NOMUS

Kolekcja w działaniu
Collection in Action

N

NOMUS

Kolekcja w działaniu
Collection in Action

Pod redakcją Anety Szyłak i Aleksandry Grzonkowskiej
Przekład Joanna Figiel

Edited by Aneta Szyłak & Aleksandra Grzonkowska
Translated by Joanna Figiel

Muzeum Narodowe w Gdańsku
Gdańsk 2021

Agnieszka Kalinowska
Welcome, 2010, fot./photo: Archiwum Muzeum Narodowego w Gdańsku / Archive of the National Museum in Gdańsk

OME

Karska / Went
Miastoprojekt / The City Project, 2010, fot./photo: Karska/Went

Każda sztuka była kiedyś współczesna. Dopiero z czasem stawała się sztuką dawną, sztuką muzealną. Dotyczy to w tym samym stopniu wielkich akademickich płócien wieku XIX, co dwudziestowiecznej awangardy. O ile jednak akademicy od początku tworzyli z myślą (z nadzieją), że ich prace zawisną w muzealnych salach, o tyle awangarda chciała przecież muzea zniszczyć. Tak przynajmniej przez długi czas sądzono. Dziś wiemy już dobrze, że również awangarda chciała tworzyć własne muzea, inne od tych, które znała, ale jednak muzea. Muzealizacja awangardy to zresztą jedno z najbardziej intrygujących i paradoksalnych zjawisk artystycznych ostatniego stulecia. Obok dążeń samych artystów sprzyjał jej także rynek, który wchłania wszystko, oraz sami muzealnicy, którzy z czasem rozszerzali pole swej profesjonalnej aktywności. Także w Gdańsku, gdzie w ramach Muzeum Miejskiego już w latach dwudziestych XX wieku zaczęto gromadzić dzieła niemieckiej awangardy.

Muzeum Narodowe w Gdańsku, spadkobierca Muzeum Miejskiego, w ostatnich latach podjęło na nowo to zadanie. W innych warunkach, w innej historycznie sytuacji, ale z równym zapałem. Nieocenioną pomocą w tym przedsięwzięciu jest Gdańska Kolekcja Sztuki Współczesnej, ufundowana przez Miasto Gdańsk i przekazywana sukcesywnie – w formie depozytu – do dyspozycji Muzeum. Uzupełniona o zbiory własne Muzeum Narodowego, coraz lepiej obrazuje stan sztuki w kilku ostatnich dziesięcioleciach.

Prezentacji tego zbioru służyć ma NOMUS – Nowe Muzeum Sztuki, dział Muzeum Narodowego w Gdańsku poświęcony temu, co w nowej sztuce szczególnie ciekawe i wartościowe. Na pierwszy plan wysuwa się tu z pewnością sztuka lokalna, powstająca w Gdańsku i w regionie, ale również kontekst ogólnopolski, a nawet szerszy, powszechny, pozostaje dla nas niezmiernie ważny.

W NOMUS-ie jesteśmy zarówno obserwatorami, jak i współuczestnikami procesu muzealizacji sztuki nam współczesnej. To niezwykle intrygujące doświadczenie. Ten katalog jest zapisem owego doświadczenia, a ściślej mówiąc – jest zapisem pewnego momentu, w którym się znajdujemy w roku 2021, a więc w roku, gdy NOMUS staje się wreszcie dos-

tępny dla publiczności. Proces trwa i pewnie za kilka lat będziemy już w innym miejscu, sztuka, muzea, świat będą w innym miejscu. Mam nadzieję, że dzieła prezentowane w NOMUS-ie będą miały coś ciekawego do powiedzenia o tej zmieniającej się sztuce, o zmieniających się muzeach, o zmieniającym się świecie, o zmieniających się nas samych.

Jacek Friedrich
Dyrektor Muzeum Narodowego w Gdańsku

All art was once contemporary. Only with time did it turn into historical art, museum art. This applies to the same degree to great academic canvasses of the 19th-century as to 20th-century avant-garde artworks. However, while the academic artists worked on the assumption (and hope) that their works would one day furnish museum halls, what avant-garde artists strove to do was to destroy such establishments. Or rather that was, for a long time, the general belief. Today, we do know that avant-garde artists also wanted to create their own museums – different from the institutions they knew, but museums nonetheless. The progression of museumification of the avant-garde is in fact one of the most fascinating and contradictory artistic processes of the last century. Besides the artists' own aspirations, it was aided by the art market (which, as we know, captures everything) and museologists, who over time expanded the field of their professional activity – also here, in Gdańsk, where in the 1920s the municipal museum began amassing a collection of German avant-garde artworks.

The National Museum in Gdańsk, heir to the Municipal Museum, has in recent years resumed this mission – albeit in different circumstances and different historical settings, but with equal enthusiasm. The Gdańsk Collection of Contemporary Art, founded by the City of Gdańsk and successively transferred – in the form of a deposit – to the disposal of the Museum, is an invaluable help in this endeavour. Complemented by the National Museum's own collection, it increasingly excels at illustrating artistic practices emerging over the past few decades.

The collection will be presented at the NOMUS – New Art Museum, a department of the National Museum in Gdańsk devoted to all noteworthy and valuable recent art. While local art from Gdańsk and the region certainly remains to the fore, the wider contexts (both Polish and universal) do remain extremely important to us.

At NOMUS, we are both the observers and co-participants in the process of the museumification of contemporary art. It is a fascinating experience. This catalogue is a record of this experience, or – more precisely – a record of a certain point in time, the year 2021, when NOMUS finally welcomes visitors. This process will continue and in a few years we will

probably find ourselves in a different place and art, museums, and the world will also have moved on. I do hope that the art displayed at NOMUS will have something interesting to say about the changing art, the changing museums, the changing world, as well as the changes occurring within ourselves.

