

Daniel Muzyczuk

---

4/8

---

# Cześć czarnej sztuce

## Twórczość literacka Jacka Kryszkowskiego

Ostatnich kilka lat obfituje w projekty badawcze dotyczące sztuki lat osiemdziesiątych w Polsce. Wnikliwych opracowań doczekały się takie zjawiska jak między innymi *Luxus*, *Konstrukcja w Procesie* czy *Neue Bierniennost*. Z drugiej strony, podjęto próby ujęcia tej dekady w bardziej uniwersalistycznych pojęciach, niejako usiłując wysondować ponownie „ducha czasu”. W obu przypadkach bohater tego artykułu, nawet jeśli się pojawia, to jedynie na marginesie głównego nurtu czy wręcz jako przypis. W ten sposób funkcjonuje on na przykład w katalogu wystawy *Republika bananowa. Ekspresja lat 80*, gdzie jego tekst dotyczący specyficznego znaczenia pornografii, ukutego w ramach prac nad odbywającym się w 1984 roku na Strychu *Festiwalu Porno*, przywołany jest raczej dla przybliżenia, czym była *Kultura Zrzuty*, niż twórczości autora<sup>1</sup>. To miejsce jest znamienne, ponieważ ze względu na fakt, że jego prace nie były pokazywane na wzmiankowanej wystawie, Kryszkowski staje się raczej teoretykiem ruchu, czy też jego krytykiem, a nie artystą go reprezentującym. Poniższy tekst jest poświęcony właśnie temu interesującemu przesunięciu, którego inicjatorem był sam artysta. Przesunięciu, które jeśli w ogóle lokuje go w jakiejś przestrzeni, to znajduje się ona na marginesie głównego nurtu.

Jacek Kryszkowski ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie w 1980 roku. Według Jerzego Truszkowskiego dyplom odbył się bez obrony, ponieważ władze uczelni obawiały się odbioru obrazów powstałych między innymi z wycinków z portretów partyjnych działaczy<sup>2</sup>. Prace te

---

1 *Republika bananowa. Ekspresja lat 80*, red. Jolanta Ciesielska, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2008.

2 Jerzy Truszkowski, *Artyści radykalni*, Galeria Bielska, Bielsko-Biała 2004, s. 116.

można odbierać jako nawiązujące ciekawy dialog z konceptualnymi poszukiwaniami Leszka Przyjemskiego, Anastazego B. Wiśniewskiego i Roksany Sokołowskiej (rekontekstualizacja propagandowych materiałów Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej) a rodzącym się właśnie nowym ekspresjonizmem (sposób wykorzystania materiału źródłowego). Dla Truskowskiego jest ona przejawem postawy krytycznej wobec reżimu sztuki, w którym obraz abstrakcyjny jest traktowany jako apolityczny. Kryszkowski wskazuje na szczególny sposób, w jaki wizerunki nabierają znaczenia w dyskursie publicznym, a zarazem na ukrytą za parawanem autonomii sztuki ekonomię. W tym samym roku artysta angażuje się również w reorganizację Pracowni Dziekanka, która od tego momentu działa jako placówka warszawskiej ASP. W zamyśle sygnatariuszy programu (Janusz Bałdyga, Janusz Banach, Jacek Kryszkowski, Jerzy Onuch, Zygmunt Piotrowski, Tomasz Sikorski i Łukasz Szajna) placówka ta miała pełnić funkcje artystyczne, dydaktyczne i informacyjne, dlatego ważnym elementem strategii do końca jej działalności w 1987 roku były seminaria, warsztaty, wykłady i koncerty<sup>3</sup>. Kryszkowski współtworzy charakter galerii do 1983 roku, organizując wystawy i biorąc udział w działaniach Bałdygi i Sikorskiego. Ten etap wieńczy jego wystawa zatytułowana *Osobisty punkt obserwacji i kształtowania flory twórczej*. To w istocie jednoosobowa instytucja, która zajmowała się dokumentacją i komentowaniem życia artystycznego. W jej ramach powstawały charakterystyczne w formie zestawienia zdjęć przedstawiających zaprzyjaźnionych z Kryszkowskim artystów z autorskim komentarzem oraz charakterystyczną wizytówką instytucji<sup>4</sup>. Wspólne życie artystyczne i pozaartystyczne staje się dla twórcy materiałem służącym do dookreślenia własnej postawy. Moment ten wyznacza nie tylko odejście od środowiska Dziekanki, ale również zbliżenie się do skupionego wokół Łodzi środowiska Kultury Zrzuty, którego formuła organizacyjna zdecydowanie bardziej pasowała do nowych priorytetów. Owe cele w tekście należącym do korpusu *Osobistego punktu obserwacji i kształtowania*

---

3 Zob. Joanna Paszkiewicz-Jägers, *Pracownia Dziekanka*, w: *Pracownia Dziekanka. 1976–1987*, red. Tomasz Sikorski, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1990, s. 10.

4 Warto wskazać w tym miejscu na podobieństwo tego projektu do powstającej pomiędzy 1973 a 2000 rokiem *Kolekcji prywatnej* Zygmunta Rytki, która przybrała postać *tableau* złożonych z ręcznie podkolorowanych zdjęć przedstawiających osoby w kręgu przyjaciół i znajomych artysty w sytuacjach prywatnych. Zob. Zygmunt Rytko, *Some Meetings*, Galeria Asymetria, Fundacja Sztuki Współczesnej In Situ, Warszawa 2013.

flory twórczej, zatytułowanym *Tylko tam, gdzie jestem*, autor określa jako nadawanie kształtu poprzez opis. Pisał on: „[...] reaguję na przebieg wypadków, obserwując je i kształtując poprzez wypowiedź. Wypowiedź jako efekt obserwacji i jako działanie – aktywnie uczestniczący element sytuacji. [...] Moje wypowiedzi nie prowadzą do zrozumienia czy opisanego, nie są aktualne ani nowe. Są aktem zespolenia z sytuacją. Są stanem, którym powoduję swoją obserwacją i kształtowaniem”<sup>5</sup>. Kultura Zrzuty stanowiła idealne pole dla obserwacji i kształtowania ze względu na brak instytucjonalnego przywiązania, środowiskowy charakter więzi, neodadaistyczną estetykę, a także konfrontacyjny charakter działań. Twórczość Kryszkowskiego zyskała nowy kierunek, którego głównym rysem było zanikanie obiektów na rzecz ekspansji słowa. Ta ewolucja oraz stojąca za nią strategia auto-wykluczenia wpłynęły na pomijanie Kryszkowskiego w opracowaniach, a w szczególności wystawach dotyczących dekadę lat osiemdziesiątych. Często wskazywana jako węzłowa dla Kultury Zrzuty, praktycznie nie istnieje w historii sztuki dotyczącej tego okresu. Wszelkie próby zmiany tego stanu rzeczy są skazane na mocowanie się z szeregiem sprzeczności.

## **TRZEBAZALAĆDUŻOTAŚMMAGNETOFONOWYCHWGIPSIE**

Paradoksalny charakter prób włączenia działań Kryszkowskiego do wystawiennictwa przedstawię poprzez ekspozycję, która w całości została poświęcona jego postawie. Jednocześnie pozwoli nam ona na uchwylenie podstawowych dla artysty pojęć. Projekt zrealizowany w spółdzielni Goldex Poldex w Krakowie w 2012 roku przez zespół w składzie: Jakub de Barbaro, Agnieszka Klepacka, Paweł Kowzan, Daniel Rumiancew, Janek Simon oraz niżej podpisany nosił tytuł *TRZEBAZALAĆDUŻOTAŚMMAGNETOFONOWYCHWGIPSIE* – w nawiązaniu do tajemniczego zdania pojawiającego się w sygnowanym przez Kryszkowskiego oraz Marka Janiaka, Andrzeja Kwietniewskiego oraz Tomasza Snopkiewicza *MANIFEST (o sztukę lat osiemdziesiątych w Polsce)*, datowanym na 7 czerwca 1982 roku<sup>6</sup>. Poprzez wystawę chcieliśmy opowiedzieć o Kryszkowskim za pomocą strategii osadzonej w jego praktyce. Oznaczało to, że obiekty, które znalazły się w przestrzeni Goldexu Poldexu, będą jedynie pretekstem do relacji o postawie artysty. Dokonaliśmy rekonstrukcji *Nagrobku Bakunina*

