

## **AGNIESZKA WOŁODŹKO**

Rozmowa Aleksandry Grzonkowskiej z Agnieszką Wołodźko

Nagranie online

Zapis audio oraz transkrypcja

00:00 Muzyka

Aleksandra Grzonkowska: Przenieśmy się teraz do czasów, kiedy studiujesz. Początkowo była to Pracownia Projektowania Przestrzeni [właściwie: Pracownia Podstaw Projektowania], chyba pracownia prowadzona przez Czerwonkę [prof. Witosława Czerwonkę], ale ostatecznie ukończyłaś Wydział Malarstwa ...

Agnieszka Wołodźko: Nie, czekaj od razu Cię poprawię. Ja zdałam na Wzornictwo Przemysłowe. Przemyślnie, bo łatwiej było się tam dostać, bo to był jeszcze na dodatek rok, kiedy to Wzornictwo w ogóle powstało jako nowy kierunek, więc mi poradzono, żeby tak. Bo ja chciałam na Malarstwo oczywiście. Więc ja zdawałam na to Wzornictwo. I rok studiowałam na Wzornictwie, no ale tam potem od razu wiesz, jak tam Pracownia Malarska była, mieliśmy tam zajęcia z malarstwa, no to wiesz, się wykazałam, że tak powiem, talentem (śmiech) i poprosiłam, wiesz, profesora od Malarstwa, żeby dał mi rekomendację, no po prostu do przeniesienia się na Malarstwo. No i od drugiego roku wskoczyłam na Malarstwo.

A.G.: O.K. I teraz, u kogo w Pracowni byłaś?

A.W.: Słuchaj, na początku to było tak, że chyba ten drugi rok to była jakaś ogólna Pracownia jeszcze bez wyboru chyba tego prowadzącego profesora. Ale potem, od momentu, to był Jerzy Zabłocki.

A.G.: I w 1986 roku robisz dyplom.

A.W.: Tak.

A.G.: I co było twoją pracą dyplomową?

A.W.: Słuchaj, no ja byłam wtedy na etapie, wiesz, takiego malarska Neue Wilde trochę, jak to taki był czas i robiłam taką serię autoportretów, wiesz? Takich w formacie, jak to było, 100 na 80 czy jakieś takie szalone kolory, jakieś wiesz. Taką zrobiłam aranżację na ścianie, tam to powiesiłam. Z resztą taka była historia, że jak to powiesiłam, to wszyscy wpadli w zachwyt

i tam mówili, że wiesz to w ogóle zrobiłam jak galeryjną wystawę i w ogóle super, super. Ale tam nas chyba zdawało 11 osób czy, duża grupa w każdym razie. No i potem wiesz, oni wychodzą na tą naradę, co tam, jakie stopnie dać temu, wychodzą, ogłaszają - wszyscy dostają 5, a ja dostaję 4, rozumiesz? A to była zemsta właśnie za moje, wiesz po prostu to czułam, z tym naszym profesorem, właśnie Zabłockim strasznie się ponarażałam politycznie i wiesz, wywieszałam gazetkę, o tym kto kolaboruje z wiesz, z mediami, bo to był bojkot. No ja co tydzień wieszałam taką gazetkę na ścianie w pracowni „Który z naszych profesorów kolaboruje?” (śmiech). Także wiesz, oni zrobili taką blokadę, żeby ja nie mogła zostać w Akademii, nie? Po prostu wiesz, że to taki wilczy bilet, bo 4 wtedy było, wiesz, to jakbyś 3 z minusem dostała, albo prawie nikomu nie dawało się 4. Oni z rozdzielnika dawali 5 wszystkim, tak? A 4, no to już naprawdę musieli naprawdę, chcieli udupić nie?

A.G.: A masz gdzieś zachowane te obrazy czy po dyplomie je spakowałaś i się z nimi pożegnałaś na zawsze?

A.W.: Nie, prawdopodobnie ja je gdzieś mam. Nie, ja ich nie wyrzuciłam. Tylko, gdzieś pewnie na wsi mam je w domu, wiesz? Mam je, mam też takie wiesz, mam zdjęcia, bo ostatnio jestem na takim etapie właśnie porządkowania swoich archiwów. Wiesz, przez to, że mam to 35-lecie pracy twórczej to porządkuję sobie tutaj, wynajduję różne swoje teksty, jakieś ulotki, jakieś wiesz, które drukowałam i ciekawe rzeczy znajduję. I mam zdjęcia właśnie z tego, z tej obrony i wiesz to jest udokumentowane.

A.G.: Cudownie, bo w takim razie czy mogę wysnuć jakby taką tezę, że twój dyplom bazujący na nurcie sztuki dzikich wiąże się jakby już z Twoimi znajomościami, koleżeństwem, współpracą z twórcami związanymi, skupionymi wokół Wyspy Spichrzów? Że tam właśnie zaczął się ten ferment, połowa lat 80. i ...

A.W.: Tak, dokładnie tak. To znaczy wiesz co, myśmy się z Grześkiem Klamanem przyjaźnili przez cały okres studiów, tak? Myśmy się razem trzymali. Oboje chcieliśmy studiować tak właśnie między-wydziałowo. To znaczy, Grzegorz się interesował na przykład grafiką warsztatową, chciał robić linoryt czy coś, a ja chciałam studiować równocześnie rzeźbę. I nam nie pozwolono tego. I wiesz, myśmy tam, Grzegorz mi pomagał odlewy robić. Ja sobie wiesz, rzeźbiłam sama, on mi pokazywał swoje grafiki. No i myśmy się przez całe studia przyjaźnili, nie?

A.G.: Tak.

A.W.: Tak samo tak wiesz, gdzieś Kazek Kowalczyk [Kazimierz Kowalczyk].

A.G.: No właśnie.

A.W.: Wiesz, te klimaty to była mi bardzo bliska osoba, nie? Więc, wiesz, myśmy się już wtedy cały czas trzymali razem.

A.G.: A jeszcze w tym momencie chciałam podpytać o Ligię Mikler. Bo ona przecież była też związana z Wyspą, z Barakami. Jako graficzka zaprojektowała albumo-katalogo-gazetki, ziny właśnie Baraków. Czy jakby było coś takiego, że kobiety, studentki trzymały się razem, czy raczej to było takie bardziej grupowe, zespołowe działanie, żeby jakąś taką alternatywę w kontekście Akademii wytworzyć?

