

Anka LEŚNIAK

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

GRUPY ARTYSTYCZNE. PRZEMIANY W STRATEGIACH GRUP ARTYSTYCZNYCH W POLSCE NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH

Zjawisko grupowości w sztuce analizowane jest zwykle w odniesieniu do formacji awangardowych. Przy takim ujęciu wymyka się badaniom działalność grupowa artystów ostatnich dekad. W związku z tym powstaje pytanie: czy grupy artystyczne działające w Polsce od lat osiemdziesiątych, kiedy w sztuce ujawniają się tendencje postmodernistyczne, można nadal traktować w kategoriach formacji artystycznych? A może brak wyraźnych założeń ideowych, takich jakie spajały ugrupowania awangardowe, spowodował, że współczesne kolektywy artystyczne mają raczej charakter towarzyski, gdzie wspólna aktywność służy przede wszystkim promocji poszczególnych członków grupy? Pojawia się więc kolejne pytanie o to, czy oprócz słownych deklaracji istnieje artystyczny czynnik, pozwalający zdefiniować prezentujących się wspólnie twórców jako grupę artystyczną. W odpowiedzi pomocna może być analiza zjawiska ewolucji grup artystycznych w Polsce, spowodowanej zarówno zmianami w tendencjach sztuki, jak i nowymi kontekstami społeczno-politycznymi.

Strategie polskich formacji wpisują się w historyczne przyczyny powstawania grup artystycznych: niezgoda na zastaną rzeczywistość, propozycja nowej wizji sztuki, podobna wrażliwość i poglądy członków grupy. W kontekście polskiej

historii sztuki znaczenia nabiera także położenie geograficzne Polski i fakt odzyskania niepodległości w 1918 roku. Zapanował wówczas powszechny zapal do reform, również na polu sztuki, co wymagało wzmożonej konsolidacji sił. W tamtym okresie powstały znane ugrupowania, takie jak Formiści (początkowo Ekspresjoniści Polscy), Jung Idysz (awangardowa grupa artystów żydowskich tworząca pod wpływem idei ekspresjonistycznych) czy lewicująca grupa a.r. (1929–36) z Władysławem Strzemińskim i Katarzyną Kobro, mająca swoje korzenie w konstruktywizmie. Po drugiej wojnie światowej, gdy Polska znalazła się w strefie wpływów ZSRR (Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich), środowisko artystyczne (z powodu trudności związanych z wyjazdami z kraju, zwłaszcza na Zachód) zostało w dużym stopniu odcięte od bieżących informacji, panowała cenzura, a sztuka, która nie odpowiadała propagandowym założeniom socrealizmu zniknęła z oficjalnych salonów. Twórcom stworzono pewną niszę, w której (obwarowani odgórnymi dyrektywami, jak słynne 15% procent abstrakcji), mogli względnie swobodnie funkcjonować.¹

Na fali odwilży powstała inicjatywa powołania drugiej Grupy Krakowskiej, skupionej wokół Tadeusza Kantora. Nawiązywała do działalności

pierwszej Grupy Krakowskiej, przedwojennego lewicującego ugrupowania artystycznego (1933–1937).² W jej skład wchodził wówczas m.in. Leopold Lewicki, Jonasz Stern, Maria Jarema, Sasza Blonder, Stanisław Osostowicz i Henryk Wiciński, którzy własne lewicowe poglądy łączyli z nową wizją sztuki opartej na ekspresjonizmie, kubizmie i surrealizmie. Druga Grupa Krakowska łączyła cechy nieformalnej grupy przyjaciół o podobnych poglądach i oficjalnego stowarzyszenia. Władze niechętnie godziły się na legalizację grup artystycznych, jednak w tym przypadku (ze względu na obecność w formacji zasłużonych lewicowych działaczy, takich jak: Erna Rosenstein, Jadwiga Maziarzka i Jonasz Stern), ugrupowanie otrzymało nawet własne miejsce do prowadzenia działań – Galerię Krzysztofory. Twórcy z drugiej Grupy Krakowskiej jednoczyli się pod hasłem wspólnego oporu wobec obowiązującej socrealistycznej stylistyki, która blokowała wolność artystyczną. Marek Włodarski w liście do Sterna argumentuje, że potrzebne jest: „ukonstytuowanie się młodej, ogólnopolskiej grupy, z jednej strony porzucającej mentalność mieszczańskiego impresjonizmu, z drugiej odcinającej się od idiotyzmu socrealizmu.”³ Lider ugrupowania, Tadeusz Kantor, od początku nie wierzył w jednorodność drugiej Grupy Krakowskiej,⁴ jednak pisał „Musimy trzymać się razem”⁵ – dobrze wiedział bowiem, że z pojedynczymi wysiłkami na pewno nikt by się nie liczył. Poszczególne odłamy awangardy, nie zważając na różnice w koncepcjach, jednoczyły się w imię wspólnego wroga – oficjalnej estetyki narzucanej przez państwo. Dla grupy ważne było docieranie do możliwie największego kręgu odbiorców poprzez akcje świetlicowe, pokazy, wystawy. Cele formułowano w sposób ideowy, ale dość ogólny. Sztuka miała być środkiem do gruntownej przemiany społeczeństwa, a zadaniem grupy było wychowanie obywatela na odbiorcę sztuki postępowej.⁶ Członkowie formacji wprowadzili w zakres jej działań wiele nowych prądów, przeszczepili na grunt polski takie formy, jak assemblage, happening, environment.⁷

W 1963 roku można już było dostrzec w grupie postępującą indywidualizację. Wykształciły się wówczas dwa stronnictwa, pierwsze związane z Kantorem i jego zwolennikami, drugie to krąg Marii Jaremy. W 1965 roku, kiedy do Grupy

Krakowskiej dołączyli Jan Lenica i Jerzy Beres, ugrupowanie było już dużą formacją, liczyło trzydzieści sześć osób. Zjednoczenie się pod egidą sztuki nowoczesnej tak różnych osobowości twórczych zmuszało jednak do kompromisów. Jednocześnie, aby uniknąć konwencji i wad pracy w grupie, ważne były działania podtrzymujące indywidualność twórczą (czego przykład stanowi ekshibicjonizm Beresia). Na tym tle powstawały konflikty, m.in. słynna awantura przy okazji wspólnej wystawy w 1968 roku – w wydany katalog usunięto wtedy w cień innych członków grupy, na rzecz twórczości Kantora i Beresia.⁸ W tym czasie zaczęto już postrzegać formację jako stabilizujący się akademizm, a Grupa Krakowska zatraciła pierwotną tożsamość.

W latach siedemdziesiątych, kiedy w sztuce polskiej pojawia się konceptualizm, działanie w grupie znowu zyskało na popularności. Odmianą konceptualizmu był medializm, w którym twórcy zajmowali się badaniem przestrzeni mediów mechanicznych, takich jak fotografia czy film, oraz próbą określenia ich autonomicznego języka. Sztuka przybrała więc charakter paranaukowy, a działania artystyczne stały się eksperymentami związanymi z percepcją człowieka. Powstało wówczas sporo grup o nazwach kojarzących się z nauką, jak np. Seminarium Warszawskie czy Grupa Zero-61,⁹ z której wykształcił się potem Warsztat Formy Filmowej. Były to również lata licznych sympozjów, plenerów i warsztatów, podczas których tworzono i dyskutowano, takich jak imprezy organizowane przez Galerię EL w Elblągu, zwłaszcza *Kinolaboratorium*, czy *Symposium Wrocław 70*. Współpraca artystów między sobą zaznaczała się więc nie tylko w obrębie grup artystycznych, ale także poprzez szersze kontakty, nawiązywane podczas imprez zbiorowych.

