

Krzysztof Wróblewski

Rozmawiała: Aleksandra Grzonkowska

Zapis audio oraz transkrypcja

Muzyka

Aleksandra Grzonkowska: Dzień dobry.

Krzysztof Wróblewski: Dzień dobry.

A.G.: Dzisiaj spotykam się z Krzysztofem Wróblewskim, który przybliży nam atmosferę lat 80. i 90. w Gdańsku. Cześć Krzysztof.

K.W.: Cześć Ola.

A.G.: To może opowiedziałbyś kilka słów, jak to było za czasów studiowania na Akademii w pracowni [profesora Kazimierza] Ostrowskiego i jak doszło do twojego dyplomu.

K.W.: Zanim byłem w pracowni Ostrowskiego, to byłem jeszcze wcześniej w pracowni u [profesora Włodzimierza] Łajminga, bo to jest pewna historia... Wybrałem pracownię Ostrowskiego dlatego, że w pejzażu tej Akademii, profesorów, to co robili malarze, w obszarze malarstwa, co mnie interesuje, ona mi się wydawała najbardziej liberalna, najbardziej otwarta. Chociaż, poza tym sam profesor Ostrowski i to jego malarstwo, miało rodzaj lekkości, który mnie jakoś pociągał; lekkości, którą nie wiem czy do tej pory uzyskałem. W każdym razie, to był powód, dlaczego wybrałem tę pracownię. Były inne pracownie, oczywiście też interesujące, ale wtedy interesowało mnie to, co robił Hugon Lasecki, na przykład, ale on chyba wtedy nie miał pracowni dyplomującej o ile pamiętam – on później uzyskał taką pracownię. Więc to tyle...jak to wyglądało...długo by opowiadać. Myśmy rzeczywiście w pracowni... Moje studiowanie na Akademii trzeba by podzielić na dwa okres: czas, kiedy ja byłem w pracowni i kiedy ja byłem w innych pracowniach, takich początkujących. I tamten czas był ważny o tyle, że ja funkcjonowałem w takim środowisku akademika, ludzi, którzy funkcjonują, żyją tak trochę wspólnie w akademiku. Później ożeniłem się, urodziły mi się dzieciaki, zacząłem mieszkać, poza tym środowiskiem akademika, nazwijmy to, ludzi, którzy gdzieś tam funkcjonują. Ten czas, kiedy właśnie byłem w tej pracowni Kazimierza Ostrowskiego, to też się nałożył na takie moje prywatne życie. To taka rzecz, którą by tutaj powiedzieć... Rozumiem, że oczekujesz takich highlightów – co było istotne w tej pracowni... Myślę, że myśmy wtedy właśnie...nikt nie pracował po kątach, w domu, tylko rzeczywiście siedzieliśmy w tej pracowni i każdy robił swój...

poszukiwał własnej drogi, ale też dyskutowaliśmy sporo. Sam Kachu i jego korekty nie były erudycyjne, nazwijmy to. On bardziej budował pewną aurę, mówił o pewnej energii, na przykład, mówił o malarstwie poprzez muzykę, odnosił do dźwięku barwę i to było bardzo specyficzne. Też kwestia atmosfery... Dla niego istotne też było pojęcie atmosfery – jak uchwycić, jak odnieść się, co to jest atmosfera. To też był taki element istotny, myślę. To wszystko, te rzeczy pojawiały się w toku korekt – takie kwestie, które wypowiadał od czasu do czasu Kachu. Natomiast, takim erudycyjnym, tak więcej o pewnych zagadnieniach koloru mówił Wiesław Zaręba. On był jego asystentem i on czasami namolnie nawet opowiadał różne historie. Nam się wydawało, że może on przesadza, ale teraz doceniam też te rozmowy z nim, które poszerzały pole, jakie dawał nam Kachu Ostrowski. Rzeczywiście tam była wolność, tam były bardzo różne osobowości: Krzysiu Gliszczyński, Dominika Krechowicz, Jasiu Buczkowski, chyba też Widyński [Aleksander]... Było parę takich bardzo różnych osobowości. Jaki to był czas? To był czas ciągle takiego istniejącego stanu wojennego, w sumie, jakiejś formy stanu wojennego, więc myśmy właściwie funkcjonowali w takim systemie: pracownia i życie towarzyskie i życie prywatne. Nie było możliwości i to jest istotne w edukacji...tak patrzę z perspektywy czasu...po prostu podróżowanie, poznawanie tego, co się dzieje za granicą, jak inni artyści funkcjonują w innych krajach. Myśmy tak naprawdę mieli bardzo, bardzo ograniczony do tego dostęp. Z jednej strony, nie znając czegoś, w gruncie rzeczy, nawet niewiele do tego tęskniliśmy, bo nie wiedzieliśmy nawet do czego tęsknić. To było mityczne słowo „Zachód”, nie? Sztuka na Zachodzie, jakieś opowieści profesorów... Rzeczywiście, teraz to rozumiem. Później jeździłem do Bremy, w każdym razie. Gdańsk miał podpisane kontrakty z Bremą, jakieś porozumienia z Bremą, więc profesorowie Akademii jeździli do tej Bremy i jakieś snuli opowieści, które, tak naprawdę, nie były takim konkretnym przekazem jaki tam jest rodzaj sztuki, jak to wszystko naprawdę funkcjonuje. To były takie trochę jakieś legendy, jakieś opowieści, które nie dawały żadnego impulsu do rozwoju. Więc to z tego okresu pracy u Kacha pamiętam.