A.W.: Wiesz co, to jest tak. To nie jest takie proste, tak. Ja Ligię poznałam chyba dopiero gdzieś tam ... Właśnie dużo młodsza ode mnie, nie? Ona chyba zaczynała, jak ja kończyłam czy coś takiego, więc myśmy się tak trochę rozminęły, ale gdzieś tam była Ligia.

A jeśli chodzi o takie ogólne Twoje pytanie czy dziewczyny się trzymały razem. To powiem Ci taką rzecz, że to też było trochę takie rozwarstwione, bo były właśnie takie dwie grupy, które studentów, tak? Które funkcjonowały jakby równoległe do siebie. Bardzo mocno trzymała się grupa mieszkańców akademika, no bo oni mieli, to co jakby ich łączyło to było miejsce zamieszkania, więc oni też jakby trzymali się bardzo razem, spędzali razem czas, tam te popołudnia czy coś. A my jako studenci, wiesz, gdańszczanie, tak jakby wiesz byliśmy jakąś inną grupą, tak? Znaczący, oni byli bardziej zwarcą właśnie przez to miejsce zamieszkania, tak? A my jakby każdy miał tam swój świat, jeszcze koleżeński, towarzyski, poza akademią i nie byliśmy taką zwartą grupą. Ale w każdym razie te dwa światy, ja cały czas wyraźnie widziałam to, że one się trochę rozmijają, nie? Aczkolwiek, wiesz, no ja bardzo się przyjaźniłam z osobami, które mieszkaly w akademiku, lubiłam się itd. Natomiast jeśli chodzi o dziewczyny w ogóle, to ja, nie ... to znaczący może gdzieś tam, w tym akademiku jakieś były wiesz grupy, w których ja nawet nie zauważałam. Ja pamiętam wyraźnie siebie z tamtego okresu, że ja uważałam, że dziewczyny są w ogóle nie interesujące, rozumiesz? Że jeżeli ktoś coś robi ciekawego to chłopaki. Zawsze, wiesz, przyjaźniłam się z chłopakami, bo oni byli tacy wyrywni do przodu, wiesz, mieli, odważni itd. I ja zauważałam, że dziewczyny zaraz tam wychodzą za mąż, znikają gdzieś z tej orbity, tak i tak dalej, więc dla mnie w ogóle dziewczyny w tym czasie nie były, wiesz, interesujące. Jakby nie stwarzały jakieś perspektywy na przyszłość, nie? To było bardzo rzadkie, tak jak na przykład chociaż jeżeli znajdowały się takie, to bardzo mi na przykład Aśka Kabala mi ogromnie imponowała.

Z resztą też jest młodsza ode mnie, ale potem jak tam zaczęliśmy, tam w tych latach 90., no to jakby równolegle, w tym samym czasie powiedzmy jakieś rzeczy się ciągnęło. I ona była świetna, tak? I ona mnie wiesz, ona miała ogromną jakby taką siłę przebiccia i wiesz, samozaparcia. Wiesz, w tym C14 [Galeria C14~~~], w tym kurde mrozie, pamiętam. No po prostu to coś niesamowitego. Ale to były, było strasznie mało tych dziewczyn, które miały właśnie wiesz, miały tą siłę przebiccia i odwagę i żeby, jakby, ten swój jakby głos zaznaczyć i też w takiej sztuce, która mnie interesowała, która była ponad takim tradycyjnym malarstwem. Bo ja byłam malarką, ale zawsze mnie, wiesz, interesowało to, wiesz, coś więcej jeszcze, tak? Coś bardziej eksperymentalnego. Poza tym mnie interesowało też co się dzieje pozainstytucjonalnego. Ja na przykład uważałam, że ja na pewno nie przystąpię do Związku Artystów Plastyków, bo uważałam, że taka ścieżka, wiesz, że tam idziesz, masz z rozdzielnika wystawę co drugi rok i Ci tam katalog, taki paskudny drukują, że to w ogóle strasznie, nie? Więc, akurat tak się złożyło, że jak ja kończyłam studia to już nie trzeba było koniecznie wstąpić do Związku, żeby być artystą, tak? Już Ministerstwo tego nie wymagało, bo za komuny tak było, jeszcze, ale to już był taki okres, że już właśnie takie poluzowanie. Bo przedtem to było tam, wiesz, no strasznie, bo musiałam tam jakiś egzamin... Jak nie byłaś, jak nie ukończyłaś studiów to na przykład musiałeś taki egzamin państwowy, wiesz, składać jakiś i cię mogli uwalić albo wiesz. Zbyszek Libera, na przykład, był na przykład takim kazusem.

09:56 Muzyka

A.G.: A w takim razie, jeśli mamy ... Tak, mamy akademię, dyplom i z tego co sobie wynotowałam z twojej noty na stronie internetowej to w 1986 roku wzięłaś udział w wystawie „Arsenał” w Hali Gwardii w Warszawie. I znalazłam taki film na YouTube, który dokumentuje tą wystawę i muszę przyznać, że jak na te lata to wyglądało dosyć zjawiskowo. Jakby duża skala, duża przestrzeń, bardzo dużo prac, ale też jak się czyta testy krytyczne można natrafić na te, które krytykują ideę „Arsenału”. Już sam tytuł jest dosyć taki kontrowersyjny w kontekście „Arsenału 55” [Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”, Warszawa 1955] i chciałam się zapytać Ciebie, czy moment, w którym zdecydowałaś się wziąć udział w tej wystawie, to był takim czasem, kiedy myślałaś właśnie tak krytycznie, że „O tu coś może nie grać” czy raczej to była taka szansa, że zaraz po dyplomie masz miejsce, żeby zaprezentować swoją twórczość i wziąć udział w takiej większej, ogólnopolskiej inicjatywie?