Ważną formacją o charakterze medialnym był Warsztat Formy Filmowej (WFF), założony w 1970 roku jako sekcja Koła Naukowego przy Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Grupę tworzyli m.in. Józef Robakowski, Ryszard Waśko, Wojciech Bruszewski, Paweł Kwiek, Zbigniew Rybczyński, Antoni Mikołajczyk, Andrzej Różycki i Janusz Półom. WFF od samego początku związany był więc z Łodzią i jej długą tradycją artystyczną. Artyści wchodzący w skład grupy nawiązywali do twórczo-

ści Władysława Strzemińskiego, Katarzyny Kobro i Karola Hillera, czyli tych twórców, którzy w latach dwudziestych i trzydziestych dwudziestego wieku tworzyli awangardową tożsamość Łodzi. Nawiązania do nurtu konstruktywistycznego ujawniały się poprzez rezygnację z emocjonalności w sztuce na rzecz postawy racjonalnej, polegającej na badaniu elementów sztuk audiowizualnych i relacji między nimi. Posługiwano się przy tym środkami filmowymi i fotograficznymi. Idee konstruktywistyczne łączono z neodadaizmem, jednak w głównym nurcie Warsztat prezentował postawę scjentystyczną wobec rzeczywistości.¹⁰ Program WFF sytuował się na drugim biegunie wobec standardów tradycyjnie pojmowanej twórczości plastycznej i filmowej oraz towarzyszącej im krytyki. Grupa odrzucała bowiem tendencję, którą nazywała poetycko-zaangażowaną, a także postawę określaną jako emocjonalno-ekspresyjną, nastawioną na wyrażanie przeżyć artysty. Odrzucając literackość oraz wszelkie funkcje przypisywane tradycyjnie sztuce (z wyjątkiem funkcji poznawczej pojętej w określony sposób), członkowie WFF proponowali twórczość, którą nazywali paranaukową, zimną, wykalkulowaną teorią-praktyką artystyczną.¹¹ Duże znaczenie dla grupy miała interdyscyplinarność składu WFF, co dawało różnorakie możliwości współpracy, choć podstawową formą aktywności na płaszczyźnie artystycznej był film analityczny, a później kino intermedialne. W działalności grupy dokonywało się przenikanie różnego rodzaju sztuk, zaś artyści analizowali język każdej z nich. Poszczególni twórcy cenili sobie eksperyment, podejmowali badania praktyczne i teoretyczne na polu sztuki, podkreślali jej „antykomercyjność.” Charakterystyczne dla działań WFF było przenikanie się różnych dziedzin artystycznych, szczególnie w filmie intermedialnym, gdzie mamy do czynienia z relacjami między filmem a różnymi rodzajami sztuk plastycznych, wzbogaconymi o formy akcjonizmu.

Formacja WFF była jedną z ostatnich, które postrzegały ideę grupowości jako zrzeszanie się w celu przeprowadzenia radykalnych reform w sztuce. Z tego względu działalność grupy plasuje się w nurcie awangardowym. WFF pozostawił niezwykle bogaty dorobek artystyczny w postaci filmów eksperymentalnych, prac video, fotografii, obiektów, instalacji oraz dokumentacji działań ak-

cjonistycznych. Jednym z nich była akcja zorganizowana pod hasłem Czystczenie sztuki w 1972 roku, w galerii Repassage na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie. Działania artystyczne miały formę protestów i żartów; podczas akcji „czyszczono” sztukę ze źle pojętej użyteczności oraz służalczości i lizusostwa. Komitet organizacyjny dysponował m.in. magnetofonami, adapterami, wzmacniaczami, kolumnami, radiowęzłem, pędzlami i stolarnią.¹² Warte przypomnienia jest również działanie WFF zorganizowane w 1973 roku w Muzeum Sztuki w Łodzi. Miały wówczas miejsce dwadzieścia cztery pokazy i akcje, m.in. akcja dźwiękowa Bruszewskiego pt. *Skrzyżowanie* oraz *Obiektywna transmisja telewizyjna*, rejestrowana przez kamery i mikrofony umieszczone w trzech punktach miasta oraz transmitowana za pomocą trzech monitorów znajdujących się w muzeum. Kamery zainstalowano na skrzyżowaniu ulic, w warsztacie stolarza i w mieszkaniu prywatnym.¹³ Józef Robakowski napisał o tej akcji: „Wtedy to, możliwie wszystkimi dostępnymi środkami (elementy teatru, filmu, fotografii, dźwięku, obrazu – zawartymi w akcjach, projekcjach, transmisjach dźwiękowych i telewizyjnych, zapisach elektronicznych itd.), staraliśmy się znaleźć związek naszej pracy z rzeczywistością. Te wszystkie dokonania zbliżyły nas do realizmu fizycznego, zupełnie inaczej pojętego niż rozumiał to dotychczas polski film, sztuki plastyczne, teatr i literatura.”¹⁴ Bezpośrednio po wydarzeniach w roku 1973 nastąpił rozłam w grupie i odejście m.in. Zbigniewa Rybczyńskiego. Grupa funkcjonowała w latach 1972–1978, czyli wspólna aktywność twórców nie przekroczyła kilkuletniego okresu. Mimo że WFF zakończył ostatecznie swą działalność, jego twórcy do dziś są czynni na polu sztuk wizualnych, działając w Polsce i za granicą.

W latach osiemdziesiątych w polskich ugrupowaniach artystycznych ujawniają się tendencje postmodernistyczne. Działy wtedy m.in. takie formacje, jak: Gruppa, Luxus, Koło Klipsa, Neue Bieriemienność oraz aktywna do dziś Łódź Kaliska. Członkowie Grupy w składzie: Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk i Ryszard Woźniak nie odwoływali się już do idei kompleksowej przemiany sztuki. Tworzyli sztukę zaangażowaną politycznie, jednak ich działania nie stanowiły agi-

tacji politycznej. Ich malarstwo nawiązuje do sztuki Neue Wilde, jednak w pracach Grupy istotny jest kontekst związany z sytuacją kraju. W latach osiemdziesiątych następuje bowiem przeniesienie środka ciężkości poszukiwań twórczych na zagadnienia społeczno-polityczne, dzieje się to jednak na zupełnie innych zasadach niż wśród ugrupowań awangardy przedwojennej. Obrazy artystów Grupy są żartobliwym, choć nie pozbawionym niepokoju komentarzem rzeczywistości; ich twórczość plasuje się w nurcie tzw. sztuki niezależnej. W czasie stanu wojennego i represji politycznych część polskich artystów protestowała z krucht, wpisując się w nurt sztuki przykościelnej, inni chowali się we własnych pracowniach czekając na lepsze czasy. Pomiędzy sztuką państwową a przykościelną powstała próżnia, która stymulowała twórców kontestujących obydwie postawy do samookreślenia się.¹⁵ Grupa należała do tych formacji, które podążały – cytując słowa Piotra Piotrowskiego – „w stronę chromatyki trzeciego miejsca, niezależnego od dwóch poprzednio wymienionych.”¹⁶ Ci artyści manifestowali swoje istnienie w postaci aktywności grupowej. Świat zewnętrzny dla członków Grupy istniał nie po to, by go zmieniać, lecz aby mu się przyglądać; zamiast martyrologii woleli ironię, na groteskę rzeczywistości odpowiadali groteską prac. Alergicznie reagowali na patos, pustą frazeologię, pompatyczność, często ocierali się o skandal – ich żart miał jednak posmak gorzkiego doświadczenia. Nie pisali manifestów, nie wyznaczali reguł dobrej sztuki, odżegnywali się od autorytarnych sądów na temat tego, co jest nowoczesne, a co wsteczne. Łączyli się nie po to, aby osiągnąć konkretny cel, lecz by razem coś zrobić.¹⁷ Nie tworzyli wspólnego programu, ich działalność w grupie opierała się raczej na podobnym odczuwaniu świata. Ryszard Grzyb o powodach wspólnego działania wypowiada się w następujący sposób: „Są pewne wspólne rzeczy (...) nie wynikające z programu ogólnego, lecz ze wspólnej wrażliwości. Czy w widzeniu świata, czy problemów, z którymi się stykamy.”¹⁸ Artyści z Grupy początkowo nie postrzegali siebie jako kolektywu. Dopiero w wyniku uznania ich przez środowisko twórcze za grupę postanowili działać razem. Przyczyną wspólnego wystawiania prac była m.in. obawa przed oporem, jaki mogła wywołać indywidualna wystawa młodego twórcy

prezentującego sztukę „prowokatorską” w galerii państwowej. Ważny był też czynnik koleżeński spajający grupę. Komentując pierwszą wystawę Grupy Pawlak wspomina: „To, że wystawialiśmy razem miało dla mnie takie znaczenie, że w czasie bojkotu inaczej się wstydzilem.”¹⁹