A.G.: A jeszcze o Kacha, to tak się zastanawiam, czy on kiedyś opowiadał o swoim pobycie we Francji, o Légerze [Fernand]?

K.W.: Tak, on opowiadał...oczywiście to było też fajne, kiedy on opowiadał o tym pobycie we Francji, o Légerze niewiele, bo z Légerem miał chyba dosyć mały kontakt, bo to były już takie czasy, kiedy on chyba tak aktywny nie był. To było, teraz tak sobie myślę, kontynuowanie tego mitu Paryża, Francji jako takiej mekki artystów i to było troszeczkę też anegdotyczne bardziej opowiadanie niż analizowanie skąd co się wzięło, budowanie pewnej aury, atmosfery, ale: „kto? dlaczego? jak to było ze sobą powiązane?” i taka refleksja – tego

nie było. Także, była aura pozytywna, no i myślę, że Kachu przywiózł kolor tam, ten kolor w nim, a on tam się obudził. Kolor w sensie czucia koloru – to dla malarza, myślę, że jest ważne. To tak, jak świeża woda troszeczkę działało w tym pejzażu malarstwa...Kolor kapizmu, koloryzmu, tych sosów, przepalane, które tutaj gdzieś się cały czas rozwijały postkapistowsko. Także, myślę, że on w jakimś sensie był niby kolorystą, bo „kolor, kolor” – cały czas było to pojęcie, ale był rebeliantem, można by powiedzieć, w tym środowisku kolorystów.

A.G.: I dyplom robiłeś też u Kacha?

K.W.: Tak, u Kacha robiliśmy. To znaczy, to był jeden taki... Robiłem u Kacha, to był 1987 rok i wtedy te prace, które powstały, miały taki charakter alegoryczny, ale ostatnio przeglądałem swój tekst teoretyczny, esej: „Dzieło sztuki jako granica” i po czasie myślę, że przez te lata, które... oczywiście wiele rzeczy się zmieniło, zmieniło, ale taka teza, założenie, które mi się wtedy pojawiło, ono jest dla mnie cały czas aktualne – to pojęcie dzieła sztuki jako granicy. Ja wtedy to analizowałem albo odnosiłem do twórczości Opałki, jako takie graniczne dojście do pewnej granicy malarstwa, do granicy płaszczyzny, ale też pojęcia czasu, bo to jest bardzo istotne, zawsze mnie to bardzo interesowało. Druga rzecz to była ikona, trzecia rzecz to było malarstwo i ogóle ta kultura voodoo...już nie pamiętam, co tam się...

A.G.: Tak i teraz mi się przypomniało zdjęcie, które opublikowałeś kiedyś na Facebooku... chyba połowa lat 80., teraz już nie pamiętam dokładnie, który rok... jak właśnie taki wymalowany na ciele spacerujesz po Długim Targu. Opowiedz mi, proszę, więcej o tym.

K.W.: Tak, to wtedy ta akcja powstała w ramach zajęć u [Witosława] Czerwonki, które były bardzo ważne – to jest następna..., bo zapytałaś mnie o pracownię Kacha, a oprócz tej takiej malarskiej pracowni, bardzo ważna była pracownia i tutaj wiele osób powtórzyło samo – pracownia i to, co robił Witek Czerwonka [Witosław]. Zrobiłem tą taką wędrówkę po ulicy Długiej, malując się w taki rytualny jakiś sposób, w znaki, które właściwie specjalnie nic nie znaczyły. Chodziło o sam proces malowania i wyjścia na ulicę jako ktoś inny, jako ktoś, kto nie jest typowym przechodniem. Trzeba pamiętać, że to były jeszcze czasy stanu wojennego, kiedy różne dziwactwa były właściwie niemożliwe, wszystko było pod jakąś kontrolą. Jak cały czas wracam do siebie z tamtych lat, to myślę, że ja wtedy byłem jakoś też zafascynowany, powiedzmy, szamanizmem, czytając Lévi-Straussa, więc to może wynikało z takiej pewnej atmosfery i decyzji, co ja mogę zrobić z własnym ciałem, jak zaprezentować siebie albo zmienić widzenie mnie jako... bo normalnie się chowamy za jakimiś zasłonami, a tu była kolejna zasłona, takie pomalowanie się i wyjście na ulicę, ale jednocześnie to był

jakiś taki rodzaj deklaracji indywidualności, że wychodzę ja jako indywidualność, która w sumie też jest ukryta za jakąś strukturą, która... jako dziwak, powiedzmy, jako dziwadło na ulicy. Tak z grubsza mówiąc, to tyle mogę o tym powiedzieć.