Jacek Friedrich
Director of the National Museum in Gdańsk

Paweł „Paulus” Mazur oraz Tranzytoryjna Formacja Totart
Paweł “Paulus” Mazur and Totart Transitory Formation
sztrajf, 1986–1987, fot./photo: Archiwum Muzeum Narodowego w Gdańsku / Archive of the National Museum in Gdańsk

Kolekcja w działaniu – otwartość, bliskość, proces, performans

Aneta Szyłak

W niniejszym tekście odwołuję się do idei wyrażonych w 2017 roku w *Manifeście NOMUS*[1] oraz przedstawionych przez autorki i autorów książki *Hipotezy awangardowe*[2], które to materiały tworzyły programowe podstawy dla powstania NOMUS-u takiego, jaki się właśnie materializuje. *Manifest* miał określić misję NOMUS-u, aby stało się jasne, co należy uczynić i jakimi narzędziami, by miejsce to spełniło swoje zadanie – zarówno wobec widza-uczestnika, jak i w kontekście badawczym. Muzea sztuki współczesnej często ograniczają się do utrwalania historii awangard, postrzeganych lokalnie lub jako część uniwersum historii sztuki. Ale zadawanie pytania o aktualność sztuki w zmieniającym się świecie to być może nasza jedyna szansa, abyśmy w awangardach historycznych ponownie dostrzegli to, w co powoli przestawaliśmy wierzyć – transformacyjną rolę działań artystycznych. Wydaje się bowiem, że mianem awangardy można nazwać nie tylko kilka momentów w historii, unieruchomionych jak owad uwięziony w bursztynie, ale przede wszystkim pewną postawę i misję.

Pytanie „po co" tworzymy muzeum, jest kluczowe dla zrozumienia, dlaczego dzisiaj powstają kolejne kolekcje sztuki współczesnej, podczas gdy dewaluują się pojęcia eksperckości, koneserstwa sztuki czy elitaryzmu uczestnictwa w kulturze. Stąd tytuł katalogu naszych zbiorów *Kolekcja w działaniu*. Naszym celem nie jest petryfikowanie muzealnych kanonów czy narzucanie postaw estetycznych, ale raczej skupienie się na tym, jak sztuka współczesna reaguje na zmieniający się świat, i na tym, w jaki sposób możemy odnawiać jej znaczenia tu i teraz, i – co ważne – razem. Okazuje się to niezbędne, ponieważ kolekcja rzadko bywa zbiorem zamkniętym, sam proces jej poszerzania oraz filtrowania w procesie badawczym czy odbiorczym lub edukacyjnym generuje nowe sensy i dostarcza nowych narzędzi zarówno dla rozumienia świata, jak i dynamiki samej sztuki, która pozostaje w nieustającej przebudowie. Element transformacyjny stanowi immanentną cechę obszaru twórczości wizualnej, performatywnej i literackiej. I dlatego też sztuka, zajmując się doświadczaniem świata, zajmuje się też samą sobą, ponieważ zmiana wokół nas potrzebuje nowych narzędzi ekspresji i refleksji. I o ile oczywistym zadaniem muzeum sztuki współczesnej jest kolekcjonować ją jako świadectwo generacyjnych doświadczeń i zmian, o tyle praca nad jej uaktualnia-

[1] Tekst programowy napisany przez Anetę Szyłak i następnie wygłoszony w Europejskim Centrum Solidarności na inauguracji projektu NOMUS, opublikowany w appendiksie do książki *Hipotezy awangardowe* (2017) oraz w „Gazecie NOMUS" 2019, nr 1.

[2] *Hipotezy awangardowe*, teksty i obrazy zebrane, red. A. Szyłak, Gdańsk 2017.

niem i reinterpretacją zdaje się być kluczową rolą muzeum jako moderatora wspólnego namysłu nad światem, w jakim żyjemy.

Esencją doświadczenia nowego muzeum jest spotkanie. Kluczowe staje się więc pytanie o to, co przenosi nas ze sfery rzeczy zebranych w jednym miejscu do wspólnego namysłu nad tymi rzeczami i działaniami wobec nich. Ważne jest także, w jaki sposób zbliżymy się do siebie, podejmując wysiłek budowania wspólnoty współobecności, a więc takiej, która nie zawiązuje się, opierając się tylko na wątkach tożsamościowych, ale jest wspólnotą pomimo różnic. Przed nami być może konieczność kolejnego przekroczenia, w którym różnice i tożsamości w pewnym sensie ulatują, gdyż, jak pisze Jacques Rancière w książce *The Emancipated Spectator*: „Doświadczenie estetyczne ma tak silny wpływ polityczny, że zakładany przezeń brak celu zakłóca sposób, w jaki ciała wpasowują się w swoje funkcje i cele. Nie wytwarza ono retorycznej perswazji dotyczącej tego, co ma zostać zrobione. Nie jest też ramą ciała zbiorowego. To raczej multiplikowanie połączeń i zerwań, które nadają nowe ramy relacjom pomiędzy ciałami, światem, w którym żyją, i tego, jak są «wyposażone», aby się do niego adaptować. Ta mnogość pofałdowań i przerw w materii wspólnego doświadczenia zmienia kartografię tego, co pojmowalne, wyobrażalne i wykonalne. Jako takie pozwala ona na nowe sposoby politycznego konstruowania wspólnych celów i nowe możliwości wspólnego pojmowania. Ten polityczny efekt jest możliwy jednakże pod warunkiem pierwotnego zerwania, pierwotnego efektu, gdy zawieszony zostaje jakikolwiek związek pomiędzy przyczyną a skutkiem. Efekt estetyczny jest najpierw efektem od-tożsamienia. Wspólnota estetyczna jest wspólnotą od-tożsamionych osób. Jako taka jest więc polityczna, ponieważ polityczna podmiotowość powstaje poprzez proces od-tożsamienia”[3].

