

Łodzi Kaliskiej twórczość opowiedziana przez fotografie - Krzysztof Jurecki

I. Lata 1979-1981. Kryzys neoawangardy

Działalność grupy artystycznej powstałej w 1979 r. jako Łódź Kaliska g.t. (**Marek Janiak, Adam Rzepecki, Andrzej Kwietniewski, Andrzej Świetlik, Andrzej Wielogórski (Makary)** i początkowo **Jerzy Koba**) długo jeszcze będzie wywoływać kontrowersje, choć już nie tak silne jak miało to miejsce w latach 80.¹

Jednym ze środków wypowiedzi twórczej, początkowo pojmowanym jako antyartystyczny, związanym z fotomedializmem była fotografia. Antyartystyczny ponieważ skierowany przeciw tradycji fotografii artystycznej łączonej z piktorializmem, którą członkowie Łodzi Kaliskiej bardzo krótko tworzyli w ramach Łódzkiego Towarzystwa Fotograficznego, gdzie nastąpiło spotkanie Koby, Janiaka, Kwietniewskiego i Wielogórskiego.

W różnych okresach czasu, które postaram się scharakteryzować w swym tekście, fotografia w działalności Łodzi Kaliskiej zajmowała ważną pozycję, choć istniały momenty kiedy ustępowała miejsca filmowi eksperymentalnemu (I i II Nieme Kino, 1983-84), spektakularnym skandalom (tzw. „okres kelnerski” z początku 1982 r.) i grupowym happeningom.

Była i w dalszym ciągu jest wielką przygodą życiową (towarzyską) i artystyczną gdyż neoawangardowy puryzm i zrationalizowany rygoryzm w ich wydaniu szybko uległ wyczerpaniu. Zastąpiony został często niewyartykułowanymi działaniami trudnymi do określenia, a łączyło się to z nawiązywaniem do dadaizmu i surrealizmu, które z dzisiejszej perspektywy badawczej można zaliczyć do przełomu postmodernistycznego. Do tego skomplikowanego problemu teoretycznego i filozoficznego zarazem, polegającego na bezkonfliktowym przechodzeniu na pozycje postmodernistyczne, powrócimy jeszcze w bardziej szczegółowych analizach tego artykułu.

Działalność grupy, która ciągle jest twórcza i rozwija się, można podzielić na kilka okresów. Pierwszy był najkrótszy. Trwał od chwili powstania grupy w dniu 08.09.1979 r. do 13.12.1981 r. Należy zaznaczyć, że ogłoszenie dekretu o wprowadzeniu stanu wojennego przyspieszyło tylko formułowanie się neoawangardowego undergroundu, nazwanego przez Jacka Józwiaka w 1984 r. Kulturą Zrzuty.²

Był to czas tworzenia manifestów niezbędnych do artystycznej praxis, która w tym przypadku była związana z fotografią. Taki był wymóg twórczości lat 70. - nie można było zaistnieć w środowisku neoawangardy polskiej bez

określonego programu artystycznego, w tym przede wszystkim badawczego, analizującego strukturę umysłu, czy jeszcze częściej „narzędzi artystycznych” (aparatus fotograficzny, kamera filmowa i video).

Istnieją zasadnicze rozbieżności w ocenie uwikłania oraz świadomości artystów tworzących w latach 70. - na ile popierali politykę kulturalną PRL-u z epoki Edwarda Gierka i na ile byli instrumentem w rękach totalitarnej władzy? Przykładem takiej znamiennej dyskusji, w której racje stron były podzielone, jest rozmowa redakcyjna pt. *Neo czy pseudo* zamieszczona w czwartym numerze „Sztuki” z 1981 r., której nakład w zdecydowanej większości został zniszczony. Niektórzy artyści i teoretycy sztuki związani ideowo z formacją neoawangardową (np. Stefan Morawski) twierdzą że cały czas pozostawali niezależni, choć brali udział w oficjalnej polityce kulturalnej państwa komunistycznego. Bardziej przekonuje mnie jednak wypowiedź Jana Świdzińskiego, który stwierdził: „Czesław Miłosz ma chyba rację twierdząc, że władza na całym świecie chętnie aprobeuje wszelkiego rodzaju eksperymenty artystyczne, natomiast zaczyna się niepokoić, gdy artyści dostrzegają rzeczywistość społeczną taką jaka ona jest. W Polsce nastąpiło to gdzieś w latach 1974/75. Wyraźnie zmieniła się polityka kulturalna. Zaczęły pojawiać się różnego rodzaju ograniczenia i próby skierowania awangardy w bezpieczne koryto. [...] Symptomatycznym zjawiskiem dla tej nowej sytuacji było pojawienie się problemu nowych mediów, bo koncentracja na analizie samych mediów była po prostu rzeczą bezpieczną. Nową fotografię, sztukę video, performance władze akceptowały. Nic dziwnego, że galerie które powstały w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, takie jak Foto-Medium-Art lub GN, nastawiały się już wyłącznie na zagadnienia czysto medialne. Awangarda została skanalizowana i następnie w gruncie rzeczy rozbita.”³

W końcu lat 70. nastąpił kryzys polskiego medializmu.⁴ Ostatnia jego faza trwała jeszcze do początku lat 80. Wcześniej, głównie za sprawą Warsztatu Formy Filmowej (1970-77), wyczerpano zasadnicze problemy typowe dla sztuki analitycznej lat 70. Międzynarodowy sukces WFF zachęcał innych do działań grupowych. W 1976 r. powstało Seminarium Warszawskie, w 1978 r. Seminarium Foto-Medium-Art, a w 1979 r. Zespół T i grupa Łódź Kaliska.

Próbie czasu wytrzymała tylko Łódź Kaliska. Inne grupy rozwiązały się lub przestały działać w związku z sytuacją polityczną 1980 i 1981 r. W pośredni sposób doprowadziło to do rozbicia całego układu artystycznego stworzonego w II poł. lat 70., zamknięcia licznych galerii, a przede wszystkim wyjazdu za granicę wielu twórców i animatorów życia artystycznego. Trzeba zwrócić uwagę na fakt, że działalność wielu neoawangardzistów nie odpowiadała specyficznej polskiej rzeczywistości, była nie tak rzadko oderwana od kontekstu społecznego i przemian politycznych, które nastąpiły w sierpniu 1980 r. i zaciążyły nad dalszym życiem kraju. Z problemów tych zdawali sobie sprawę członkowie Łodzi Kaliskiej, dlatego od 1981 r. dążyli do przybliżenia w swojej twórczości aspektów życia społecznego kraju, a potem bezpośredniego łączenia sztuki z życiem.

W późnym okresie fotomedializmu (1978 - 1982) w dalszym ciągu powstawały ciekawe realizacje. Analizowano różne problemy dotyczące badania zasad obrazowania, możliwości fotograficznego medium. Bardziej jednak przypominało to sytuację stawiania pytań, które pozostawały bez odpowiedzi, czy powtarzania w różnych wersjach znanych już rozwiązań. Nie była to jednak sytuacja na tyle twórcza, aby mogła otworzyć perspektywy na przyszłość, lecz przypominało to zagospodarowywanie zdobytych już terytoriów artystycznych.