5 Jacek Kryszkowski, *Tylko tam gdzie jestem*, „Tango” 1983, nr 1.

6 Marek Janiak, Jacek Kryszkowski, Andrzej Kwietniewski, Tomasz Snopkiewicz, *MANIFEST (o sztukę lat osiemdziesiątych w Polsce)*, w: *Kultura Zrzuty. 1981–1987*, red. Marek Janiak, Akademia Ruchu, Warszawa 1989, s. 65.

na podstawie filmu Zbigniewa Libery z otwarcia wystawy *Bakunin w Dreźnie* w Kampnagel Fabrik w Hamburgu w 1990 roku. Pokazaliśmy również jego film nagrany w Teofilowie w 1987 roku, a także dokumentację aukcji w Małej Galerii w Warszawie z kwietnia 1984 roku, w ramach której Adam Rzepecki i Jacek Kryszkowski „pozbyli się dzieł sztuki światowej i rodzimej”<sup>7</sup>, a niesprzedane prace wrzucili do Wisły. Do tego dodaliśmy film Janusza Bałdygi z 1981 roku zatytułowany *Generał* oraz dokumentację *Wyprawy do Rosji* po Witkacego i przedrukowany w magazynie Kryszkowskiego list poświadczający nadanie przez Patriotyczny Ruch Odnowienia Narodowego odznaczenia Tadeuszowi Kantorowi. Wszystkie te materiały odnosiły się do zbioru kluczowych dla Kryszkowskiego mechanizmów działania w polu sztuki, wśród których chcieliśmy wyróżnić podejście do dystrybucji sztuki i informacji i nieobiektywny charakter jego twórczości. Aby jednak nie pozostawać w konflikcie z rekonstruowaną przez nas postawą, zdecydowaliśmy się na zdemontowanie wystawy przed wernisażem i wydanie zina, w którym znalazła się jej dokumentacja. Poza nią w zinie można było znaleźć pastisz twórczości literackiej Kryszkowskiego. Tekst napisany jako zasłyszana wypowiedź świadka wystawy oraz życia i postawy artysty został pomyślany jako przewodnik po wystawie, której już nie ma, oraz po opowieściach, w których odbiorze już nie przeszkadzają przedmioty. Drugi tekst, zatytułowany *Baader*, był autorstwa Kryszkowskiego i Elżbiety Kacprzak. Pod kostiumem relacji z kontaktów Marcelego Słodkiego i Johannes Baadera ukryta została opowieść o perypetiach samego artysty, który wykorzystał te „gwiazdy” (czy wręcz meteory) sztuki nowoczesnej jako element mistyfikacji pozwalającej mówić o współczesnej mu sytuacji w polu artystycznym.

Teksty zawarte w wydawnictwie ręcznie złożonym przez autorów projektu podporządkowane były próbie przybliżenia postawy artysty przy założeniu, że nie jest możliwe lub pożądane opowiadanie o niej wprost. Naśladując charakterystyczny rys narracji samego artysty, a zarazem metodę, która była podstawą pisanych przez niego tekstów, staraliśmy się opisać jego stosunek do sztuki w ogóle i własnej twórczości w szczególności. Podszrywając się pod posiadającego wiedzę o artyście, fikcyjnego narratora, pisaliśmy: „Ta łopata stoi pod ścianą, niby kolejne dzieło Kryszkowskiego. No i widzisz, jakie oni tutaj mają podejście. Po prostu

---

7 Jacek Kryszkowski, Adam Rzepecki, *Pozbędziemy się dzieł sztuki światowej i rodzimej*, druk ulotny, Mała Galeria, Warszawa 1984.

się wzięli za archeologię, kopanie się w tych czasach, które głównie z kolejek pamiętają, z opowieści – no i takie coś im wyszło. Co, że to taki Duszamp? Przedmioty, wszędzie przedmioty, przez które gdzieś gdzie postawy przenikają. A co by się stało,

jeśli by Freisler był Kryszka ojcem, a zamiast Villona i Haszka czytał Prousta? Tego nie zrozumieli, że tu anegdota przekazywana poprzez ciała jest kluczem do wyobrażenia sobie potencjalnego pola rażenia tej POSTAWY. On sam pisał: »Chuj z człowiekiem«, bo przecież »Ja, drogi kolego, nie muszę pajacować, aby zasłużyć, aby zabiegać, aby poczuć się lepiej dzięki akceptacji. To społeczeństwo musi nad sobą pracować«. I tak sobie myślę nad tym miejscem, że, wiesz, oni etosu potrzebują, a etos to pisanie, to ta zupa; to, co po wyciągnięciu szumowin (czytaj sztuki) zostaje w garnku, którą dopiero trzeba podzielić. Rozdzielić na głodnych kontaktu. Taki etos to ciężkie do przygwożdżenia bydlę, bo w dystrybucji żyje”<sup>8</sup>. Według Kryszkowskiego postawę artystyczną można opisać poprzez opowieść, która raczej zatacza koła nad sensem, niż go wyraża. Aby opisać taką formę wprowadza on pojęcie farmazonu, które definiuje w swoim tekście o Andrzeju Partumie zatytułowanym *Partum. Farmazon dla S. Morawskiego a w nim list płk. Włodzimierza*

*Ziemlańskiego w sprawie szczątków Witkacego, Sobczak królem Madagaskaru, zwierzenia Bałdygi, kawał Makarego o żabie, wychowanek Matki Teresy oraz małżeńskie rozterki Kwieka z Kulik. Zabijanie Partuma.* Kryszkowski



Jacek Kryszkowski,  
Odznaczenie PRON-u dla  
Tadeusza Kantora, 1985,  
wystawa *Trzebazalać-  
dużotaśmmagnetofo-  
nowychwipsie*, Goldex  
Poldex, Kraków, 2012,  
fot. Daniel Rumiancew

8 Jakub de Barbaro, Agnieszka Klepacka, Paweł Kowzan, Daniel Muzyczuk, Daniel Rumiancew, Janek Simon, *TRZEBAZAŁAĆDUŻOTAŚM-MAGNETOFONOWYCHWIPSIE*, Goldex Poldex, Kraków 2012, s. 8-17.

kreśli następujące zdania: „O kimś, kto jest nieuchwytny, mogę wysmarować jedynie FARMAZON. Nic więcej. [...] FARMAZON? To właśnie Partum, całkiem bezwiednie, naprowadził mnie kiedyś na trop absurdalnej możliwości. Potrafił godzinami głądzić o czymś, co właściwie było niewyraźne w słowach. Plótł nieustannie FARMAZONY o TYM i o OWYM. I mimo że ani TO, ani OWO nie zostawało w najmniejszym stopniu wypowiedziane, nawet zasugerowane, wiadomo było, o czym ten niezmordowany gaduła prawi. Swoje brednie Partum formułował z niezwykłą precyzją. Nieuchwytny zjawisko w mig osaczał takim zestawem znaczeń i metafor, że mogliśmy mieć absolutną pewność, czym to zjawisko nie jest. W tym upatruję istotę FARMAZONU. Tu gdzieś tropiłbym naturę przypadków Partuma. Bo przecież i on sam był nieuchwytny – Partum nie potrafił zidentyfikować Partuma, nie wyrażał sam siebie. Mógł jedynie być Partumem i wygadywać o sobie wierutne FARMAZONY, wskazywać pospółstwu, kim na pewno nie jest...”<sup>9</sup>. Gdzie indziej tak opisuje formę i cel wydawania periodyku: „Oto gdy przyjrzymy się zamieszczonym w »Tangu« tekstom, nasunie się nieodparte wrażenie, że ich »poetyka« czy »stylistyka« żywcem przypomina filozoficzne eseje, donosy, teksty o sztuce, manifesty, medyczne artykuły popularne, porady z periodyków... itd. A jak to sobie już powiedzieliśmy, o ZJAWISKACH nie może stanowić ten zewnętrzny, formalny zapis, gdyż są one poza formą, poza jej sugestywnością, poza tkwiącymi w niej wciąż nowymi możliwościami czy wypróbowanymi chwytami. Ten mylący eklektyzm tekstów wyraża jednak coś istotnego. Ujawnia pewną postawę autorów, którzy cieszą się wyśmienitym samopoczuciem bez uciekania się do określonych przez sztukę najnowszych tendencji czy realizowania się poprzez aktywność w innych specjalizacjach czy zawodowych umiejętnościach”<sup>10</sup>. Widzi więc rację bytu swojej twórczości literackiej jako próbę opisanie rozmaitych postaw za pomocą środków najbardziej adekwatnych do ich właściwości. Chciałbym w niniejszym tekście potraktować tę działalność nie tylko jako aktywność krytyczno-artystyczną, czyli pomocniczą wobec właściwej twórczości, ale również jako cel sam w sobie; próbę wynalezienia nowego sposobu produkcji sztuki

---

9 Kryszek (J.) Kryszkowski, *Partum. Farmazon dla S. Morawskiego a w nim list płk. Włodzimierza Ziemiańskiego w sprawie szczątków Witkacego, Sobczak królem Madagaskaru, zwierzenia Bałdygi, kawał Makarego o zabie, wychowanek Matki Teresy oraz małżeńskie rozterki Kwieka z Kulik. Zabijanie Partuma*, w: *Partum z wypożyczalni ludzi (historia życia twórcy)*, Dom Słowa Polskiego, Warszawa 1991, s. nlb.

