorii muzeum²⁰.

Ruchy awangardowe prawie zawsze miały kłopoty z instytucjami zawiadującymi sztuką, stąd zdolność do poszerzania przestrzeni i anektowania dla własnych wystąpień artystycznych nowych miejsc – małych galerii, placów, domów prywatnych. W latach osiemdziesiątych XX wieku Łódź Kaliska walczyła o uznanie, ale czas stanu wojennego nie był dlań sprzyjający. Karnawalizacja życia i karnawalizacja sztuki były ryzykowne w kraju, w którym tak ważny był paradygmat myślenia i stylu romantycznego.

W obszar działań kaliskich wpisany był skandal. W tamtych latach był niestosowny, piętnowano sprawców, uznając, że jest upublicznieniem naruszenia norm społecznych²¹. Dziś już spowszedniał, nie jest ekscysem, rzadko wywołuje szok, utracił dawną ostrość, a media sprowadziły go do codzienności²². Skandal może stać się elementem walki z kulturą dominującą, a w roli transgresji, przekroczenia był i jest orężem wielu grup awangardowych²³. Brak akceptacji czynników zawiadujących sztuką (oburzone głosy łódzkich mediów i milczenie łódzkiego Muzeum Sztuki) spowodował, że przez pierwsze dziesięć lat są obecni w małych i większych galeriach, gromadząc coraz liczniejsze rzesze współwyznawców.

Nazwa Łódź Kaliska Muzeum korzysta z istoty persyflażu, wypowiedzi będącej ironicznym naśladownictwem cudzego stylu, maskującym kpinę pozorami uprzejmości i powagi. Stosunek grupy do muzeów jest stosunkiem – jak mawiali – „w ogólności”, w szczegółach zaś odnosi się do legendarnego łódzkiego Muzeum Sztuki. Powstało po wojnie ze zbiorów przekazanych przez Władysława Strzemińskiego i Katarzynę Kobro; dziś egzystując w dwóch odsłonach – MS i MS² – jest jednym z najistotniejszych miejsc w mieście. Najlepszy okres działalności tej instytucji przypadł na okres dyrektorowania Ryszarda Stanisławskiego, który uczynił z placówki pierwsze muzeum tak konsekwentnie gromadzące i eksponujące dzieła awangardy światowej. W 2007 roku Janiak mówił:

My chcieliśmy wejść do Muzeum Sztuki na naszych warunkach. Podejście do Stanisławskiego zakończyło się klęską, potraktował nas cynicznie. Jedyne w stanie wojennym chciał kupić kilka numerów *Tanga*, chyba jako ciekawostkę, a ponieważ był bojkot galerii oficjalnych, więc powiedzieliśmy, że nie podarujemy, ale możemy sprzedać. Ustaliliśmy

²⁰ Łuczko-Fijałkowska 2016.

²¹ Goban-Klas 2011, s. 27.

²² Godzic 2011, s. 25.

²³ Mica 2011, s. 34.

naszą cenę (...), on powiedział, że za drogo, to my – *Do widzenia, panu!* Jedliński, następny dyrektor, ten nas olał, bo miał inną geometrię – sztukę zachodnią²⁴.

Po dwudziestu latach działalności kaliscy zdobyli uznanie, byli grupą, którą gościły nie tylko galerie, ale także muzea Warszawy, Wrocławia, Budapesztu. Tuż przed jubileuszem grupy Łódzkie Muzeum Sztuki zwróciło się do artystów z prośbą o instalację, która miała stać się częścią stałej ekspozycji. Negocjacje dotyczyły przestrzeni muzealnej i formy realizacji artystycznej.

Chcieliśmy umieścić instalację w kiblę, w najgorszym miejscu muzeum; bardziej podłego pojęciowo nie ma przecież miejsca. Ówczesny dyrektor się zgodził, ale skontaktował się ze Stanisławskim tuż przed jego śmiercią. I on powiedział – Róbcie! Oddali nam nieczynną toaletę. Myśmy negocjowali, że po zrobieniu ekspozycji musi być czynna, użyteczna, a ponieważ ludzie, siedząc na sedesie, lubią poczytać, to na obrazie jest wiele napisów. To był projekt architektoniczny w całości²⁵.

A oto jak wygląda instalacja Łodzi Kaliskiej; wejście do toalety znajduje się w bramie neorenesansowego pałacu, który niegdyś należał do rodziny Izraela Poznańskiego. Główne wejście do Muzeum Sztuki znajduje się obok bramy bezustannie zamkniętej, tak więc dzieło kaliskich egzystuje niejako poza właściwą przestrzenią muzealną. Do toalety prowadzą dębowe, rzeźbione drzwi; nad nimi przez wiele lat tabliczka z mosiądzu: *Sztuka czysta* 1999 red. M. Janiak, A. Kwietniewski. Dziś, z niewyjaśnionych przyczyn, brakuje eleganckiej identyfikacji autorskiej. Wchodzimy schodami w dół do przedsionka, którego ściany pokryte są kafelkami; na każdym z nich widnieje trawestacja słynnego obrazu *Siostry*²⁶. Właściwa przestrzeń toalety oddzielona jest od przedsionka i schodów ascetycznymi, szklanymi drzwiami. Także toaleta nie jest jednorodna; w pierwszej części lustro, umywalka, mydło i ręcznik, w drugiej – sedes ze złotą rurą. Ten najbardziej intymny obszar usytuowany jest za obrazem, trawestacją *Wolności wiodącej lub na barykady* Delacroix, a tytuł kaliskich: *Freiheit? Nein. Danke!* Obraz pokrywają napisy o wartości manifestu. Z przodu:

O wolności w sztuce:

Wolność – jakie to piękne słowo

Wolność – jaka to piękna prawda

Wolność – jakaż to okrutna szkoda

Być wolnym to gardzić sobą

²⁴ Janiak, cyt. za: Nowina-Sroczyńska 2007b, s. 125.

²⁵ Janiak, cyt. za: Nowina-Sroczyńska 2007b, s. 126.

²⁶ *École de Fontainebleau* (Szkola z Fontainebleau) – *Gabriela d'Estrées i jej siostra księżna de Villars w kąpielach*, Luwr, olej na płótnie 96 x 125 cm, rok 1595.