[3] J. Rancière, *The Emancipated Spectator*, transl. G. Elliott, London 2009, s. 72–73.

W instytucjach sztuki współczesnej ugruntowała się praktyka nastawiona na działania i procesy. Już nie sam pojedynczy obiekt sztuki i jego autor czy autorka plasują się na pierwszym miejscu. Istotą tej kolekcji nie jest prosta suma pojedynczych dzieł, ale przede wszystkim relacje pomiędzy nimi. Staramy się to pokazać na wystawie otwarcia. Kontekst wspólnoty, przeżycia zbiorowego i znajdowania odpowiedzi

na pilne wyzwania naszych czasów wydają się być wiodące ze względu na aktualność zdarzeń wstrząsających światem. Performatywność jako termin ujęty teoretycznie przez Johna L. Austina odnosi się do mowy, która powołuje coś do życia poprzez nazwanie[4]. „Słowo performatywne" wywołuje zmianę. Dlatego performatywność to zaistnienie czegoś tu i teraz, spowodowanie natychmiastowego wpływu. W polu sztuki termin ten kojarzy się z działaniem artysty i performansem jako jego formą. Artyści wpływają na nas swoim działaniem, wytwarzając atmosferę spotkania i budując powiązania pomiędzy jego uczestnikami. Wątek fizycznej obecności jest tu szczególnie ważny, ponieważ dzięki niej powstaje potencjał wspólnoty, która prawdopodobnie w innych okolicznościach nie zaistniałaby. Dokumentacja, wzbogacona o relacje i doświadczenia uczestników tych spotkań, pozwala na zachowanie i oddanie ich energii i natury. Równie istotna dla nas jest także performatywna rola instytucji, czyli to, jak podjęte przez NOMUS inicjatywy mogą wpływać – lub nie – na wspólnotę: tę, której muzeum służy, i tę, którą być może utworzy.

[4] J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Cambridge 1962.

Możliwość pracy z kolekcją tak głęboko związaną z zagadnieniami społecznymi, jak ta w NOMUS-ie, daje szansę pokazania, w jaki sposób kultura tworzy więzi społeczne, niezależnie od różnic światopoglądowych czy estetycznych. Jednym z naszych celów jest dokumentacja procesów oraz wzajemnych przepływów pomiędzy aktywnościami sceny artystycznej a zmieniającym się kontekstem społecznym. W związku z tym interesuje nas zjawisko procesu artystycznego, dzieła sztuki jako formy oddziaływania na widza oraz wystawy jako narzędzia wspólnej aktualizacji znaczeń. Prace o takim charakterze stanowią trzon kolekcji NOMUS-u.

W katalogu prezentujemy dzieła ze zbiorów NOMUS-u w Muzeum Narodowym w Gdańsku zakupione do Gdańskiej Kolekcji Sztuki Współczesnej, uzupełnione o inne depozyty i dary, które trafiały tu od 2017 roku. Publikacja ujawnia najbardziej wyraziste w naszych zasobach ścieżki kolekcjonowania, które przyświecają idei Gdańskiej Kolekcji Sztuki Współczesnej: umieszczenie sztuki z Gdańska i Pomorza w szerszym – krajowym i międzynarodowym – kontekście, a także w polu wartości istotnych dla demokratycznej wspólnoty, takich jak wolność,

równość, solidarność społeczna i różnorodność. Punktem wyjścia do tworzenia kolekcji jest lokalność, a nie kanon estetyczny. Interesuje nas, jak naprawdę żyje społeczeństwo i jak odzwierciedla to sztuka, nie zaś tworzenie fikcyjnych lub wykluczających narracji. NOMUS będzie muzeum na czasy kryzysu, gdy bycie razem i bliskość innego wydają się jednym z największych wyzwań kultury.

Tworząc NOMUS Nowe Muzeum Sztuki, braliśmy pod uwagę rolę muzeum w skłóconym świecie, zagrożonym klimatycznie, targanym kryzysami, wojnami i niesprawiedliwością społeczną. Takie postawienie sprawy wypływa z konstatacji, że humanizm i prawa człowieka, a nawet najzwyklejsze współczucie, przyzwoitość i troskliwość, przestają być uznawane za wartości, z kolei fundamentalnym zadaniem kultury jest się o nie upominać. Przed tymi tematami nie ma ucieczki, a jednym z celów sztuki jest dawać narzędzia rozumienia świata i drugiej osoby. Narzędzia te muszą być alternatywne wobec zalewu medialnych obrazów, fake newsów, postprawdy i politycznych kłótni. Dlatego w centrum zainteresowania NOMUS-u są widzowie jako odbiorcy kumulujących się przekazów wizualnych, mieszkańcy zagrożonej planety i sąsiedzi wymierających gatunków. O ile formy sztuki są różnicowane w zależności od źródeł kulturowych, to doświadczenie ludzkie ma charakter uniwersalny i na nim właśnie skupia się namysł nad światem, który chcemy zaproponować.