Na *V Ogólnopolskich Fotograficznych Spotkaniach Młodych* (Darłowo, 1979 r.) po usunięciu z pleneru przez organizatorów Rzepeckiego, Świetlika, Janiaka i Wielogórskiego solidaryzując się z nimi spotkanie opuścili Kwietniewski, Koba i Andrzej Różycki, którzy (oprócz Różyckiego) powołali do życia grupę Łódź Kaliska. Korzystając z moralnego wsparcia jakiego udzielił im „pierwszy i jedyny mistrz” -Różycki, w opozycji do oficjalnego pleneru zorganizowali w Darłowie prywatne *Spotkania Starych (znajomych)*. Wykonali tam ważną dla swej przyszłej działalności akcję zapowiadającą ich późniejszą postawę artystyczną. Był to rodzaj performance o żartobliwym charakterze pt. *Przegrodzenie ulicy czarną wstęgą dla zrobienia zamieszania i odwrócenia uwagi w celu narzucenia białej płachty na grupę osób, skrepowania ich i walenia po dupach*.⁶ Podobnie jak inni młodzi twórcy skupieni w takich grupach artystycznych jak Zespół T czy Pracownia przy warszawskiej galerii Dziekanka zauważyli, że samo życie stwarzające wiele różnych, ciekawych sytuacji można traktować jako wypowiedź artystyczną czy też próbować włączać je bezpośrednio do swej działalności. We wspomnianej akcji nie było ich zamiarem uczynienie krzywdy przechodzącym przypadkowo osobom, lecz spontaniczna zabawa o skandalizującym wyrazie, której efekt został zarejestrowany na fotografii. To jedna ze strategii Łodzi Kaliskiej rozwijana do chwili obecnej.

W ich twórczości z tego czasu początkowo analizowano język obrazu i zapisu fotograficznego. Później, w 1980 r. fotomedializm łączony był z nową postawą z charakterystycznym żartem, ironią, kpina określanymi niekiedy przez ich przeciwników (artystów, dyrektorów placówek artystycznych) mianem prostactwa i chamstwa.⁷

W innych pracach z tego czasu szczególnie Janiak i Kwietniewski, analizowali problematykę zdjęć nieostrych i poruszonych starając się ponownie rozwiązać zagadnienia podejmowane już przez wielu artystów, m.in. Jerzego Lewczyńskiego i członków WFF.⁸ Podkreślano jednak fakt, że taki rodzaj fotografii jest dla Janiaka, Rzepeckiego, Kwietniewskiego i Świetlika ważną sferą świadomości wizualnej, pełnoprawnym obrazem a nawet dokumentem rzeczywistości. Interesującym przykładem tego typu realizacji jest zdjęcie Janiaka pt. *Obok drzewa przeszło wielu, a może jeden*. We wrześniu 1980 r. na plenerze w Świeszynie wykonali performance pt. *Zdjęcie* (nazwany wówczas akcją), polegający na wykonaniu pamiątkowej fotografii. Był to żart z portretowanych artystów i wartości dokumentalnych fotografii. W wyniku długiego czasu naświetlania część osób ukazana została w ruchu, pozostałe - dłużej pozujące otrzymały realistyczny, nieporuszony

wyraz. Był to nie tylko dowcip, ale także zwrócenie uwagi na inny dokumentalny charakter zaistniałego zdarzenia.

Na tym samym plenerze pokazali również zdjęcia wykonane na miejscu w czasie trwania spotkania, które weszły później do wystawy *Performance dla fotografii*. Są one przełomowym momentem, w którym nastąpiło zerwanie z intelektualną analizą typową dla twórczości neoawangardowej lat 70., na rzecz nowych jakości - absurdu, humoru, zabawy, przewrotności, a nawet kpiny, wyrażających w przewrotny sposób ich stosunek do specyficznej, polskiej rzeczywistości jak i konwencji fotomedializmu.

Pozornie stylistyka prac nawiązuje do fotografii lat 70. Przy wnikliwej analizie odgadujemy, że chodzi jednak o coś zupełnie innego. Zwraca uwagę absurdalność, a także niedorzeczność przedstawionych sytuacji. Dobrze ilustrują to takie prace jak: *Badanie wytrzymałości wieży, czy Algorytmy*. W innych zdjęciach poprzez żartobliwy tytuł starano się pokazać, czy nawet zasugerować prawdziwość nierealnej sytuacji, jak ma to miejsce np. w pracy *Adam Rzepecki trzymał tę cegłę przez 8 godzin dziennie (z przerwami na posiłek)* wchodzącej w skład zestawu *O ośmiogodzinny dzień pracy*. To rzadka w tym czasie kpina z socjalistycznej frazeologii, jaka zaistniała w neoawangardowym układzie artystycznym. Inne fotografie były zapisem wspólnej zabawy o wydźwięku erotycznym, do której pretekst stwarzała codzienna rzeczywistość (np. *Kielbaska*). Tematyka erotyczno-seksualna pojawiała się rzadko w polskiej twórczości neoawangardowej. W tym kierunku Łódź Kaliska rozwinęła swą aktywność w następnych latach. Rolę inspirującą odegrała w tym zakresie twórczość Natalii LL (Lach - Lachowicz) i Ewy Partum, powstająca w kontekście feminizmu.

Ironię wynikała ze śmieszności niezamierzonego śmiesznego zestawienia słów tworzących nazwę nazwy ulicy pokazuje zdjęcie *Ul. Byłych Więźniów Politycznych*. Odniesienia do prac znanych z historii fotografii, połączonych z grą znaczeń słów można dostrzec w ważnej dla przyszłej strategii pastiszowania fotografii *Identyczne bliźnięta (mit dem Arbus)*. Praca *1-szy Maja* jest wyrazem obojętnego ideologicznie i ironicznego zarazem stosunku do oficjalnego święta państwowego. Sytuacja polityczna zaistniała po Sierpniu 1980 r. wywarła wpływ na powstanie prześmiewczego zdjęcia *Arianie 45*. W tym przypadku Arianie to reformatorzy i zarazem buntownicy, którzy dążą jednak do zasad sprawiedliwości społecznej. Wystawa ta była przełomowa nie tylko w historii Łodzi Kaliskiej. Unaoczniała fakt, że artyści neoawangardowi potrafią odnaleźć swe miejsce w nowej sytuacji artystycznej i przede wszystkim politycznej, a nawet określić nową formułę dla swej twórczości, wychodząc z impasu medializmu, który trwał już od kilku lat.

Nie protestowali wobec zaistniałej po grudniu 1981 r. sytuacji politycznej, co jest istotną cechą wyróżniającą Łódź Kaliską a potem Kulturę Zrzuty. Umieili znaleźć się w każdych warunkach politycznych, „obronić przed ich agresją (określenie Janiaka), ponieważ problemy artystyczne były dla nich w tym momencie najważniejsze, nie zaś bezpośrednio komentowanie sytuacji społeczno - politycznej, co powodowało ograniczenie wolności

twórczej. artowano również z ważnych spraw, problemów politycznych nurtujących w tym czasie każdego Polaka. Śmiech, zabawa, żart, absurd o charakterze burleski oraz próba tworzenia na ich podstawie nowej świadomości artystycznej z ważniejszymi i bardziej generalnymi problemami było bezpośrednią reakcją na przesadny intelektualizm sztuki lat 70. i początków 80. (*Konstrukcja w procesie*). Podobna reakcja pokoleniowa nastąpiła także kilka lat później ze strony malarstwa „nowej ekspresji”.