Z tyłu zaś napis zawiera konkluzję:

Jeśli postawię pytanie: Czy istnieje wolność w sztuce? Stawiam kategorięcznie odpowiedź – niezbyt!

Na sufitach toalety i przedsiönka podwieszono lustra w niklowanych ramach, nie tylko poszerzając przestrzeń, ale ją metaforyzując. Po wielu latach, dziś, w 2016 roku jeden z twórców niezwyklej instalacji mówi:

Łaziliśmy do tego muzeum wielokrotnie. Czasem człowiek musiał skorzystać z kibla. On był obskurny (...). Jak byłem w tym kiblu, to nasunął mi się pomysł, że to by było genialne zrobić instalację. Ja wtedy projektowałem knajpy i przywiązywałem ogromną wagę do jakości kibla, bo jakość kibla świadczy o jakości miejsca²⁷.

Podsunięto wówczas dyrektorowi pomysł:

„Wyremontujemy cały kibiel. Zrobimy z niego dzieło sztuki za nasze pieniądze, znajdziemy sponsorów. On zostanie jako instalacja, ale to będzie normalny kibiel, będzie można korzystać. Spisaliśmy umowę. Muzeum miało dbać o niego, bo to jest dzieło sztuki podarowane przez artystów. Ta umowa zobowiązuje każdego następnego dyrektora do ewentualnych napraw²⁸.

Ogólna idea, twierdzi Janiak, „była taka, że toaleta musi być bardzo elegancka i ekskluzywna; nie może być syfu, siermiężności. Musi być czysta, sterylna, kafle, lustra, stal nierdzewna”²⁹. Członkowie Łodzi Kaliskiej twierdzili, że w społecznym odbiorze muzeum jest miejscem szczególnym; chroniąc i kolekcjonując dzieła, jednocześnie nadaje im gwarancję jakości. Niemal powszechne jest dziś myślenie o muzeum jako świątyni sztuki bez Boga³⁰; muzeum to przestrzeń budowania tożsamości i obszar chroniący pamięć. Nadano mu i zachowaniom zwiedzających charakter rytualny, próbowano powiązać potęgę dawnych religii ze współczesnym kultem sztuki³¹, nazwano je miejscem zamaskowanych, świeckich ceremonii³². A tradycja zapożyczenia przez muzea monumentalnych form architektonicznych tylko wzmagała ich ceremonialny charakter.

²⁷ Janiak 2016.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Sedlmayr 2005, s. 48-51.

³¹ Duncan 2005, s. 279.

³² Ibidem, s. 301.

Niegdyś tak pisałam o muzeach:

Przeznaczeniem – od początku istnienia – była nabożna kontemplacja sztuki i nauki; walory inicjacyjne nie były bez znaczenia; muzeum winno zmieniać nas duchowo. Specjalnie wydzielony teren, wprowadzający w progi świątyni sztuki, miał przygotować tę ontologiczną zmianę (...). Nakazy, zakazy, wyznaczone drogi świeckiego pielgrzymowania wspierały pojmowanie muzeów jako strażników pamięci o kulturze. (...) Tworząc muzea, tworzymy miejsca, które publicznie dają wyraz marzeniom dotyczącym porządku świata, jego przeszłości i teraźniejszości³³.

Pierwsza przewrotność i pierwsze skarnawalizowane odwrócenie poczynione przez kaliskich to wybór miejsca na ekspozycję. Dla praktyki karnawału, a także dla praktyki utworów o takim charakterze, prawidłowością jest – pisze Andrzej Stoff – że „im wartości usytuowane są wyżej w hierarchii, tym łatwiej jest przeciwstawić odmianie pozytywnej odmianę negatywną tej samej wartości i tym skuteczniej wystąpić w imieniu wartości negatywnych, realizując zasadę karnawałowej wolności”³⁴.

wartości duchowe (muzeum, świątynia sztuki)	vs.	wartości biologiczne (toaleta, najbardziej podłe pojęciowo miejsce)
wartości pozytywne	vs.	wartości negatywne
oni (muzeum)	vs.	my (kaliscy)

Portal toalety *Sztuka czysta* to nie tylko charakterystyczna dla grupy zabawa słowami. Tak o tym mówi M. Janiak:

Czysta sztuka, czyli sztuka niezbrukana innymi celami, niezależnością artysty, czyli skrajna, ekstremalna, krystaliczna, niezależna, uczciwa i bezkompromisowa, a my zawsze mówiliśmy, że artysta ma prawo do słabości, że jak da dupy to trudno, a jak się upije, to też jest ludzka sprawa. Chce akceptacji, ale chce być też wolny. (...) My walaliśmy się na obrzeżach deprecjacji tego pojęcia, czystej sztuki. Dla nas ważna była nie klarowność, a mętność. Człowiek ma prawo do tego³⁵.

³³ Nowina-Sroczyńska 2007a, s. 130.

³⁴ Stoff 2000, s. 75.

³⁵ Janiak 2016.

Dawna muza Łodzi Kaliskiej, dziś jej manager, dodaje: „Ten napis nad wejściem to gra słowna. Miejsce nieczyste, ale kojarzy się jak każda łazienka z powrotem do czystości. Te zabiegi słowne to jest podstawa działania Łodzi Kaliskiej”³⁶. Tak więc i tu konstatujemy przewrotność i elementy karnawalizacji: „Byliśmy najdalej od czystej sztuki zawsze. Napis *Czysta sztuka* był przewrotny i był aluzją do zbiorów muzealnych, że tu właśnie jest czysta sztuka, a nie diabelska, przestępcza, mętna i świńska”³⁷.

Protest dotyczący „czystej sztuki” był u początku działalności grupy rudymenarny, o czym wspominałam. Mimo podziwu dla niektórych artystów awangardowych, szczególnie z Warsztatu Formy Filmowej, Łódź Kaliska negowała intelektualizm obecny w konstrukttywizmie lat siedemdziesiątych XX wieku będący ważnym sposobem myślenia w sztuce.