A.G.: A ciekawa jestem, jak po takich doświadczeniach performatywnych finalnie wyglądał twój dyplom.

K.W.: Ten dyplom to była seria prac. Właśnie tak, jak tutaj chyba wspomniałem, w takich wątkach symboliczno-alegorycznych, odnoszących się do Adama i Ewy, powiedzmy, do tych relacji damsko-męskich, ale też, można powiedzieć, w sposób symboliczny, takiej pewnej dwoistości, ale też dwoistości rozumianej jako całość, a nie jako odrębne podzielone światy. Także to tak z grubsza wyglądało. Oczywiście, to malarstwo było jakoś skonstruowane, bardzo oparte na rysunku, ale też na takiej rozedrganej grze plam barwnych, uderzeń pędzla, która może się kojarzyć z ekspresjonizmem, jak z resztą Neue Wilde, które było wtedy... cały czas ta aura Neue Wilde funkcjonowała w latach 80. Z resztą, ja uczestniczyłem w tej wystawie „Ekspresja lat 80.” [„Republika bananowa. Ekspresja lat 80.”], którą Ziarkiewicz [Ryszard] zrobił. Także, należałem do tej generacji, chociaż dyplomem, myślę, że próbowałem z takiego prostego rozumienia Neue Wilde wychodzić. Ja po prostu jak już namalowałem te prace dyplomowe, zapakowałem na ciężarówkę na taką przyczepę – to duże były formaty – i przywiozłem na Akademię, rozwiesiłem i wtedy wszyscy zobaczyli. To było rzeczywiście jakieś takie odkrycie i inauguracja, bo te prace były troszeczkę inne niż te, które robiłem poprzednio w pracowni, więc działały świeżością. Ja z kolei też zrobiłem rodzaj tego załamania płaszczyzny obrazu, takie pewne zagięcia wychodziły w przestrzeń, anektowały tę przestrzeń. Częścią mojego dyplomu były te obrazy olejne, ale jednocześnie właśnie też rysunki i monotypie. To wszystko było ze sobą tematycznie powiązane, także tak to z grubsza wyglądało.

A.G.: Jak rozmawiamy o okresie studiów i przygotowaniach do dyplomu, to chyba tam bym chętnie dodała informację odnośnie twoich koleżanek i kolegów, bo też to były osoby, które startowały i te dyplomy też były ważne...

K.W.: Tak, dokładnie.

A.G.: ...i znaczące. Także może jakbyś o tym trochę opowiedział.

K.W.: Myśmy robili jednocześnie...myśmy, to znaczy: Hania Nowicka-Grochal, Krzysiek Gliszczyński, ja i jeszcze Kasia Nowicka – jednocześnie w jednym dniu te dyplomy się odbywały, więc to było takie wydarzenie, można powiedzieć. Faktycznie te dyplomy... one miały takie poczucie, że coś się dzieje i też taki był odbiór kolegów, profesorów, że: „No,

ciekawe dyplomy”. Oczywiście w pracowni wiele osób się przewijało. Jak myśmy pracowali, powiedzmy, do czwartego roku, trzeci i czwarty rok bardzo intensywnie w pracowni i wtedy rzeczywiście Hania pracowała, Dominika Krechowicz, ale też przewijał się Marek Model, który zrobił troszeczkę wcześniej dyplom. To była taka tradycja, że dyplomy się robiło zwyczajnie się robiło poza pracownią.

Muzyka

A.G.: Chyba w albumie z „Arsenału ‘88” reprodukcje twojej pracy..., bo brałaś udział w „Arsenale”?

K.W.: Tak, ja brałem w „Arsenale” udział.

A.G.: I właśnie, czy to nie była przypadkiem para z tej serii dyplomowej? Nie?