A.W.: Słuchaj, to w ogóle był taki ciekawy moment dlatego, że tak, po pierwsze, to nie było od razu po dyplomie. Myśmy strasznie cierpieli, z tego powodu. Bo zobacz, 1986 to już jest dwa lata po dyplomie, kiedy nie mogę wystawiać, tak? Bo jest bojkot, tak? I to był ten bojkot. I to było wymyślone odgórnie, to ja, myśmy wszyscy wiedzieli, że to było jako symboliczne zakończenie bojkotu, tak? I wiesz to była niesamowita akcja, gdzie były wynajęte hale, miejsca, w różnych miejscach Polski, gdzie się zwoziło te obrazy czy różne prace, tak? I one potem wiesz, był zorganizowany transport do tego Poznania i tak dalej. I to było, i to myśmy wiedzieli, że jest to polityczna akcja, ale jednocześnie było tak potworne zmęczenie tym bojkotem, który trwał, wiesz no, osiem lat czy siedem, że już wszyscy mieli nadzieję, że po prostu rzeczywiście on się w tym momencie skończy i nastanie normalność. No to był to straszny okres, no w ogóle te lata 80. to była taka beznadzieja, że wszyscy, wiesz, nikt nie wiedział, kiedy to ... No nie było żadnej nadziei na nic. Każdy już chciał, po prostu, tego żeby wreszcie było coś normalnego. No ile można, wiesz, bojkotować, nie? Ale część artystów zbojkotowała również „Arsenał”. I było bardzo dużo też głosów krytycznych w stosunku do „Arsenału”, tak? Że nie trzeba było tak, jedni bojkotowali, drudzy brali udział. Środowisko było bardzo podzielone, tak? Więc wiesz, ja wzięłam udział, wiesz, wielu moich znajomych wzięło udział, ale byli też tacy, którzy powiedzieli, że nie należy. Nadal jest to organizowane przez państwo i trzeba się na to wypiąć.

A.G.: A co prezentowałaś?

A.W.: Słuchaj, ja takie dwa olbrzymie obrazy prezentowałam, które no też takie malowane w stylu, że tak powiem Neue Wilde, które były przemalowane, inspirowane takimi obrazami socjalistycznymi, wiesz, jeden przedstawiał takiego więźnia rozrywającego łańcuchy, a drugi taką parę młodych ludzi. Takich, maszeruje, takich wiesz, ona w chuście, taki wiesz, taki socrealizm totalny. Jeszcze miałam śmieszna historię z tym wszystkim, że ja to tam wystawiłam, tam był katalog i tak dalej. No tam były recenzje, no tam wszystko było dokumentowane dosyć dobrze i potem, po iluś latach, to był chyba rok 2003 albo 2004, ja opuszczałam swoją pracownię, bo się rozstawałam ze swoim mężem, wiesz, i on powiedział, że mam zabrać swoje obrazy, a to nie było takie proste, bo wiesz, no wielkie obrazy to były. Ten jeden składał się z trzech części, takich trzech paneli. To były giganty po prostu, wiesz. I jak wzięłam się wściekłam i zniosłam tam z góry te obrazy i po prostu zerwałam je z blejtramów i wywaliłam do śmietnika. Bo ja nie miałam co z nimi zrobić po prostu, wiesz. Wiesz, nie zrolowałam ich, tylko po prostu je wywaliłam na śmietnik. I po dwóch miesiącach dzwoni do mnie facet z jakiejś galerii, nowo powstałej galerii

w Krakowie z propozycją kupna jednego z tych obrazów. Ja mówię, „No wie Pan, to Pan się spóźnił dwa miesiące, nie? Bo ja dwa miesiące temu wyrzuciłam ten obraz”. A on: „No jak to Pani wyrzuciła?! Przecież on w katalogu jest, on, jak tak Pani mogła coś takiego zrobić?!”. Ja mówię: „No wie Pan, ja likwidowałam pracownię i nie miałam co z nim zrobić, nie” (śmiech).

A.G.: O rany ... ale zbieg okoliczności, taki w sumie mało happy end. A jak już poruszyłeś kwestię właśnie rynku i galerii, to powiedz mi, czy było coś takiego, bo to jest też w sumie taka interesująca historia, tak mi się wydają. Jak analizuje się Gdańsk, Trójmiasto i lata 90., no to powstawało dużo różnych takich, małych galerii komercyjnych. I czy miałaś takie myślenie, że w 1988 bierzesz udział w dużej wystawie w „Arsenale”, czy jakoś tak podświadomie też miałaś nadzieję, że za chwilę jakby będzie taka okazja, żeby wejść na ten rynek sztuki i tak naprawdę żyć z malarstwa i ze sprzedaży prac, czy ...

A.W.: Nie, nigdy nie miałam ...

A.G.: Takiego pomysłu.

A.W.: Znaczący, wiesz co, pomysł może był, bo jakby naturalnie jest takie myślenie. Natomiast ja miałam świadomość, że nie ma rynku, po prostu. To co kupował Zeidler [prowadził wówczas Gdański Kantor Sztuki w Gdańsku] czy tam wystawiał w tych swoich galeriach, no to były takie, wiesz, ładne obrazki tam. Po prostu wiesz, małe formaty. Ja malowałam jakieś giganty, tak. Poza tym nie takie, tam wiesz, chlapanina farbami po całości, tylko po prostu no takie, to co ja nazywam konfekcją artystyczną, tak? Nie malarstwem, tylko konfekcją i wiesz, no tam moi znajomi na przykład ze studiów, no to współpracowali z nim na takiej zasadzie, że malowali jakiś kopie holenderskich, wiesz, niderlandzkich jakiś pejzażyków ...

A.G.: Ale na Gdańsk wypada, takie holenderskie, hanzeatyckie (śmiech)

A.W.: Tak, tak. No i to tam, wiem na tym tam sobie jakoś zarabiali, tak? On to kupował czy coś. Natomiast ja sobie nie wyobrażałam, żebym coś takiego robiła, więc ja miałam świadomość, że wiesz, tutaj żadnego zarobku nie będzie. Nie ma rynku, bo nie ma klientów. Wiesz, ludzie w ogóle nie rozumieją takich rzeczy. No ci, którzy mają kasę, tak? Bo jacyś tam inni zaangażowani, no albo biedota wiadomo, i tak to inteligencja czy coś takiego. Natomiast ludzie, którzy dysponowaliby jakąś gotówką to, ci wiesz, nowi biznesmeni, tak? Nowobogacy, którzy gdzieś tam się dorabiali, byli tam dorobku, już się jakaś tam, wiesz, kasa pojawiała, to dla nich no to absurd by był, wyrzucone pieniądze, tak, w ich rozumieniu.