Do najbardziej spektakularnych akcji Grupy należy wspólne malowanie obrazu podczas wystawy Documenta w Kassel w 1987 roku. Idea obrazu zrodziła się na miejscu, jako reakcja na białą, pionową powierzchnię płótna o wymiarach 600 x 600 cm. Obraz powstawał sześć dni i sześć nocy. Pierwszego dnia artyści ustawili na wprost płótna duży stół, w odległości kilku metrów od niego, a na nim pojawiły się wiktuały i wódka przywiezione z Polski. Stół, przy którym sami jedli i podejmowali twórców z innych krajów, stał się ważną częścią ich pracy.²⁰ Rok 1989 to okres przełomu w polskiej polityce, czas pierwszych wolnych wyborów. W grudniu 1989 roku w Galerii Arsenał w Białymstoku artyści z Grupy przeprowadzili akcję pt. *Z poczty wyślę Ci pocztówkę o alienacji*. Zamknęli się w osobnym pokoju, którego drzwi zabili od wewnątrz deskami. We wnętrzu znajdowały się proste sprzęty, jedzenie, świąteczna choinka i włączony telewizor. W czasie wernisażu publiczność mogła zaglądać do pomieszczenia przez szpary w deskach. Po kilku godzinach, już w nocy, artyści opuścili pokój wychodząc przez okno, z którego zdjęli kratę, opuszczając się z pierwszego piętra po linie. Nie było wystawy obrazów.²¹ Jedną z ostatnich, niemal symboliczną akcją Grupy był *Głos przyrody na Solidarność*. Było to zbiorowe malowanie płotu przed sztabem wyborczym Komitetu Obywatelskiego Solidarność mieszczącym się w kawiarni Niespodzianka w Warszawie, tuż przed 4 czerwca 1989 roku.

Grupa Luxus bardziej skłaniała się w stronę pop artu bazującym na inspiracjach kulturą masową. W skład grupy wchodził: Paweł Jarodzki, Bożena Grzyb-Jarodzka, Ewa Ciepiewska, Artur Gołacki, Piotr Kłosowicz, Jerzy Kosalka. Twórcy zwrócili uwagę na niezwykle zjawisko: zwykła puszka po piwie, kolorowe opakowanie po cukierkach czy papierosach, które w zachodniej kulturze były po prostu śmieciami, w zgrzebnej polskiej rzeczywistości lat osiemdziesiątych nabrały znamion fetyszu, luksusu, były namiastką lepszego świata,

uosabiały marzenie o konsumpcyjnym raju. W jednym z tekstów grupy można przeczytać: „Luxus nie ma zahamowań, Luxus interesuje się wszystkim, Luxus daje ci towar najwyższej jakości w pełnym, nieścieralnym kolorze.”²² Odbiorca mógł odnaleźć w pracach grupy znane mu ikony kultury masowej – popularne gwiazdy muzyki pop czy ...Myszkę Miki. Wizerunki te charakteryzowała jednak duża odmienność i różnorodność formalna, uzyskana poprzez wielość stosowanych technik plastycznych. Są to zdjęcia, rysunki i kolaże, w których artyści wykorzystali oryginalne opakowania reklamowe i plakaty. Zmieniali poprzez twórczą ingerencję ich pierwotną wymowę, ukazując je w nowym kontekście. Postrzegali siebie jako grupę, lecz na zupełnie innych zasadach niż robiły to wcześniejsze ugrupowania. Deklarowali, że uprawiają przede wszystkim działalność towarzyską. Element zabawy wysuwał się na pierwszy plan.²³ W ironicznym tonie dodawali, że grupa na usprawiedliwienie swojego istnienia wydaje magazyn *Luxus*, organizuje wystawy i wdaje się w dyskusje.²⁴ W obszarze zainteresowań periodyku, jak twierdzili sami artyści, pozostawał seks, polityka i muzyka rockowa. Pojawiało się w nim charakterystyczne dla tego typu wydawnictw epatowanie tanią erotyką, której ślady można znaleźć również w realizacjach innych artystów lat osiemdziesiątych. Prace członków grupy *Luxus*, mające cechy wspólne z pop-artem, igrzały ze stereotypami kultury masowej, nawiązywały również do kontestatorskich druków ulotnych z lat sześćdziesiątych. Grupa prowadziła też działalność akcjonistyczną, a część happeningów odwoływała się do specyfiki akcji promocyjnych.

Ze względu na długoletni okres działalności, więcej uwagi warto poświęcić grupie *Łódź Kaliska*.²⁵ Powstała ona w 1979 roku, a jej członkowie: Marek Janiak, Adam Rzepecki, Andrzej Świetlik i Andrzej Wielogórski (pseudonim Makary) nadal działają wspólnie.²⁶ Do grupy należeli również Jerzy Koba, który opuścił ją po krótkim czasie i Andrzej Kwietniewski, który związany był z *Łodzią Kaliską* przez trzy dekady. *Łódź Kaliska* przechodziła różne etapy i – w zależności od zmian zachodzących w otaczającej ją rzeczywistości – modyfikowała swoją strategię, obszar zainteresowań, zawsze jednak nadążając za aktualną sytuacją. Grupa wywodzi się z nurtu konceptualnego, jednak już

od początku ujawniał się w niej element kontestatorski, tendencje do ironizowania, kpiny z relacji panujących w polskim środowisku artystycznym. Grupa ta przeszła swoistą ewolucję światopoglądową, obierając sobie za drogę artystyczną strategię „gry z odbiorcą,” kpiny z ustalonego porządku, żonglowania elementami wziętymi z życia i historii sztuki oraz pozytywnego nihilizmu, charakterystycznego dla działań postmodernistów. Elementy strategii *Łodzi Kaliskiej* widoczne są w aktywności późniejszych polskich ugrupowań artystycznych. Powodów, dla których artyści stworzyli grupę i do dziś są razem, jest kilka. Na początku zdecydował przypadek – spotkali się ludzie o podobnym odczuwaniu świata, stawiający sobie podobne cele. Twórcy twierdzą, iż wyrastali ponad środowisko, w którym funkcjonowali. Marek Janiak ujął to w słowach: „Uznaliśmy, że trzeba robić to, co daje nam frajdę, uprawiać sztukę, która rozładowałaby nas samych. Zaczęliśmy mieszanie życia z działalnością artystyczną. Osiągnęliśmy to, do czego każdy artysta świadomie lub podświadomie dąży, by realizacja w sztuce była swobodna i radosna, a nie mozolna i ciężka. Wywoływaliśmy skandale.”²⁷ Na łamach jednej z łódzkich gazet po dwudziestu latach działalności Janiak podkreślał element kontestatorski grupy: „Zdecydowaliśmy się wtedy, że wspólnymi siłami łatwiej będzie nie zgadzać się na otaczający nas świat.”²⁸ Działanie w grupie wyzwalało potrzebę akcji, a także ośmielało artystów do neodadaistycznych i absurdałnych działań, takich jak np. wrzucenie jabłka do tuby muzyka podczas koncertu w czasie *Konstrukcji w Procesie* w 1981 roku. Sam Janiak przyznaje, że nie zdecydowałby się na ten wyczyn, gdyby nie miał przekonania, że jego zachowanie zostanie poparte przez grupę. Nie przeszkadzała mu świadomość, że taka postawa nie jest akceptowana przez większość środowiska artystycznego, ponieważ wiedział, że odpowiedzialność za popełnione czyny będzie zbiorowa. W grupie łatwiej było znosić brak akceptacji wśród kolegów z branży oraz szerzej – w społeczeństwie.

Pierwsze wystąpienie *Łodzi Kaliskiej* w *Darłowie* potwierdziło przyszłą orientację artystyczną grupy. Ulica została przegrodzona czarną płachtą, co wywołało konsternację gapiów. Założeniem występu, a zarazem jego tytułem, było: *Zrobienie zamieszania i odwrócenia uwagi, w celu narzu-*

cenia białej płachty na grupę osób, skrępowania ich i walenia po dupach. Podczas happeningu w Darłowie w akcję zostali wciągnięci przypadkowi widzowie, którzy ku swemu zaskoczeniu stali się głównymi aktorami „spektaklu.” Zgromadzeni na ulicy ludzie czekali na uroczystość, o której „odświętności” świadczyła wstęga, nieodłączny element wszystkich pompatycznych imprez w polskiej rzeczywistości tamtego okresu. Działanie zostało udokumentowane przy pomocy fotografii – jednej z wiodących technik wykorzystywanych przez grupę do dnia dzisiejszego. Ten happening, jak wiele innych działań grupy, przede wszystkim krytykował sztuczność i konwencjonalność społecznych zachowań. Łódź Kaliska działała pod wpływem impulsu, akcje grupy były dynamiczne, wywoływały żywiłowy odbiór publiczności. Spontaniczność pomysłu prowadziła do szybkiej jego realizacji, a kolejne projekty inspirowała codzienność.