K.W.: Nie. To w tym katalogu, który tam został opublikowany, dużo było kolorowych reprodukcji, moja była czarno-biała i to był „Skrzypek”, ale to było z tej serii, właśnie, dyplomowej praca. Ta praca tak naprawdę na wystawie nie była pokazywana, była jedynie w katalogu. To takie są historie... A właśnie na wystawie były pokazywane prace, jak „Adam i Ewa”. Takie właśnie dosyć symboliczne duże obrazy. Także, brałem udział w tej takiej kontrowersyjnej wystawie w tamtym czasie, ale... Ostatnio, to znaczy jakiś czas temu, rozmawiałem z Łukaszem Gorczycą i dla niego ta wystawa była przełomowa, olśnieniem, wejściem w sztukę, w malarstwo, ale, na przykład... oczywiście nie wiem, jak teraz on by o tym opowiedział, ale to był początek dwutysięcznych lat, jak rozmawialiśmy o tym. To był rodzaj takiego spektaklu, na pewno manipulowanego i sterowanego i jakoś wspomaganego przez władze polityczne, żeby ten nowy czas pokazać, ale, oczywiście, na tej wystawie widziałem na otwarciu Annę Rottenberg, która na pewno do tego wydarzenia podchodziła sceptycznie i krytycznie i całe to środowisko artystów, które było związane z nią, tak to odbierało. Myśmy byli... ja byłem wchodzącym zupełnie, zaczynającym i była to po prostu możliwość pokazania się. Nie zastanawialiśmy się aż tak bardzo nad tym całym kontekstem. Mówię: „nie zastanawialiśmy się”, bo to nie dotyczyło wielu osób. Trochę o tym rozmawialiśmy, mieliśmy oczywiście pewne wątpliwości, ale to zamknięcie, brak możliwości różnych prezentacji... Wiele osób miało tego dosyć. Tę wystawę robił [Jarosław M.] Daszkiewicz i [Leszek] Jampolski – oni stali za tym i oni później, można powiedzieć, tych artystów... Później jeszcze [Krzysztof] Stanisławski się gdzieś tam dołączał do tej grupy. Z boku i tak z dystansu oglądał to całe zdarzenie Werbanowski, który uważam, że miał jakąś tam własną... i dla mnie to osobiście była ważna postać.

A.G.: Czy to można tak odczytywać, że ta wystawa ekspresji w Sopocie dla Ciebie była w sumie takim pożegnaniem z tą ekspresją?

K.W.: Powitaniem i pożegnaniem... To jest bardzo dobre pytanie, bo ja pokazałem tam m.in. obraz „Ślora”, który był w takim nurcie ekspresyjnym, natomiast prace dyplomowe były inne. Ten obraz taki ekspresyjny, trochę symboliczny. Myślę, że nie każdy wie, co to znaczy ta „Ślora”. Szlora – też można użyć takiego słowa. Ten obraz wisiał pomiędzy obiektami Grzegorza Kowalskiego, tego twórcy „Kowalni”, któremu była bliższa może taka idea formy otwartej [Oskara] Hansena. Obok były prace [Włodzimierza] Pawlaka – konceptualne, w ogóle nie ekspresyjne – muchy gdzieś tam poprzyklejane na flagi biało-czerwone. To zestawienie, teraz tak sobie uświadamiam, pokazało, że ta ekspresja, z jednej strony, to były prace takie stricte ekspresjonistyczne, ale, na przykład, praca Bałki była bardziej, powiedzmy, symboliczna. Ona nie miała takiego brutalnego ekspresjonizmu, jak miała, na przykład, rzeźba Grzegorza Klamana. Później, jak gdzieś czytałem jakiś wywiad z [Ryszardem] Ziarkiewiczem, to on powiedział, że to była bardziej wystawa postaw niż... że różni artyści z różnych pokoleń chcieli uczestniczyć w pewnej manifestacji i dlatego wspominam o tym. Dla mnie to było też takie zaskakujące, nie? Te prace, te ekspresje lat 80. i takie bardzo konceptualne. Jak się zajrzy do katalogu i zobaczy się te prace Włodka Pawlaka, no to... gdzie ekspresja? W tym takim klasycznym rozumieniu gestu, brutalności. Oczywiście te przyklejone muchy do czerwonej płaszczyzny... biel została tam gdzieś zostawiona – one sugerowały pewien dialog z polityką, że ten konceptualizm miał ten drugi wyraz, no i tutaj ten kontekst walki z systemem w tej wystawie cały czas był ważny. W tym sensie też było dla mnie to uczestnictwo jako studenta ważne, w tej wystawie. Po czym, no dobra, ile można w tym obszarze działać. Szukało się czegoś, jakiejś własnej, indywidualnej wypowiedzi i ten dyplom był taką próbą wykroczenia, wyjścia trochę dalej, powiedzmy. Tutaj bardzo dużo wątków, ja nie wiem, jak ty to ogarniesz, Ola, ja nie wiem, jak ty to ogarniesz.