A.G.: A jeszcze wracając do tej przerwy między dyplomem, a wystawą to czy nie myślałaś o tym, żeby dołączyć do grupy twórców, twórczyń wystawiających, współpracujących z Mikołajem [galeria w kościele Św. Mikołaja] czy z Kościołem Św. Jacka, czy do, do ...

A.W.: W życiu, nie, nie, myśmy .. nie, nie. Żadna zależność, nie? Dla mnie to też była władza, nie? Kościół był władzą i obserwowałam to co się w Św. Mikołaju dzieje. Tak samo w Warszawie. Dochodziły do nas wiadomości, że tam również Kościół stał się takim mecenasem i dał schronienie takim artystom, powiedzmy, kontestującym władzę. No ale dla mnie to była tak samo zależność, tak? Że oni w jakiś sposób no też, ta tematyka religijna tam się w jakiś sposób pojawia, może bardziej odważnie, wiesz, określona nie tak znowuż „na kolanach”, ale gdzieś tam się pojawia. No po za tym, nie no Kościół dla mnie też, wiesz, reprezentował władzę i w ten sposób ograniczał wolność, po prostu tak? Bo jednak dokonywał, że to tak, a to nie czy coś, więc dla mnie to była sytuacja, nie miałam żadnych takich pokus, bo nie wyobrażałam sobie ... Dla mnie, wiesz, ja utożsamiałam sobie twórczość zawsze z wolnością, z absolutną wolnością. W związku z tym żadne ograniczenia nie wchodziły w grę, bo to dla mnie znaczyłoby, że to już nie jest twórczość. Więc to jest znowuż praca na kogoś, na wiesz, jakiś urobek, rozumiesz, jakaś wytwórczość. Jakieś coś.

19:20 Muzyka

A.G.: To teraz jakby interesowałoby mnie właśnie to Twoje przejście z tej takiej działalności malarstwa, Neue Wilde i przejście - tak to odbieram też jakby na taką już pracę bardziej z taką materią, instalacją. Jakaś taka świadomość przestrzeni, miejsca, ekologii. Nie wiem czy ekofeminizm jest tutaj dobrym takim terminem. Ale już taka większa świadomość miejsca i jakby, w którym momencie to jakby tak przyszło do Ciebie?

A.W.: Wiesz co ... Myślę, że to było tak, że miejsce ... Wiesz co, chyba praca z miejscem to się zaczęła, już jak robiłam w 1992 roku w Wyspie taką pierwszą swoją wystawę indywidualną. „Jałowy Łąd” to się nazywało. I wtedy to było, to nie była taka typowa wystawa, że ja przychodzę i wieszam swoje obrazy. Tylko, myśmy się z Grzegorzem w ten sposób umówili, że to była taka jakby rezydencja. Że ja malowałam, to też było wielkie, tylko, to było na papierach wówczas, że ja malowałam na podłodze. Rozkładając to na podłodze i to już, wiesz, że jakby aranżowałam przestrzeń na podłodze, malując. Ludzie mogli przychodzić i tam ze mną rozmawiać i dopiero na koniec, wiesz, to wieszalam. Więc to już zaczęło być takie robione do miejsca. Ale na pewno, przy tym Open Atelier [Otwarte Atelier w budynku dawnej łaźni miejskiej w Gdańsku], to jest tak, że myśmy odkryli to

miejsce, czyli łaźnię [dawna łaźnia miejska, obecnie Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia]. Ona była niesamowicie inspirującym miejscem. No takie opuszczone, wiesz, bardzo specyficzne z tymi wszystkimi kafelkami i wiesz ... Więc to na pewno, to dla mnie było, wiesz, to, że myśmy się podzielili kto wchodzi, w która przestrzeń, tak? I ja tam na dole, właśnie z tą wykaflowaną na biało, wiesz, więc ja tam zrobiłam, wiesz, że ja zaczęłam od tego, że zrobiłam napis ten ścianie „Wir müssen alle den Kreis unseres Dasein erfüllen” z Goethego, i tym gotykiem, i to jeszcze w nocy z czołówką, bo tam przecież nie było elektryczności. I ludzie myśleli, że tam był ten napis, tak? Odebrali, przyszli i po prostu myśleli, że ten napis był, tak? Bo ponemiecki budynek i wiesz jakiś tam ... więc no to była ogromna inspiracja. I ten budynek był dla nas wszystkich, którzy braliśmy udział w tej wystawie, i wiesz, to było takie odkrycie. I każdy robił właśnie do tego, wiesz, Wyrzyk [Piotr Wyrzykowski] to rozwalanie murów, nie? Ten performance, i tak dalej. To każdy robił do tego i no wtedy też zrobiłam tę instalację „Zasadnicze ograniczenie wolności” z tymi zamkniętymi kwiatami, tak? W tym, do tego ... chociaż to nie była praca inspirowana w jakiś sposób, no ale ona tam zaistniała, tak? Ona nie wynikała z tej architektury, ale bardziej ten napis, ale ... no ale tak, tak, właśnie wtedy jakby zaczęłam wychodzić tylko poza malarstwo. Aczkolwiek jeszcze tam długo się tego malarstwa trzymałam, tak? Bo jeszcze robiłam właśnie te, jakies wiesz, równoległe, jak na przykład ten obraz „Biblioteka dla kapusty”. Właśnie wchodziłam w te posthumanistyczne wszystkie jakby klimaty. To mnie bardzo interesowało. Robiłam tą taką wystawę „Patrzyć”, w którymś tak roku, już nie pamiętam, ale chyba 1997. To też była moja indywidualna ...

A.G.: „Widzieć”, tak.

A.W.: - Tak, „Widzieć”, tak. I wtedy wydałam taką ulotkę – tam jest taki fajny tekst, właśnie o poszukiwaniu. To właśnie mnie bardzo interesowało, że jak być malarzem, ale poszukiwać miejsca dla malarstwa, który lokuje się poza instytucją. Mnie zawsze *white cube* przerażał jako takie miejsce strasznie sztuczne, tak? Czy ono było celowo sztuczne. Ale przede wszystkim pustka tego, że przychodzisz i tam jest jedną osobą na wystawie, jako widz, tak? Że, ta cisza i ta pustka. Ja szukałam różnych sposobów jak wziąć ten obraz i używać go gdzie indziej, tak? Nawet jeżeli on jest obrazem, tak? A nie nawet jakimś innym działaniem czy akcją, ale nawet w przypadku obrazów, więc albo wiesz do rytuału, albo przeróżne tam właśnie sobie szukałam w tym tekście odpowiedzi i to było coś co mnie zawsze interesowało właśnie. Czyli takie społeczne funkcjonowanie sztuki, nie? A nie, a nie tylko w obrębie dyskursu artystycznego, tak, i estetycznego.