Ważnym wydarzeniem w historii grupy był happening przeprowadzony w Krakowie w maju 1981 roku. Miało tam miejsce tygodniowe działanie artystyczne zatytułowane Siedem dni na stworzenie świata oraz akcja na Rynku Głównym pt. Upadek zupełny. Podczas wydarzenia robiono filmy i zdjęcia. Działanie służyło zatarciu granic między sztuką a życiem. Grupa prowokowała w ten sposób środowisko ówczesnej neoawangardy, które według artystów z Łodzi Kaliskiej stało się jedynie towarzystwem wzajemnej adoracji i nie przynosiło ciekawych propozycji artystycznych. Pierwsze z działań nawiązywało do „stworzenia świata,” czyli dążeń artysty chcącego dorównać Bogu. Twórcy starali się więc kreować własny świat – świat sztuki – posługując się różnymi metodami. W innej akcji zatytułowanej Upadek zupełny artyści leżeli na rynku w Krakowie, przy pomniku Adama Mickiewicza, wywołując swoim zachowaniem konsternację widzów. Żeby pokazać paradoks zestawili gest, a właściwie jego brak, z poważnym tytułem całego działania. Wielka sprawa została zestawiona z żartem, a poważny temat obrócono w kpinę. Akcja Siedem dni na stworzenie świata²⁹ ukazywała w krzywym zwierciadle nadużywane (według członków grupy) idee konceptualizmu.

Wyznaczając obszar zainteresowań Łodzi Kaliskiej trudno pominąć w twórczości jej członków nurt erotyczny. Stylistyka tych przedstawień

była prymitywna, wykonanie umyślnie niechlujne. W pracach Rzepeckiego z cyklu Sztuka męska i inna, obok przedstawień genitaliów i ogromnych biustów (często zwielokrotnionych), pojawiają się wulgarnie scenki, jak np. Łódź Kaliska posuwa Sztukę do przodu. Ze względu na swoją strategię ironicznej polemiki z tendencjami w polskim środowisku artystycznym grupa długo skazana była na ostracyzm, ich działania traktowano jedynie jako młodzieńcze wygłupy, bez potencjału intelektualnego. Łódź Kaliska ma jednak w swoim dorobku refleksję teoretyczną w postaci manifestów. Warto w tym miejscu przywołać *Manifest Sztuki Żenującej* napisany przez Marka Janiaka. Z tekstu dowiedzieć się można, że: „zażenowanie to ostrzeżenie, że możesz lub wykonałeś gest przeciwko regułom organizacji społecznej. Zażenowanie to prolog strachu. Sztuka żenująca jest postawą, cwaniactwem dającym zawsze przewagę, gdyż jej siłą jest brak sukcesu. Sztuka żenująca dowodzi, iż każdy z nas jest tylko elementem w systemie społecznym, jest ukazaniem rozmiaru zniewolenia jednostki, jest apologią niemożliwego – życia bez społeczeństwa.”³⁰

W latach dziewięćdziesiątych początkowo aktywność grupy była mniej intensywna, zajmowała ją głównie fotografia inscenizowana. Duże znaczenie miał tu znowu element groteski, żartu, absurdu. Grupa współpracowała z tzw. Muzami – kobietami, które inspirowały ich do działania. Powołane zostało także Łódź Kaliska Muzeum.³¹ W tym okresie twórcy przestali prowadzić polemikę z innymi polskimi artystami, a zaczął ich interesować dialog z dawnymi mistrzami malarstwa – pojawiały się pastisze znanych dzieł sztuki. Pod koniec tej dekady grupa na nowo się skonsolidowała, realizując szereg akcji w największych miastach Polski. Zapowiedzią działań była akcja przeprowadzona we Florencji w 1998 roku, której artyści omal nie przyłapali aresztowaniem przez włoską policję. Wydarzenie to zostało nawet opisane przez lokalną toskańską prasę. Do galerii weszła dziewczyna w futrze. Przed sławnym obrazem *Wenus Botticellego* zdjęła okrycie i objawiła się zwiedzającym w samych podwiązkiach. Trzej towarzyszący jej mężczyźni wykonali serię zdjęć. Po wszczęciu alarmu przez strażnika cała czwórka zniknęła. Po kilku minutach grupa powtórzyła seans na Placu Strocci

– tym razem skandalistów ujęto. Doprowadzeni do komisariatu tłumaczyli, że robią zdjęcia, aby je sprzedać agencjom fotograficznym w Polsce. Groził im proces o obrazę moralności publicznej, jednak sama publiczność nie czuła się obrażona, wręcz domagała się, aby zdjęcia pięknej Polki umieścić w katalogach muzeum. Włoska policja była jednak bezwzględna – skonfiskowała filmy z akcji. Do dnia dzisiejszego nie powróciły one do artystów.³²

Najbardziej spektakularnymi działaniami grupy stały się akcje interwencyjne i happeningi, które nierzadko angażowały publiczność, czasem wbrew jej woli. Filmy i fotografie powstające w ich trakcie stanowiły dokumentację wydarzeń, mającą równorzędne prawa z samymi akcjami. Artyści nie ograniczali się tylko do dokumentowania – film, a w szczególności fotografia, często były głównym powodem organizowania happeningów; działania te artyści nazywali „performance dla fotografii” lub „performance for film.” Na przełomie stuleci powstał cykl *New Pop* polegający na anektowaniu przez sztukę zdobyczy kultury masowej. Objawiało się to w manifestach oraz kolejnych akcjach grupy. Ingerencje w codzienność w tym przypadku również oparte były na elemencie zaskoczenia i skandalu, a jednocześnie zabawy. Akcje miały wiele wspólnego z rewią czy spektakularnym show, w dużej części improwizowanym. Podczas nich ważną rolę odgrywały Muzy, były wręcz niezbędne przy realizowaniu poszczególnych wydarzeń. *New Pop* to także realizacje fotograficzne, nawiązujące do kultury konsumpcyjnej, globalizacji i unifikacji.³³

Trzydzieści pięć lat wspólnej aktywności nieformalnej grupy, opartej na przyjacielskich relacjach jest ewenementem wśród grup artystycznych – ten typ formacji zazwyczaj rozpada się po kilku latach. Przyczynami rozpadu najczęściej są konflikty, wynikające z indywidualizacji postaw twórczych, rosnącej rozpoznawalności i popularności członków zespołu. Korzystając z kapitału artystycznego zgromadzonego przez grupę, artyści zaczynają często pracować na własny rachunek. Łódź Kaliska nie wpisuje się w ten schemat, być może przyczyną jest brak *stricte* artystycznego wykształcenia twórców – Janiak jest architektem, Makary chemikiem, Kwietniewski – biologiem, a Rzepecki – historykiem sztuki. Spotkali się w ZPAF, połączyły ich zainteresowa-

nia fotograficzne. Dla członków grupy sztuka od początku była odskocznią od zajęć codziennych, rodzajem święta, uwalniającego ich od wszelkich konwenansów. Artyści z Łodzi Kaliskiej rzadko wykonują samodzielne realizacje – akcjonizm o charakterze happeningowym również wymaga współpracy – więc to marka grupy gwarantuje im rozpoznawalność w środowisku artystycznym i popularność.

Jedną z najbardziej znanych formacji ostatnich dekad, powstałą już po transformacji ustrojowej w Polsce, była Grupa Ładnie (1996–2003). W jej skład wchodził głównie młodzi artyści, studenci Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie: Wilhelm Sasnal, Rafał Bujnowski, Marcin Maciejowski. Liderem i „teoretykiem” grupy był starszy od nich Marek Firek, a kolorytu dodawał Józef Tomczyk (pseudonim Kurosawa), model z krakowskiej ASP. Grupę Ładnie tworzyli więc malarze, którzy włączali w swoją działalność elementy akcjonizmu, naśladujące akcje promocyjne i strategie marketingowe w biznesie i handlu. Obserwując mechanizmy rządzące rynkiem wykorzystali je w swojej sztuce: bawili się w menadżerów samych siebie, sprzedawali swoje obrazy tanio, według reguł promocyjnych obowiązujących w hipermarketach – jeżeli ktoś kupił jedno płótno, drugie dostawał gratis. Trudno więc stwierdzić, że grupa powstała w wyniku buntu, artyści zaczęli działać wspólnie raczej w wyniku znużenia modelami edukacji proponowanymi im przez uczelnię. Ich prace są bliskie estetyce komiksowej, oszczędne w środkach malarskich, syntetyczne. Nazwa „Ładnie” jest prześmiewcza wobec słowa, które w rzeczywistości niewiele znaczy: „ładny” powinien być świat z reklamy, obraz też powinien być „ładny,” żeby się dobrze sprzedać, nie ma jednak kryteriów, które określałyby, jakie znaczenie kryje się pod tym słowem.³⁴ Grupa Ładnie, której trzon stanowili wówczas debiutujący, a dziś znani i znakomicie „sprzedający się” malarze, jest kolejnym przykładem formacji, w której grupowość wyzwała potrzebę akcjonizmu.