A.G.: Ja też nie wiem, ale może wróćmy do Ziarkiewicza, odnośnie „Arsenału ‘88”. To też jest interesujące, że szukając materiału, na YouTube można znaleźć świetne filmy i rzeczywiście jestem w stanie sobie wyobrazić, że to wszystko wyglądało spektakularnie. Dodatkowo też towarzyszyły temu wydarzeniu: katalog z tekstami krytycznymi, podsumowującymi; ilustracje, itd., a że to się działo w takim okresie, a nie innym... i jeszcze ten tytuł „Arsenał”, który też ma swoją historię – to dodatkowo było obciążone i stąd wynikały te kontrowersje. Zastanawiam się właśnie... Ziarkiewicz. No, bo on też wykładał na Akademii i jak jego wspominasz...

K.W.: Bardzo dobrze.

A.G.: ..., bo to jest bardzo ważna persona...

K.W.: To jest właśnie, jak mówimy o pewnej charyzmie - nie wiesz: co, kto, jak i jaki ma cel, ale wiesz, że wytwarza jakąś energię i to był właśnie Ziarkiewicz, był taką osobą. Jego wykłady z historii sztuki były bardzo ciekawe. Już nawet nie pamiętam, o czym on mówił, ale sposób, w jaki podawał pewne fragmenty historii sztuki, jak opowiadał o historii sztuki, intrygowało. Chciało się po prostu na te wykłady chodzić. Nawojka Cieślińska była też taką wykładowczynią, której lubiłem słuchać, bo też wykladała tutaj u nas historię sztuki. Ziarkiewicz to taka osobowość... Jeszcze z pozycji takiej, powiedzmy, studenta, itd., wytwarzał taką aurę, że robi coś ekstra, coś takiego specjalnego. Myślę, że on nie był zbyt dobrym organizatorem, bo to pewne inne dalsze jego działania potwierdziły to założenie, ale na pewno kumulował jakąś energię i udało mu się zrobić tę wystawę, która była bardzo ważna w tamtym czasie. W takim mroku tego stanu wojennego, była takim wydarzeniem, które było na pewno uderzeniem w różne akademie, ale szczególnie w akademię tą gdańską, w ten taki konserwatywny bardzo, kumoterski układ zależności i tak, jak wspominałem, wyjazdów na Zachód, jakichś interesów, w których istota sztuki nie bardzo się liczyła, nie były to interesy związane z wartościami w sztuce, a ta wystawa „Ekspresje lat osiemdziesiątych” była właśnie przewartościowaniem spojrzenia na sztukę, taką właśnie rebelią.

A.G.: To jeszcze chciałam zapytać ciebie o ten moment pomiędzy skończeniem Akademii i momentem, kiedy uzyskałeś dyplom, a właśnie działalnością w ramach galerii „Koło”. Co w tym czasie się działo? Czy odbywałeś jakieś wyjazdy zagraniczne, właśnie na ten wymarzony Zachód?

K.W.: Tak, to była taka trochę czarna dziura, że tak powiem, po dyplomie. Osobiście opowiem, jak to w moim przypadku wyglądało. Skończyłem dyplom, poszedłem do wojska, w tym czasie moje prace pojechały na wystawę najlepszych dyplomów – w „Zachęcie” się to odbywało i te prace jakoś zostały dostrzeżone i zaproponował mi wystawę Werbanowski w jego promocyjnej galerii. Wtedy to było coś ważnego nie tylko dla mnie, ale i dla wielu wchodzących artystów i ten kontakt z Werbanowskim pozostał przez lata, on był ważny i warto o tym wspomnieć, bo to będzie miało związek później z „Kolem”. Ta wystawa się odbyła, przyjechała, były jeszcze takie wystawy związane właśnie z ludźmi, którzy zorganizowali „Arsenał”, czyli Jampolski i Daszkiewicz – oni zrobili taką wystawę „Red and White” i pomieszczyli artystów polskich i rosyjskich, pokazali w Warszawie i pokazali gdzieś tam w Holandii, już nawet dokładnie nie wiem. To, co zrobiłem na dyplomie i to, co zrobiłem na wystawę do [Jacka] Werbanowskiego do galerii promocyjnej, tak funkcjonowało w takim