A.G.: A opowiedz jeszcze proszę o wystawie „Aktywny grunt” z Magret Dannenfeld. Bo to była, tak jak patrzę, Twoja druga wystawa w Wyspie i to jest cały czas Chlebnicka, prawda?

A.W.: Tak, tak, cały czas Chlebnicka. Wiesz co, ta wystawa się wzięła z takiej współpracy z Magret Dannenfeld, myśmy wcześniej pojechali na taki, na taką rezydencję artystyczną. Nie wiem kiedy, kiedy to tam było, musiałabym sprawdzić. W każdym razie przed, chyba rok lub czy może pół roku wcześniej. I wiesz co, i ja tam poznałam tą Magret Dannenfeld, która co prawda nie brała udziału w wystawie z tymi Niemcami, którą robiliśmy, tylko ona była jakby poza. Oni ją pewnie akceptowali, bo ona opiekowała się takim nazistą umierającym. Oni tam uważali, oni ją wykluczyli z tamtej ich grupy, bo oni uważali, że nie należy, rozumiesz, to był jakiś prawie taki 100-letni dziadek, nie? Ona mówiła, że on umiera, nie? I ja po prostu ... A ja uważałam, że ona jest interesującą artystką. I myśmy robiły ... bo ja po prostu doszłam do wniosku, że czuję jakąś wspólnotę z tym co ona robi, że myśmy się jakoś tam rozumiemy. I postanowiłyśmy zrobić razem wystawę, wiesz? I no zrobiłyśmy tą wystawę, szukając jakiś właśnie podobieństw. Aczkolwiek, same się śmiałyśmy, że my inaczej pracujemy. Tak, że ja najpierw przemyślę sobie dokładnie, a potem wiesz, idę i robię od razu. A ona, wiesz, wacha się, eksperymentuje, „to nie”, a to jest bardzo ciekawe, bo na przykład ona eksperymentowała z kserokopiarką. Chodziłyśmy nawet do takiego punktu ksero. I ona tam wiesz, układała, tą panią przekonywałyśmy, że ona tam układała przeróżne liście bluszczu na przykład i robiła ksero i tak dalej. Albo właśnie pomarańcze, ona była wegetarianką, więc była taka bardzo eksperymentalna współpraca. Bardzo ciekawa dla mnie.

A.G.: A jeszcze nie, nie ... nie kojarzę tego wydarzenia, że pojechaliście do Niemiec na rezydencję na wymianę, jakby z grupą Wyspiarską?

A.W.: Tak, tak, tak. Kto tam z nami był? Na pewno był Wyrzyk [Piotr Wyrzykowski]. A kto tam jeszcze był? Tam był chyba Targoński [Marek Targoński] może? Tam był, tam był – na pewno był Mikołaj Jurkowski i jeszcze tam, wiesz, był nas tam kilkoro. I to trwało chyba trzy tygodnie. I to było w Bremie.

A.G.: O.K.

A.W.: I tam nas zaprosiła właśnie taka grupa, właśnie takich niezależnych artystów zupełnie. I oni, działaliśmy w przestrzeni miejskiej. Ja tam też zrobiłam taką pracę, wykopałam tam studnię. I nie wiem co mnie naszło, że dla mnie ... trochę złośliwie zrobiłam taką pracę Niemcom, bo ja zawsze jeszcze miałam wtedy bardzo mocny problem z Niemcami i zrobiłam

takiego pająka. „Pajęczyna” to się nazywało i tam też malowałam na ścianach takie pajęczyny, że pająk się rozłazi i, ... czyli w mieście takie te pajęczyny malowałam. I zrobiłam taką studnię, w której jest lotnicze zdjęcie pod wodą tego całego terenu i dookoła rozchodzi się też taka pajęczyna, która była z kostki brukowej ułożona. Potem się też tam okazało, że tam nie wolno kopać studni, bo tam wszystko jest zaminowane dookoła, więc nie mogłam tak głęboko kopać jak można. Bo to wiesz, trzeba by było od razu saperów wzywać i tak w ogóle były jakieś jaja. Ale to było ciekawe doświadczenie bardzo z tymi byłymi hipisami. Z jakimiś wiesz, którzy byli z takiego pokolenia strasznie ... właśnie mi tam bardzo zaimponowało. Ja sobie wtedy zdałam sprawę, że to pokolenie dzieci już tych hitlerowców strasznie stara się zrekompensować te winy swoich rodziców, nie? I oni byli tacy strasznie dla nas wiesz, jako Polaków wiesz, tacy wiesz, cały czas mówiący o tej winie czy coś. No ja po prostu otworzyłam szeroko oczy, nie?

28:21 Muzyka

A.G.: A teraz jak o tym, o Bremie opowiadasz to jakby takie dwa pytania mi się nasuwają. Z jednej strony, w jaki sposób nawiązywało się te relacje międzynarodowe. A właśnie jeśli chodzi o Niemcy i tą część, to jestem ciekawa jak to było. A z drugiej strony, jak teraz opowiadasz o jakby takim myśleniu, to też mam wrażenie, że jakby coraz bardziej Ciebie interesuje wejście w taką przestrzeń właśnie wykluczoną powiedzmy, niezadbaną, niezatroszczoną. Industrialną, właśnie poprzemysłową, jeszcze nieodrestaurowaną, a z kolejnej strony jakby się rodzą takie koncepcje kuratorskie. I to jest też takie interesujące i jakby z tego pytania chciałabym przejść do „Projektu Wyspa”, bo w sumie tak jak sobie pomyślę, że w 1992, tak, warsztaty, a w 1994 wystawa. To też tak sobie myślę, że ta świadomość właśnie zadbania, takie, o przestrzeń, jakby myślenie pod kątem urbanistyki, architektury, ekologii, jakiejś takiej, świadomości było bardzo ciekawe i jestem ciekawa takiego twojego wspomnienia i doświadczenia. Jak to wyglądało, kiedy się narodziła ta idea, żeby coś takiego zorganizować i jakby też, jaki był odbiór mieszkańców i w dalszej konsekwencji, no wiemy, że miasto nie zareagowało jakoś natychmiastowo, no bo dopiero niedawno Wyspa Spichrzów została zabudowana tak, jak została. Ale właśnie, no ciekawa jestem jakie Wasze było nastawienie. No, bo z jednej strony macie tu Otwarcie Atelier, duża inicjatywa, duże, jakby, nadzieje, plany i tak dalej. A z drugiej strony dzieje się „Projekt Wyspa”, który też jest jakby takim dużym przedsięwzięciem i jakby takie Twoje nastawienie, chyba bardziej kuratorskie takie się pojawia, niż artystyczne. I jak ty się odnajdujesz w tym wszystkim?