10 Jacek Kryszkowski, *Redaktorskie*, „Tango” 1985, nr 6, s. 2.

poza ograniczającym ją fetyszyzmem wynikającym – według Kryszkowskiego – niechybnie z materialnego statusu dzieła sztuki. Przyszedł czas, by rozprawić się z postawą tego artysty nie za pomocą jego własnych metod, lecz na gruncie, który dla niego był wrogi – w obszarze należącym do historii sztuki jako dyscypliny naukowej. To zadanie będzie wymagało również naszkicowania tak treści, jak i formy jego własnej „historii sztuki”.

### **Sztuka zanieczyszcza środowisko**

Kryszkowski poza stosowaniem wskazanej poprzednio metody „strategicznych uników” – wskazując w złą stronę, odsłaniają one paradoksalnie „prawdę” – wypowiada się również poprzez eseje, w których wprost formułuje idee i służące ich eksplikacji charakterystyczne pojęcia. Jeden z tekstów pozwala na rekonstrukcję jego stosunku do sztuki dwudziestego wieku. Artykuł *Nie miała baba kłopotu... Farmazon z cyklu Sztuka zanieczyszcza środowisko* powinien nam również posłużyć jako wprowadzenie do lektury pozostałych pism, ponieważ zawiera wskazówki pozwalające na negatywną charakterystykę Kryszkowskiego. Autor roztacza w nim niezwykle parabolę. Autobus pełen pasażerów zostaje porwany przez terrorystę żądającego zawiezienia jego i pozostałych osób na Kubę. Kierowca spełnia rozkaz przy aplauzie wszystkich zgromadzonych i podąża ku plaży wypełnionej wrakami uprzednio porwanych pojazdów. Kuba znajduje się tam, gdzie położone są wszelkie awangardowe utopie sztuki. Autor relacjonuje, że kilku osobom udało się zamoczyć nogi w wodzie, a inne, takie jak Arthur Cravan, Marceli Słodki czy Johannes Baader nawet wyprawiły się w kierunku wyspy i tyle je widziano. W autobusie podczas porwania jest jeszcze jedna postać, która wybucha śmiechem, usłyszawszy żądania porwacza, i ucieka z pokładu, aby z oddali przyglądać się gruzowisku. To oczywiście figura, która pozwala samemu autorowi umiejscowić się w strukturze wypadków oraz dookreślić swoją zupełnie osobną postawę. Kryszkowski kontynuuje, niejako przyglądając się nakreślonemu obrazowi. Notuje kolejne beznadziejne, jego zdaniem, próby dostania się na Kubę. Pierwszy pojawia się Joseph Kosuth, który „pragnie zastąpić »autobus« i przeprawę przez morze »myśleniem o jej dokonaniu«”. Rynek sztuki staje się podstawową barierą, która uniemożliwia nawet tę z gruntu romantyczną próbę, bowiem „[...] atrakcyjne dzieła sztuki wypierają niebotyczne ilości makulatury w postaci konceptualnych tekstów i fotografii. Zdaje się, że przymus produktywności doprowadza Kosuth do granic sensu. Rynek nie wytrzymuje tej pozornej próżni, choć odtąd dzielnie stylizuje się na konceptualizm, dostarczając całkiem niezłego towaru. [...] Trzeba czegoś

innego, ale na razie handluje się awangardowymi odpadami i zapisami wideo dostarczonymi przez klasycyzujący performance i akademicki environment najróżniejszych odcieni. Wobec załamania konceptualnego, produkcja ta gwałtownie wzrasta i utrzymuje to zastraszające tempo do końca lat siedemdziesiątych, krzepiąc pazerność rynku. Dzieła te pokornieją w kolejnych seriach i ich nieskazitelną wdzięk jest wyrazem ekwilibrystycznego wykonania i opanowania bogatego asortymentu motywów i schematów. Sztuka okopuje się dziarsko na swej plaży. Jednak zalew tej twórczości osiąga punkt krytyczny, przekraczając wytrzymałość i pojemność największych muzeów czy najtańszych mózgów. Produkcja staje się powszechna i masowa, zwłaszcza gdy wspiera się ją tonami druków międzynarodowej sztuki poczty”. Następnie Kryszkowski wylicza „grzechy” sztuki lat osiemdziesiątych i znieawidzonego postmodernizmu, który jest dla niego symbolem konformistycznego rozmierniania awangardowych dążeń i celów na drobne. Autor – dość zaskakująco jak na moment powstania tekstu – rysuje również obraz rodzącej się właśnie sztuki globalnej. Píše: „Sztuka kpi z amerykańskiej hegemonii. Nie wydaje się być też ani japońską, koreańską, niemiecką czy afrykańską. Jest jakby każdą z nich po trosze i jednocześnie żadną. Świat artystyczny chełpi się alternatywnością, rozbięciem mitycznego centrum i samorzutnym tworzeniem się silnych ośrodków lokalnych”<sup>11</sup>. Ten stan podkreślony zostaje wymuszonym przez rynek powrotem do tradycyjnych mediów takich jak malarstwo i rzeźba i promocja neoprymitywizmu w postaci pobłażliwie określanej przez Kryszkowskiego jako fala „dzikusków”. Co prawda wstrzymane zostaje tempo, w jakim sztuka „zanieczyszcza środowisko”, bo konceptualizm razem ze złowrogą sztuką poczty odchodzą do lamusa, nie oznacza to jednak, że rynkowa i konserwatywna sztuka postmodernistyczna jest lepsza. Tę iluzję rozwiewa w słowach: „Awangardowe przekonanie o tym, że wszystko już było, ciąży na tej wymuszonej błędzie stylistyk niemiłosiernie. Dzieła dowodzą, że zna się i opanowało wszystko, co dotąd wyprodukowała ludzkość. Drwi się jednocześnie z tego, malując (uwaga, leci metafora) na gigantycznym falusie Dada kwadraty malewiczka [sic!], fowistyczne małpy, a jego fałdom skórnym nadaje się konstruktywistyczny szyk przepojony kubizującymi gruczołami potowymi”<sup>12</sup>. Ta panorama nie służy tylko przedstawieniu

---

11 Jacek Kryszkowski, *Nie miała baba kłopotu... Farmazon z cyklu Sztuka zanieczyszcza środowisko*, „Halo Halo” (Warszawa) 1985, s. nlb.