obiegu wystawienniczym. No i później raptem cisza. Oczywiście, były jakieś propozycje, wystawy w Niemczech, ale kurator, który organizował tą wystawę... ona była zorganizowana przez jakiś bardzo ważny związek artystów niemieckich i prosili mnie, czy ja mam galerię jakąś w Warszawie, gdzie można moje prace zobaczyć, bo oni tylko przyjeżdżają do Warszawy i do Krakowa i tam tylko oglądają i czy ja mógłbym coś tam dostarczyć. Oczywiście, jak miałem dostarczyć, jak dokumentację... To była wymiana listów spóźniona, kiedy oni właściwie już wyjechali z Polski. Więc, tak to wyglądało. Po dyplomie..., bo tu wspominałem o tym... pytałaś mnie, co to ta czarna dziura, a ja miałem tę propozycję – to było „Bonner Kunstverein” i tam bardzo fajną wystawę organizowano – „Landschaft Europa” i kuratorką była Annelie Polen, bardzo ważna krytyk, historyk sztuki. Pisywała do kluczowych pism, była krytyczką we Frankfurter Allgemeine Zeitung, do Flashartu, do Kunstforum Internationale i Artforum. Robiła monograficzne wystawy jak Marlene Dumas, na przykład, Kiki Smith, Kathariny Sieverding, itd. Także, to była tego typu kuratorka. No i co mi zostało? Zaproponował mnie do takiej jakby polskiej części Krzysztof Jurecki i ja dostałem list z prośbą, żebym pokazał jakieś galerie, wskazał jakieś galerie, gdzie można moje prace w Warszawie zobaczyć, bo oni mieli na trasie właśnie Łódź, Warszawę, Kraków, Wrocław i koniec. Im za bardzo zależało na obejrzeniu prac w oryginale, nie dokumentacji, tylko prac w oryginale i kontakt z artystą. No i tak to z grubsza wyglądało, więc miła korespondencja została. (śmiech)

Muzyka

A.G.: A to był ten czas, jak ty byłeś w wojsku, tak?

K.W.: Nie, to było tuż po wojsku, tylko nie miałem takiej możliwości... Raz, że ta korespondencja była z dużym opóźnieniem, później, kiedy zorientowano się, że to jest niemożliwe do..., ale też dostałem tę informację z opóźnieniem, żebym się stawił w ambasadzie niemieckiej w Warszawie. Dostałem tę informację po czasie, więc wszystko byłoby po czasie i tak to wyglądało. To znaczy, to jest jedno z takich: „A, może to byłaby możliwość wyjścia poza szersze pole i zobaczenia tego, co sam robię w innym kontekście? Czy w tym okresie transformacji zaangażować się tylko w zarabianie pieniędzy czy dalej robić sztukę?”. Tutaj takim małym pomostem była ta Fundacja „PRO ARTE SACRA”, którą prowadził [Krzysztof] Niedałowski, bo to też miało jakąś tam koncepcję, żeby zaimplementować taki współczesny język sztuki do sacrum, do chrześcijaństwa, bo to przecież taki kontekst tutaj jest ważny. Niedałowski też interesował się – i to też było istotne w jego działaniu – on zajmował się też szamanizmem, pisał doktorat na ten temat, więc jego takie przekraczanie granic, myślę, osobiście interesowało i dostał do dyspozycji

prawdopodobnie od Gocłowskiego ten kościół św. Bartłomieja jako taką parafię dla artystów. Miał możliwość działania i ona była, mi się wydaje... tam się odbyło parę interesujących wydarzeń w tej przestrzeni kościelnej, ale kontekst religijny miał może mniejsze znaczenie, tylko ta specyfika miejsca, czyli pewnej budowli, która była sakralna i ona też wpływała na te działania, które tam się odbywały, bo przecież Teatr [Ekspresji] Misiuro miał wspaniałą rzecz. Tutaj Krzysiu Gliszczyński był inicjatorem takiej bardzo fajnej wystawy: „Siedem ostatnich słów Chrystusa na krzyżu” do muzyki Haydna. Zrobiona była taka interpretacja właśnie tego utworu, w której brał udział Zdzisiu [Zdzisław] Pidek, Robert Rumas, ja, Krzysiek Gliszczyński i już nie pamiętam kto...

A.G.: Mam ulotkę od księdza Niedałtowskiego.

K.W.: To był rodzaj takiego, nie wiem, jak to nazwać... spektaklu, oratorium, czegoś i to wielu ludziom zostało w pamięci. Też, między innymi, [Janusz] Bogucki i Nina Smolarz byli na tej wystawie. Jakoś zapadła mi w pamięci wystawa Otto Herbalda – „Heika” – to był taki niemiecki artysta, on był bardzo ważny w tym takim dialogu, przeformatowaniu myślenia o sztuce i jej roli społecznej w Niemczech zaraz po wojnie. On wystawiał na jednym z pierwszych w 1957 chyba...nie pamiętam dokładnie i może myślę te daty. W każdym razie, ten rodzaj sztuki, którą on prezentował, była częścią dialogu, jak sztuka ma funkcjonować w przestrzeni publicznej – to raz, ale też sakralnej, bo tą przestrzeń też jego twórczość obejmowała. Tutaj ksiądz Krzysztof Niedałtowski do przestrzeni sacrum, ale też publicznej taką propozycję mocną przedstawił i to było, mi się wydaje, ważne. Wtedy też brałem udział w wystawie i w kongresie w... to było takie stowarzyszenie, musiałbym tutaj popatrzeć na jakąś ściągę. To jest Międzynarodowy Sekretariat Artystów Chrześcijan, czyli różnych, nie tylko katolickich właśnie – bo to było też bardzo istotne. Bardzo różni ludzie brali w tej wystawie udział. To była międzynarodowa wystawa, ale, na przykład, z polskich artystów Wanda Czelkowska, Maria Anto, Rogoziński, Stanisław Koba... Akurat wspominam o Stanisławie Koba, bo później on u nas w galerii „Koło” miał wystawę. Z czasem ta działalność Fundacji „PRO ARTE SACRA”, wygasła. Wydaje mi się, że ten język i ta propozycja sztuki współczesnej, często nawet radykalnej, instalacji – on tak chyba średnio był przyjmowany przez środowisko hierarchów Kościoła Katolickiego, bo to tak trzeba nazwać. Przypuszczam, że dlatego gdzieś wygasł ten dialog, Krzysztof Niedałtowski poszedł swoją drogą.