A.W.: Już Ci mówię, więc po kolei. Jeżeli chodzi o współpracę z Niemcami, no to jakby, nie było żadnych, w jakiś sposób strukturalny zorganizowany. Tylko po prostu ta grupa, nie wiem nawet skąd, bo nie pamiętam już tego. Oni nagle przyjechali do nas do Wyspy, ta grupa bremeńska. I nie wiem jak oni się dowiedzieli, jaką ścieżką to w ogóle poszło, ale nagle wylądowali u nas, że chcą z nami współpracować i chcą z nami zrobić, zaprosić nas do tej rezydencji u nich, tak? No i to taka formuła się pojawiła. Oni jakieś tam pieniądze nieduże mieli na to wszystko, że my będziemy mieszkać u nich w chatkach, wiesz, jak i tak dalej. I wiesz, dla nas to była gratka, bo nagle wiesz, ludzie tam z zachodnich Niemiec chcą nas zaprosić, więc no super, tak? Natomiast no wiesz, to jakoś poszło. Skądś się dowiedzieli, przyjechali, zaprosili, a my pojechaliśmy tam, wiesz. I to był taki pierwszy kontakt w ogóle, nie, że nagle wiesz ...

Teraz jeśli chodzi o tego kuratora, to właśnie jest dla mnie dosyć ważna sprawa. Chciałabym to podkreślać, że to, że ja zaczęłam „kuratorować” wzięło się stąd...właśnie też jakby to łączy się z tymi Twoimi poprzednimi pytaniami o te miejsca...Wiesz, ja jestem istotą społeczną i po prostu zawód artysty to jest zawód samotnika. Na przykład w tych latach 90., zaraz po studiach, ja miałam ogromną pracownię, 150 metrów kwadratowych, bo my jako małżeństwo artystów dostaliśmy od miasta poddasze, wyremontowaliśmy, tam na Okopowej, także miałam luksusowe warunki. Ja byłam tam totalnie nieszczęśliwa, ponieważ byłam sama. Ja miałam totalną blokadę twórczą...rozumiesz...ledwo tam coś mogłam robić, ponieważ bycie samej mnie zwałało z nóg. Ja nie jestem w stanie tak pracować. Dlatego ja weszłam w kuratorstwo. Tylko, że ja uważam, że ja nigdy nie byłam taką „kuratorką kuratorką” *sensu stricte*, bo ja prawie nigdy...jest parę wyjątków...ale prawie nigdy nie robiłam takich wystaw z przydziału, tzn. któryś do mnie przyjdzie i chce żebyśmy zrobiła wystawę na przykład, albo ktoś mi tam powie „A zrób wystawę na ten temat”. Ja uważałam swoją działalność kuratorską jako działalność artystyczną, jako formę działania artystycznego, jako współpracę, że mnie interesuje jakiś problem i ja nie chcę się nim sama zajmować, tylko chcę sobie znaleźć ludzi, którzy podobnie myślą, żebyśmy wspólnie drążyli ten problem i finalnie zrobili wystawę, warsztaty czy coś takiego. I to mnie interesowało, więc ja zawsze podkreślałam, że ja działałam jako artystka działająca jako kuratorka, a nie kuratorka taka wiesz...bo ja nie byłam po historii sztuki, ja byłam takim „samorobkiem”, robiłam to kompletnie intuicyjnie i właśnie idąc po takiej linii twórczej. To co mnie interesuje, to po prostu skrzykuję jakąś bandę i robimy to razem. Więc w ten sposób to poszło. No, a jeszcze jakby równolegle...Jak ja przyszłam tam do Grzegorza, że ja chcę

działać w Wyspie, no to od razu...wiesz...Grzegorz też tak działał, że nie robił solo wystaw, tylko skrzykiwał chłopaków i robili wspólnie. To też była taka formuła działania w tamtym czasie, która też wynikała z tego, że się nie bardzo współpracowało z instytucjami, tylko masz pomysł to robisz, wszystko robisz własnymi rękami. No więc na tej zasadzie. Natomiast bardzo pilnowałam właśnie takiego, potem już szczególnie, na przykład jak przestałam już współpracować jako kuratorka wystaw, bo nastąpiła Aneta [Szyłak], to postanowiłam, że będę ciągnąć to sama i zrobiłam tam, w którymś tam roku...W 1997 bodajże te warsztaty w Orońsku. Orońsko to były pieniądze, Lech Karwowski był wtedy dyrektorem i to był chyba 1997...

A.G.: 1998. A, już widzę.

A.W.: Tak. „Źródła” to się nazywało. No to też skrzyknęłam po prostu ze świata ludzi, których znałam, oni się nawzajem nie znali i wiesz...stworzyliśmy taką bandę, siedzieliśmy w tym Orońsku i działaliśmy wspólnie i zupełnie już wtedy prawie rodzinę stworzyliśmy, to była taka komuna, że po prostu głowa boli (śmiech).

A.G.: Potransformacyjni hipisi (śmiech).