Toaleta miała być czysta i elegancka, a jej **nobilitacja** to kolejny element poetyki karnawalizującej. M. Janiak dziś tak o tym opowiada:

Sedes był najważniejszy i na początku był taki pomysł, żeby rura kanalizacyjna była złota, ale przezroczysta, zrobiona ze szkła, żeby te gówna było widać. I ornament złoty, ale niestety nie dało się, dlatego że to jest piwnica i ta rura była kontynuacją rur z innych pięter. (...) Została pomalowana na złoto, była obłożona płatkami złota. To był pomysł Ciesielskiej, ona je zdobyła (...). Rura kloaczna ze złota jak złoty cielec. Druga rzecz to problem wolności, że wstawimy tam pastisz wolności. Człowiek w kiblu ma najwięcej wolności, jest sam sobą, może puszczać baki³⁸.

Obecność pastiszu płótna Delacroix (*Freiheit? Nein. Danke!*) odsyła też do towarzyszącemu obrazowi manifestu, którego treść przytaczam:

W najważniejszym miejscu, czyli na sedesie człowiek miał do dyspozycji tył obrazu i napisy. Ludzie lubią czytać na kiblu. Napisać trzeba było o wolności i napisałem taki tekst o wolności, że jej to w sztuce w zasadzie nie ma. A jak jest, to człowiek cierpi i od niej ucieka i nie ma tej wolności³⁹.

I choć członkowie grupy zaliczają pracę *Freiheit? Nein. Danke!* do pastiszu, to uważam, że trafniejszym terminem jest parodia, ta bowiem stosuje często komizm, satyrę, naśladując styl jakiegoś autora, dzieła czy kierunku w sposób mniej lub bardziej karykaturalny, trawstując ideę, temat czy topos. Często zamierzonym efektem jest nieudolne naśladownictwo, niezdarna imitacja. Parodia polegająca na grze formami literackimi, malarskimi, na grze utartymi konwencjami, w tym wypadku wielkimi ikonami historii

³⁶ Łuczko-Fijałkowska 2016.

³⁷ Janiak 2016.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Janiak 2016.



Fot. 1. Wnętrze pubu Łódź Kaliska (parter), Łódź, fot. J. Janiak



Fot. 2. Łazienka pubu Łódź Kaliska, Łódź, fot. J. Janiak



Fot. 3. Wnętrze pubu Łódź Kaliska (I piętro) , Łódź, fot. J. Janiak



Fot. 4. Łazienka z kafelkami propagującymi obraz p.t. Siostry autorstwa Łodzi Kaliskiej, Łódź, fot. J. Janiak



Fot. 5. Bar w pubie Łódź Kaliska, Łódź, fot. J. Janiak



Fot. 6. Wnętrze pubu z ekspozycją prac Łodzi Kaliskiej, Łódź, fot. J. Janiak



fol. 7. Wnętrze pubu z ekspozycją prac Łodzi Kaliskiej, Łódź, fot. J. Janiak



Fot. 8. Instalacja w toalecie muzealnej autorstwa Łodzi Kaliskiej, Muzeum Sztuki w Łodzi, fot. J. Janiak



Fot. 9. Instalacja w toalecie - pastisz obrazu Delacroix, Muzeum Sztuki w Łodzi, fot. J. Janiak

sztuki, również stosuje efekty odwrócenia: treściom i ideom dzieła Delacroix przeciwstawia wartości „pomniejszone”, a nawet zdegradowane, co należy do podstawowych form sztuki skarnawalizowanej. W centralnym miejscu toalety trawestacja słynnej *Wolności wiodącej lud na barykady* jednocześnie pełni rolę zasłony i konstruuje miejsce „małej wolności”, sedes ze złotą rurą kanalizacyjną.

Poetyka odwróceń pojęć i rzeczy, a także przypisywanych im znaczeń układa się w klasyczne opozycje: czyste/nieczyste, nobilitowane/deprecjonowane, prywatne/publiczne, niskie/wysokie. Całości dopełnia obecność luster na sufitach, luster w niklowanych ramach. Mówi M. Janiak: ”To, że na suficie są lustra, jest ważne. Do góry nogami. Nad nami jest muzeum, które jest po drugiej stronie lustra i do góry nogami”⁴⁰. Symbolika lustra jest niezwykle wielowarstwowa, zawsze budziła odczucia ambiwalentne; lustro nie tylko odtwarza obrazy, ale i w pewien sposób je pochłania. Nas interesuje przede wszystkim ta konotacja symboliczna, która przypisywała magiczne znaczenie lustru wody, ponieważ miało ukazywać drugą stronę świata⁴¹. Obecność luster tworzy metaforę świata odwróconego i, co ważne, rozbija intymność i prywatność czynności fizjologicznych, uprawiając nas w konsternację. M. Janiak po latach w rozmowie ze mną prowokacyjnie ironizuje:

Instalacja jest w piwnicy, czyli w fundamentach muzeum, stanowi więc jego bazę. W wielu muzeach tak jest, na przykład w Luwrze, że najniższy poziom należy do Egiptu, Mezopotamii, Grecji i Rzymu, czyli prehistoria jest najniżej. I my też jesteśmy tą prehistorią sztuki współczesnej, to baza na kiblu. To tworzy kapitalne wielości znaczeń, nie wyobrażam sobie lepszego miejsca⁴².

Jak już wspomniałam, ruchy awangardowe zawsze miały kłopot z muzeami.

Awangarda negowała administrację sztuką, czyli muzea, a potem ta administracja wchłaniała tę awangardę jako zjawisko kulturowe. To jest widoczny, stały proces. (...) Każde muzeum ewoluuje i w którymś momencie musi poszerzyć swoje kolekcje. Najważniejsze jest to, żeby była ciągłość tradycji, żeby to wszystko nie niszczało. To wieczne pukanie do drzwi muzeów kolejnych awangard to jest chyba stała sytuacja i myślę, że w każdym muzeum powinien powstać dział analizowania rzeczy odrzuconych. Impresjoniści, dadaści zrobili Salon Odrzuconych. Nadar, kumpel impresjonistów, fotograf Paryża, narysował karykatury, jak wielka sztuka wyrzuca z galerii fotografię. Fotografia nie mogła wejść do galerii, do muzeum. Wielka sztuka, malarstwo ją wykopywały. Ta walka nowych mediów, nowego języka sztuki o to, żeby na salony i do muzeów się mogła dostać, była wieczna. No to my zrobiliśmy sami swoje muzeum, najważniejsze muzeum sztuki współczesnej w Polsce. Nigdzie tak nie było,

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Biedermann 2003, s. 199; Cirlot 2000, s. 237.