Akcje Grupy Ładnie często odbywały się w krakowskim klubie Roentgen. Jedną z nich odbyła się 17 listopada 1998 roku, a jej główną atrakcją był seans filmu *Titanic*.³⁵ Podczas akcji wyświetlano również slajdy, wieszano reklamy o różnej tematyce, oklejano folią stoły i schody.³⁶ Miała również

miejsce promocja *Słynnego Pisma we Wtorek* (na początku wydawanego pod tytułem *Pismo we Wtorek*) – swoistego kolażu kolorowych czasopism, w którym artyści zamieszczali swoje wiersze, rysunki, kolaże, komiksy, a także teksty Firka i Tomczyka Kurosawy. *Słynne Pismo we Wtorek*, podobnie jak manifesty grupy Łódź Kaliska, ma swoje korzenie w podstawach teoretycznych charakteryzujących ugrupowania awangardowe. W postmodernizmie jednak manifesty i teoria nie pełniły już roli konsolidującej grupę. Teksty często miały charakter żartobliwy, ironiczny, a wspólnotę spajały działania akcjonistyczne, czerpiące z tradycji dadaistycznego Cabaret Voltaire. Grupa Ładnie nie ustawiała się też w kontrze do innych propozycji artystycznych, jak miało to miejsce w przypadku Łodzi Kaliskiej.

Z potrzeby reakcji na otaczającą rzeczywistość (niekoniecznie artystyczną), a także jako naturalny efekt istniejących już relacji przyjacielskich, zawiązała się grupa PUL. Nazwa pochodzi od pierwszych imion jej założycieli, bliźniaczek Pauliny i Urszuli Korwin-Kochanowskich oraz Ludwika (Dariusza Ludwisiaka). Formacja zawiązała się w 2010 roku, jak piszą artyści: „w wyniku burzliwej dyskusji po-wernisazowej. Wraz z upływem czasu oraz w miarę upitego trunku, nowe, artystyczne ciało się ukonstytuowało.”³⁷ Twórczość artystów grupy bazowała głównie na fotografii, elementach dizajnu oraz grafiki projektowej, która w tym przypadku nie miała jednak celu użytkowego. Prace PUL, wykorzystujące stylistykę reklamy, są jednocześnie subtelną i ironiczną krytyką mechanizmów otaczającej rzeczywistości. Plakaty autorstwa grupy były prezentowane na wystawach i konkursach, m.in. na 10 Międzynarodowym Triennale Plakatu w Toyamie w Japonii oraz 2 Międzynarodowym Triennale Plakatu w Wiedniu – seria *Will I be Missed?* Odkąd artyści tworzący grupę zaczęli działać razem, w ich sztuce pojawił się element akcjonistyczny, podobnie jak w przypadku Łodzi Kaliskiej, Grupy czy Grupy Ładnie. I – podobnie jak w tamtych przypadkach – jest to akcjonizm zawierający elementy żartu i groteski, rodzaj interwencji artystycznej w zastanę rzeczywistość. Po raz kolejny przynależność do grupy spowodowała pojawienie się wypowiedzi artystycznej w formie akcji, w przeciwieństwie do – zwykle indywidualnych – działań artystów performance.³⁸

W sztuce polskiej ostatnich kilkunastu lat mamy do czynienia ze zjawiskiem kobiecych grup artystycznych. Zajmują się one problematyką gender, krytyką sytuacji kobiet w patriarchalnym społeczeństwie, w szczególności w Polsce, oraz polemiką ze zjawiskiem pozornego równouprawnienia, a faktycznie deprecjonowania kobiet w życiu publicznym i rodzinnym. Akcjonizm stał się istotną formą wypowiedzi kobiecych kolektywów artystycznych. Akcje te, oparte na przedstawieniu seksualności ciała kobiety, na kontekstach, w które jest ono uwikłane, często piętnują seksistowskie formy przemocy wobec kobiet, istniejące nadal mimo pozorów równego statusu obu płci. Występowanie w duecie czy w większej grupie potęguje tu siłę przekazu.

Ważnym polskim kolektywem kobiecym w najnowszej historii była Grzenda. Założycielkami Grzendy były młode matki: Efka Szczyrek, Małgorzata Markiewicz, Monika Wysokrocka, Marta Firlet, Kasia Ignatiuk i Karolina Kowalska. Młoda matka, jak podkreślają członkinie, cechuje się ograniczoną mobilnością, trudno jej też brać aktywny udział w wystawach. Kobiety postanowiły więc, że z „kur domowych” staną się „kurami internetowymi.”³⁹ Artystki z Grzendy dostrzegły siłę i możliwości rozwijającego się internetu i technologii cyfrowych. Dzięki umiejętnościom Efki Szczyrek (Efka_S, Ewa Potocka) wykorzystują net-art i narzędzia internetowe jako środki komunikatu artystycznego. Można więc uznać Grzendę za pierwszą cyberfeministyczną formację w Polsce, bo doskonale wpisała się w postulat grupy VNS Matrix, aby wyrwać joysticki z rąk techno-kowbojów,⁴⁰ czyli przerwać mechanizm powielania patriarchalnych i seksistowskich relacji w społecznościach internetowych. Jak wspomina Efka Szczyrek, Grzenda.pl powstała jako zespół artystyczny młodych samodzielnych (samotnych) matek, a także jako strona internetowa, wirtualna galeria, czyli „grzenda” gdzie „świeżo upieczone kury domowe” uprawiają swoją multimedialną sztukę.⁴¹ Artystki z Grzendy wspólnie realizowały wiele projektów, m.in. *Casting na nowego tatę* (dla swoich dzieci) – dokumentacja z randek zamieszczana na ich stronie internetowej. Efka Szczyrek wymyśliła również dla internautów grę *Antykoncepcja*, w której wcielając się w postać kobiety w minispódniczce i na szpilkach, można

strzelać z ogromnego karabinu do pojawiających się na ekranie komputera plemników.⁴² Jeśli gracz nie wykaże się odpowiednim refleksem, pojawia się komunikat: „zostałeś zapłodniony.” Wtedy gracz staje się rodzicem wirtualnego dziecka, którym można się opiekować za pomocą smsów. Gra nabiera szczególnego znaczenia w kontekście restrykcyjnego prawa antyaborcyjnego w Polsce, w wyniku którego skuteczna antykoncepcja jest jedynym gwarantem seksualnej niezależności kobiety.

Portal Grzenda prowadzony przez Efke Szczyrek zajmował się ogólnie problematyką kobiecą, jednak z czasem wchodził głębiej w obszary socjologii i popkultury; wokół portalu zgromadziła się internetowa społeczność kobiet i dziewcząt, ale artystyczna geneza strony stawała się coraz mniej zauważalna. Działania Grzendy miały charakter subwersywny. Kreując swój pełen seksepilu wizerunek – czy to przez projekty lateksowych podomek Małgosi Markiewicz,⁴³ czy spacer-y Efki Szczyrek w minispódnicy i na szpilkach z wibratorem na smyczy, czy też konkurs *Miss u-ciąża* – artystki tylko pozornie wpisywały się w patriarchalne relacje władzy. Ich bronią była ironia, żart, ukazywanie rzeczywistości w krzywym zwierciadle. Prześmiewczość i kpina, mimo feministycznego wydźwięku prac, zbliża działania Grzendy do strategii Łodzi Kaliskiej.