Następne ważne dokonania Łodzi Kaliskiej miały miejsce w maju 1981 r. w Krakowie, gdzie podczas imprezy zorganizowanej przez Galerię Sztuki Współczesnej Łódź Kaliska wraz z grupą Urząd Miasta (Włodzimierz Adamiak, Zbigniew Bińczyk i Marek Janiak) przeprowadziła siedmiodniowe działanie pt. *Siedem dni na stworzenie świata* oraz akcję będącą happeningiem na Rynku Głównym zatytułowaną *Upadek zupełny. Siedem dni na stworzenie świata* było totalnym, efemerycznym działaniem z wielką ilością „gestów” (określenie Janiaka), z których starano się od początku (zgodnie z tytułem) stworzyć własny świat (sztuki). Podczas tej permanentnej zabawy, gdyż taki był charakter tego działania, kręcono filmy i dokumentowano działania w przestrzeni. Starano się zatrzeć granicę między twórczością a życiem.

W 1981 r. na plenerze *Osieki 1981* członkowie Łodzi Kaliskiej zaatakowali swymi wystąpieniami, realizacjami, „gestami”, anarchistycznym zachowaniem ówczesny układ artystyczny neoawangardy, który ich zdaniem nie zawierał już ciekawych propozycji artystycznych, o czym m.in. informował wielki transparent z napisem *Świątynia sztuki żenującej i innej* oraz wykonany z taniej folii ogrodniczej *Przezroczysty Namiot Kultury i Sztuki*. Było to według nich przede wszystkim środowisko wzajemnej adoracji.

Janiak realizował m.in. program *Sztuki żenującej*, który powstał w czerwcu 1980 r. Miała ona świadomie żenować odbiorcę i artystę. Pierwsza większa prezentacja *Sztuki żenującej* odbyła się na wystawie *Falochron* w listopadzie 1981 r., towarzyszącej *Konstrukcji w procesie*. Stylistyka prac Łodzi Kaliskiej (np. *Suszarka na talerze*, *L.H.O.O.Q* Janiaka to „czysto polskie”, wynikające z jedyne go w swym rodzaju kontekstu społecznego cytaty z *ready-mades* Marcela Duchampa) zaczęła coraz wyraźniej nawiązywać do dadaizmu.

Realizacje Kwietniewskiego dotyczyły niezbadanej przez historyków sztuki i psychologów problematyki pojawiania się sensu oraz jego braku w dziele sztuki. Odwoływał się do swego tekstu pt. *Sztuka bez sensu*. W tym czasie symptomatyczna jest rezygnacja Łodzi Kaliskiej z fotograficznych analiz medialnych na rzecz innych technik twórczych, w tym fotokolażu i prac przestrzennych.

II. 1982-1988 Kultura Zrzuty - ostatnia reduta awangardyzmu

W listopadzie 1981 r. odbyło się w Toruniu w galerii „S” spotkanie młodych twórców z całej Polski, pragnących wspólnie działać, mających podobne poglądy na sztukę.⁹ Artyści zaczęli spotykać się na STRYCHU (1982-1986) przy ul. Piotrkowskiej 149, który był nie tyle galerią co klubem dyskusyjno -

towarzyskim w którym koncentrowało się ludyczne życie Kultury Zrzuty. Proweniencja tego ruchu była neoawangardowa i jednocześnie pozaartystyczna, a przybrała formę niezależną (alternatywną). Niezależną od jakiegokolwiek struktury politycznej, czy społecznej.

„Zrzuta” w formie artystycznej charakteryzowała się różnymi działaniami grupowymi, m.in. realizacjami filmów, ich przeglądami (NIEME KINO 1983-85), oraz spotkaniami na terenie całej Polski, połączonymi z najróżniejszymi, często efemerycznymi działaniami artystycznymi. Łódź Kaliska była w omawianym czasie elementem składowym Kultury Zrzuty.

Typową sytuacją dla omawianego środowiska były *Urodziny w Łaźni Miejskiej* zorganizowane w czerwcu 1982 r. w Warszawie, gdzie zaistniałe wydarzenia, przemieszczanie się z miejsca na miejsce i związane z tym różne perturbacje zastąpiły samą wystawę, którą miano zorganizować.¹⁰ Realizacje artystyczne pozostały w przechowalni bagażu na Dworcu Centralnym, gdyż okazały się w tej sytuacji niepotrzebne.

Ważnym problemem Kultury Zrzuty, z którym zetknęli się już artyści awangardy klasycznej (dadaiści, konstruktywiści, surrealiści), było pytanie czy tworzyć przedmioty artystyczne, czy zrezygnować z tak pojmowanej działalności. Istniała koncepcja zastąpienia sztuki życiem, codziennością i nieokielznaną siłą przypadku. Próby łączenia sztuki z życiem charakterystyczne były dla Janiaka, Rzepeckiego i Kwietniewskiego. Bardziej radykalną postawę, w sensie anarchistyczno - destrukcyjnym, zajmował Jacek Kryszkowski, absolwent warszawskiej ASP, niekiedy mylnie zaliczany do Łodzi Kaliskiej. Specyfiką życia towarzyskiego na STRYCHU były kradzieże wystawianych lub pozostawionych tam prac, bądź rzadziej grupowe ingerowanie w nie, w sensie interwencji plastycznych.

W TANGACH (1983 - 1986), nieregularnym periodyku Kultury Zrzuty, ważne miejsce obok manifestów, wywiadów, rysunków i collages zajmuje fotografia. Specyficzny styl odróżniał TANGO od innych niezależnych wydawnictw artystycznych, jakie powstawały w Polsce w latach 80., w tym wrocławskiego LUKSUSU i warszawskiej GRUPPY, a oparty był na ironii, kpinie, żarcie, grawitowaniu na granicy skandalu i wygłupu, wreszcie na atakowaniu i negacji innych tendencji artystycznych.

Okładkę pierwszego numeru TANGA zdobi kolorowa reprodukcja obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej z domalowanymi przez Rzepeckiego wąsami. Doprowadziło to do odejścia z kręgu STRYCHU Anny Płotnickiej i Wacława Ropieckiego, którzy nie godzili się na zamieszczenie tak obrazoburczej pracy. W tej ekstremalnej realizacji zamiarem Rzepeckiego nie było obrażanie uczuć religijnych Polaków, ale kpina z nurtu „sztuki przy Kościele”, określanego także wtedy jako „sztuka przykościelna”, czy ironicznie „sztuka w kruchcie”, mającego, w swej opinii, receptę na dobro i zbawienie narodu polskiego w ciężkich latach 80. Artyści związani z Kulturą Zrzuty uważali, że takiej recepty nie ma, a człowiek składa się również ze zła, które także może stanowić punkt wyjścia do uprawiania twórczości artystycznej.