⁴² Janiak 2016.

żeby grupa awangardowa zrobiła za przyzwoleniem muzeum swoją trwałą instalację, czyli zbudowała fragment muzeum, będąc jednocześnie w dyskursie polemicznym z tą instytucją⁴³.

Odsłona druga. Piotrkowska 102. Pub Łódź Kaliska

W kulturze płynnej nowoczesności nastawionej na konsumpcję dóbr i usług, w świecie nowych mediów, w kulturze, której zasadą jest zmienność, efemeryczność, doraźność, brak zakorzenienia, w której króluje wielość dyskursów, w kulturze nadmiaru, hegemonii nadprodukcji, wszystkożerności jako formie uczestnictwa w kulturze, uniformizacji i palimpsestowości⁴⁴, muzea muszą się na nowo zdefiniować.

Dla niektórych humanistów muzea straciły własną tożsamość; ogłasza się nawet, że nastąpił kryzys tej instytucji. Coraz częściej pojawiają się prace historyków sztuki, antropologów, muzealników podejmujące problematykę teorii i metodologii muzealnictwa, form egzystencji muzeów w świecie ponowoczesnym⁴⁵.

Jesteśmy obecnie świadkami pojawienia się nowej generacji muzeów, które można określić jako instytucje partycypacyjne, wykorzystujące strategie teatralne i muzeologię performatywną. Publiczność zmienia się w aktywnych konsumentów poszukujących na ekspozycjach nie tylko wiedzy, ale także rozrywki i doświadczenia⁴⁶.

Wizyta w muzeum nie jest już w pełni kontrolowana przez muzeum. Większość nastawiona jest na formy hybrydyczne – nie rezygnując z utrwalonych funkcji, wprowadza szereg atrakcji dla publiczności. Istotne są – muzealnicy obserwują to szczególnie pośród ludzi młodych – problemy ze zrozumieniem przekazów kulturowych, z odkrywaniem ukrytych znaczeń, z krytyczną postawą. Muzea – jak twierdzą niektórzy teoretycy i praktycy – muszą brać pod uwagę w szerszym zakresie kompetencje kulturowe odbiorców⁴⁷. Problemem, który domaga się pogłębionej refleksji, jest edukacja w świecie ponowoczesnym: muzealnicy wiedzą, że winni budować interakcyjny i dialogowy model kształcenia, uwzględniać wielość dyskursów, życie w imperium obrazów i komercjalizację. Zaś ze względu na współczesne wykorzenianie, poczucie zagubienia, anomii, nikłe poczucie własnej wartości i ze względu na dokonywanie wyborów spośród wielu ofert kulturowych nie powinni poddawać się tyranii chwili, zasadzie „tu i teraz”, nie wolno zrywać z przeszłością, należy kształtować wolę dziedziczenia⁴⁸. Te postulaty pojawiają się coraz częściej we współczesnych refleksjach nad muzealnictwem.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Morawska 2015, s. 142.

⁴⁵ Popczyk 2005; Nowina-Sroczyńska, Siemiński 2007.

⁴⁶ Ziębińska-Witek, Żuk 2015, s. 11.

⁴⁷ Morawska 2015, s. 149.

⁴⁸ Ibidem, s. 143-144.

Pojawiają się także narzekania na muzea bez kolekcji, architektoniczne ikony miast. Ja natomiast uważam, że muzea tego typu są raczej ważnymi społecznie miejscami pamięci, bądź obszarami nie dla rzeczy, ale dla idei (Muzeum Emigracji w Gdyni, Europejskie Centrum Solidarności). Dyskusyjna pozostaje także wszechobecna w myśli zachodniej zasada demokratyzacji dostępu do sztuki, bowiem okazała się utopijna⁴⁹.

Podjęmowane debaty nad nową rolą zacnych instytucji stwarza wrażenie, że dziś czas „muzeum-świątyni” przegrywa z koncepcją muzeum jako miejsca reagującego na potrzeby zgodne z kontekstem kultury ponowoczesnej.

Piszę o tym dlatego, że dziś powstanie stałej wystawy grupy Łódź Kaliska w pubie na Piotrkowskiej 102 nikogo by nie dziwiło. W początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku miało charakter innowacyjny. Tak o tym opowiada M. Janiak:

Fundacja Ulicy Piotrkowskiej miała swoją siedzibę w kamienicy 102. Był nadmiar miejsca na parterze, to szukaliśmy inwestora, żeby w imieniu Fundacji poprowadził knajpę, bo podwórko zaczynało być atrakcyjne. Powstała dyskoteka, więc ludzi po drodze trzeba było przechwycić, żeby mieć na cele statutowe. Wtedy to było możliwe, żeby działalność gospodarczą przeznaczyć na cele statutowe. I wtedy odnaleźliśmy Piotra, który od ojca dostał spadek, a on był antropologiem ceniącym sztukę i mężem naszej przyjaciółki i pierwszej muzy Łodzi Kaliskiej. I wtedy wpadłem na pomysł, żeby to był pub poświęcony Łodzi Kaliskiej⁵⁰.

Grażyna Łuczko-Fijałkowska:

To był dobry pomysł, bo obcowanie w muzeum nosi w sobie surowość pobytu. (...) Pub powstawał etapami, bo życie tak dyktowało. Piotr nie od razu miał do dyspozycji cały budynek, tylko szedł od parteru. Druga sprawa to więzi osobiste, Pynio była żoną właściciela, była muzą Łodzi Kaliskiej, więc odpowiednim szacunkiem darzyła cały ten dorobek. Z drugiej strony Janiak. Nastąpiła kompilacja postaw. Łódź Kaliska o tym nie pamięta, że trafiło to na moment trudny, bo to, co oni zrobili w latach osiemdziesiątych powoli odchodziło w zapomnienie, ponieważ wiele rzeczy nie było pokazywanych. (...) W momencie gdy się trafiło miejsce, gdzie pokazano te stare rzeczy, nastąpił zachwyt, po pierwsze – świetnie zrobionym wnętrzem. Po drugie – wyrosło już nowe pokolenie, które po raz pierwszy zetknęło się z tym, co robiła Łódź Kaliska. I to się dobrze sprawdziło, zarówno właściciel pubu, jak i Łódź Kaliska, byli zainteresowani tym, żeby kolejne piętra również umająć pracami grupy. I tak na trzecim piętrze pojawia się ostatni rozdział – New Pop⁵¹.