12 Ibidem.





Rappelez-vous à CELUI  
qui sacrifiera tout pour la  
Liberté de son

MIRIEUX  
BAKUNIN  
1914-1970



Jacek Kryszkowski, *Nagrobek Bakunina*, 1990, wystawa *Trzebazałaćdużotaśm-magnetofonowychwipsie*, Goldex Poldex, Kraków, 2012, fot. Daniel Rumiancew



Jacek Kryszkowski, *Trumienka*, 1982, wystawa *Gone to Croatan*, HMKV Dortmund, 2011, fot. Hannes Woidich

stanu sztuki w momencie pisania tekstu, ale również celom osobistym. Kryszkowski bowiem rozlicza się również z Kulturą Zrzuty – był jej aktywnym członkiem i współtwórcą magazynu „Tango”. Byłby naiwny, gdyby próbował przełożyć kierowaną przez mechanizmy rynkowe strukturę pola sztuki na polskie warunki. Twierdzi, że środków obserwowanych w krajach kapitalistycznych Polacy używali bezrefleksyjnie, ponieważ nie były one w stanie zrekonstruować kontekstu, w którym powstawały dzieła wynikające z konceptualizmu, czy też z ekspresjonizmu lat osiemdziesiątych. Ta sytuacja pozwoliła jednak na wykształcenie swoistych sposobów „dotarcia na Kubę”. Kryszkowski określa swoje przedmioty zainteresowania jako problemy współpracy, zachowania w grupie, udziału i roli indywidualium w montowaniu wydarzeń międzyludzkich oraz zrzutę pomysłów, gestów czy żartów. Przykładami tego podejścia są Łódź Kaliska, grupa Dziekanka oraz grupa Szajny, Onucha i Bałdygi; ich wartość polega na tym, że wszelka dokumentacja stała w sprzeczności z ich duchem. Dzieła sztuki powstałe w obrębie tych grup były raczej efektami niepotrzebnych kompromisów i jako takie były obce działaniom tych artystów. Kryszkowski obserwuje również postępujące podporządkowanie nawet tych postaw ogólnej logice pola sztuki. Wraca więc do kluczowego pojęcia Kultury Zrzuty jako formacji ideowej, która powstała jako wyraz protestu wobec właśnie tych tendencji, jako wyraz kreatywności nieskrępowanej przez materialny produkt czy konwenanse oraz nienastawionej na indywidualne autorstwo. Zrzuta nie polega też na ucieczce, jak mogłoby wynikać z przywołanej paraboli – wszak osobnik uciekający z autobusu podąży jednak na plażę. Jego akt nie jest heroiczny, a więc nie może być wpisany do kolejnych annałów czynów godnych artystów. I tu następuje wielkie otwarcie w tym eseju, ponieważ autor zapowiada rekonstrukcję poczynań swojego podmiotu lirycznego.

Jak w pigułce otrzymaliśmy całkowite potępienie sztuki jako takiej i kolejne awangardowe remedium na zastaną sytuację. Dostało się wszystkim zainteresowanym: menedżerom, teoretykom, historykom, publiczności, kolekcjonerom, a w końcu nawet kolegom-artystom, z którymi łączyło Kryszkowskiego coś więcej niż tylko uczestnictwo we wspólnych przedsięwzięciach. Tekst jest jednak wyrazem sprzeciwu i chęci dookreślenia własnej pozycji w polu sztuki bądź na jego marginesach. Jednocześnie należy wspomniany artykuł traktować jako wprowadzenie do nowego rozdziału w twórczości. Służy on rekonstrukcji postawy Kryszkowskiego w obliczu obserwowanego przez niego radykalnego kryzysu pozycji awangardowych w latach osiemdziesiątych w Polsce i na świecie. Rekonstrukcja ta oparta jest przede wszystkim na tekstach zamieszczonych w trzech numerach

magazynu o zmiennej nazwie („Halo Haloo”, „Hali Gali” i „Hola Hoop”) ze stałym podtytułem „Chlusty Zrzuty”, które ukazały się w 1985 roku. Rok później artysta ogłasza zaprzestanie uczestnictwa w kulturze w ogóle, jednak do końca lat osiemdziesiątych dalej pojawia się na imprezach związanych z Kulturą Zrzuty czy nawet sporadycznie wykonuje obiekty<sup>13</sup>.

## Secesja

Po pierwsze, powinniśmy zrekonstruować powody, dla których artysta zdecydował się na powołanie własnego periodyku. Już sam ten fakt stawia go w opozycji do zbiorowej redakcji „Tanga”. Kryszkowski w ramach wewnętrznej dyskusji z Jackiem Józwiakiem o znaczeniu pojęcia „zrzuty” podaje szczegółowe względy, które stały za tą decyzją. Program i powody powstania nowego magazynu wyjaśnia znów przez negację. Dokonuje tego w odpowiedzi na list, który otrzymał od Józwiaka – oskarżył on redaktora „Halo Haloo” o sprzeniewierzenie się ideałom Kultury Zrzuty i egoistyczne działanie polegające na wykorzystywaniu grupy dla swoich celów. Kryszkowski pisze więc [pisownia oryginalna]:

„Od czego mogę nas uwolnić:

Nie przeszkadzać ci w pracy artystycznej wymagającej osamotnionego skupienia i ekstazy. Pracy nie znoszącej obecności innych w wymiarze banalnego fermentu, szamotania, niezdecydowania i nieproduktywności.

Działać wyłącznie na Twoje konto, gdyż nie widzę potrzeby istnienia jakiegokolwiek konta.

Nie nadużyję więcej na Kulturze Zrzuty czy na »Tangu«. Do kultury jak to wyłuszczyłem mam nieodwracalne wątpliwości. Zupełnie zadowolę się ludowym i wciąż popularnym zwrotem zrzuta. O hasła mi przecie nie chodzi. Dzięki twym roztroprnym uwagom, jak i powodowany doświadczeniami »Tanga« postanowiłem wykpić »własne« pismo »Halo Haloo«, tytułując je »Hola Hoop«.

Jako że specjalizujesz się w strategii geniusza, dedykuję Ci redaktorski farmazon, który jak potrafi czerpie ze spuścizny Twego listu”<sup>14</sup>.

13 Na przykład *Nagrobek Bakunina* na wystawę *Bakunin w Dreźnie*, która była prezentowana w Kunstmuseum w Düsseldorfie oraz w Kampnagel Fabrik w Hamburgu w 1990 roku. Praca ta w zasadzie sygnalizuje koniec aktywności Kryszkowskiego w polu sztuki i stanowi niezwykle ciekawe nawiązanie do wykonanej przez niego *Trumienki* – obiektu zaopatrzonego w tablicę z nazwiskiem artysty i datą śmierci, która jest dniem wprowadzenia stanu wojennego w Polsce, czyli 13 grudnia 1981.

14 Jacek Kryszkowski, *Redaktorskie, Hola Hoop* (Warszawa) 1985, s. nlb.

Zbigniew Libera ujawnia kolejny element niezbędny do zrozumienia przyczyn secesji Kryszkowskiego z „Tanga”. Jest nim, według niego, konflikt z Janiakiem, którego Kryszkowski atakował „za pewnego rodzaju tchórzostwo i racjonalną zapobiegliwość, za to, że nigdy nie odda się całkowicie twórczości, nie rzuci się w otchłań [...]”<sup>15</sup>.

Tchórzostwo owo miało polegać na niemożności opuszczenia wyznaczonej przez „skupienie i ekstazę” mitologii sztuki. Radykalizm koncepcji Kryszkowskiego widać we wspomnianym w liście do Józwiaka odrzuceniu działania „na czyjeś konto”. Artysta opowiada się za uwolnieniem dzieła od sygnatury<sup>16</sup>. Kolejnym elementem jego programu staje się odrzucenie instytucjonalnego systemu kultury. Z nazwy ugrupowania zostaje sama „zrzuta” jako synonim sposobu działania.

W cytowanym uprzednio tekście *Nie miała baba kłopotu...* Kryszkowski pokazuje nam wyobrażone pole sztuki, w którym produkcja odbywa się na zupełnie innych warunkach. Rynkowy obrót dziełami sztuki (nawet poddany dość specyficznym warunkom w zarządzanej odgórnie gospodarce PRL) staje się niemożliwy. Artysta zgodnie z programem *Osobistego punktu obserwacji i kształtowania flory twórczej* jest uważnym obserwatorem procesów technologicznych oraz rozwoju pozycji konceptualnych. Warto w tym miejscu nakreślić szersze pole zjawiska publikacji artystów, które w latach siedemdziesiątych stanowiły dla wielu artystów o orientacji konceptualnej sposób na wyjście z paradoksów rynku sztuki i związanego z nim fetyszyzmu towarowego. Lucy Lippard publikuje w 1977 roku tekst zatytułowany *The Artist's Book Goes Public*<sup>17</sup>. Jest on pełną optymizmu wizją nowego odkrytego właśnie pola, będącego alternatywą dla tradycyjnej dystrybucji sztuki i idei z nią związanych. W założeniu tanie druki stały się wkrótce jednak – ze względu na aurę związaną z edycją artystyczną i ograniczony nakład – przedmiotem pożądanego