Na okładce drugiego numeru TANGA pojawił się fotomontaż ze słynnymi komikami - braćmi Marx, ale dołączono do z nich twórcę podstaw filozofii

marksistowskiej Karola Marksa. Takie było spektrum zainteresowań Łodzi Kaliskiej i jej współpracowników. Manifestowało to się bezpardonowymi atakami na tzw. Układ „czerwono - czarny”, co wynikało z ich postawy anarchistycznej, typowej dla ruchu awangardowego w szczególności.

Rzepecki, bardzo aktywny w czasach Strychu, tworzył cykle *Sztuka popularna* i *Sztuka męska i inna* odwołując się do postawy Andy Warhola, bawiąc się w nich zagadnieniem erotyzmu i pornografii, których granice, podobnie jak pojęcia sztuki, dowolnie przekraczał. Wykonał najbardziej charakterystyczne prace dla Kultury Zrzuty, nazywanej także „kulturą ula”, w tym fotograficzny projekt *Pomnika Ojca Polaka*.¹²

Janiak w fotomontażach z lat 80. zadawał pytania o granice wiarygodności fotografii. Świadomie odrzucił tradycyjne środki wypowiedzi szukając nowości w formie pastiszu. Jego koncepcja działania twórczego polegała na niezależności od jakiegokolwiek władzy i ideologii. Jedyne absurd, według artysty, mógł i w dalszym ciągu może wyrazić stan aktualnej polskiej rzeczywistości. Wiąże się to z ogólnie odczuwanym, nie tylko w Polsce, kryzysem wartości. W związku z tym istnieje konieczność przedstawienia tego co negatywne, a jednocześnie społecznie nośne (np. erotyzm, czy balansowanie na granicy pornografii). Jego prace z tych lat miały śmieszyć i zastanawiać, innym razem szokować. Niekiedy próbowały ośmieszać sztukę zracjonalizowaną szczególnie z kręgu minimal-artu i neokonstrukttywizmu, czemu poświęcił wystawę obiektów rzeźbiarskich w *Galerii u Zofii*. Ale konwencja absurdu Janiaka nie jest przypadkowa lecz zracjonalizowana, służąca określonymu programowi artystycznemu, który polegał na nieustannym poszukiwaniu nowości i przekraczaniu swych artystycznych kompetencji, bezustannym negowaniu własnego zawodowstwa w sztukach plastycznych. Kwietniewski zupełnie odrzucił pozory racjonalności, poszukując niezależności od idei i ideologii. Jedyne ewentualny absurd mógł być panaceum na kryzys podstawowych wartości.

W czasie wywiadu jaki przeprowadziłem w 1988 r. z Tomaszem Snopkiewiczem, jednym z najważniejszych przedstawicieli Kultury Zrzuty, zadałem następujące pytanie: „Jaką rolę odgrywała na „Strychu” grupa „Łódź Kaliska” ?” Odpowiedź brzmiała: „W sensie fizycznym Łódź Kaliska była podzbiorem „Strychu”, TANGA, „kultury zrzuty” [...]. Zauważ, że aktywność tej grupy najlepiej kwitła bezpośrednio przed „wielkim marszem” (okres „Strychu”). A teraz kiedy sytuacja szczęśliwie powróciła do normy oni odżywają. Właśnie ostatnio oglądałem „Wiadomości Łódzkie” z ich prezentacji w Teatrze Studyjnym, gdzie bardzo ładnie wystąpili. To nie jest chyba tylko sprawa determinacji i aktywności. Po prostu Łódź Kaliska to jedna z tych form pośrednich przystosowanych do bytowania w określonym środowisku. W momencie nowej jakościowo sytuacji przybrała formy przetrwalnikowe, zupełnie roztopiła się. W okresie „kultury zrzuty” byli to konkretni ludzie. Teraz muszą przypomnieć sobie stare dobre czasy. To nie zarzut. Po prostu istnieje naturalny konflikt między naturą rzeczy, która jest amorficzna, a z kolei jedynym możliwym sposobem działania (identyfikacją i tworzeniem faktów). Na tej zasadzie funkcjonuje wiele instytucji, np. CDU, ZSL, OWP. To

programowe formalizowanie siebie na wzór i podobieństwo otoczenia pozostawiam teoretykom realizmu. Na szczęście chłopcy są weseli i dowcipni... oraz przystojni."

W 1988 r. Łódź Kaliska zaprezentowała się na wystawie *Polska fotografia intermedialna lat 80-tych*, na której cała jej działalność - w tym łączenie sztuki z życiem, zabawą a nawet dadaistami żartami i wygłupami, odniosła spektakularny sukces ! Zaprezentowali tam dużą inscenizowaną fotografię wykonaną w czasie kręcenia filmu (16 mm) *Freiheit, Nein danke* dla której punktem wyjścia był obraz Eugene'a Delacroixa *Wolność wiodąca lud na barykady*. Na oczach poznańskiej publiczności z udziałem nagiej modelki odbył się zabawowy, a dla innych obrazoburczy happening. Wracając do krótkiego filmu. Artyści w przekorny sposób rezygnowali z poczucia wolności, która była dla nich istotnym elementem gry twórczej. Zawsze posiadali jej własne poczucie, nie przejmując się oficjalnym życiem polityczno - społecznym. Próbują wyznaczać dla niej własne granice, także w dobie lat 90. Oczywiście tak pojęta niezależność ma swe ograniczenia, ponieważ brali udział w manifestacjach łódzkiego ruchu neoawangardowego (progresywnego) organizowanych przez Galerię Wschodnią i Józefa Robakowskiego (Zachęta w Warszawie, 1998 r.).

Muzeum Łodzi Kaliskiej (1989 - 1999). Postmodernizm jako konieczna nowość i forma kulturowa

Muzeum Łodzi Kaliskiej to kolejna mutacja poprzedniej formacji. W latach 90. styl grupy nabrał nowych znamion artystycznych, które należy łączyć z postmodernizmem. Pokazanie obrazoburczych, paradadaistycznych prac w warszawskiej Zachęcie, a przede wszystkim w Centrum Sztuki Współczesnej (wystawa *Bakunin w Dreźnie*) można uznać za kolejną cezurę w działalności grupy, oraz fakt potwierdzający znaczenie tej ekstremalnej formacji w najnowszych dziejach sztuki polskiej.