⁴⁹ Nieroba 2015, s. 158-159.

⁵⁰ Janiak 2016.

⁵¹ Łuczko-Fijałkowska 2016.

To, że właściciel pubu był antropologiem ceniącym sztukę miało znaczenie, bo pozwoliło na realizację wielu wnętrzarskich pomysłów.

On był dobrym inwestorem dla architekta. Wszystkie pomysły mogłem zrealizować. Chciałem, żeby to wnętrze nie miało za dużo detalu architektonicznego. Mieliśmy nawet taki pomysł, żeby w pubie urządzać wystawy czasowe i postanowiliśmy zawrzeć taką umowę, że na czas wystawy czasowej nowe prace będą wisiały pięć centymetrów przed tymi, co są stale na ścianach. To będzie jedyne muzeum, gdzie będą dwie warstwy. Były tylko dwie takie wystawy, potem nikomu się nie chciało tego robić. Można było spojrzeć między warstwami⁵².

Pub Łódź Kaliska działa od ponad piętnastu lat. Jest miejscem rozpoznawalnym, otoczonym legendą, miejscem spotkań twórców filmu, sztuk plastycznych, muzyki, architektury i młodych łodzian.

Ludzie w czasach prosperity przychodzili i każdy zauważał ciągle coś nowego. To jest super. Jest taka lista, która się nazywa Dobra Kultury Współczesnej w ramach kategorii przypisywanych pod ochronę konserwatorską. Do tej pory robiła to pani z Instytutu Architektury zakochana w modernizmie jak wszyscy historycy architektury w tym kraju, dospawani do modernizmu (...). Żeby ktoś zgłosił, na przykład Instytut Etnologii, że to miejsce, Łódź Kaliska, pub powinien zostać uznany za chronione dobro kultury współczesnej. Wtedy sztuka współczesna doceniona byłaby w życiu codziennym⁵³.

Wielu znanych artystów (dzięki obecności Camerimage w Łodzi i Forum Kina Europejskiego Cinergia) – jak David Lynch, Jerry Schatzberg, Petr Zelenka – wyrażało uznanie zarówno dla koncepcji architektonicznej, jak i prac Łodzi Kaliskiej. Prezentowane na ścianach i suficie są jednocześnie kroniką działalności grupy i jej ewolucji artystycznej (od parteru, gdzie prezentowane są najstarsze realizacje do trzeciego piętra; tam znajdziemy nowsze dokonania).

Fotografie są dziełami autotelicznymi. Performatywne sytuacje, okoliczności wokół powstającej fotografii, która zawsze była celem, mogły mieć wpływ na końcowy rezultat:

Zdarzenie i dokumentowanie było ważne, o ile miało wpływ na treść dzieła, bo czasami życie zmieniało scenariusz. Samo sprowokowanie sytuacji służyło powstaniu pracy, ta praca była celem. Życie samodzielne pracy samej w sobie jest najważniejsze. Nawet w nazwach – *Performans dla fotografii, Performans dla filmu*⁵⁴.

⁵² Janiak 2016.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Janiak 2016.

W pubie – w stałej ekspozycji prac kaliskich znajdziemy zarówno fotografie (np. *Ostatnia wieczerza*), jak i dokumentacje performatywne. W pierwszych latach działalności grupy rodził się happening i performans. Obie formy charakteryzowała efemeryczność. Artyści często byli niechętni, a nawet zabraniali dokumentowania artystycznego zdarzenia:

Część jednak została przypadkowo zdokumentowana i zauważono, że dokumentacja żyje nadal. I zaczęli mieć dokumentalistów, ale myśmy to skrajnie wydobyli. (...) Ludzie robią efemeryczne działania, żeby dobrze wypaść w dokumentacji. (...) I tak to działa w kulturze. Sztuka żyje w dokumentacji i obrasta w mity⁵⁵.

Wnętrze pubu projektu Marka Janiaka to jedno z najciekawszych nowych wnętrz ulicy Piotrkowskiej. Sam autor mówi, że oparte jest na estetyce postmodernizmu historyzującego:

Stąd te kariatydy w bufecie. To jest takie zaczepianie historyzmem, cytatami, żeby wpiąć się w miejsce, czyli w Łódź, ale też prowokować odbiorcę, żeby pokazywać strukturę stropu, szklane stropy, kibel jako centrum knajpy ze szklaną podłogą. Ponieważ byłem doświadczonym projektantem wnętrz (pub 97, *Irish Pub*), to mogłem sobie pozwolić na takie numery, powiesić kibel w powietrzu, rozebrać strop. Lubię wciągać widza w zabawę w architekturze. Tekst architektoniczny jest niezmiernie ważny. Architektura to mówienie do widza. Udało się to zrobić, bo i inwestor chciał⁵⁶.

W najlepszym, początkowym okresie działalności pubu-muzeum sygnatura autorstwa M. Janiaka i poetyka Łodzi Kaliskiej manifestowana była nie tylko przez autoteliczne dzieła fotograficzne i prace dokumentujące performatywne działania, ale poprzez wywodzące się z dadaizmu *ready-mades* kaliskich.

Był stolik falisty, żeby nie można było postawić kufła. Kto zapominał, to rozlewał. Kelnerzy nienawidzili tego stolika. Dziś go nie ma, został wywłaszczony. Klient powiedział właścicielowi, że to specjalnie jest tak zrobione, żeby ludzie musieli kupować jeszcze raz piwo, że on poda go do sądu. (...) Ale on się przestraszył, przyszedł ślusarz i jest płaski stolik. Potem był drugi stolik przy wejściu, który miał na słupach futro. Miałem marzenie zrobić słup ze smalcu, ale z futra się udało. (...) Tam był jeszcze jeden numer. Zewnętrzne schody mają jeszcze drugie schody. Wchodzi się tymi schodami z balkonu na drugim piętrze i one prowadzą donikąd. To było niebezpieczne, bo wchodziło na dach. Skończyło się na tym, że schody zamknięto drzwiami z siatki. Ten numer jest

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem.

kapitalny, że są schody donikąd zostały zamknięte. Jak dzieło sztuki w gablocie. Sztukę się gablotyzuje⁵⁷.