- 
- 15 *Gdzieś we mnie, tam głęboko jest jakiś sprzeciw na pęd z wszystkimi w jednym kierunku, że chciałbym inaczej.* Zbigniew Libera rozmawia z Adamem Rzepeckim, w: Adam Rzepecki. *Preferuję bardziej zrzutę niż kulturę*, red. Dawid Radziszewski, Małopolskie Centrum Kultury Sokół, Nowy Sącz 2013, s. 54.
- 16 Dlatego elementem polityki autorskiej były częste zmiany redaktora naczelnego (Mikołaj „Miken” Malinowski albo Jacek Kryszkowski, który przy okazji dawał znać, że „kieruje sprawą z tzw. tylnego siedzenia”) oraz tytułu czasopisma.
- 17 Lucy Lippard, *The Artist's Book Goes Public*, w: *Artists' Books: a Critical Anthology and Sourcebook*, red. Joan Lyons, Visual Studies Workshop Press, New York 1993.

kolekcjonerów. Banu Cennetoğlu, turecka artystka zajmująca się książkami artystów, diagnozuje tę sytuację następująco: „Dokonana się demokratyzacja dystrybucji i obrotu dziełami, dzięki której każdy artysta może sam tworzyć i prezentować swoje prace bez galerii, instytucji, muzeów i innych zależności strukturalnych. Jednak po tych 40 latach pewne dzieła z tamtych czasów są horrendalnie drogie, są częściami kolekcji. Stworzony został rynek obrotu autorskimi książkami artystycznymi, który kreuje przecież dość specyficzny rodzaj fetyszyzmu. Dlatego sceptycznie podchodziłabym do mitu demokratyzacji dystrybucji dzieł sztuki”<sup>18</sup>. Kryszkowski zauważa ten proces i opisuje go na przykładzie dzieł konceptualnych w cytowanym uprzednio tekście *Nie miała baba kłopotu... Farmazon z cyklu Sztuka zanieczyszcza środowisko*, a performatywny wyraz pogardy dla druków artystów ujawnia we wspomnianej aukcji, zorganizowanej wspólnie z Adamem Rzepeckim, w ramach której za bezcen (licytacja dokonywana była w dół) artyści sprzedali znajdujące się w ich kolekcjach dzieła (jak również kilka falsyfikatów). niesprzedane obiekty natomiast utopili w Wiśle, odnosząc się dosłownie i zarazem żartobliwie do nieekologicznego charakteru sztuki. Do listy powodów rozejścia się z „Tangiem” powinniśmy więc dodać jeszcze jeden: niezgodę na ewolucję statusu magazynu z dyskursywnego źródła informacji ku obiektowi sztuki o zbiorowym autorstwie. Jednocześnie artysta dalej uważa, że medium publikacji stanowi nadal najważniejszy sposób komunikacji poprzez sztukę. Dyskusja z Józwiakiem dotyczyła również znaczenia pojęcia „zrzuty”, która była podstawą działania nieformalnej grupy związanej wokół Strychu i „Tanga”. Magazyn Kultury Zrzuty ze względu na przyjętą metodę pracy był wręcz modelowym przykładem zrzuty jako podstawy wspólnotowego działania artystycznego. Kryszkowski rozumie ją jednak inaczej: „Zrzuta nie dostarcza wyników w postaci, jakiej zwykło się oczekiwać. Konkrety o charakterze rozdeptanego peta czy misternego cacka, jakie czasem lubią zmajstrować uczestnicy jej wydarzeń, spełnić mogą rolę co najwyżej gadżetu w »wiedziomych dialogach«. Funkcja ich jest równie przypadkowa co bezsensowna, jak kolor gaci, w których sprawcy dokonują swej kolejnej zrzuty. Późno oczekiwać tu konkretów, którymi zwykło wytyczać się wartości. Nienagan-na wytwarność nawet najbardziej wulgarnych czy przepojonych mądrością

---

18 *Przekraczanie granic strony. Daniel Muzyczuk rozmawia z Banu Cennetoğlu*, „Notes na 6 Tygodni”, 10.10.2010, <http://www.funbec.eu/teksty.php?id=98> (dostęp: 30.08.2015).

dział, reżyseria spektakli, atrakcyjność ekwilibrystycznych popisów to sfery nieosiągalne przez Zrzutę. Stąd tyle pretensji o jej miałość, zwłaszcza gdy nieprzychylna do bezpośrednich kontaktów ludność styka się łeb w łeb z jej często męczącą i przerażającą atmosferą. Wymóg współdziałania w niej często skłania do ucieczki, gdyż dokonania zamarte w taśmach, obiektach, fotach czy dyplomach nie wykazują większej przydatności (jak barwa gaci, o której już wspomniałem). A przecież taki dorobek połączony z dobytkiem jest owocem wieloletnich starań i nieprzespanych nocy<sup>19</sup>. Taśmy zalane w gipsie z cytowanego *MANIFESTU* (o sztukę lat osiemdziesiątych w Polsce) to właśnie taka dokumentacja, którą skwitować można jako „dorobek” – *Ersatz* będący tylko marnym cieniem po samej postaci oraz „dobytek” – błyskotka odwracająca wzrok od swojego źródła.

### Jak robić rzeczy słowami?

Magazyny Kryszkowskiego miały być więc przede wszystkim nośnikiem dyskursu, a nie zindywidualizowanych prac artystów, których status obiektu artystycznego podkreślała sygnatura. Stąd większość ich objętości stanowiły nierzadko długie teksty, którym czasem towarzyszyły strony w typie *fold-out*, wklejone zdjęcia lub inne materialne elementy (o ich paradoksalnym statusie napiszę dalej). Nawet jeśli zmiana ta miała charakter ilościowy, była wyraźna i zgodna z wyjaśnieniami potrzeby powołania nowego periodyku. Tekst zamiast dzieła sztuki miał w pełniejszym stopniu oddawać i kształtować postawy przedmiotów opisu, jak i samego autora. Zastąpienie wytwarzania obiektów przez twórczość literacką może sugerować, że Jacek Kryszkowski widział ratunek dla sztuki w specyficznym pojętej ekfrazie. To pojęcie wywodzące się z klasycznej retoryki oznacza literacki opis dzieła sztuki, którego pierwowzoru można szukać w homeryckiej deskrypcji tarczy Achillesa albo w *Obrazach* Filostrata Starszego. Przyglądając się ewolucji postawy wobec ekfrazy, W. T. J. Mitchell wyróżnił trzy kluczowe etapy. Pierwszym z nich jest ekfrastyczna indyferencja, która oparta jest na przekonaniu, że przekład mediów wizualnych na język jest źródłowo niemożliwy, a słowa mogą co najwyżej „cytować” obrazy. Ten stosunek przewyższony jest przez ekfrastyczną nadzieję. Podmiot ją żywiący jest przekonany, że niemożliwość można i należy przekroczyć, a poetyka jest w stanie stać się metaforą dla tego, co widzialne. Ta droga zostaje ponownie zamknięta w trzecim etapie,

---

19 Jacek Kryszkowski, *Pismo redakcyjne*, „Halo Haloo” 1985, s. nlb.

który Mitchell określa jako ekfrastyczny strach. To on dochodzi do głosu w *Laokoonie* Gottholda Ephraima Lessinga, który powstał między innymi po to, aby umocnić granicę między mediami. Przyjrzyjmy się jednak za Mitchellem ekfrazie w działaniu. Jest ona środkiem ustanawiającym trójstopniową relację między 1) dziełem sztuki, 2) nadawcą i 3) odbiorcą. Ten triangularny schemat wprawiają w ruch dwie czynności: 1) konwersja wizualnej reprezentacji na komunikat werbalny oraz 2) tłumaczenie zwrotne odbywające się w umyśle słuchacza, który ma za zadanie przełożyć reprezentację werbalną z powrotem na wizualną. Nietrudno zauważyć, że w przypadku Kryszkowskiego nie może chodzić o mediację wizerunku lub obiektu. Tych w tematach artysty brakuje. Relacjonuje on raczej wydarzenia, których nie traktuje jako dzieł sztuki samych w sobie.