Wcześniej, w latach 80., z różnych powodów nie zapraszano ich na ważne wystawy fotograficzne i plastyczne, poza wczesnym okresem, związanym z medializmem. Przełomowym momentem była wspomniana już wystawa, która odbyła się w BWA w Poznaniu w 1988 r., na którą Łódź Kaliska formalnie nie była zaproszona, a jednak odniosła spektakularny sukces.¹⁴ Pokazanie na ekspozycji *Erotismus und Heroismus* (STRYCH, 1989 r.), konkurencyjnej wobec *Lochów Manhattanu*, prac obrazoburczych (quasi pornograficznych i antyreligijnych), czasem prześmiewczych, innym razem o charakterze reklamowym w specyficznym „niechlujnym" stylu, co było widoczne już na wystawie *Polska fotografia intermedialna lat 80-ych*, stworzyło nową jakość w formule określanej w latach 90. mianem instalacji.¹⁵ Miało to także swe znaczenie historyczne - tendencja neoawangardowa kończyła wówczas swą misję dziejową przechodząc nie całkiem świadomie w nową formację - postmodernizm, choć równocześnie powstawały prace o jawnie awangardowym charakterze. Jednak typowa stała się nowa postawa, w której

ważną rolę, coraz bardziej dominującą w II poł. lat 90., odgrywa Świetlik jako czołowy polski fotograf reklamowy, którego, w przeciwieństwie do Janiaka, nie interesują teoretyczne rozważania na temat postmodernizmu. Na marginesie można zaznaczyć, że właśnie Janiak wraz z Wojciechem Salonim jest znanym architektem w znacznej mierze decydującym o przeobrażeniach, głównie wewnątrz łódzkich, wykazujących pewne związki z ogólną stylistyką i programem Muzeum Łodzi Kaliskiej wyrażającym dodatkowo filiacje z postmodernizmem.

Muzeum Łodzi Kaliskiej włączyło się w popularny na świecie nurt odwołujący się do różnorodnego w formie nawiązywania, a raczej pastiszowania najśłynniejszych dzieł sztuki, głównie z zakresu malarstwa.

Początkowo w Muzeum Łodzi Kaliskiej działały, głównie jako modelki - Pynio (Małgorzata Kapczyńska - Dopierała) i Zocha (Grażyna Fijałkowska). Muza według Kwietniewskiego „to postać złożona; modelka, przyjaciółka, kochanka i czasem matka - wszystko w jednej osobie”.¹⁶ Ze względu na osobiste predyspozycje, szczególnie ważny był udział Małgorzaty Dopierały, rolę w inscenizowanych fotografiach i krótkometrażowych filmach.¹⁷ W następnych latach pojawiły się Iza Bartnicka i znana ze skandalu we Włoszech w 1998 r. - Marzena Rzepczyńska. W końcu lat 80. w niektórych pracach pozowała jako modelka (nieraz ze swym kilkuletnim wówczas synem) Jolanta Ciesielska, znany krytyk sztuki, obok niżej podpisanego główna propagatorka dokonań Łodzi Kaliskiej.¹⁸

Filmy w całej twórczości Łodzi Kaliskiej odgrywały i w dalszym ciągu spełniają istotną rolę, choć należy zaznaczyć, że nie był to najważniejszy, pierwszoplanowy środek ich wypowiedzi artystycznej. Twórczość tej grupy staje się do pewnego stopnia skomercjalizowana, podobnie jak innych luminarzy polskiej neoawangardy (np. Józefa Robakowskiego), kręcących filmy na zlecenie programu 2 TV polskiej. Przykładem jest nieudany tryptyk filmowy *Pamiętam, pamiętam, pamiętam* (1995 r.), opierający się, oprócz awangardowych zasad montażu, na parodiowaniu, pastiszowaniu i cytowaniu, które ostatecznie okazały się zbyt mało twórcze, aby mogły powstać wartościowe utwory (poza niektórymi fragmentami). Ale trzeba w tym momencie zaznaczyć, że moja ocena jest skrajnie odmienna od oceny twórców (przede wszystkim Janiaka), którzy uważają tryptyk za ważne dokonanie filmowe.

Powróćmy jednak do fotografii. Strategia twórcza prac z lat 90. jest podobna. Nieskrywana ironia wobec „nowej ekspresji” i uprawiania malarstwa w ogóle (np. malowane zdjęcie *BÓM* z 1988 r.), ironia wobec historii sztuki, która staje się (czy stała się już dawno?) przede wszystkim śmiesznym magazynem form i stylistyk, wreszcie permanentna zabawa, co powoduje, że krąg Łodzi Kaliskiej od końca lat 70. posiada swój specyficzny charakter artystyczny.

Wykonanie w 1988 r. nieudanej ostatecznie, jak się okazało, fotografii, mającej być w zamierzeniu parafrazą *Wozu z sianem* Hieronima Boscha było największym przedsięwzięciem organizacyjnym, polegającym na udziale

kilkudziesięciu osób, wypożyczeniu samochodu ciężarowego i mnóstwa kostiumów z Teatru Studyjnego w Łodzi. Niestety zdjęcie musiało zostać zamalowane, gdyż w wielu partiach było nieostre.

Wielu pastiszowanym fotografiom, np. *Tratwie meduzy* wg Theodora Gericaulta można zarzucić spłylenie warstwy ideowej pierwowzoru. Podobnie jest z realizacją *Narodziny Wenus* wg Sandro Botticellego. Praca ta została zamieniona w ruchomy obraz filmowy (*La Strico*), w którym istotnym elementem, także dla fotografii, decydującym o atrakcyjności, są spadające anioły (Makary i Rzepecki). Popularna obecnie na całym świecie strategia pastiszu świadczy o kryzysowej sytuacji artystów, a nie sztuki, którzy nie potrafią wznieść się ponad poziom artystyczny i ideowy, zawarty w wielu historycznych pracach.

Niektóre ekspozycje np. *Jak dzieci* (1996 r.), odbywające się w Małej Galerii w Warszawie, która jako jedyna placówka w Polsce w latach 80. konsekwentnie lansowała Łódź Kaliską i jej poszczególnych członków, oraz w Galerii FF w Łodzi, w katalogach określone zostały jako prezentacje prac Świetlika.¹⁹ Sprawa jest bardziej skomplikowana, gdyż faktycznie artysta decyduje o ostatecznym efekcie formalnym, ale zdjęcia opierają się na aktorskiej grze poszczególnych lub rzadziej wszystkich postaci związanych z kręgiem Łodzi Kaliskiej.

W Muzeum Łodzi Kaliskiej wszystko podlega pastiszowaniu, w czym należy widzieć wpływ jednej z wersji postmodernizmu artystycznego, który pozwala zarówno bawić się jak i bez ogródek pasożytować na dawnej sztuce. Dokąd prowadzi taka linia rozwoju artystycznego? Generalnie sędzę, że do nikąd, choć poszczególne prace pod względem wizualnym mogą wydać się interesujące ze względu na aktorską grę i profesjonalizm samej rejestracji. Świetlik, Kwietniewski i Janiak dążą do anektowania do własnej twórczości jak największej ilości słynnych dzieł. Nie ma tu żadnej logiki postępowania. Wymieńmy niektóre z wykorzystanych obrazów: *Śniadanie na trawie* Édouarda Maneta, które już nie bulwersuje mieszczaństwa, jak miało to miejsce w latach 60. XIX wieku, *Ślepcy* Petera Bruegela Starszego, *Burlacy na Włodze* Ilii Riepina. Niektóre prace trudne są do określenia ikonograficznego, np. fotografie wykorzystujące wielokrotną ekspozycję, wykonane na ul. Piotrkowskiej przed pubem *Łódź Kaliska*.