Ironii i gry z patriarchalną kulturą używały również Dziewczęta Przeszanowne w składzie: Karolina Stępniewska, Marcelina Gunia i Natalia Turczyńska. Grupa zawiązała się podczas studiów dziewczyn na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.⁴⁴ Wspólnie wynajmowały mieszkanie przy ul. Prostej, gdzie również organizowały prezentacje swoich prac. Ich działania wymierzone były przeciwko seksistowskim relacjom panującym na toruńskiej uczelni. Nazwa Dziewczęta Przeszanowne jest kpina z zwrotu, często używanego przez profesorów tzw. Malsztalu (kierunek studiów – malarstwo sztalugowe) wobec studentek. Określenie „dziewczęta przeszanowne” pozornie wyraża szacunek, w rzeczywistości jednak świadczy o lekceważeniu kobiet. Według toruńskich profesorów nie ma bowiem potrzeby, aby studentki traktować poważnie, ponieważ i tak zostaną kiedyś matkami, co uniemożliwi im karierę artystyczną.⁴⁵ Prześmiewcze działania wymierzone

w profesorów dekonstruuje wciąż silny we współczesnej kulturze wizerunek męskiego autorytetu jako mentora i zwracają uwagę, iż kadra na uczelniach artystycznych (mimo przeważającej liczby kobiet wśród studiujących) jest zdecydowanie męska i sankcjonuje patriarchalne relacje.

Dziewczęta Przeszanowne w sztukę przemieniały codzienność: walkę z grzybem w wynajmowanym mieszkaniu lub zaliczenie semestru przez przedstawienie realistycznej rzeźby, którą prowokacyjnie wykonały z... ziemniaków serwowanych na stolówce. Robiły sztukę z rzeczy małych, powszednich, codziennych, takich jak makiż i przebieranie się. Sukienki w stylu mała czarna i buty na obcasach traktowały jako element identyfikacji grupowej. Seksowne kobiece stroje zakładały jednak z pełną świadomością znaczeń, jakie ze sobą niosą. W 2005 roku na festiwalu *Performance-esse* w Galerii Sztuki w Wozowni w Toruniu próbowały „odświeżyć” sytuację panującą w polskim performance. Ubrane w tzw. strój galowy, pełniący też funkcję swoistego uniformu (białe bluzeczki i szare spódniczki), przypominały uczennice pensji dla dziewcząt lub sekretarki – razem wyglądały jak ekipa do zadań specjalnych. Wykonując różne układy taneczne, rozpylały dezodoranty o najrozmaitszych zapachach. W końcu stężenie tych woni osiągnęło stopień niemożliwy do wytrzymania. Świadomie przybierając wygląd „słodkich kobietek” artystki zmieniały całkowicie jego znaczenie.⁴⁶ Warto zauważyć, że kobiety, jeśli chcą być traktowane poważnie, np. w relacjach zawodowych, często upodabniają się do mężczyzn strojem i sposobem zachowania. Dziewczęta Przeszanowne obrały odmienną strategię – ich dziewczęcym strojom towarzyszyła ogromna pewność siebie i bezlitosne żarty z tzw. męskich autorytetów.

Zarówno Dziewczęta Przeszanowne, jak i Grzenda skupiały artystki, które z jednej strony połączyła podobna sytuacja życiowa, np. macierzyństwo, wspólne mieszkanie, studia, a z drugiej – reprezentowały osobowości o różnych temperamentach i preferencjach twórczych. Dzięki różnorodnym umiejętnościom były w stanie szybko i sprawnie wcielić swoje idee w sztukę. Akcjonizm w ich przypadku po raz kolejny był efektem działania grupowego; akcje przybierały charakter happeningowy, choć w przypadku Dziewcząt Przeszanownych nie

bez znaczenia był także żywiołowy temperament Karoliny Stępniewskiej, ujawniany również w indywidualnych, radykalnych performance.

Zainteresowanie sztuką performance leżało u podstaw powstania grupy Sędzia Główny (2001–2009). Dla tworzących ją artystek, Aleksandry Kubiak i Karoliny Wiktor, również ta forma sztuki stała się dominująca w ich wspólnej aktywności. Artystki prowadziły grę z wizerunkiem kobiety w patriarchalnym społeczeństwie. Zaczęły pracować razem już podczas studiów; początkowo działały także indywidualnie, jednak od 2003 roku występowały już tylko w duecie, a swoje kolejne performance nazywały rozdziałami.⁴⁷ Strategia działania grupy Sędzia Główny polegała na naśladowaniu i przedrzeźnianiu schematów, w które wtłaczana jest współczesna kobieta. Dziewczyny dysponowały krawcową, która szyla im seksowne stroje. Np. taki schemat: atrakcyjnie ubrane, młode kobiety są owszem przedmiotem męskiego pożądania, jednak gdy zaczynają pić bez umiaru, wymiotować i załatwiać na oczach widzów swoje potrzeby fizjologiczne, natychmiast budzą obrzydzenie.⁴⁸ Dodatkowo jest ono wzmocnione patriarchalnymi stereotypami, według których kobiety mają znacznie mniejsze przyzwolenie społeczne na wulgarne zachowania. Tak pokazywały to artystki z grupy Sędzia Główny – balansując na tych skrajnościach, używały swoich ciał świadomie i z premedytacją, krytykując w ten sposób postrzeganie kobiety jako „ozdobnika męskiego garnituru” czy „istoty użytecznej prokreacyjnie.” W *Rozdziale XI* (tak artystki tytułowały poszczególne akcje) w galerii Modelarnia w Gdańsku i w *Rozdziale XIII* w klubie Farbiarnia w Bielsku Białej, kucając na barowym blacie, siłą mięśni waginalnych wypychały z siebie jajka, a następnie częstowały nimi publiczność.⁴⁹ „Jajeczowanie” było komentarzem do awantury, jaką wywołali pravicowi politycy, kiedy do polskich brzegów przybył holenderski statek–klinika Langenort, w której kobiety mogły dokonywać aborcji, zabronionej ustawowo w Polsce.

W kilku performance artystki przewrotnie oddały kontrolę nad sobą publiczności. W galerii Bunkier Sztuki w Krakowie zamknięte w windzie wykonywały przekazywane im przez głośnik polecenia widzów. Niektóre żądania były bardzo brutalne, kazano im np. uderzać głową w ścianę lub lizać podłogę. W 2005 roku wystąpiły na

żywo w programie TVP Kultura, gdzie stosując się do poleceń widzów, obnażyły niewybredne potrzeby wyrafinowanej na pozór publiczności – mężczyźni często np. żądali, żeby artystki się rozebrały. Podczas Interakcji w Piotrkowie Trybunalskim, który raz w roku staje się światowym centrum sztuki performance w Polsce, na dzień pozostając dość prowincjonalnym miastem, artystki na miejsce swojego eksperymentu wybrały miejscowy pub. Mężczyźni, klienci pubu, mieli grać o nie w Darts (rzutki). Zwycięzca mógł spędzić dwadzieścia cztery godziny w towarzystwie artystek, na warunkach regulowanych umową. Na tle sporu o zwycięstwo wywiązała się awantura zakończona bijatyką i zdemolowaniem klubu.⁵⁰ Artystki po raz kolejny zdemaskowały w ten sposób prymitywne instynkty, które drzemią w – na pozór cywilizowanym – współczesnym społeczeństwie. I pokazały, jak niewiele potrzeba, aby wzięły one górę nad socjalizacją będącą efektem wychowania.

W twórczości grupy Sędzia Główny ważny był aspekt wzajemnych relacji artystek, które wyrażały się w uściskach i pocałunkach wymienianych w trakcie performance (festiwal Kontperformance, Lublin 2003), w dzieleniu się tlenem – oddychaniu przez jedną rurkę (festiwal Rybie Oko, Słupsk) czy spektakularnym działaniu podczas imprezy *Święto Kobiet* w Krakowie, zorganizowanej w Dniu Kobiet 8 marca. Wtedy artystki bardzo wyraźnie podkreśliły siostrzaną więź istniejącą między kobietami, skutecznie niszczoną przez patriarchalny system, dla którego ważne jest jedynie pojęcie braterstwa i męskiej solidarności. Podczas *Święta Kobiet* na żywo wystąpiła tylko Aleksandra Kubiak, Karolina Wiktor zachorowała bowiem na ospę i nie mogła dojechać na performance. Video ukazujące Karolinę z ciałem pokrytym strupami było prezentowane podczas działania Aleksandry, która wczuwała się w stan Karoliny, wbijając w swoje ciało igły ozdobione różyczkami. Siłą duetu w dużym stopniu był image artystek, występujących często w podobnych strojach i perukach, wykonujących te same czynności. Osiągały przez to efekt zdublowanej kobiecości, bliźniactwa siostr-klonów.