Przykładem niech będzie najbardziej znana akcja artysty, czyli *Wyprawa do Rosji po Witkacego*, którą Kryszkowski zrealizował razem z Elżbietą Kacprzak i Mikołajem „Mikenem” Malinowskim. Historia jest dobrze znana. Pod pozorem wyjazdu turystycznego trójka bohaterów przedostała się do Jezior, będących obecnie częścią Ukrainy. Tam Kryszkowski wykopał kości Witkacego, zmielił je i dodał w foliowych woreczkach do 100 egzemplarzy swojego magazynu, który zawierał detaliczną opowieść o wyprawie, mapę terenu z zaznaczoną marszrutą oraz 3 zdjęcia poświadczające, że wydarzenie miało miejsce. Na pierwszym z nich widzimy Kryszkowskiego i Kacprzak, na następnym artystę kopiącego w grobowcu Witkacego, natomiast na ostatnim, zrobionym z tego samego miejsca, artysta (stojąc cały czas w wykopanym przez siebie dole) trzyma coś, co wygląda na kość. Relacji towarzyszy *Rozmowa starca z przyglupem* zapisana w formie dialogu, w której następuje wymiana poglądów między Witkacym i Kryszkowskim. Ten utwór wykorzystuje już wcześniej upowszechnianą plotkę, że Kultura Zrzuty w latach osiemdziesiątych na Strychu w Łodzi odnalazła Witkacego, który – wbrew oficjalnej wersji głoszącej, iż popełnił samobójstwo 17 września 1939 – ukrył się i przeżył co najmniej kolejnych czterdzieści lat. A więc wiarygodność łotrzykowskiego eposu opowiadającego o losach ekspedycji zostaje od razu podważona, a ilość materiałów dotyczących wyprawy wprowadza w tym większą konfuzję. To działanie o tyle ważne, że jest w pełni świadomą operacją na fetyszystycznych przyzwyczajeniach publiczności. Nie jest wynikiem niezdecydowania, ale konsekwentnej strategii artystycznej. O powodach przeprowadzenia całej akcji Kryszkowski pisze następująco: „Jak sądziliśmy, sprowadzenie, jak i rozprawienie kośćca Witkacego wśród polskiej ludności (po dwie łyżeczki zmielonego pyłu na każdego chętnego) uczyni



zadość umęczonemu społeczeństwu. Pozbawi go kolejnej okazji do charakterystycznej euforii połączonej z obchodami, do jakich niewątpliwie doszłoby, gdyby narodowi pojętemu jako całość przekazano szkielet utrzymany jako całość. W tym wypadku kościec nabrałby własności ogólnej, stając się przy tym własnością szczególnie niczyją... A tak, posiadając w domu tę odrobinę kostnego pyłu (torebka doczepiona jest do okładki pisma), szczęśliwy właściciel zdobywa możliwości dotąd nieosiągalne. Zbliża się do Witkacego w stopniu, jakiego nie zapewnią nawet będące w domowym posiadaniu rękopisy mistrza czy jego kolorowane portrety... Trzymany w ręku kawałek Witkacego to przecież szczątek sprawczy, który wraz z tą resztą organów zatraconych w procesach gnilnych grobowca czynił te podziwiane cuda. Powiedzmy nawet, że to Witkacy zwykł stanowić o rzeczach, a nie rzeczy o nim<sup>20</sup>. Zniuansowana gra pozwala małej foliowej torebce z małą ilością białego proszku być czymś więcej niż historia opowiadana przez artystę, a z drugiej strony – czymś zdecydowanie mniej ważnym. Jej znaczenie tkwi bowiem tylko i wyłącznie w narracji, to ona zarazem buduje i podważa wartość zawartości torebki. Ponownie nie wypowiadając rzeczy wprost, artysta komentuje własną działalność. Tym razem wyraźnie odnosi się do materialnego statusu swoich wydawnictw. Jednym z zarzutów, które kierował w stronę „Tanga”, był fakt, że pierwotnie wspólnotowe doświadczenie tworzenia zamienione zostało w „antologię” dzieł sztuki sygnowanych przez indywidualnych artystów. Pomimo dość dużego nakładu (czasem wynoszącego nawet 200 kopii) magazyn stał się kolekcjonerskim obiektem, o który starają się tak prywatne osoby, jak i instytucje publiczne (w jednym z numerów periodyku Kryszkowskiego znajduje się relacja z perypetii z próbami zainteresowania wydawnictwami okołozrzutowymi Ryszarda Stanisławskiego – ówczesnego dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi).

Samo myślenie w kategoriach ekfrastycznych o pismach Kryszkowskiego z 1985 roku pozwala zupełnie odrzucić obiekt. Magazyn wskazuje bowiem na coś poza sobą jako ewentualny przedmiot sztuki, ale sytuuje się jednak paradoksalnie w jej polu – jako rozciągnięty monolog obchodzący obiekt, ale nigdy go nie dotykający. Obiekt będący sam w sobie farmazonem. Warto tutaj przywołać również polityczny aspekt akcji artysty. Zwłoki Witkacego nie zostały sprowadzone do Polski przez władze m.in.

---

20 Jacek Kryszkowski, *Podróż do Rosji po Witkacego*, „HOLA Hoop” (Warszawa) 1985, s. nlb.

z powodu jego zajadłej antykomunistycznej postawy. Kryszkowski dokonał politycznej i bezprawnej prowokacji. Według relacji zależało mu na nagłośnieniu jego działania i oczekiwał procesu. Władze jednak albo nie



Jacek Kryszkowski,  
okładka „Hola Hoop”,  
1985, wystawa *Trzebaza-  
łaćdużotaśmmagnetofono-  
nowychwgiptse*, Goldex  
Poldex, Kraków, 2012,  
fot. Daniel Rumiancew

dostrzegły tego aktu, albo postanowiły go zignorować. Publikacja materiałów może być więc postrzegana jako zeznanie będące w istocie samooskarżeniem, które dodatkowo zaopatrzone w dowód rzeczowy. Oba te elementy wskazują jednak na źródłowy akt, będący w pojęciu artysty działaniem artystycznym. Niewątpliwie Kryszkowski jest świadomy ograniczeń wypowiedzi ekfrastycznej, stąd rzeczony woreczek, zdjęcia i mapa okolicy. Jednocześnie jednak to właśnie opis sytuacji czyni z czytelnika współnika przestępstwa i tutaj tkwi charakterystyczna dla tego okresu twórczości nadzieja ekfrastyczna.

Jeśli ekfrazja jest częściowym remedium na strach przed mediacją, to warto się zastanowić, jak Kryszkowski wykorzystuje obrazowość swej prozy. Za Rancière'em możemy opisać stosowane do poezji pojęcie malarskości następująco: „Po pierwsze, słowo pozwala, dzięki narracji i opisowi, widzieć

nieobecną widzialność. Po drugie, pozwala ono widzieć coś, co w ogóle nie należy do domeny widzialności, wzmagając lub ukrywając wyrażenie idei, pozwalając odczuć natężenie lub osłabienie emocji”<sup>21</sup>. Ekfrazja staje się więc maszyną do odsłaniania i zakrywania tego, co niekomunikowalne poprzez obraz (tutaj właściwsze byłoby wykorzystanie figury obiektu jako medium obrazów). Pozostaje jednak medium komunikacji. Należałoby zapytać, kto jest odbiorcą. Mitchell wyobraża sobie ekfrazję jako mediowanie

21 Jacques Rancière, *Los obrazów*, w: idem, *Estetyka jako polityka*, przeł. Julian Kutyla, Paweł Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 51.

pozbawionego głosu przedmiotu wypowiedzi pomiędzy wyposażonymi we władzę podmiotami. Jednym słowem, ekfrazą jest sposobem na objęcie władzą obcego. W przypadku Kryszkowskiego mamy jednak do czynienia z nieobecnością przedmiotu. Inny, który domaga się translacji, nie istnieje, triangularna struktura jest pozbawiona tradycyjnego miejsca oparcia. W cytowanym już tekście, stanowiącym odpowiedź na tekst Jacka Józwiaka, artysta odnosi się bezpośrednio do istnienia owej instancji. „Potrzeba uporządkowania zrzuty przyłazła więc z zewnątrz. Gdy czytam paszkwil Józwiaka, mam nieodparte wrażenie, że nie pisze on wyłącznie do mnie. Ten list wyraźnie obserwuje ktoś »trzeci«, »postać« niesłyszanej wagi dla Józwiaka. On nie pisze o współdziałaniu, o zrzucie, której moglibyśmy dokonać, a boleje nad losem wytworu, którego ocena w kulturze (przez tę osobę »trzecią«) obniża swą wartość w wyniku mych niecnych występów. [...] Józwiak szuka »arbitra«, dążąc do morderczego Tanga z obserwatorami, chcąc znaleźć u nich potwierdzenie swych racji. Wysilek przenosi na zewnątrz grupy, na bezlitosne »kulturowe oko«, w sferę walki o sukces”<sup>22</sup>. Trzeci, którego Kryszkowski widzi jako prawdziwego adresata listu Józwiaka, nie jest jednak innym z komunikacyjnego schematu ekfrazy. Jest raczej zespołem reguł konstytutywnych dla pola sztuki; elementem zewnętrznym wobec Kultury Zrzuty, projektowanym przez Józwiaka na grupę siłą przyzwyczajenia. Niewątpliwie jednak obiekt artystyczny jawi się Kryszkowskiemu jako zwornik, który umożliwia działanie tego układu zapewniającego aksjologię i *raison d'être* samego pola. Ekfrastyczny przedmiot opisu zostaje połączony w jedno z instancją fundującą funkcjonowanie sztuki w ogóle.