A.W.: Tak! Ale kompletnie, kompletnie! A sama Wyspa...Myślę, że ona się wzięła z działań chłopaków, że oni tam działali na tej Wyspie. Ja w tym czasie, w drugiej połowie lat 80., po studiach, nie byłam szczególnie aktywna, bo ja miałam małe dzieci, więc wiesz... Ale chodziłam tam, bardzo ich podziwiałam, pomagałam czasami w czymś tam czy coś takiego. No, i to miejsce stało się takim zarodkiem jakby, że tam można działać. I chodziło nam o to, no myśmy w ogóle marzyli, żeby to, co się stało przyszłą Łażnią [Centrum Sztuki Współczesnej], żeby było na Wyspie. Przypadek zrządził, żeśmy znaleźli ten budynek, który już był poza, nie jest usytuowany na samej Wyspie. Natomiast nam chodziło o to, żeby tego rodzaju centrum powstało na Wyspie. To jest takie idealne miejsce, bo ono jest centralne, w mieście, to jest prawie centrum miasta, tyle że po prostu w takim stanie technicznym strasznym, i że tutaj należy, wiesz, z niezwykle interesującą historią. Tam już starówka była zrobiona, tam już nic nie można było dodać, a tu można było wymyślić coś zupełnie od nowa, no bo to był jeszcze dziki ląd, więc to było świetne miejsce. No więc, tam rozkręciliśmy taką akcję, żeby tam lobbować w tym kierunku.

A.G.: A czułaś się zawiedziona po warsztatach, i po konferencji, i po seminarium, że zrobiliście wielką rzecz, tak na dobrą sprawę też taką pionierską, no bo wcześniej się nie odbywały takie konferencje, przedsięwzięcia o przyszłości jakby danego terenu

organizowane przez artystów i jakby z zupełnie innej perspektywy była prowadzona narracja, no i zrobiliście duży projekt i potem jakby nic z tego dalej...

A.W.: Nie, no oczywiście to była ogromna frustracja, że to po prostu...wiesz...myśmy tak rozbujali tą atmosferę, Ci mieszkańcy tam nas śledzili w telewizji i to co się działo...I potem to zdechło. To było straszne, to było straszne. A już teraz, wiesz, jak się patrzy na to, co powstało, to już w ogóle można skoczyć do tej Motławy z rozpaczą. To przed czym myśmy przestrzegali, to dokładnie jeden do jeden zostało zrealizowane. Myśmy mówili: „Tak może być, musimy zrobić wszystko, żeby tego nie było”. I oni przepięknie to zrealizowali, to przed czym myśmy ostrzegali, no po prostu modelowo to zrobili, modelowo.

A.G.: Tak, ale też pytam o „Projekt Wyspa”, dlatego, że wydaje mi się, że kolejnym takim przedsięwzięciem, które organizowałaś, które też było pionierskie i ważne, no to jest wystawa z publikacją, która była organizowana już w CSW Łaźnia w 2005 roku – „Niechciane dziedzictwo”. I tutaj był to projekt o architekturze nowoczesnej w Gdańsku i Sopocie i chciałabym żebyś mi trochę opowiedziała o tym pomysle. Czy rzeczywiście dobrze to interpretuję, że to było właśnie takim kolejnym krokiem Twoich poszukiwań, opowiadania o niechcianym dziedzictwie, niechcianych miejscach i o ich przyszłości?

A.W.: Wiesz co...Troszeczkę to jest inaczej, bo to było w ramach tego „Heimat Moderne”, tego polskiego roku w Niemczech i niemieckiego roku w Polsce i to był wielki projekt nazwany „Heimat Moderne” i to było jeszcze w innych ośrodkach Polski, nie tylko w Gdańsku. A u nas ta gdańska edycja się nazywała „Niechciane dziedzictwo”, właśnie o tej architekturze. I wtedy myśmy tę grupę, taką badawczą z Jackiem Frydrychem i z tą parą z Domu Uphagena...

A.G.: Szymańscy.

A.W.: Z Szymańskimi, tak, sformowali, no i początkowo, o ile ja dobrze pamiętam, ja miałam to tylko koordynować i to chodziło o architekturę. Oni mieli badać i zrobić tę wystawę docelowo. A ja wtedy powiedziałam: „Słuchajcie, wiecie co, mi tu brakuje jednego elementu, brakuje mi blokowisk”, nie? I że to też jest modernizm, tak? A wtedy się nie myślało o tym, że to jest modernizm. Myślało się, że to są jakieś ohydztwa, że to jest budownictwo przede wszystkim, że to nie jest architektura tylko budownictwo. I jak mówimy o modernizmie, to mówimy o architekturze zaprojektowanej indywidualnie, ale nie o tym. A ja powiedziałam: „Słuchajcie, to jest też jakby rezultat modernistycznego myślenia, tylko w skali masowej,

więc tym się trzeba zająć”. Nikt się wtedy blokowiskami nie zajmował. To się ruszyło dosłownie kilka lat po tym, jak ja to zrobiłam po raz pierwszy, nastąpił *bum* i wysyp i teraz mamy, wiesz, tego do upojenia, tych badań. Ale wtedy jeszcze nikt... No i chłopaki właśnie... nie chłopaki, bo jeszcze Ewa była, Szymańska, oni tak na początku trochę... „Ale dobra, zrób to”, „Dobra, to ty zrobisz blokowiska”. I ja się zajęłam tymi blokowiskami właśnie. I to był dla mnie, wiesz, fascynujący temat, bo ja też uważam, że to jest ohydne, po prostu, no, ale z drugiej strony jest to jakaś tam fascynująca myśl, bo to jest utopia, nie? Więc jak ta utopia ma się do, że tak powiem, tego, co z tego wynikło, ta po prostu... ta sprzeczność tej idei (śmiech) i tego jak to wygląda, a potem też takiego... wiesz... to akurat był też taki okres, kiedy pojawili się deweloperzy i oni zaczęli sztucznie kreować taki negatywny dyskurs dookoła blokowisk, po to żeby sprzedawać, żeby ludzie stamtąd się wyprowadzali, żeby im było wstyd, że tam mieszkają i żeby się wyprowadzali do apartamentowców. To był, kurczę, taki lobbing niesamowity, po prostu na taką skalę rozkręcony, że po prostu to było niebywałe zjawisko. No, ale właśnie te takie miejsca i te blokowiska, one teraz wyglądają, powiedzmy, jakoś tam, tak? Ale wtedy to one wyglądały jak, wiesz, jakieś takie getta, tak? Bo to było takie obdrapane, szare, wiesz... A ja pochodziłam, na przykład, z Zaspy. Znaczący, nie pochodziłam, nie urodziłam się tam, ale kilkanaście lat tam mieszkałam i cierpiałam potwornie, nienawidziłam tego miejsca. Moi rodzice nadal tam mieszkają. Także znałam to od podszewki, to miejsce. Jak się tam przeprowadziłam, to zasłaniałam okna, żeby nie widzieć tego, co jest za oknem. To było coś tak strasznego dla mnie.