Za kluczową w rozumieniu zadań NOMUS-u uznajemy interpretację terminu „kontekst", ponieważ znaczący jest tu nie tyle kontekst samego pola sztuki, ile wychodzenie poza jego ograniczenia i autotematyczność. Choć nie pomijamy tego aspektu, to ważne dla życia wspólnoty, której muzeum służy, jest przede wszystkim, jak jego ulokowanie i praca z kontekstem miejsca sprzyjają zacieśnianiu więzi pomiędzy nim i jego zróżnicowaną publicznością. Istotna dla nas jest także kontrpubliczność, czyli osoby, które zostały wyparte lub niezidentyfikowane jako odbiorcy głównych nurtów kultury, zlokalizowane na obrzeżach głównych społecznych nurtów. Zarazem uwzględniamy szerszy kontekst zglobalizowanego świata, gdyż – jak w efekcie motyla – znając tylko fragment rzeczywistości, nie sposób przewidzieć rezultatu działań i wydarzeń, które prędzej czy później niewątpliwie będą

mieć wpływ na naszą lokalność. Podobnie nie do przecenienia jest rola świadectw i materiałów dotyczących historii artystycznych wspólnot i środowisk, zwłaszcza gdy już przechodzą do legendy, a niedostatek informacji i subiektywizm świadków pozwalają nam tylko częściowo ją odtworzyć. Gdańsk aż do dziś czekał na muzeum sztuki współczesnej, które ukazywałoby gdańską scenę artystyczną po 1980 roku. Początek lat osiemdziesiątych był przełomowym momentem dla sztuki w Gdańsku, czy też szerzej: w Trójmieście i na Pomorzu, wyznaczył zwrot w historii miejscowego środowiska artystycznego. To właśnie atmosfera polityczna zrywu pierwszej Solidarności, ogromny kryzys ekonomiczny, stan wojenny, protesty społeczne w sprawach bytowych, politycznych i ekologicznych oraz zaangażowanie w nie artystów, alternatywnej sceny muzycznej i ruchu anarchistycznego były awangardowym zerwaniem z artystycznym establishmentem tamtych czasów i jego instytucjami. Ruchy kulturowe i dokumentacja ich działalności mają dla nas szczególne znaczenie, zwłaszcza że muzea nierzadko gromadzą dzieła w oderwaniu od kontekstu ich powstania i wspólnoty artystycznej, która za nimi stoi. Patrząc z gdańskiej perspektywy, wiemy, jak ważną rolę w tej społeczności odegrały grupy, formacje i środowiska powstające w ciągu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, dlatego dokumentowanie ich aktywności jest węzłowe dla napisania wiarygodnej historii sztuki tego czasu w Gdańsku. I choć jeszcze nie możemy przedstawić bardzo szerokiego archiwum, to właśnie w tym kierunku będą szły nasze wysiłki. Jednym z kluczowych zadań NOMUS-u i jego kolekcji jest stworzenie warunków do napisania historii sztuki w Gdańsku i Trójmieście, ponieważ badania nad nią od lat osiemdziesiątych pozostają nieomal nietknięte. Interesować nas będzie nie tylko gromadzenie samych dzieł, ale historia środowiska i to, jak jego aktywność kształtowała się pod wpływem zmieniającej się sytuacji politycznej, społecznej i ekonomicznej, oraz to, jakie idee wychodzące ze środowiska artystycznego generowały wizję roli sztuki i artysty. Podstawy przełomu awangardowego w Gdańsku nie były bezpiecznym estetycznym polem, ale miejscem strachu, buntu, gniewu i niezgody.

Zjawiskiem znamiennym dla miejscowej sceny artystycznej była działalność Tranzytoryjnej Formacji Totart. Jej członkini Mariola Białołęcka po latach tak wspominała reakcję na okres przełomu:

„Zazwyczaj, kiedy ludzie mówią «sztuka», tak naprawdę oczekują czegoś ekskluzywnego i przyjemnego w bezpiecznych granicach – czegoś, nad czym będą mieli kontrolę, a potem spokojnie wrócą do domu i o wszystkim zapomną. Totart nie był tym, nie był wygodnymi domowymi kapciami, zmuszał do myślenia i przewartościowania swojego życia, może dlatego był przez niektórych odrzucany – nie dawał łatwych odpowiedzi i poczucia wygody, zresztą uwiera chyba do dziś. W naszych działaniach byliśmy szczerzy aż do bólu. Nie próbowaliśmy karmić żadnych bogów, nie szukaliśmy poklasku, po prostu byliśmy – dla ludzi. jego życia, może dlatego był przez niektórych odrzucany – nie dawał łatwych odpowiedzi i poczucia wygody, zresztą uwiera chyba do dziś. W naszych działaniach byliśmy szczerzy aż do bólu. Nie próbowaliśmy karmić żadnych bogów, nie szukaliśmy poklasku, po prostu byliśmy – dla ludzi.

To, co robiliśmy, było wyrazem tamtych czasów, powiem nawet więcej, my wyrażaliśmy to, co czuli ludzie, a co bali się wypowiedzieć. Nie mieliśmy prawie nic i do tego żyliśmy jak w więzieniu. W pewnym sensie zassaliśmy ówczesną rzeczywistość z jej lękami, niemożnościami, krzywdami, bylejakością, a potem ją przetworzyliśmy i wyraziliśmy na swój sposób w całej jej okazałości, tak jak szaman pochłania czyjąś chorobę, a potem ją wypluwa, oczyszczając w ten sposób chorego. Polska tamtego okresu pełna była przestraszonych ludzi, pogrążonych w letargu i niemających prawie w ogóle poczucia własnej mocy. Tych ludzi nie obudziłby śpiew ptaków czy widok pięknej róży, potrzebowali mocnego doświadczenia, żeby otworzyć oczy. My mieliśmy odwagę, siłę i energię zdolną przeobrazić rzeczywistość. Wiele osób tak nas kiedyś postrzegało i odbierało nasze działania jako wyzwalające. Gdybyśmy mówili miłe rzeczy cichym głosem, zasnęlibyśmy razem z innymi. Szokująca forma naszych działań to nie było nic chorego, tego potrzebowało społeczeństwo – byliśmy odpowiedzią”[5].

W słowach Białołęckiej widzimy nawiązania do tego, jak artyści realizowali działania akcyjne, transgresyjne, przekraczające uzgodnione estetyczne pola w reakcji na rzeczywistość, do której zrozumienia nie było narzędzi.