### Cześć czarnej sztuce

Warto się zastanowić, jaki jest sens tej przemiany obiektu w pole i sztuki w literaturę. Rozwiązanie możemy odnaleźć, badając, jaki użytek z poezji Stéphane’a Mallarmégo robi Marcel Broodthaers. Dla belgijskiego artysty, podobnie jak dla Kryszkowskiego, kluczowym zagadnieniem dla produkcji artystycznej było uprzedmiotowienie. Możemy to zaobserwować w najbardziej znanej pracy Broodthaersa *Musée d'Art moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, która została pokazana publiczności w Kunsthalle w Düsseldorfie w 1972 roku. Rachel Haidu i Dirk Snauwert widzą w zastosowaniu witryn ujawnienie procesu uprzedmiotowienia

poprzez fetyszyzację<sup>23</sup>. To one są widzialną emanacją instytucji muzeum, ale również szerszych procesów. Haidu ujmuje to następująco: „Witryny łączą porządek i taksonomię, czytanie i wiedzę z imperializmem i kolonializmem”<sup>24</sup>. Symbolizują więc prowadzony z pozycji Foucaultowskiej wiedzy-władzy dyskurs podporządkowujący obiekty logice historii i rynku. Poprzez podkreślenie ich materialności budują ich wartość wymienną i narracyjną. Są więc widowym elementem systemu dystrybucji. To ten element w twórczości Broodthaersa zafascynował Seta Price’a i dlatego cytat z belgijskiego poety i artysty otwiera jego esej zatytułowany *Rozproszenie*<sup>25</sup>: „Definiowanie artystycznej aktywności ma miejsce przede wszystkim na polu dystrybucji”. Ponieważ zagadnienie kontroli artysty nad dystrybucją własnej twórczości stanowi podstawowy problem artysty Seta Price’a, śledzi on sposoby jej konceptualizacji u różnych artystów awangardowych i neoawangardowych. Pisze: „Dystrybucja stanowi obieg lektury, dlatego stanowi ogromny subwersywny potencjał w konfrontacji z instytucjami kontrolującymi definicje kulturowego znaczenia. Rozpoznanie oraz kontrolę czasowego wymiaru obiektu. Duchamp wprowadził w obieg pojęcie fontanny w sposób, który stał się jedną z założycielskich scen sztuki; przeistoczyło się ono z prowokacyjnego *objet d’art* w, jak Broodthaers określił swoje *Musée des Aigles*: »sytuację, system zdefiniowany przez obiekty, przez inskrypcje, przez różne formy działania«”<sup>26</sup>.

Nasz problem dotyczy jednak sposobu przejścia od poezji ku sztukom wizualnym u Broodthaersa i powodów, które ten ruch spowodowały. Jeśli porównamy witryny, które są elementem systemu sztuki, czy też kultury w ogóle, do czarnych pasów zakrywających kolejne wersy *Rzutu kośćmi* Mallarmégo, to przyczyny odejścia od literatury stają się jasne. Jacques Rancière zauważa, że Broodthaers doprowadza poemat Francuza do radykalnego dopełnienia zawartej w nim obietnicy. Pisze on: „Uplastycznienie wiersza jest operacją artystyczną, która inscenizuje uprzedmiotowienie. [...] Jest ona oparta na użyciu poetyki Mallarmégo (uprzestrzeniająca władza słów-idei, która kwestionuje plastyczne

---

23 Zob. Rachel Haidu, *The Absence of Work: Marcel Broodthaers 1964–1976*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2010; Dirk Snauwert, *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures, 1972*, „The Artist as Curator” 2014, nr 5.

24 Rachel Haidu, op. cit., s. 223.

25 Seth Price, *Rozproszenie*, przeł. Marcin Czerkasow, „Punkt”, nr 15, s. 194, <http://www.punktmag.pl/punkt-15/> (dostęp 30.08.2015).

26 Ibidem, s. 204.

przywileje form) do skonfrontowania jej władzy, która zmienia znaki wymiany w rzeczy. Na tablicy kreślarskiej zdolność słów do fabrykowania przestrzeni może zostać utożsamiona z czymś odwrotnym, swoim własnym sobowtorem: utowarowieniem znaków stających się rzeczami oraz rzeczy stających się znakami”<sup>27</sup>. Według Rancière’a Broodthaers porzuca literaturę dla sztuk wizualnych, ponieważ krytyka ekonomii opartej na utowarowieniu wobec braku *point de capiton* w postaci obiektu w poezji nie mogła być doprowadzona do logicznego końca.

Kryszkowski swoją decyzją o poświęceniu się pisaniu zamiast produkcji obiektów wraca do decyzji Broodthaersa i stara się odwrócić bieg wydarzeń i zaproponować inne rozwiązanie wynikające z *Rzutu kośćmi* – to literatura ma wchłonąć sztuki wizualne, aby w ten sposób uniemożliwić ich fetyszyzację oraz dokonać opisu sposobu działania pola sztuki. Będzie on jednak podążał za belgijskim artystą w swoim zainteresowaniu zagadnieniem dystrybucji. Aby to zrozumieć, nie wystarczy przyjrzeć się instruktywnemu przykładowi, jakim jest *Podróż po Witkacego*, ale potraktować całe przedsięwzięcie w formie periodyku jako niewczesny projekt zapowiadający współczesne próby wyjścia z impasu, w którym znalazła się sztuka postkonceptualna oraz zarażone fetysyzmem towarowym publikacje artystów. Do pewnego stopnia renegocjacją znaczenia dystrybucji jako krytycznej procedury był magazyn „Dot Dot Dot”, wydawany od 2000 do 2010 roku najpierw przez Stuarta Baileya i Petera Bialka, a następnie od 2006 roku redagowany przez kolektyw Dexter Sinister, w skład którego wchodził Bailey i David Reinfurt. Słowa, którymi w artykule podsumowującym tę działalność używa do jej opisu Saul Anton, można z powodzeniem zastosować również do magazynu Kryszkowskiego: „Należy zauważyć, że jako magazyn-jako-forma, »krytyka instytucjonalna« powraca do swej ziemi ojczystej – domeny języka i druku, w której nie przypomina już galerijnej i muzealnej »krytyki instytucjonalnej«. W rozszerzonym polu języka i czcionki tekst wydaje się działać na poziomie bezpośrednio opisowym czy też narracyjnym i nie jest już dłużej ograniczany przez powinności krytycznego osądu, periodyzacji itp.”<sup>28</sup>. Właśnie taki, nieskażony przez

---

27 Jacques Rancière, *The Space of Words: From Mallarmé to Broodthaers, w: Un coup de dés. Writing Turned Image. An Alphabet of Pensive Language*, red. Sabine Folie, Generali Foundation, Wien; Walther König Buchhanlung, Köln, 2008, s. 211.

28 Saul Anton, *Propositions and Publications: On Dexter Sinister*, w: „Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry” 2011, nr 27, s. 18–19.

instytucję sztuki poziom krytyki instytucjonalnej osiąga Kryszkowski dzięki powiązaniu produkcji dyskursu z autonomicznymi metodami dystrybucji. Pojęcie autonomii sztuki to jeszcze jedno zagadnienie, które ulega w czasie tego procesu przekształceniu. Nie chodzi już tutaj o Greenbergowską czystość sztuk, ale wobec źródłowego braku przedmiotu w całym procesie budowanym przez artystę celem staje się raczej transformacja procesu dystrybucji w podstawową metodę artystyczną. Owe dystrybucji mają podlegać nie przedmioty, a postawy. Są one nie tylko opisywane, ale w trakcie tego działania również ulegają transformacjom. Kryszkowski twierdzi, że mogą one żyć tylko i wyłącznie w farmazonie, który opowiadając o jednym, właściwie wyraża coś zupełnie innego – to, czego nie da się ująć w słowach, a można jedynie obchodzić. Praca pozbawionej jednego z punktów oparcia ekfrazy przekształca się z aktywności budującej stosunek podległości w metodę krytyczną ujawniającą reguły konstrukcji pola. Odsłanianie poprzez zakrywanie postawy to również cecha charakteryzująca zdiagnozowany przez Borisa Groysa pęd ku *self-designie* artystów<sup>29</sup>. Kryszkowski znów staje się prekursorem, tym razem wobec współczesnej konstrukcji podmiotu artystycznego jako niezbywalnego, a może najważniejszego elementu każdego dzieła sztuki.