Wątpliwości natury etycznej pojawiają się w pastiszowanym *Zdjęciu z krzyża* o charakterze sarkastyczno - ironicznym. Ciekawsze wydaje się zdjęcie przedstawiające niezamierzony psychologizm Chrystusa (Janiaka) i Marii (Pynia). Jest to swoista kontynuacja problematyki neoawangardowej z 1988 r., kiedy na warszawskiej imprezie artystycznej *Zająć pozycję* wykonali kilkuminutowy fotograficzny performance, którego ostatecznym efektem było zdjęcie *Proszę siadać* - pastisz *Ostatniej wieczerzy* Leonarda da Vinci. W ciągu krótkiego czasu kilku artystów (w tym Rzepecki) odgrywało rolę apostołów, Judasza i Chrystusa, w którego postać wcielił się Makary. Zdaniem Janiaka była to jego życiowa rola. Muzeum Łodzi Kaliskiej z powodzeniem pastiszuje również słynne sceny filmowe (*Gabinet dr Caligari*, 1998 r.).

Dla postmodernistów, podobnie jak wcześniej dla awangardystów, nie mają znaczenia żadne symbole religijne. Mało tego - jedna z wersji postmodernizmu, w przypadku „fotografii inscenizowanej” („constructed photography”) stara się je programowo zniszczyć. Świadczą o tym prace Amerykanów (Andres Serrano, Joel Witkin), czy Brytyjczyków (Calum Colvin, Ron O'Donnell). Część fotografii Muzeum Łodzi Kaliskiej można łączyć z tym nurtem, który ma być krytyczny wobec świata i przemian polityczno - kulturowych.

Większą szansę na przetrwanie w świadomości artystycznej mają sygnowane przez Świetlika portrety fotograficzne o charakterze zabawowym z Kwietniewskim w roli głównej, np. w radzieckiej czapce wojskowej w aureoli dymu, czy trzymającym w ręku monstrualne ptasie pióro. Prace te są wyrazem poszukiwania nowej koncepcji portretu - psychologicznego w wersji, którą można by określić dadaistyczną co jest i było istotnym zagadnieniem w historii fotografii.²⁰

Należy zaznaczyć, że w zdjęciach Muzeum Łodzi Kaliskiej, poza jedną okładką z łódzkiego tygodnika kulturalnego „Verte”, nie wykorzystywano montażu komputerowego, choć często posługując się tradycyjnymi możliwościami medium osiągnano podobny efekt. Niektóre z prac wykorzystują postać Kwietniewskiego, inne poruszenie przedstawionych osób i ich nieczytelność. Grze, zabawie poddane zostają najróżniejsze, choć proste akcesoria i stroje a nawet pies. Niekiedy w silniejszym stopniu pojawiają się odwołania do fotografii nadrealistycznej, ale tylko formalne. Tak jest w przypadku opakowanej postaci w charakterystyczny sposób oświetlonej z lewej strony. Czasami sugerowane są erotyczne kontakty między uczestniczącymi w inscenizacjach.

Trudno uciec od metafory. Pojawia się ona w jednej z najlepszych realizacji wykonanych w ostatnim czasie, w której przedmiotem inscenizacji jest problem „ruin kultury” i wszechogarniającej nudy. Właśnie w ten sposób przedstawieni są Kwietniewski trzymający wionoczełę i Pynio zakrywająca piersi. Na pierwszym planie leży Makary, a na nim stare radio. Nieopodal umieszczono inne rekwizyty: globus, pastiszowane zdjęcie z końca lat 80., reprodukcję z Marilyn Monroe Andy'ego Warhola. W tle stoi bezradna kobieta. W podobnym klimacie artystycznym utrzymane są inne zdjęcia z tej serii zdjęciowej, przedstawiające zamyślonego Kwietniewskiego i Pynia, z butami na pierwszym planie. Pastiszowanie połączone z niekończącą się zabawą nie ma końca. W 1998 r. powstała kolejna wersja *Sióstr*, tym razem w tle widoczny jest Makary pałacy papierosa, aktem teatralnej inscenizacji przemieniony w staruchę. Na pierwszym planie akcja koncentruje się na konfrontacji kobiecych biustów.

Na początku 1999 r. miała miejsce kolejna sesja fotograficzna tym razem w Muzeum Sztuki w Łodzi, gdzie w tzw. pakowni spatiszowano, pod baczny okiem pracowników *Śniadanie na trawie* - serigrafie na płótnie Alaina Jacqueta, będące z kolei pastiszem słynnej pracy Édouarda Maneta. Wyraz szacownego Muzeum miał kojarzyć się z tradycją Kunstammer, czyli

barokowych zbiorów quasi artystycznych, czy nawet ze zwykłą rupieciarnią gdzie dzieła wzajemnie się zasłaniają. Zresztą w ten sposób można spojrzeć na historię sztuki, która polega na eksponowaniu pewnych dzieł kosztem czy na tle innych, a wynika to z przyjętej metodologii (tj. preferencji artystyczno - estetycznych).

Pod względem technologicznym ważny okazał się problem rejestracji i relacji do malarskiego wzoru poszczególnych postaci - czasami poruszonych aż do nieczytelności konturów lub półprzezroczystych w stosunku do obrazu, innym razem ukazanych w sposób naturalistyczny. Podobną metodę postępowania zastosowano dwukrotnie odwołując się do *Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki w Galerii Karowej (maj) i w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie (grudzień) oraz w Muzeum M.Zichy'ego w Zala na Węgrzech (październik) w 1999 r., gdzie posłużono się obrazem *Triumf geniusza destrukcji*. W tych konkretnych przypadkach trudno mówić o pastiszowaniu, gdyż pierwowzór jest jedynie punktem odniesienia do działania o charakterze happeningowym i ludycznym, odgrywania parateatralnych scenek. Jednak istotą działania ma być medium fotograficzne, choć czasem, jak w przypadku *Bitwy pod Grunwaldem*, jest nią wydruk komputerowy. Istnieją w tym przypadku własne wzory do których się odwołano, np. do wystawy *Performance dla fotografii* z początku lat 80. i pomalowanej *Ostatniej wieczery* z 1988 roku.

Co dalej z Muzeum Łodzi Kaliskiej ?

Trudno cokolwiek wyrokować. Możliwych jest kilka rozwiązań: 1) dalsze tworzenie inscenizowanych fotografii. (Opcja ta jest najbardziej prawdopodobna), 2) rozwiązanie grupy i działalność indywidualna 3) zaprzestanie działalności artystycznej. (Taka możliwość jest najmniej prawdopodobna, gdyż z twórczością związali swe życie).

Ale należy zaznaczyć, że omawiana grupa stała się już żywą legendą twórczości polskiej ostatnich lat, dzięki nie tylko fotografiom i filmom, ale bulwersującemu zachowaniu i skandalom, jakie wielokrotnie były ich udziałem.