[5] Wypowiedź Marioli Białołęckiej w wywiadzie *Kobiety w Totarcie (Rozmowa z Mariolą Białołęcką i Anną Dyduch-Maroszek)*, w: *Literatura. Kanon. Gender. Trudne pytania, ciekawe odpowiedzi*, red. E. Graczyk, M. Bulińska, E. Kamola, Gdańsk 2016, s. 168.

Ten rodzaj zamieszania, poczucia braku stabilnego gruntu w zmieniających się realiach sygnalizują świadectwa artystów ze środowiska Wyspy czy też osób skupionych wokół pracowni Witosława Czerwonki i Wojciecha Zamiary. W pewnym sensie jednak wszyscy wskazują na instytucjonalny bezwład tamtych czasów jako dający symboliczną przestrzeń do działania, którego nie obciążają gasnące autorytety, oraz na potrzebę twórczości zmagającej się z poczuciem braku ciągłości i zakorzenienia. Rewolta w sztuce w Gdańsku znalazła swoje miejsce w braku, w niedostatku, w zalewie niemożliwych do przyjęcia narracji i skali wartościowania. Późniejsze wejście Polski w ramy neoliberalnej ekonomii przyczyniło się natomiast do ogromnego rozwarstwienia społeczeństwa pod względem materialnym. Jest to tym bardziej istotne, że od lat dziewięćdziesiątych wokół sztuki eskalowały spory ideologiczne polaryzujące postawy wobec jej roli w życiu społecznym, zmieniających się estetyk oraz form prezentacji. Zadaniem i wyzwaniem dla NOMUS-u jest przeniesienie tych różnic w obszar dialogu i wspólnego namysłu.

Na tle tych oddolnych, awangardowych działań funkcjonowanie instytucji sztuki jawi się jako bardzo zachowawcze. Choć i tu zdarzały się wyjątki. Jednym z wydarzeń kluczowych dla ówczesnego przełomu okazała się zorganizowana w 1986 roku w sopockim Biurze Wystaw Artystycznych (obecnie Państwowa Galeria Sztuki) wystawa *Ekspresja lat osiemdziesiątych*, której kuratorem był Ryszard Ziarkiewicz. Radykalnie zmieniła ona sposób pokazywania sztuki, kształtując gigantyczne, wizualnie brutalne, zbiorowe dzieło totalne wprowadzające estetykę niezgody i buntu do tradycjonalistycznie zorientowanej instytucji. Pojedyncze prace w pewnym sensie podporządkowały się tej nieomal scenograficznej przestrzeni nieistniejącego od dawna salonu meblowego, dominującej nowej stylistyce, która nie miała odpowiednika w żadnej z wcześniejszych ekspozycji. Miejsca i środowiska tak różne, choć operujące przekazami i formami wspólnoty, jak Wyspa, Totart, C14 czy Sfinks potrafiły współpracować ze sobą podczas spektakularnych prezentacji, jak choćby Gdańskie Dni Niezależnych (1992), a PGS na początku lat dziewięćdziesiątych, gdy jej program kształtował Ryszard Ziarkiewicz, była radykalnie nowatorska w formułowaniu koncepcji działalności instytucjonalnej.

Niemniej charakterystyczną cechą sztuki Gdańska, wciąż nieopracowanej jako zjawisko i pomijanej z perspektywy innych środowisk, była samoorganizacja, oddolne tworzenie miejsc, które następnie nierzadko dawały początek oficjalnym instytucjom. Wyszukiwanie szczelin w systemie było taktyką, która wraz ze zmieniającymi się warunkami politycznymi pozwalała na poszerzanie pola działania. Czyniono to między innymi poprzez okupowanie przestrzeni, takich jak piwnice Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, baraki i otwarty teren na Wyspie Spichrzów, squatowanie miejsc postrzeganych jako niczyje, działalność w prywatnych mieszkaniach i na dachach (jak Totart) – a więc wchodzenie w obszary poza rządową i społeczną kontrolą, funkcjonujące w trybie „kultury zrzuty"[6] i spontanicznych manifestacji. Istotne były także działania incydentalne, krótkotrwałe, których dokumentacje są niepełne, a historie często niezapisane. Prawdopodobnie bez tych oddolnych inicjatyw, bez tej pewności, że wszystko można zrobić własnymi rękami, nie istniałoby wiele spośród działających do dzisiaj instytucji. Jednocześnie, choć wiele kobiet było zaangażowanych w scenę artystyczną, rzadko ich głosy i działania przebijały się do ogólnej świadomości. Starając się działać zgodnie z zasadami równości, dużo miejsca poświęcamy wzmocnieniu obecności kobiet w naszych zbiorach, co jest przywilejem młodej kolekcji, która nie musi nadrabiać zaległości z ostatnich dziesięcioleci lub dłuższych. Artystki pozostawały schowane za dominującymi męskimi postaciami, które tworzyły mitologie tamtych czasów. W niektórych świadectwach potwierdzają konsekwentną zgodę na tę niesłyszalność i niewidoczność. Na większą skalę stan ten zaczęły zmieniać projekty realizowane już na początku lat dwutysięcznych, takie jak *Marzenie prowincjonalnej dziewczyny* Julity Wójcik i Pauliny Ołowskiej czy *Znajomi znad morza* – inicjatywa młodych artystów z Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, którzy w stoczni rozpoczęli proces kolejnej transformacji środowiska. W dialogu z tą herstorią sztuki pozostają dla przykładu prace Teresy Tyszkiewicz *Ziarno*, Anny Kutery *Malarstwo feministyczne*, Bogny Burskiej *Małgorzata*, Katarzyny Swinarskiej *Dygresyjna tożsamość*.