Ich wspólna działalność artystyczna została nagle przerwana z powodu poważnej choroby Karoliny Wiktor. Aleksandra Kubiak nadal jest aktywna na scenie performance.

Konkluzja

Podsumowując działania grup artystycznych na przestrzeni kilkudziesięciu lat można zauważyć zasadnicze zmiany w ich działaniu i celach, jakie chciały osiągać. Podstawowe różnice zarysowują się na linii awangarda – postmodernizm. Dla grup awangardowych zasadniczym celem zrzeszania się była chęć zmieniania świata poprzez sztukę i jej nowa wizja. Postulatu dalekosiężnych przemian w sztuce nie ma natomiast w grupach postmodernistycznych – ich cechą wspólną jest akcjonizm. Nawet jeśli grupa zajmowała się innymi formami sztuki, np. malarstwem, to poczucie bycia razem, a tym samym poczucie współodpowiedzialności, prowokowało członków grupy do działań akcyjnych. W awangardzie natomiast silnie podkreślano pierwiastek ideowy: artyści pisali manifesty, wydawali pisma, duże znaczenie dla nich miała teoria. Tak jak to ma miejsce jeszcze w przypadku Warsztatu Formy Filmowej, który za cel postawił sobie wypracowanie nowego modelu kina i analizę medium filmowego. Nawet nazwy tych grup związane były zazwyczaj z ich założeniami programowymi: a.r. (artyści rewolucyjni), Formiści, Warsztat Formy Filmowej.

Od lat osiemdziesiątych na pierwszy plan wysuwają się elementy neodadaistyczne, szczególnie widoczne w strategii grupy Łódź Kaliska. Negacja działań starszego pokolenia nie polegała tu jednak na otwartych polemikach, lecz na odcięciu się od nich, na funkcjonowaniu grupy obok idei proponowanych przez artystów związanych z konceptualizmem. Łódź Kaliska prowadzi również działalność teoretyczną, lecz jej manifesty pozbawione są ciężaru tekstów awangardy. Pisane jakby „od niechcienia,” są jednocześnie wyrazem tożsamości grupy, jej sposobu na sztukę. W formacjach mieszczących się w tendencjach postmodernistycznych zaobserwować można także wzrost znaczenia więzi towarzyskich w procesie powstawania grupy. Artyści i artystki nie chcą już zmieniać świata poprzez sztukę, nie muszą więc tworzyć kolektywów, w których nad prywatne sympatie przedkłada się dobro wspólnych idei. Grupy tworzą zwykle artyści i artystki w podobnym wieku, raczej na początku swojej kariery. Motorem kreatywności jest zbliżona sytuacja życiowa i chęć przebywania razem.

W wyniku wspólnych spotkań i doświadczeń klaruje się potrzeba zdefiniowania w sposób bardziej formalny własnej działalności oraz nadania ugrupowaniu nazwy. Stąd nazwy tych grup jak Łódź Kaliska, Grupa czy PUL, nic nie mówią o artystycznej orientacji członków, choć czasami zawierają ironiczno-krytyczny potencjał, jak Grupa Ładnie, Sędzia Główny, Grzenia, Dziewczęta Przeszanowne. Brak wyraźnych założeń programowych, a zarazem kontestacja i ironia wobec otaczającej rzeczywistości, wyzwała potrzebę zrobienia czegoś razem, a ta potrzeba przejawia się w akcjach artystycznych. Akcja zaś staje się czynnikiem spajającym grupę, okazją do zrobienia czegoś razem, zmanifestowania tożsamości grupowej, zwłaszcza w przypadku kolektywów, w skład których nie wchodziły performerzy. W momencie rozpadu tego typu grupy poszczególni artyści porzucają zwykle akcjonizm, jak miało to miejsce w przypadku WFF, Grupy czy Grupy Ładnie. Istotne znaczenie ma również przesunięcie w obszarach zainteresowań grup artystycznych. Awangarda, zwłaszcza przedwojenna, proponując holistyczne zmiany społeczne poprzez sztukę, skupiała się na zagadnieniach formalnych, na wypracowaniu nowego języka sztuki opartego na formie. Postulat kształtowania nowego człowieka przez nową sztukę, wyjścia sztuki na ulicę, do społeczeństwa, pozostał jednak na papierze. Paradoksalnie, dopiero współczesne grupy artystyczne, nie wierząc już w idee awangardy, zrealizowały postulat wcielania sztuki w życie. Zrobiły to na swój sposób, stosując strategię partycypacji – poprzez spontaniczne akcje, w które często wciągani byli przypadkowi odbiorcy.

Mimo faktu, że w ostatnich dekadach podstawowe znaczenie w powstawaniu grup artystycznych ma czynnik towarzyski, wzajemne sympatie i podobna wrażliwość ich przedstawicieli, a nie formułowane programowo postulaty artystyczne, nadal możemy mówić o zjawisku grupy artystycznej. Czynnikiem, który wyzwała jej kreatywność i konstytuuje tożsamość grupową artystów jest wspomniany akcjonizm. Wspólne akcje jako manifestacja bycia razem, przyczyniają się do identyfikowania się artystów jako grupy i postrzegania jej jako odrębnego zjawiska na scenie sztuki.

Przypisy

- ¹ Hasło „15% abstrakcji” wiąże się z przepisem ustanowionym przez polskie władze, według którego na oficjalnych wystawach można było pokazywać maksimum 15% sztuki abstrakcyjnej. Zob. Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005* (Warszawa: Wydawnictwo Stentor, 2005), 91.
- ² Maria Kosińska, „Grupa Krakowska,” w *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. Aleksander Wojciechowski (Warszawa: Polska Akademia Nauk, 1974), 610–612.
- ³ Anna Markowska, *Sztuka w Krzysztoforach: między stylem a doświadczeniem* (Kraków: Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, 2000), 28.
- ⁴ Ten swoisty globalizm świadczy o postawie awangardowej, postulującej kolektywne deklaracje przeciw *status quo*. Kantor i część ugrupowania nie spoglądali afirmująco na poczynania Strzeмиńskiego, ale nie mówiono o tym głośno ze względów strategicznych. Podobnie jak przed wojną, odmienne odłamy awangardy unikały między sobą otwartych polemik ze względów taktycznych. O wyraźnym rozłamie światopoglądowym świadczy list Kantora do Teresy Tyszkiewicz, w którym pisze on o walce z trupiarnią suprematyczną. W liście do Jeremy wypowiada się: „Osobiście w dupie mam tych strzeмиńszczyków”. Nad ten fakt jednak przedkładał prestiż osoby Strzeмиńskiego, więc gdy ten odmówił otwarcia wystawy w 1948 roku, Kantor poczuł się osobiście dotknięty. Ibidem, 28–32.
- ⁵ Ibidem, 32.
- ⁶ Ibidem, 40.
- ⁷ Bożenna Stokłosa, „Grupa Krakowska,” w *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. Aleksander Wojciechowski (Warszawa: Polska Akademia Nauk, 1992), 66.
- ⁸ Ibidem, 32.
- ⁹ Toruńska grupa fotograficzna, której część członków kontynuowała rozwój twórczy w Warsztacie Formy Filmowej. Uprawiali twórczość intermedialną, reprezentowali postawę kontrapunktu wobec oficjalnych związków. Artyści działali bez skodyfikowanego programu, w jedność łączyła ich potrzeba poszukiwania nowych rozwiązań formalnych przy pomocy nowoczesnych technologii oraz chęć ucieczki od dosłowności obrazu. Informacje podane za: *Toruńska grupa fotograficzna „Zero-61”. Przypomnienie*, red. Jan Kotłowski (Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2001). Kat. wyst.
- ¹⁰ Ryszard W. Kluszczyński, *Obrazy na wolności: studia z historii sztuk medialnych* (Warszawa: Instytut Kultury, 1998), 19–20.
- ¹¹ Bożenna Stokłosa, „Warsztat Formy Filmowej czyli rzecz o Warsztacie w czasie dyskusji o postmodernizmie,” w *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1992*, wstęp i red. Józef Robakowski (Łódź: Łódzki Dom Kultury, 2000), 300.
- ¹² *Żywa Galeria*, 66.
- ¹³ Kluszczyński, *Obrazy na wolności*, 23.
- ¹⁴ Józef Robakowski, „Polskie kino niezależne lat 70-tych,” w *Teksty Interwencyjne* (Łódź: Łódzki Dom Kultury, 1995), 49.
- ¹⁵ Anna Baranowa, „Gruppa,” *Dekada Literacka* nr 12/13 (1993): 20.
- ¹⁶ Cyt. za: Piotr Sarzyński, „Przemarsz ptaszków. Gruppa i inne grupy,” *Polityka* nr 17 (2002): 57.
- ¹⁷ Ibidem.
- ¹⁸ Ibidem, 53.
- ¹⁹ Bożenna Stokłosa, „O Gruppie jako o grupie,” *Artelier* nr 1 (1993): 19.
- ²⁰ Maryla Sitkowska, *Gruppa* (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1994), 80. Kat. wyst.
- ²¹ Ibidem, 94.
- ²² *Młody Wrocław* (Katowice: BWA Katowice, 1989), 3. Kat. wyst.
- ²³ Jolanta Chrzanoska-Pieńkos, Andrzej Pieńkos, *Leksykon sztuki polskiej XX wieku* (Poznań: Wydawnictwo Kurpisz, 1996), 79.
- ²⁴ *Młody Wrocław*, 5.
- ²⁵ Nazwa grupy jest wyrazem jej przekornego charakteru. Nic nie mówi o założeniach formacji, jest nazwą jednej ze stacji kolejowych w Łodzi.
- ²⁶ W grupie działali jeszcze Jerzy Koba i Andrzej Kwietniewski.
- ²⁷ Marek Koprowski, „Coś błyska przed awangardą,” *Radar* nr 21 (1987): 3.
- ²⁸ Mariola Wiktor, „Łódź Kaliska z przekory,” *Bywalec* nr 74 (1999): 1.
- ²⁹ Andrzej Kwietniewski i Marek Janiak, „Idiotic Art,” w *Bóg zazdrości nam pomyłek* (Łódź: Muzeum Kinematografii, 1999), 41.
- ³⁰ Marek Janiak, „II (I ostatni) Manifest Sztuki Żenującej,” w *Bóg zazdrości nam pomyłek*, 31.
- ³¹ Muzeum to w rzeczywistości pub o nazwie „Łódź Kaliska” przy ul. Piotrkowskiej 102 w Łodzi, prowadzony przez przyjaciół grupy. Na trzech piętrach klubu wiszą prace Łodzi Kaliskiej, zaaranżowane chronologicznie: parter – lata osiemdziesiąte, I piętro – fotografia atelierowa, II piętro – sztuka *New Pop* i inne prace powstałe po 2000 r.