Problematyczne jest założenie w 1996 r. pubu pod nazwą Łódź Kaliska, rozszerzonego w 1999 r. na Muzeum Łodzi Kaliskiej i umieszczenie w nim prac grupy stanowiących ich dorobek artystyczny, które mają służyć przede wszystkim komercji. Jest to rodzaj klubu - galerii, gdzie odbyło się kilka ciekawych prezentacji: grupy Łódź Fabryczna, Sławomira Kubali, pokaz w 1998 r. nowego filmu video Kwietniewskiego. Jednocześnie jest to kolejna próba łączenia twórczości artystycznej z życiem w jego najprostszych przejawach do czego zawsze dążyli. Czasami w ich działaniach odżywają postulaty i utopie jawnie awangardowe. Tak stało się w grudniu 1999 r. w czasie wyjątkowego wystąpienia Łodzi Kaliskiej na ASP w Gdańsku, gdzie oprócz Kwietniewskiego i Świetlika rolę trzech pozostałych członków grupy

odegrało trzech autentycznych bezdomnych, „zwerbowanych” niedługo przed spotkaniem. Łódź Kaliska tym razem całą świadomością przyjęła postawę kloszardów sztuki, ludzi sponiewieranych przez los. Publiczność celowo została wprowadzona błąd i sprowokowana do atakowania grupy za wygląd i skandalizujące zachowanie. Bez wątpienia było to jedno z najważniejszych wystąpień grupy w ich 20. działalności. W fotografiach wykonywanych w ostatnich latach brakuje jednak charakterystycznego dla poprzedniej formacji rysu drapieżnego i obrazoburczego, szargającego czasem świętości Polaków.²¹ Nasuwają się zatem pytania, które zresztą można postawić wielu innym twórcom najnowszej, eklektycznej kultury: czy wykonywanie zabawnych pastiszy nie jest postawą zbyt łatwą i powierzchowną? Czy ta prosta gra z historią sztuki, pojmowaną jako „magazyn form” jest aby wystarczająca? Jak w końcu rozwinąć własną (tj. oryginalną) drogę twórczą w postmodernistycznej grze znaczeń i niekończących się odbić - złudzeń w lustrze historii?

*Tekst napisany w 1999 r. został do albumu pt. **Bóg zazdrości nam pomyłek. Muzeum Łodzi Kaliskiej**, Muzeum Kinematografii, Łódź 1999 r. Niestety został nie tylko pozbawiony tytułu i długiego zakończenia, ale także wielu drobnych, chociaż istotnych fragmentów (bez mej zgody!), czyli ocenzurowany przez Andy'ego Kwietniewskiego, który już dawno uważał, że artyści mają do tego prawo, o czym ostrzegam potencjalne jego ofiary! Uzupełniony został jeszcze w końcu 1999 r. po ostatnich wystąpieniach Łodzi Kaliskiej.*

PS. W czerwcu 1999 r. w Muzeum Sztuki w Łodzi w dawnej toalecie otworzono stałą instalację pt. **Czysta sztuka Muzeum Łodzi Kaliskiej**. Wszystko stało się fotografią dzięki pracy pt. *Siostry*, powielonej na ceramicznych płytkach z Opoczna i wielkich rozmiarów inscenizowanej fotografii z 1988 r. *Wolność wiodąca lud na barykady* (wersja II), za którą skrywa się Duchampowski pisuar. To kolejna gra, (tym razem po raz wtóry z Duchampem), do którego można nawiązać także w sposób ironiczny. Praca o charakterze designu wpisuje się w ciąg dzieł, o których będzie się dyskutować na polu sztuki i architektury, choć ich artystyczne drogi dawno rozeszły się. Głównym powodem była daleko posunięta specjalizacja artystyczna. W swej twórczości Janiak próbuje jednak łączyć aspekty architektury z fotografią. Powstają istotne pytania - gdzie jest miejsce dla współczesnego artysty? Czy toaleta może być także galerią artystyczną? Łódź Kaliska prowokując po raz kolejny twierdzi, że tak! Zresztą problem toalety, pisuaru etc. jest dla Janiaka i Kwietniewskiego bardzo istotny w ich całej twórczości. Jest to dadaistyczne źródło ich przewrotnej, choć już nie tak bulwersującej działalności.

Przypisy:

¹ Początkowo używano skrótu g.t. (grupa towarzyska). Koba działał w grupie do 1980 r., ale brał udział w tworzeniu niektórych inscenizowanych fotografii w 1998 r., ponieważ przysługuje mu (podobnie jak każdemu innemu) członkostwo dożywotnie, natomiast Rzepecki był w grupie do 1988 r. Nie mógł pogodzić się z dominacją Janiaka jako lidera, oraz z brakiem wymiernego sukcesu artystycznego, polegającego na prestiżowych wystawach czy zakupach do kolekcji muzealnych. Od tego roku nazwa grupy funkcjonuje jako Muzeum Łodzi Kaliskiej. Zdecydowanie od tego momentu wzrosła rola fotografii atelierowej wykonywanej przez Świetlika. Jedną z najgorętszych polemik nt. Łodzi Kaliskiej miała miejsce w czasie wystawy *Polska fotografia intermedialna lat 80-ych* (BWA Poznań, 1988 r.), kiedy podczas kilkudniowej sesji atakowano grupę nie za wystawiane realizacje, ale za niekonwencjonalne zachowanie, które zdominowało całą ekspozycję. Paweł Pierściński, *Fotoobrazy*, „Foto”, 1988, nr, s.6, pisał: *Nieco przydługie referaty znakomicie urozmaicały swoiste happeningi w wykonaniu grupy „Łódź Kaliska” (sygnały na trąbie, wystrzały kapiszonów, a nawet „rzuty” golonką), które wprowadziły do poznańskiego spotkania elementy ludycznej zabawy. Żarliwa dyskusja zatoczyła kręgi towarzyskie obejmujące osoby związane z ruchem.*

² Słowo to o żargonowym rodowodzie oznaczało składkę na alkohol, najczęściej zbieraną do czapki, ale także organizowanie zbiorowych wystaw, spotkań i dyskusji. Pojęcie „Kultury Zrzuty” na gruncie artystycznym było rozumiane w różny sposób. Dla członków Łodzi Kaliskiej, której działalność nierozzerwalnie łączyła się z niefrasobliwym życiem towarzyskim i dla ich najbliższych współpracowników, tzw. toruńczyków oznaczało twórczość o proveniencji przelamującej koncepcję medializmu i twórczości zracjonalizowanej. Dla dawnych członków Warsztatu Formy Filmowej jego kontynuację, ale w zmienionej formie. Rozbieżność koncepcji powodowała mniej lub bardziej utajniony konflikt. Łódź Kaliska nie wystawiała np. w galerii *Czyszczenie Dywanów*, a jej działalność starał się skrytykować Ryszard Waśko, który napisał *List otwarty do tzw. Artystów niezależnych Łodzi* (zob. *Kultura Zrzuty*, pod red. M.Janiaka, Warszawa 1989, s. 161), a później w 1985 r. nastąpił konflikt z Józefem Robakowskim, który wycofał się ze współpracy przy organizacji III NIEMEGO KINA.

³ J.Świdziński [wypowiedź], *Ne o czy pseudo* [dyskusja opr. W. Cesarski], „Sztuka”, 1981, nr 4, s. 3.

⁴ Termin wprowadzony przez *Seminarium Foto-Medium-Art* w ogłoszonym programie *Sztuka jako medium sztuki* z 1979 r. Oznaczał twórczość wywodzącą się z konceptualizmu, a posługującą się obrazem przetworzonym w sposób mechaniczny (fotografia, film eksperymentalny, film video i instalacje video). Por. : J.Olek, *Seminarium-Foto-Medium-Art*, „Nowy Wyrz”, 1981, nr 5, ss. 120-123.