Wstęp do książki *Hipotezy awangardowe* zakończyłam słowami: „Bycie razem mimo wszystko jest być może jednym z najbardziej radykalnych posunięć awangardowych" i przywołuję to zdanie ponownie, ponieważ

[6] „Kultura zrzuty" to termin wprowadzony przez Jacka Jóźwiaka w 1984 roku, odnoszący się do kultury tworzonej w latach osiemdziesiątych XX wieku poza mecenatem państwa i działającej na zasadach wspólnoty miejsca, posiłków, kosztów, organizacji. Początkowo kojarzona wyłącznie z łódzkim środowiskiem artystycznym, zwłaszcza Strychem, z czasem uzyskała większy zasięg jako nazwa tego specyficznego sposobu organizowania grupowych działań, które rewolucjonizowały lokalne środowiska artystyczne funkcjonujące w opozycji do struktur państwa i Kościoła. Por. Kultura Zrzuty, http://www.kulturazrzuty.pl (dostęp: 30 września 2021).

dobrze byłoby postrzegać muzeum jako miejsce tworzące wspólnotę obietnicy dobrego współistnienia. Muzeum egalitarne, które daje narzędzia do rozumienia sztuki i dzieli się wiedzą, ale nie dominuje w formach jej interpretacji. Spotykamy się na początek nowego życia jako znajomi znad morza, wspólnota porozumienia.

Bycie razem
mimo wszystko
jest być może
jednym
z najbardziej
radykalnych posunięć
awangardowych.

Being together
despite
everything may
well be one of
the most radical
avant-garde
actions.

A Collection in Action – Openness, Proximity, Process, and Performance

Aneta Szyłak

In this essay, I discuss ideas conveyed in the 2017 *NOMUS Manifesto*[1] and included in the book *The Avant-garde Hypotheses*[2] that formed the basis for the creation of NOMUS in its current form. The manifesto's aim was to define NOMUS' mission and what needed to be done, and how, in order for this new museum space to fulfil its task – both in terms of the viewers-participants and the research and academic context. Contemporary art museums often limit themselves to preserving the history of the avant-gardes, either perceived locally or as part of global art history. But asking questions about the relevance of art in the changing world is perhaps our only chance to again notice what we slowly stopped believing in, that is, the transformative role of artistic activities. It seems that what is truly avant-garde is not just a few moments in history, frozen like an insect trapped in amber, but above all – a certain attitude and mission.

With the notions of expertise, art connoisseurship and elitism of cultural participation becoming devalued, answering the question 'why' we are creating a museum and 'why' new collections of contemporary art are still created today is of key importance. Hence, the title of our catalogue – *A Collection in Action*. Our goal is not to fossilize museum canons or impose certain aesthetic positions, but rather to focus on how contemporary art responds to the changing world and how we can restore its meaning here, now and – importantly – together. This is necessary, because a museum collection is rarely a finite assortment, and the very processes of development, research, reception and education generate new meanings and provide new tools for understanding the world and the continually changing dynamics of art. The element of transformation is an inherent feature of visual, performative, and literary creativity. Because of this, art that examines experiencing the world, also examines itself, because the surrounding change requires new tools of expression and reflection. While the obvious task of a contemporary art museum is to collect art that is testimony to generational experiences and change, working on updating and reinterpreting the collection seems to be the key role of the museum understood as the moderator of communal reflection on the world.

The essence of a new museum experience is the encounter. The key question is what takes us from the sphere of objects gathered in a space

[1] Programme written and delivered by Aneta Szyłak at the European Solidarity Center during the inauguration of the NOMUS project, published in the appendix to the book *Avant-garde Hypotheses* (2017) and in Gazeta NOMUS 2019, No. 1.

[2] *The Avant-garde Hypotheses*, ed. A. Szyłak, transl. by Marcin Wawrzyńczak, Gdańsk 2021.

to a communal reflection on these objects and actions directed at these objects – the way in which we can be closer to one another and make the effort to build a community of being together, i.e., one that does not emerge based on identity, but despite differences. Perhaps we are facing yet another necessity 'to move beyond', with differences and identities disappearing, because, as Jacques Rancière writes in his book *The Emancipated Spectator*: 'Aesthetic experience has a political effect to the extent that the loss of destination it presupposes disrupts the way in which bodies fit their functions and destinations. What it produces is not rhetorical persuasion about what must be done. Nor is it the framing of a collective body. It is a multiplication of connections and disconnections that reframe the relation between bodies, the world they live in and the way in which they are 'equipped' to adapt to it. It is a multiplicity of folds and gaps in the fabric of common experience that change the cartography of the perceptible, the thinkable and the feasible. As such, it allows for the new modes of political construction of common objects and new possibilities of collective enunciation. However, this political effect occurs under the condition of an original disjunction, an original effect, which is a suspension of any direct relationship between cause and effect. The aesthetic effect is initially an effect of dis-identification. The aesthetic community is a community of dis-identified persons. As such, it is political because political subjectivization proceeds via a process of dis-identification."[3]

[3] J. Rancière, *The Emancipated Spectator*, transl. by G. Elliott, London 2009, pp. 72–73.

The established practice in contemporary art institutions is one focused on activities and processes. The object and its author no longer come first. The essence of this collection is not the simple sum of individual artworks, but the relationships between them. We attempt to show this at the opening exhibition. The notions of community, collective experience and finding solutions to the pressing challenges of our time seem to be the key because of current, earth-shaking events. As defined by John L. Austin, performativity means speech that brings something to life through naming it.[4] The 'performative word' brings about change. Therefore, performativity means that something emerges here and now, causing immediate impressions. In the field of art, this term is associated with artistic actions in the form of performance. The actions of artists create an atmosphere of an encounter and foster relationships

[4] J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Cambridge 1962.

between participants. Physical presence is particularly important here because it creates a potential for a community that would probably not come into being in different circumstances. Documentation, enriched with the testimonies of the participants of these encounters, allows us to preserve and present the energy and nature of these encounters. The performative role of institutions is equally important to us – how NOMUS initiatives can affect – or not – the community that we serve and the community we may create.