- ³² Wioletta Gnacikowska, „Goło, ale wesoło,” *Gazeta Wyborcza* [Łódź] nr 291, 1998, 1.
- ³³ Anka Leśniak, „New Pop,” w *New Pop* (Łódź: Łódź Kaliska Muzeum, 2004), brak numeracji stron.
- ³⁴ Łukasz Gorczyca, „Lokale dla bohemy,” *Art and Business* nr 4 (1998): 12.
- ³⁵ Przyciąganie publiczności na imprezy za pomocą żartów było strategią typową dla grupy. Przed premierą kinowej sensacji ogłaszali, iż robią przedpremierowy pokaz, co okazywało się artystycznym blefem. Często też organizowali spotkania z gwiazdami muzyki i sportu. Niektóre z nich, np. spotkanie z Kazikiem, doszły do skutku.
- ³⁶ Józef Tomczyk Kurosawa, „Recenzja czyli sprawozdanie z imprezy,” *Słynne Pismo we Wtorek* nr 17 (1998).
- ³⁷ Anka Leśniak, „Nieformalna Grupa PUL,” <http://www.artystyci-lodzkie.pl/pl/artysta/p/pul-grupa-artystyczna/>.
- ³⁸ Ibidem.
- ³⁹ „Grzenda. Dziewczyny robią jaja,” *Wysokie Obcasy*, 13 marca 2004, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,1960252.html>.
- ⁴⁰ Claire L. Evans, “An Oral History of the First Cyberfeminists,” <http://motherboard.vice.com/read/an-oral-history-of-the-first-cyberfeminists-vns-matrix>.
- ⁴¹ Maszynopis w archiwum artystki.
- ⁴² „Grzenda. Dziewczyny robią jaja.”
- ⁴³ Marta Skłodowska „Tkaniny domowe splamione haftem” Małgorzaty Markiewicz prezentuje Galeria Manhattan, <http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,3715844.html>
- ⁴⁴ Małgorzata Pelkowska, „Dziewczęta Przeszanowne,” *Sztuka i Dokumentacja* nr 3 (2010): 65–69.
- ⁴⁵ Łukasz Guzek, *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcji w polskiej krytyce sztuki* (Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2013), 93–96.
- ⁴⁶ Ibidem, 131–133.
- ⁴⁷ Łukasz Guzek, „Sędzia Główny,” w *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000 roku*, red. Grzegorz Borkowski, Adam Mazur i Monika Branicka (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2007), 306.
- ⁴⁸ Karol Sienkiewicz, „Młode, ładne i chętnie się rozbierają,” w *Grupa Sędzia Główny*, red. Karol Sienkiewicz (Zielona Góra: BWA Zielona Góra. 2008), 19.
- ⁴⁹ Guzek, *Performatyzacja sztuki*, 55.
- ⁵⁰ Ibidem, 101.

Bibliografia

- Baranowa, Anna. „Gruppa.” *Dekada Literacka* nr 12/13 (1993).
- Bóg zazdrości nam pomylek*, red. Grupa Łódź Kaliska. Łódź: Muzeum Kinematografii, 1999.
- Chrzanowska-Pieńkos, Jolanta i Pieńkos Andrzej. *Leksykon sztuki polskiej XX wieku*. Poznań: Wydawnictwo Kurpisz, 1996.
- Gorczyca, Łukasz. „Lokale dla bohemy.” *Art and Business* nr 4 (1998): 12.
- Gnacikowska, Wioletta. „Goło, ale wesoło.” *Gazeta Wyborcza* [Łódź] nr 291, 1998.
- Grupa Sędzia Główny*, red. Karol Sienkiewicz. Zielona Góra: BWA Zielona Góra, 2008. Kat. wyst.
- Gruppa*, red. Maryla Sitkowska. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1994. Kat. wyst.
- Guzek, Łukasz. *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcji w polskiej krytyce sztuki*. Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2013.
- Kluszczyński, Ryszard W. *Obrazy na wolności, studia z historii sztuk medialnych*. Warszawa: Instytut Kultury, 1998.
- Koprowski, Marek. „Coś błyska przed awangardą.” *Radar* nr 21 (1987): 3.
- Leśniak, Anka. „New Pop.” W *New Pop*, brak numeracji stron. Łódź: Łódź Kaliska Muzeum, 2004.
- Markowska, Anna. *Sztuka w Krzysztoforach: między stylem a doświadczeniem*. Kraków: Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, 2000.

Młody Wrocław. Katowice: BWA Katowice, 1989. Kat. wyst.

Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939, red. Aleksander Wojciechowski. Warszawa: Polska Akademia Nauk, 1974.

Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960, red. Aleksander Wojciechowski. Warszawa: Polska Akademia Nauk, 1992.

Pelkowska, Małgorzata. „Dziewczęta Przeszanowne.” *Sztuka i Dokumentacja* nr 3 (2010): 65-69.

Robakowski, Józef. *Teksty Interwencyjne 1970-1995*. Łódź: Łódzki Dom Kultury, 1995.

Sarzyński, Piotr. „Przemarsz ptaszków. Grupa i inne grupy.” *Polityka* nr 17 (2002): 57.

Słynne Pismo we Wtorek. Antologia z najlepszej strony, red. Grupa Ładnie. nr 4. Warszawa 2002.

Stokłosa, Bożenna. „O Gruppie jako o grupie.” *Artelier* nr 1 (1993).

Tomczyk Kurosawa, Józef. „Recenzja czyli sprawozdanie z imprezy.” *Słynne Pismo we Wtorek* nr 17 (1998).

Toruńska grupa fotograficzna „Zero-61”. Przypomnienie, red. Jan Kołowski. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2001. Kat. wyst.

Wiktor, Mariola. „Łódź Kaliska z przekory.” *Bywalec* nr 74 (1999): 1.

Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992, red. Józef Robakowski. Łódź: Łódzki Dom Kultury, 2000.

Źródła internetowe:

www.artysci-lodzkie.pl
www.grzenda.pl
motherboard.vice.com