### **Martwy przedmiot sztuki**

Krótkotrwałe przedsięwzięcie Jacka Kryszkowskiego może być uznane za porażkę ze względu na osadzenie na konkretnej scenie artystycznej oraz ograniczenia w postaci nakładu i bariery językowej. Instytucja sztuki i reguły tego pola nie mogły zostać zakwestionowane przez tak ograniczone działanie. Niemniej jednak może być obecnie uznane za niezwykle ciekawą propozycję nie tylko o potencjale krytycznym, ale również jako próbę radykalnej zmiany sposobów produkcji artystycznej. Tak pojęty, oparty na badaniu i kreowaniu metod dystrybucji projekt wydaje się jednakowo aktualny zarówno obecnie, jak i w momencie powstania, w zupełnie innej rzeczywistości społeczno-politycznej. Kryszkowski dokonał w końcu dość trafnej diagnozy ograniczeń projektu konceptualnego, który ciągle stanowi podstawę rozumienia tego, czym jest sztuka współczesna. Postawy, które stawiał w szereg swoich bezpośrednich mistrzów, stanowią nadal odstępstwa

---

29 Boris Groys, *Self-Design and Aesthetic Responsibility*, „e-flux journal” nr 7, 06/2009, <http://www.e-flux.com/journal/self-design-and-aesthetic-responsibility/> (dostęp 30.08.2015).

od reguł gry. Jest wśród nich Andrzej Partum i Anastazy B. Wiśniewski. Obu w poświęconych im artykułach uśmiercił, opowiadając o nich, jakby nie żyli w momencie pisania. Czyżby była to powieść o postawie budowana za pomocą radykalnej interpretacji pojęcia „śmierci autora”? Apoteoza wzniesiona została za pomocą epitafium, tak jakby projekt Kryszkowskiego był z góry spisany na porażkę.

Tak postawiony akcent wskazuje na jeszcze jeden aspekt twórczości Kryszkowskiego, którego przejawem są wspomniane śmierci za życia. Była tutaj już mowa o dwóch funeralnych obiektach, z których jeden jest kamieniem nagrobnym Bakunina, a drugi stanowi nienaturalnie małą trumnę zaopatrzoną w personalia artysty. Motyw grobu siłą rzeczy pojawia się w również w relacji z wyprawy po Witkacego. Ta obsesja wydaje się mieć jednak również znaczenie konceptualne. Po pierwsze, wydaje się, że artysta w romantycznym duchu stosuje śmierć jako metodę na heroizację postawy. Wiśniewski, Partum czy sam Kryszkowski stają się dzięki temu nie tylko poetami wyklętymi, ale wręcz bohaterami poległymi na polu walki z kulturą. Ten motyw zdaje się mieć zresztą więcej wspólnego z twórczością innego mistrza negatywności, Guy Deborda, niż z narracjami kształtującymi narodową tożsamość poprzez przywołanie obrazu przelania niewinnej krwi. Jak wskazuje Paweł Mościcki, dla autora *In girum imus nocte et consumimur igni* heroizacja najbliższego kręgu znajomych miała na celu również kreację specyficznej polityki historycznej opierającej się kulturze spektakularnej. Pisze on: „Debord jako historyk własnych poczynań tworzy więc narracje, które funkcjonują na obcych terytoriach, niczym niewykrywalni dla wroga zwiadowcy. Zbierane przez niego ślady intensywnej przyjaźni i efemerycznych działań na rzecz innego obrazu życia tworzą tradycję nieuchronnie utraconą, balansującą na granicy istnienia i nieistnienia, ale właśnie dzięki temu zawierającą w sobie skarb innej historii, której nie można już zapomnieć”<sup>30</sup>. W końcu *Osobisty punkt obserwacji i kształtowania flory twórczej* miał z założenia zajmować się opisem, który nadaje swojemu przedmiotowi formę. Kryszkowski niczym społeczny konstruktywista nie wierzy w istnienie struktur, które obserwuje, dopóki nie staną się one „czynem” poprzez proces relacji i translacji. Odkrycie nowego użycia ekfrazy spleta się tutaj z próbą odkrycia takiego miejsca widokowego na przywołanej uprzednio plaży, które będąc na terenie wroga,

---

30 Paweł Mościcki, *My też już mamy przeszłość. Guy Debord i historia jako pole bitwy*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 178.

jest jednocześnie poza jego władzą – autor dokonuje tego poprzez wynalezienie czasu łotrzykowsko-heroicznego, w którym osadza siebie i swoich współników. Jednoczesne zadanie śmierci sięga jednak poziomu wyżej, z którego triangularny układ ekfrazy jest również lepiej widoczny. Kształtowanie flory twórczej to w końcu proces nadawania nazw, unieruchamiania obiegu materii w sztywnych formach, osadzanie go w kryptach czy wręcz muzeifikacja w duchu Broodthaersa. Kryszkowski zdaje sobie sprawę z ambiwalencji swojego zadania i dlatego pozwala przedmiotom swojej refleksji na egzystencję pomiędzy życiem i śmiercią – dostrzeganie w postaci jednocześnie stałości i ciągłego stawania się. Właśnie dlatego relacji z ekshumacji Witkacego towarzyszy rozmowa z nim. Dlatego też teksty artysty przybierają tak nieortodoksyjne formy – poprzez częstą stylizację na język mówiony stają się relacją naocznego świadka utrzymywania ostatniej awangardowej formacji w stanie sztucznie ożywionej martwej materii.



**Daniel Muzyczuk****All Hail to Black Art:  
The Writings of  
Jacek Kryszkowski**

The article focuses on a brief moment in the practice of Jacek Kryszkowski when in 1985 he withdrew his input from *Tango* magazine published collectively by a group of neo-dadaist artists. The decision was based on a conclusion that the Pitch-In Culture in which he was previously involved was not radically changing the field of art because it was still based on commodity fetishism. Kryszkowski founded a magazine with a different title where he mainly published his own articles of diverse structure and contents. Kryszkowski tried to substitute 'object making' with 'description of attitude' which he considered the proper work of art. This was an implementation of his idea of a Personal Point of Observation and Shaping Artistic Flora as artistic practice that worked within and on the institutional framework of art.

The gesture of withdrawal from art in favour of writing is juxtaposed in the article with the contrary move of Marcel Broodthaers. A specific elegiac tone of some of his 1985 writings also suggests that he employed a special historical politics that was similar to effects used by Guy Debord to reclaim 'spectacular time'. The article thus reveals Kryszkowski as an artist conscious of reification processes and inventive in terms of creating new types of distribution of art and ideas on art, thereby trying to find new possibilities for art creativity in a postconceptual era.

**Daniel Muzyczuk** – kurator w Muzeum Sztuki w Łodzi. Zrealizował m.in. projekty: *Long Gone* Susan Philipsz, *Poszliśmy do Croatan* (wraz z Robertem Rumasem), *Fabryka* Mariusza Warasa i Krzysztofa Topolskiego, *MORE IS MORE* (wraz z Agnieszką Pinderą i Joanną Zielińską), *Melancholia sprzeciwu* (wraz z Agnieszką Pinderą), *Spojrzenia 2011*, *Dźwięki elektrycznego ciała* (wraz z Davidem Crowleyem) oraz *Prolegomena do nauk ekonomicznych prowadzonych od kuchni. Trzydzieści lat Gallerii Wschodniej*. Kurator Pawilonu Polskiego na 55. Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji. Zwycięzca (z Agnieszką Pinderą) konkursu im. Igora Zabła w 2011 roku. Wykładał na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Od 2015 wiceprezes polskiej sekcji AICA.