Do największych atrakcji pubu należy zaliczyć toaletę pierwszego piętra; zresztą M. Janiak jest mistrzem wśród toaletowych. Podłoga przybytku to lustro weneckie, dzięki któremu **intymność miejsca zostaje zakwestionowana**. Nie sposób usiąść na sedesie, bo widzimy pod nim bar i biesiadujących ludzi; mamy nieodparte wrażenie, że oni obserwują nas. Dziś kwadrat nieco zmatowiał, a żart stracił na ostrości.

Nie wszystko przetrwało próbę czasu. Opowiada M. Janiak: „Słup z lustra przez rok czy dwa lata funkcjonował, stół też był oklejony futrem. Jak się wylało piwo, to ono wsiąkało w futro i bardzo śmierdziało. Metoda była taka, że Piotr raz na tydzień zrywał je i przyklejał nowe. W końcu mu się znudziło⁵⁸.”

Właściciel pubu organizował wspólnie z Łodzią Kaliską imprezy wchodzące w skład ich późniejszych, artystycznych działań; tu odbył się casting na Orlicę – Polonię do „Playboya” (obrazoburcze zdjęcie kobiety-godła); tu Łódź Kaliska przyjmuje swoich gości, pokazując artystyczne dokonania, jednocześnie będąc strażnikami własnej twórczości (a przecież przed tym zawsze się bronili). Relacje z właścicielem pubu polegały na wzajemności. Tak o tym mówi manager grupy i jedna z dwóch pierwszych Muz:

Ta galeria Łodzi Kaliskiej, Piotr o tym wie, ma wartość coraz większą dla przybyszy spoza Łodzi, ale pub musi zarabiać, a łodzianom już się ta scenografia opatrzyła. Naturalną stroną działalności każdej knajpy jest to, że wewnątrz się odświeża co jakiś czas, a tu przez tę czło-bitność dla historii, która tam wisi na tych ścianach, ten biedny Piotrek ma trochę związane ręce. Chciałby pewnie zrzucić część tych obrazków, a nie bardzo może. I robi wielki ukłon w stronę Łodzi Kaliskiej. Z drugiej strony, taka jest symbioza, wzajemnie nakręcające się sytuacje. Jak otwierał pub, to Łódź Kaliska miała pozycję, więc natychmiast zleciała się tam chmara ludzi, ale gdyby to był pub jak każdy inny, to już by się pewnie zamknął z trzysta razy (...). Na Łódź Kaliską waliły tłumy, legenda była i trwał mit. Można było zobaczyć ich i to, co robią. Dla Łodzi Kaliskiej, która tam przesiadywała, było to fantastyczne łowisko nowych muz, bo przyciągało mnóstwo pięknych kobiet. Siedzieli, obserwowali i nagabywali te niewiasty. Teraz można już nagabywać przez facebooka, wtedy nie⁵⁹.

Imaginarium kaliskich (szczególnie w dwóch pierwszych dekadach) to: żart, zabawa, gry kulturowe, ironia, groteska, parodia, pastisz, a więc pojęcia mające wyraźny kontekst ludyczny. Margines i peryferyjność, mistrzostwo ostentacyjnych transgresji, bezustanna dialogiczność, ukazywanie względności rzeczy i pojęć, zaprzeczanie

⁵⁷ Janiak 2016.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Łuczko-Fijałkowska 2016.

ustalonym hierarchiom odnajdujemy we własnym, autorskim muzeum. Pub stanowił niemalże całościową wizję artystycznej wykładni Łodzi Kaliskiej. Dziś nastąpiła zmiana w twórczości grupy. W płynnej nowoczesności i refleksji nad nią pojawiają się słowa-klucze świata ponowoczesnego (zabawa, żart, cytaty, pastisz) zadziwiająco zbliżone z dawnym imaginariem kaliskich. Współczesna karnawalizacja kultury i obecne w kulturze popularnej kupczenie karnawałem powodują, że Łódź Kaliska zerwała z karnawalizacją sztuki; dziś częściej kontestuje próby karnawalizacji życia i kultury. Może dlatego rzadziej można spotkać artystów we własnym pubie-muzeum, częściej w szacownych galeriach.

Nasz stosunek do świata ewoluuje, bo mamy coraz więcej doświadczeń, stajemy się spokojniejsi, nie ma wyskoków aż takich, ekstremalnych zachowań, nie tyle z braku energii, co z niechęci do skrajnych emocji. (...) Jak człowiek jest starszy, to go męczy wydobywanie energetyki z siebie. (...) Następuje taka racjonalizacja gospodarowania własną energią emocjonalną i społeczną i dlatego stajemy się z rzeki górzystej rzeką niziną, spokojną, która też ma swoją siłę nabraną w górach, mówiąc symbolicznie, ale ciągłość tej rzeki jest. (...) Ja zawsze jestem za tym, że trzeba akumulować energię nawet w awangardzie, chociaż to jest sękowate. To może krępować rozwój, powodować stagnację. Być może spowalnia postęp, ale z drugiej strony, dlaczego postęp ma być taki szybki? (...) Ta odrobina sękowatości jest dobra jak dobra przyprawa⁶⁰.

Kilka uwag na zakończenie

Prezentując artystyczne dokonania Łodzi Kaliskiej w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia, przyjąłm jako kategorię analityczną stworzone przez Michaiła Bachtina i twórczo uzupełnione przez jego egzegetów pojęcie karnawalizacji. Ale można też inaczej! Z zainteresowaniem i intelektualną satysfakcją przeczytałam tekst Jarosława Lubiaka pt. *Niedojrzałość i brudny realizm jako strategie artysty w Łodzi Kaliskiej*⁶¹. Autor posługuje się gombrowiczowską kategorią niedojrzałości, śledząc różnice i analogie:

Zawiązała się w 1979 roku w buncie przeciw temu, co stało się z awangardą w Polsce w końcu lat siedemdziesiątych i była chłopięcą niezgodą na skostnienie artystycznych praktyk, banalność poruszanych kwestii, nadęcie pseudoteoretycznych enuncjacji. Mimo, że Łódź Kaliska z dziecięcą dezynwolturą stwierdziła, że „król jest nagi”, to jednak awangarda przez całe lata 80. pozostawała dla niej kluczowym punktem odniesienia – negowanie skorumpowanej awangardy uwolnić awangardę szczerą⁶².