A.G.: A co pokazywałeś w galerii „Wlot”? To była studencka galeria, zainicjowana, można powiedzieć, między innymi przez ciebie, bo też byłeś mocno zaangażowany. Krzysztof

Gliszczyński był tym liderem, ale też wspólnie z Janem Buczkowskim się włączyliście do organizowania tego i ty tam miałeś swoją indywidualną wystawę?

K.W.: Spora grupa ludzi była w to zaangażowana. Ja oczywiście byłem zaangażowany, robiliśmy, powiedzmy, takie rocznicowe wystawy, gdzie trzeba było zbudować pewne obiekty – w to byłem bezpośrednio zaangażowany i w takie napędzanie, powiedzmy, tej atmosfery tej galerii, tego miejsca, działalność. Też ważna jest postać Piotрка Józefowicza, on później się trochę wycofał z tego... Kuba Bryzgalski – oni też w tym uczestniczyli. Te wystawy były bardzo różne, to były wystawy... Można powiedzieć, że ta galeria nie miała takiego programu, ona była bardziej przestrzenią dla pokazywania tego, co się aktualnie w danym momencie robi w pracowni.

A.G.: Głównie studenckie?

K.W.: Głównie studenckie, to byli studenci, to nie było tak, że osoby z zewnątrz były zapraszane. Chociaż, na drugą rocznicę działalności tej galerii, jednym z gości był, na przykład, Robakowski, także tutaj też takie postaci się pojawiały. Po pewnym czasie to miejsce przez to, że funkcjonowało, to też było miejscem możliwości takiego spotkania się, pogadania, z jednej strony o sztuce, ale takiego zwykłego towarzyskiego spotkania się w tym okresie w kontekście galerii, która była oczywiście w kawiarni. To były tego typu pokazy, to nie było typowe „white cube”, tylko po prostu kawiarnia, w której na ścianach zawieszano obrazy czy rysunki czy jakieś takie obiekty przestrzenne też były budowane.

A.G.: Ale traktowaliście temat poważnie, bo były i plakaty...

K.W.: Oczywiście.

A.G.: ...świetnie zaprojektowane i ulotki na papierze takiej dobrej jakości, także było to przygotowywane na wysokim poziomie.

K.W.: Po prostu topograficznie, to był to pewien standard opracowania wystawy i rzeczywiście ta galeria funkcjonowała w porozumieniu z Akademią, że było możliwe drukować te zaproszenia, ulotki, plakaty, poprzez tą taką pracownię drukarską czy drukarnię przy uczelni.

A.G.: A działaliście bardzo konsekwentnie, bo ta metoda, którą wypracowaliście sobie w czasie prowadzenia galerii „Włot”, później, można powiedzieć, że była kontynuowana już w galerii „Kołó”, bo przecież w galerii „Kołó” też zawsze była ulotka – zazwyczaj to był taki format A5, tekst dotyczący wystawy, biogram, super prasówka, materiały prasowe. Także, też to było bardzo mocno pielęgnowane. Może przejdziemy teraz do galerii „Kołó”

zanim się skupimy na tym czasie, co się działo między „Wlotem” a „Kołem” w twojej ścieżce artystycznej. Ale właśnie, przecież galeria „Koło” pojawiła się w tym samym miejscu, w którym przez rok aktywnie działały „Delikatesy Awangardy” prowadzone przez Roberta Knutha. Jak środowisko też się zapatrywało później na to, że ktoś inny przejmuje to miejsce i ma zupełnie inny program i że malarze wchodzi w tą przestrzeń, którą była taką dosyć eksperymentalną przestrzenią?