Working with a collection that is closely linked to social issues gives us an opportunity to demonstrate the ways in which culture creates social bonds, regardless of world-view or aesthetic differences. One of our goals is to document the processes and mutual flows between the activities of artists and the changing social context. Therefore, we are interested in how artistic processes and artworks are a form of influencing the viewer, and how exhibitions are tools of communal revision of meanings. Such artworks constitute the core of the NOMUS collection.

In the catalogue we present artworks from the NOMUS collection at the National Museum in Gdańsk, purchased for the Gdańsk Collection of Contemporary Art, and supplemented with deposits and donations acquired since 2017. The publication reveals the ideas behind building the Gdańsk Collection of Contemporary Art: placing art from Gdańsk and Pomerania in a wider – national and international – context, as well as key values important for democratic community, such as freedom, equality, solidarity, and diversity. The starting point for creating a collection is locality, rather than the aesthetic canon. We are interested in how society really lives and how art reflects it, rather than creating fictional or exclusive narratives. NOMUS will be a museum for the times of crisis, when being together and close to others seem to be one of the greatest cultural challenges.

During the process of creating NOMUS, we considered the role of museums in a conflicted world facing a climate and environmental crisis, wars, and social injustice. We concluded that humanism and human rights, and even the most ordinary compassion and decency are no longer considered valuable, and the fundamental task of art and

and culture is to stand up for these values. There is no escaping these matters, and one function of art is to provide tools for understanding the world and others. These tools must provide an alternative to the flood of images featured in the media, fake news, post-truths and political squabbles. Because of this, NOMUS focuses on viewers as the recipients of the mass of visual messages, inhabitants of the endangered planet and neighbours of dying species. While art forms can differ depending on their cultural sources, human experience is universal and is the key focus of reflection that we propose.

While we are not yet able to present a broad archive, our efforts will be directed that way. One of the key tasks of NOMUS is to create conditions for writing the history of art in Gdańsk and the Tri-City, because there has been hardly any research on this subject since the 1980s. We will focus not only on building the NOMUS collection, but also researching the history of the local art scene and how it was shaped under the influence of the changing political, social and economic conditions, and what ideas produced the vision of the role of art and the artist. The underpinnings of the avant-garde turn in Gdańsk were not safe aesthetics, but rather fear, rebellion, resentment, and discord. The activities of the Transitory Totart Formation played a significant role within the local art scene. Years later, Mariola Białołęcka, one of its members, recalled the reaction to that turn:

> ‘Usually, when people say “art”, they really expect something exclusive and enjoyable within safe limits – something they can control and later go home and forget all about it. Totart wasn’t that, it wasn’t like some cosy slippers; it forced you to think and re-evaluate your life. Maybe that’s why some people rejected it – it didn’t provide easy answers or a sense of comfort, and it probably hurts to this day. Our actions were painfully honest. We didn’t try to appease any idols, we didn’t look for applause, and we simply were there for the people.
>
> What we did was an expression of those times; and what’s more – we expressed what people felt but were afraid to say. We had almost nothing, and we lived in what felt like a prison. In a sense,

> we absorbed the reality of that era together with its fears, powerlessness, injustices, mediocrity, and we processed it and expressed it in our own way in all its glory, just as a shaman absorbs someone's disease and then spits it out to heal the sick. In those times, Poland was full of frightened people, lethargic and with almost no sense of their own power. Birdsong or the sight of a beautiful rose wouldn't rouse these people, what they needed was a strong, eye-opening experience. We had the courage, strength, and energy to transform reality. This is how many people saw us in the past and saw our actions as liberating. If we kept repeating nice things in a low voice, we'd have fallen asleep with others. The shocking form of our actions wasn't deranged, it was what society needed – and we were the answer.'[5]

[5] An interview with Mariola Białołęcka "Kobiety w Totarcie (Rozmowa z Mariolą Białołęcką i Anną Dyduch-Maroszek)", in: *Literatura. Kanon. Gender. Trudne pytania, ciekawe odpowiedzi*, eds E. Graczyk, M. Bulińska, E. Kamola, Gdańsk 2016, p. 168.

Białołęcka describes how in response to a reality that could not be comprehended with the existing, available tools, artists carried out transgressive actions and moved beyond the established aesthetic norms. The testimonies of artists associated with Wyspa or the studios of Witosław Czerwonka and Wojciech Zamiara also signalled this kind of bewilderment, the sensation of a lack of firm ground in the face of changing reality. In a sense, however, everyone points to the fact that the institutional inertia of those times provided a symbolic space for activities unburdened by the waning role models and the need to confront a sense of discontinuity and lack of roots. The Gdańsk artistic revolution found its place among the absence, scarcity, or deluge of unacceptable narratives and values. Poland's later turn towards a neoliberal economy contributed to an enormous stratification of society, and since the 1990s, ideological disputes around art have escalated, polarizing attitudes towards its role in social life, changing aesthetics and the forms of presentation. The task and challenge for NOMUS is thus to transfer these differences into the area of dialogue and communal reflection.

The functioning of art institutions appears to have been rather conservative *vis a vis* such grassroots avant-garde activities. However, there were some exceptions. One of the key events of that time was the exhibition 1980s *Expressionism*, curated in 1986 by Ryszard Ziarkiewicz

at Biuro Wystaw Artystycznych (currently Państwowa Galeria Sztuki, PGS) in Sopot. It radically changed the way art was displayed, shaping a vast, brutal, collective, total artwork that introduced the aesthetics of conflict and rebellion into a traditionally oriented institution. In a sense, the individual artworks conformed to this almost set design-like space of a former furniture showroom, a domineering new style unlike anything seen at an art exhibition before.