⁶⁰ Janiak 2016.

⁶¹ Lubiak 2010, s. 129-157,

⁶² Ibidem, s. 138.

Naczelną zasadą była wolność – eskalowana do granic wytrzymałości. „W istocie działania Łodzi Kaliskiej wzbudzały u odbiorców, którymi byli często inni artyści, ostre i negatywne reakcje, co budowało wokół grupy mur niechęci, wrogości i odrzucenia”⁶³.

Dla Gombrowicza zdziecinienie, które obejmuje wszystkie dziedziny życia, jest opresyjne; dla Łodzi Kaliskiej jest strategią wyzwolenia i to z tego samego powodu – rozbicia formy, jaką na życie nakłada kultura. Niedojrzałość to dla autora *Ferdydurke* przyczyna wyzwolenia chaosu, co jest nieuniknione; dla Łodzi Kaliskiej – wymarzony, ale trudno osiągalny stan. To co bez wątplenia łączy obie wizje, to budowanie opowieści czy strategii artystycznych przez szereg paradoksalnych odwróceń (np. u Gombrowicza szkoła zamiast wprowadzać w dorosłość, narzuca zdziecinienie); a fragment jednego z manifestów kaliskich brzmi: „Chcemy całe życie chodzić do szkoły (niezbyt trudnej jednak)”, sugerując, że wieczna niedojrzałość „stwarza szansę na uwolnienie od form życia, jakie narzuca społeczeństwo dorosłym podmiotom”⁶⁴. Kilkakrotnie pisząc o Łodzi Kaliskiej, czyniłam to z antropologicznej perspektywy; interesował mnie kulturowy i społeczny fenomen egzystencji kaliskich. W czasach niezwykle trudnych lekceważyć kulturę z całym zespołem opisujących ją wartości i norm było bez wątpienia aktem nie tylko radykalizmu, ale i odwagi. Małgorzata Ludwisiak pisze o kaliskich:

Kultura jawi się (...) jako kłamliwy pozór, któremu należy przeciwstawić rzeczywistość w całej jej nagości i szczerości. Skoro jedyną receptą na autentyczność zdaje się być wyjście poza społeczeństwo, działanie mimo niego i przeciw niemu, artyści postanowili wprowadzić w życie tę utopię⁶⁵.

Autentyczność, nakaz „bycia szczerym”, wolność i ucieczka przed wszelkimi przejawami pozoru, uporczywe próby realizacji utopijnych postulatów (szczególnie w pierwszej dekadzie twórczości) musiały doprowadzić do interakcji z instytucjami (jak powiadali – z urzędnikami sztuki). Jednym z tych, którzy wąpili w muzea był Paul Valéry:

Jedynie cywilizacja ani rozkoszna ani rozumna mogła wznieść tu kościół niekoherencji. Jakiś bezsens wynika z sąsiedztwa umarłych wizji, które sobie zazdroszczą i nawzajem wyrwywają spojrzenie darzące je życiem. Domagają się one ze wszystkich sił mojej niepodzielnej uwagi. (...) Muzeum ze stałą siłą przyciąga wszystko to, co robią ludzie. Utrzymuje je przy życiu człowiek: ten, który tworzy, i ten, który umiera. Wszystko się kończy na ścianie lub za szybą wystawową⁶⁶.

⁶³ Lubiak 2010, s. 140.

⁶⁴ Ibidem, s. 132.

⁶⁵ Ludwisiak 2010, s. 189.

⁶⁶ Valéry 2005, s. 88-89.

Teodor W. Adorno bronił muzeów, pisząc, że są one jak rodzinne groby dzieł sztuki, świadczą o naturalizacji kultury, a wartość rynkowa wypiera radość; jednak należy do nich odsyłać⁶⁷. Adorno pisał, że starał się rozumieć niechęć Valéry'ego. Zdystansowani do muzeów artyści awangardowi tworzyli własne kolekcje; przypomnijmy *Walizkę* Marcela Duchampa – przenośne muzeum z 1941 roku. Strategia wpisywania dzieł w instytucjonalne ramy to poddanie ich reifikacji; praca Duchampa jest autoironiczna, bo antycypuje nieodwracalne przeznaczenie jego dzieł:

Fakt desygnowania przez artystę nie jest wystarczający, aby dzieło mogło istnieć. Potrzebny jest kolekcjoner po to, aby zapewnić mu trwanie. Tylko połączenie tych dwóch ról dało Duchampowi gwarancję „pozostania na powierzchni”, umiejscowienia jego dzieł na trwałe w dyskursie Sztuki, tam dokładnie, gdzie zaplanował. Udało mu się (...) wpisać w samą „ramę” (tj. kontekst instytucji), w dzieło, uczynić z procesu instytucjonalizacji część świadomego działania artystycznego⁶⁸.

Krytycy sztuki uważają, że tworząc *Boîte-en-Valise*, wykazał większą dalekowzroczność niż inni artyści awangardowi, wzywający do zrównania muzeów z ziemią. W drugiej połowie XX wieku pasja kolekcjonerstwa awangardzie niewiele ma wspólnego z tradycyjnym kolekcjonowaniem. Zbiory awangardzistów „są raczej cytowaniem, parafrazą, pastiszem procesu kolekcjonowania niż nim samym”⁶⁹. Stają się działaniem artystycznym (np. *Wypełnienie* Armana czy *Muzeum myszy* Oldenburga). W ten nurt wpisują się kaliscy; w pierwszym okresie twórczości negujący „urzędników sztuki”, dekonstrujący tę instytucję, prowadzący grę z uświęconym kulturowo miejscem (toaleta w Muzeum Sztuki w Łodzi). Dziś, po latach aspirują do powstałych i powstających muzeów sztuki współczesnej. Bunt się ustatecznia, zawsze zwycięża Muzeum.