⁵ Różycki - przedstawiciel WFF (1970-1977) w latach 80. należał do sympatyków Łodzi Kaliskiej, wykonując prace w aurze ludycznej zabawy, choć już w końcu lat 80. bliskie było mu przede wszystkim poszukiwanie sfery *sacrum*, o czym świadczyła wystawa w Galerii U Zofii pt. *Koszulki Panny Marii* z 1987 r.

⁶ Według członków Łodzi Kaliskiej było to przewrotne nawiązanie do ostatniej realizacji Duchampa *Etant Donnée*. Dlatego tytuł pierwszej wystawy grupy brzmiał *Od początku*, Centrum Kultury Budownictwa, Łódź 1980.

⁷ Por.: K. Jurecki, *O co chodzi Łodzi Kaliskiej ?*, „Odgłosy”, 1988, nr 19. Mój tekst o charakterze interwencyjnym powstał na prośbę Janiaka, którego repliki nie zamieszczono. Skrytykowany został w artykule Beaty Gratkowskiej *Wywoływać skandale* w „Dzienniku Łódzkim” z 30.03.1988 r. Zob. także: K.Jurecki, „Łódź Kaliska” - *chamstwo czy fenomen ?*, „Format”, 1990, nr 1 oraz „Obieg”, 1991, nr 2. Mój tekst z kolei doczekał się polemiki ze

strony Piotra Rypsona, *Strategie chamstwa*, „Obieg”, 1991, nr 3.

⁸ Świetlik w tym czasie tworzył prace na materiale kolorowym, o zdecydowanie bardziej narracyjnej i metaforycznej formie. Warto przy okazji zaznaczyć, że Lewczyński w latach 80. jako przedstawiciel ZG Związku Polskich Artystów Fotografików, należał do zwolenników Łodzi Kaliskiej, co miało swój wymierny wyraz w czasie dyskusji na sympozjum podczas wystawy *Polskiej fotografii intermedialnej lat 80-tych*, a także w nieudanej próbie przyjęcia do ZPAF-u Janiaka i Rzepeckiego o co zabiegał Lewczyński. Janiak został członkiem ZPAF-u dopiero w 1999 r.

⁹ Por.: *Kultura Zrzuty*, (pod red. M.Janiaka), Warszawa 1989 oraz K.Jurecki, *Co się stało z polską awangardą ?*, „Obscura”, 1989, nr 3 i 4.

¹⁰ Por.: J.Kryszkowski, *Urodziny w Łażni Miejskiej*, [w:] „TANGO”, 7/1984 i 8/1984 [wyd. prywatne, w formie unikatowej książki artystycznej w nakł. 200 egz.]

¹¹ Por. P.Rypson, *Książki i Strony. Polska książka awangardowa i artystyczna 1919-1992*, CSW, Warszawa 1992, (kat. wyst), gdzie informacje nt. „TANGA” i innych wydawnictw KULTURY ZRZUTY jak najbardziej słusznie umieszczone zostały w tradycji polskiej awangardy.

¹² Był to komentarz do kultury socjalistycznej i pomysłu, zrealizowanego w końcu lat 80., zbudowania w Łodzi szpitala - pomnika Centrum Zdrowia Matki Polski.

¹³ T.Snopkiewicz, [wypowiedź], *Wywiady wciąż modne (nie tylko w TV) - z Tomaszem Snopkiewiczem 28 V 1998 r. rozmawia Krzysztof Jurecki*, W: *Kultura Zrzuty* (pod red. M.Janiaka)... s. 24.

¹⁴ Zaproszeni zostali tylko Janiak i Rzepecki, co było wynikiem działania komisarzy wystawy i grupy ekspertów Por. K.Jurecki, *Fotografia i instalacja*, W: *Sztuka instalacji*, t. VII 1994-1995. Rocznik RZEŻBA POLSKA, decydujących o formalnym zaproszeniu.

¹⁵ Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 1998.

¹⁶ A.Kwietniewski, [wyjaśnienia o Ł.K.], mps w posiadaniu autora, s. 6.

¹⁶ Por. K.Jurecki, *Film w kręgu „Łodzi Kaliskiej” (część 1 i 2)*, EXIT, 1996, nr 4 i 1997, nr 1, gdzie na s. 1428 napisałem: *Filmowy krąg „Łodzi Kaliskiej” należy umieścić w historii nie o awangardy. Przejście z pozycji modernistycznych na postmodernistyczne, zaczynające się od końca lat 80., odbyło się w sposób łagodny, niejako naturalny. Od tej pory wątki i postawy awangardowe mieszają się z nowymi - postmodernistycznymi, pasożytnymi na dawnej sztuce. Nie przypadkowo zwolennicy postmodernizmu, jak Hal Foster, pisali o jego trzech transformacjach - lata 30. (surrealizm), lata 60. (pop - art) i lata 80. Postmodernizm w wydaniu „Muzeum Łodzi Kaliskiej” jest wynikiem rozczarowania do neoawangardowej twórczości, która ok. 1980 r. załamała się. Dlatego od końca lat 80. wzory holenderskiej „fotografii inscenizowanej” zostały zaadoptowane do własnej intermedialnej twórczości, która jest także dyskusją z dziedzictwem dadaizmu i pop - artu, oraz nieustającym oddziaływaniem specyficznej polskiej rzeczywistości, czytelnej w najlepszych realizacjach.*

¹⁸ Por. najważniejszy tekst J.Ciesielskiej na temat Łodzi Kaliskiej i Kultury Zrzuty pt. *Anioł w piekle (Rzecz o „Strychu”)*, w: *Co słycać. Sztuka najnowsza*, (pod red. M.Sitkowskiej), Warszawa 1989. Napisany został, co warto zaznaczyć, po spektakularnym sukcesie jaki odniosła grupa Łódź Kaliska na wystawie i sympozjum w czasie wystawy *Polska fotografia intermedialna lat 80-ych* w Poznaniu w 1988 r.

¹⁹ Wymienić należy także Galerię Wschodnią w Łodzi, jeśli chodzi o promocję grupy w latach 80. i I poł. 90.

²⁰ Jest to realizacja fotografa z łódzkiego oddziału „Gazety Wyborczej” - Dariusza Kuleszy, wykorzystująca digitalowy montaż kilku zdjęć. W pracach Łodzi Kaliskiej z początku lat 80. chętnie stosowano technikę fotocollage'u polegającą na przyklejaniu do odbitki zdjęciowej lub

papieru różnych elementów wycinanych. We wspomnianym słynnym już zdjęciu Kwietniewskiego z ptasim piórem odwołano się do tej zasady. Pióro zostało przyklejone do zdjęcia i jeszcze raz przezfotografowane.

²⁰ Taki charakter skandaliczny o wydźwięku ogólnopolskim, a nawet międzynarodowym ma sprawa sądowa tocząca się od XI 1998 r. we Florencji m.in. w związku z wykonywaniem zdjęć, do których na tle obrazu *Narodziny Wenus* Botticellego w Galerii Uffizzi pozowała rozneglizowana modelka Rzepczyńska, studentka Janiaka na Wydziale Architektury Politechniki Łódzkiej.

© **Krzysztof Jurecki**