Spaces and circles, such as Wyspa, Totart, C14 or Sfinks, although vastly different, did operate the same messages and forms of community, and were able to work together on spectacular exhibitions, such as Gdańskie Dni Niezależnych (1992); in the early 1990s, PGS, whose programme was shaped by Ryszard Ziarkiewicz, was radically innovative in formulating a model of institutional activity.

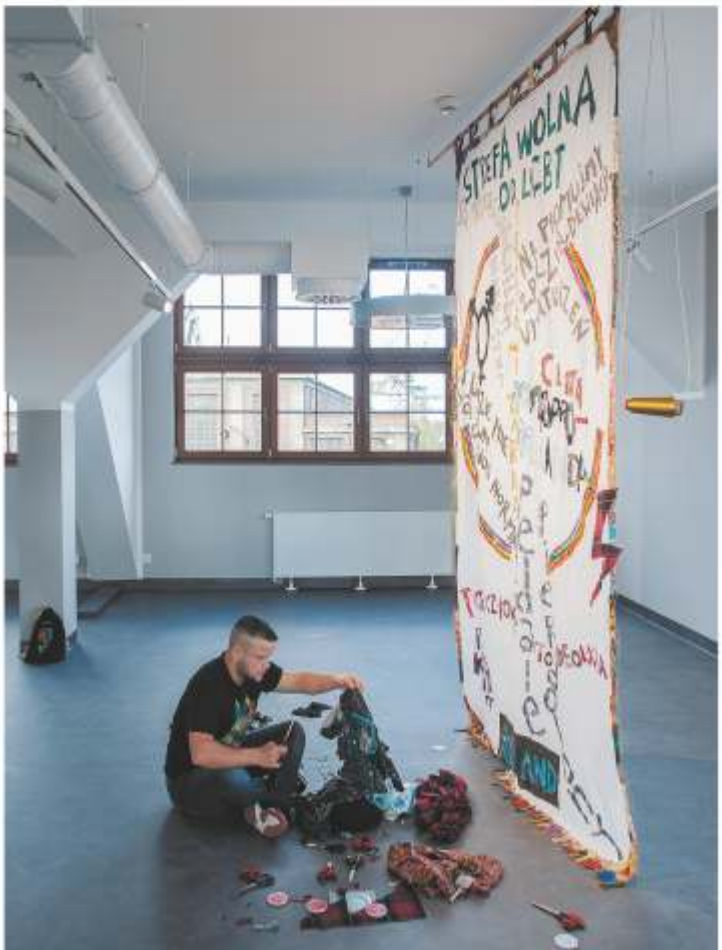
Nevertheless, a characteristic feature of Gdańsk's art (which still has not been researched properly and is ignored by other circles) was its self-organization and grass-root processes of creating spaces that later often gave rise to official institutions. Searching for rifts within the system was an approach that, along with changing political conditions, allowed for the expansion of the field of activity. This was achieved, among others, by occupying spaces such as the basements of the State Higher School of Fine Arts, barracks and an open area on Granary Island, squatting abandoned spaces, and activity in private flats and on roofs (like Totart) – i.e., entering areas outside the governmental and social control, "pitch-in culture" and spontaneous expression.[6] The ephemeral and short-term actions whose documentation and histories are often incomplete or were not recorded were equally important.

Without these grassroots initiatives and the conviction that anything can be done with one's own hands, many of today's institutions probably would not exist. At the same time, although many women were involved in the art scene, their voices, and actions, rarely made their way into the general discourse. In trying to follow the principles of equality, we dedicate a lot of attention to strengthening the presence of women in our collection – the privilege of a young collection that does not have to catch up with the past. Female artists remain hidden behind the backs

[6] 'Pitch-in culture' is a term introduced by Jacek Jóźwiak in 1984 and refers to self-organized group activities taking place outside the patronage of the state and operating in communal spaces with individuals pitching in to share food and other costs. Initially with artistic circles in Łódź, especially Strych, with time pitch-in culture gained a wider recognition as a specific way of organizing that revolutionized local artistic circles operating in opposition to state and church structures. Cf. *Kultura Zrzuty*, http://www.kulturazrzuty.pl (accessed: 30 September 2021).

of dominant male artists who created the mythology of that era. Some testimonies confirm the consistent consent to this inaudibility and invisibility. This began to change in the early 2000s, in projects such as *Dream of a Provincial Girl* by Julita Wójcik and Paulina Ołowska or *Friends from the Seaside* – an initiative of young artists from the Academy of Fine Arts in Gdańsk, who started another transformation of the shipyard area. Teresa Tyszkiewicz's *Grain,* Anna Kutera's *Feminist Painting*, Bogna Burska's Małgorzata, and Katarzyna Swinarska's Digressive Identity also enter the dialogue with this herstory of art.

I concluded the introduction to *Avant-garde Hypotheses* with the words: 'Perhaps, after all, being together despite everything may well be one of the most radical avant-garde actions.' and I repeat this here, because it would be good to consider the museum as a space that generates a communal promise of a good coexistence – an egalitarian museum that provides tools to understand art and shares knowledge, but does not dominate the forms of its interpretation. At the start of this new life, we come together as friends from the seaside, a community of understanding.



Dokumentacja Weekendu Otwarcia NOMUS / Nowego Muzeum Sztuki / The Opening Weekend of NOMUS / New Art Museum, fot./photo: Bogna Kociumbas, Archiwum Muzeum Narodowego w Gdańsku / Archive of the National Museum in Gdańsk