Bibliografia

- Adorno T.W. 2010, *Muzeum Valéry Proust*, [w:] Popczyk M. (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Wydawnictwo Universitas, Kraków, s. 91-104.
- Bachtin M. 1975, *Twórczość Francois'a Rabelais'go a ludowa kultura średniowiecza i renesansu*, przeł. Goreniewie A. i A., Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Balbus S. 1975, *Propozycje metodologiczne M. Bachtina i ich teoretyczne konteksty*, [w:] Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu* – przeł. Goreniewie A. i A., oprac. Balbus S., Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 5-56.
- Biedermann H. 2003, *Leksykon symboli*, przeł. Rubinowicz J., Wydawnictwo Muza, Warszawa.

⁶⁷ Adorno 2010, s. 91.

⁶⁸ Kisiel 2010, s. 509.

⁶⁹ Ibidem, s. 512.

- Cirlot J.E. 2000, *Słownik symboli*, przeł. Kania I., Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Czapliński P. 2009, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa.
- Duncan C. 2005, *Muzeum sztuki jako rytuał*, przeł. Minorowicz D., [w:] Popczyk M. (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Universitas, Kraków, s. 279-298.
- Głowiński M. 2003, *Groteska jako kategoria estetyczna*, [w:] Głowiński M. (red.), *Groteska, Słowo/obraz Terytoria*, Gdańsk, s. 5-15.
- Goban-Klas T. 2011, *Skandal czy spektakl?*, „Tematy z Szewskiej”, nr 2(6), s. 25-33.
- Godzic W. 2011, *Skandal nasz powszedni*, „Tematy z Szewskiej”, nr 2(6), s. 19-25.
- Jennings L.B. 2003, Termin „groteska”, przeł. Federowicz M.B., [w:] Głowiński M. (red.), *Groteska, Słowo/obraz Terytoria*, Gdańsk, s. 31-71.
- Jurecki K. 1999, *1979-1981. Kryzys neoawangardy*, [w:] Grupa Łódź Kaliska (red.), *Łódź Kaliska Muzeum*, Łódź, s. 148-150.
- Kisiel J. 2010, *Smutek muzeum*, [w:] Popczyk M. (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Wydawnictwo Universitas, Kraków, s. 507-520.
- Lubiak J. 2010, *Niedojrzałość i brudny realizm jako strategia artysty w Łodzi Kaliskiej*, [w:] *Szczerłość i blaga. Etyka prac Łodzi Kaliskiej w latach 1979-1983*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, s. 129-158.
- Ludwisiak M. 2010, *Wbrew pozorom: awangarda*, [w:] *Szczerłość i blaga. Etyka prac Łodzi Kaliskiej w latach 1979-1983*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, s. 188-189.
- Mica A. 2011, *Skandal i panika moralna*, „Tematy z Szewskiej”, nr 2(6), s. 33-43.
- Morawska I. 2015, *Sens, wartość i projekty edukacji muzealnej w świecie płynnej nowoczesności*, [w:] Ziębińska-Witek A., Żuk G., *Muzea w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 139-156.
- Nieroba E. 2015, *Muzeum empatyczne. O zmieniającej się roli odbiorcy kultury we współczesnym świecie w opinii muzealników*, [w:] Ziębińska-Witek A., Żuk G., *Muzea w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 157-169.
- Nowina-Sroczyńska E. 2007a, *Z awangardy do historii. Łódź Kaliska Muzeum*, „Nasze Pomorze”, nr 9, s. 119-134.
- Nowina-Sroczyńska E. 2007b, *Uczty nomadów. Szkic do antropologicznej opowieści o Łodzi Kaliskiej*, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, t. 46, s. 167-179.
- Nowina-Sroczyńska E. 2011, *Arystokraci wszystkich krajów – łączcie się! Szkic do antropologicznej opowieści o Łodzi Kaliskiej*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, nr 1, s. 81-92.
- Nowina-Sroczyńska E. 2015, *Piotrkowska 149. „Strych” – przestrzeń pozbawiona kurtuazji*, [w:] Karpińska G.E., Krupa-Ławrynowicz A. (red.), *Przestrzenie i ludzie. Konteksty antropologiczne*, Dom Wydawniczy Księży Młyn, Łódź, s. 81-113.
- Nowina-Sroczyńska E., Siemiński T. (red.) 2007, „Nasze Pomorze”, nr 9.
- Popczyk M. (red.) 2005, *Muzeum sztuki. Antologia*, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Sedlmayr H. 2005, *Muzeum*, przeł. Bęben D., Mozler-Wawrzinek M., [w:] Popczyk M. (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Universitas, Kraków, s. 47-52.

- Skubaczewska-Pniewska A. 2000, *Teoria karnawalizacji i literatury Michaiła Bachtina*, [w:] Stoff A., Skubaczewska-Pniewska A. (red.), *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, s. 11-32.
- Stoff A. 2000, *Różne oblicza karnawalizacji*, [w:] Stoff A., Skubaczewska-Pniewska A. (red.), *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, s. 33-68.
- Valéry P. 2005, *Problem muzeów*, przeł. Mytych-Forajter B., Forajter W., [w:] Popczyk M. (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Wydawnictwo Universitas, Kraków, s. 87-90.
- Woźny A. 1993, *Bachtin. Między marksistowskim dogmatem a formacją prawosławną. Nad studium o Dostojewskim*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław.
- Wróblewska V. 2000, *W poszukiwaniu aksjologicznego modelu karnawału i karnawalizacji*, [w:] Stoff A., Skubaczewska-Pniewska A. (red.), *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, s. 69-100.
- Ziębińska-Witek A., Żuk G. 2015, *Wprowadzenie*, [w:] Ziębińska-Witek A., Żuk G., *Muzea w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 7-20.

Wywiady (patrz: przypis nr 16)

Janiak M. 2016, wywiad przeprowadziła E. Nowina-Sroczyńska.

Łuczko-Fijałkowska G. 2016, wywiad przeprowadziła E. Nowina-Sroczyńska.