A z drugiej strony fascynujące, że to w ogóle ktoś stworzył coś takiego i wymyślił. Więc to był taki problem niesamowity, bo wtedy zaczął mnie też interesować temat habitatu, przestrzeni, w której człowiek żyje, jak sobie ją kreuje. Potem zrobiłam: „Przestrzeń życiowa - przygoda niezwykła”, taką następną zrobiłam wystawę odnośnie tego habitatu, czyli miejsca, gdzie mieszkasz i czy jest ono opresyjne, czy Ty sobie możesz je stworzyć takie, jakie sobie wymarzysz, itd. Bo dla mnie właśnie to mieszkanie na Zaspie było opresyjne, to było tak, jakbym mieszkała w więzieniu. Ale mieszkałam, kilkanaście lat przeżyłam tam, walcząc na co dzień z tym, co mnie otaczało.

43:37 Muzyka

A.G.: Tak. Teraz też przychodzi mi na myśl Twój projekt nomadyczny, że to też wpisuje się w koncepcje tego habitatu, opuszczania, tworzenia go na bieżąco, spontanicznie, w nowych miejscach, rozpoznawanie tych miejsc. A teraz wracając jeszcze do twojej wypowiedzi, gdzie mówisz, że interesowało Ciebie zawsze takie działanie w grupie, społeczne, dlatego

nigdy jakby się nie wybiłaś na sto procent jako niezależna artystka czy funkcjonująca w środowisku jednostka, to chciałam zapytać o moment, kiedy wracasz z Nowego Jorku, jest wystawa na dziesięciolecie i bierzesz w niej udział, aczkolwiek relacje są dosyć rozluźnione, w 1998 powstaje CSW Łaźnia, Ty zostajesz w Łaźni, ale jesteś wtedy kuratorką, organizatorką programu edukacyjnego. Czy dobrze mówię?

A.W.: Tak, znaczy wiesz, w tym 1998 to ja byłam tylko tam na zleceniu, jeszcze nie pracowałam, bo Aneta [Szyłak] mnie przyjęła do pracy, zaproponowała mi stanowisko w 2000 i wtedy od 1 stycznia 2000 ja pracowałam na etacie, a od 1998, to tam właśnie takie edukacyjne, wiesz, coś tam zaczęłam rozkręcać, no i właśnie ten projekt „Rzeźba społeczna” prowadziłam.

A.G.: No właśnie. I chciałam tutaj podpytać, no bo jakby też mamy rok Beuysa teraz, i na ile ta idea beuysowska Tobie przyświecała i jak wymyśliłaś sobie, jakie były założenia programowe takiego cyklu? No, bo też myślę, że warto jest zaznaczyć, że Dolne Miasto i okolice Łaźni nie były takim najłatwiejszym, powiedzmy, terenem. Nie chcę powtarzać tutaj jakichś banałów i stereotypów, ale jednak nie jest to ściśle Śródmieście, gdzie jest ultrabezpiecznie, aczkolwiek, myślę, że to jest taka część miasta, która z jednej strony ma fajną, interesującą architekturę przedwojenną, ciekawe założenie urbanistyczne, no i też mieszkańcy, którzy mają swoją historię i przeszłość. I właśnie, jak tutaj udało Ci się wejść w tą przestrzeń, tą tkankę i zacząć działać?

A.W.: Wiesz co... To była strasznie trudna przestrzeń, bo oni nas tam nienawidzili, ci mieszkańcy to po prostu... No ale z tą „Rzeźbą społeczną”... Oczywiście, nazwa „Rzeźba społeczna” zaproponowana została do tego programu edukacyjnego przez Wyrzyka [Piotr Wyrzykowski], on to wymyślił i Anecie podpowiedział. Także jak ja przyszłam, to Aneta już powiedziała: „Mamy nazwę, teraz trzeba to wypełnić treścią”. Jakby... była tylko nazwa. No i ja wtedy zrobiłam taką... zbudowałam taką definicję, że ta „Rzeźba społeczna”, to jest taki program, do którego ja jako kuratorka zapraszam artystów, żeby zgłosili scenariusz działania... Działania właśnie z nie artystami, tak? Podczas którego, za pomocą środków artystycznych będzie się rozwiązywało jakiś dany problem społeczny, że zawsze będzie to praca nad problemem społecznym. No i potem po przepracowaniu tego środkami artystycznymi, w jakiś sposób ten problem może nie zostanie rozwiązany, ale przynajmniej zostanie naświetlony z różnych stron, czy oswojony w jakiś sposób, czy w ogóle on wejdzie w jakąś dyskusję wspólną. No i to tak było, że właśnie zapraszałam artystów, oni musieli przedstawić to i potem działali i jeszcze to właśnie, na czym mi strasznie zależało i czego

pilnowałam, że rezultaty tych działań były pokazywane...Wiesz, ja zbierałam tam po kilka, bo to oczywiście było za mało, po kilka tam tych edycji zbierałam i potem robiłam dużą wystawę w górnej sali, czyli tej największej sali, która była organizowana z taką samą pompą jak normalnie wystawy profesjonalnych artystów. Zależało mi na tym, żeby nie mówić, że: „O to takie jest...” z sąsiadami, gdzieś pokażemy w piwnicy, a tam są gwiazdy, nie? To nie, ja się uparłam, że musi być wernisaż, duża sala, architektura do tego, i tak dalej, i tak dalej...Cała pompa musiała być.

A.G.: Beuys teraz nam dobrze wybrzmiał w naszej rozmowie, także mamy twojego bohatera.  
(śmiech)

A.W.: (śmiech) No...naprawdę...on jest, kurczę, *neverending story*. Dopiero co miałam wykład dla psychoterapeutek na temat jego projektu o sadzeniu drzew, to co robił na Documenta, tak wiesz?

A.G.: Fajnie. To dziękuję i do zobaczenia.

A.W.: Pa, pa.

49:48 Muzyka