K.W.: Wiadomo, że tutaj ta działalność galerii „Delikatesy Awangardy” była przez środowisko sztuki krytycznej, czyli, powiedzmy, „Wyspa” i też... Generalnie, była to bardzo dobrze przyjęta galeria, no ale z różnych względów po roku ta działalność została przerwana i w momencie, kiedy myśmy weszli, to rzeczywiście pamięć tamtego miejsca... Myśmy jakby lekko skalali to... tak dało się odczuć... w sumie, definiujemy różne rzeczy trochę inaczej, ale dało się to odczuć na podobnym polu, więc szybko zostaliśmy tutaj przez to środowisko również zaakceptowani i byliśmy częścią dialogu, powiedzmy. Tak w skrócie mówiąc, to tak to wyglądało.

A.G.: Lokal był wynajmowany od ZPAPu, on po roku skończył swoją działalność i wtedy automatycznie wy weszliście do tej przestrzeni, czy był jakiś dłuższy okres przerwy? W ogóle kto miał taki pomysł, żeby założyć tę galerię?

K.W.: Próbowaliśmy wszyscy jakoś się odnaleźć, zdefiniować to, co robimy. Krzysiek Gliszczyński, on już w czasach galerii studenckiej, prowadził galerię „Wlot” i, można powiedzieć, on był takim spiritus movens i inicjatorem tej koncepcji, żeby coś zrobić wspólnie, a inspiracją dla niego były takie producenckie galerie, które działały w Niemczech. Miał kontakt ze środowiskiem grupy Green, takiej producenckiej galerii w Bremie i to była taka bezpośrednia inspiracja, że artyści też mogą prowadzić galerię i definiować, nazywać to, co sami robią, prowadzić dialog z otoczeniem, ze sceną artystyczną krajów, lokalną. Pojawiła się taka możliwość, że związek ma lokal, ale nie ma konceptu na to, jak to prowadzić, jaka to ma być galeria, więc myśmy po prostu zrobili, że tak powiem, pacyfikację tego związku... to znaczy, to jest złe słowo może, ale to był Zdzisław Pidek, bo on działał wtedy w związku i powiedział, że jest taki lokal, trzeba coś z nim zrobić. Wtedy myśmy przedstawili program autorski.

A.G.: A „myśmy”, to kto?

K.W.: „Myśmy”, czyli: Krzysztof Gliszczyński, Dominika Krechowicz, Jan Buczkowski, Maciej Sieńkowski, no i oczywiście ja – razem tu funkcjonowaliśmy, w piątkę. Później Maciek odszedł, w pewnym momencie zrezygnował z działalności w galerii. Niektórzy

myśleli, że to jest jakiś konflikt między nami – to nie był żaden konflikt, po prostu jego osobiste jakieś wybory. W każdym razie, zaczynaliśmy, tworzyliśmy to w bardzo taki... wzajemnie się fajnie uzupełnialiśmy. Bazą galerii była Katedra Sztuk Wizualnych, a wtedy Katedra Malarstwa i Rysunku na Wydziale Architektury, gdzie w czwórkę pracowaliśmy: Maciej Sieńkowski, Dominika [Krechowicz], Jan Buczkowski i ja. Mieliśmy jeden komputer i dzięki temu robiliśmy zaproszenia, itd. Robiliśmy całą tę robotę organizacyjną związaną z galerią, dzięki temu zapleczu, którego nie mieliśmy niestety ze strony Związku – mieliśmy jedynie lokal, a taką biurową robotę robiliśmy w Katedrze Sztuk Wizualnych, dzięki przychylności naszych ówczesnych szefów. Także, tak to z grubsza wyglądało.

Muzyka

A.G.: Zastanawiam się jeszcze, jak ogólnie zapatrywało się... chodzi mi o krytykę artystyczną i o dziennikarki – głównie to były kobiety, które pisały o sztuce, czy to do Dziennika Bałtyckiego czy do Gazety Pomorskiej – jak to było przez te osoby komentowane? Jeszcze powinniśmy wspomnieć o Jolancie Ciesielskiej, która też była aktywną krytyczką sztuki w naszym środowisku i właśnie jak to wyglądało w prasie?

K.W.: Tutaj, rzeczywiście, jeśli chodzi o wystawy... Poprzez to, że myśmy przygotowawali tak, jak wspomniałaś, w miarę profesjonalnie i mieliśmy materiały prasowe, mieliśmy fotografie, itd., to wszystko docierało do różnych ośrodków, również do lokalnej prasy, mediów, czyli telewizji, radia, itd. Można powiedzieć, że prawie każda wystawa miała krytyczną oprawę i, rzeczywiście, tą wtedy na dobrym poziomie, tą część krytyki artystycznej, wydarzeń artystycznych w Trójmieście, prowadziła Gazeta Wyborcza. Teraz to tam tylko są informacje, a nie ma w ogóle krytyki. Często to były krytyczne, ale bardzo rzeczowe recenzje [Aleksandry] Ubertowskiej. To były jedne... tak na przestrzeni lat..., ale Wisłocki... nie pamiętam już teraz imienia, ale Wisłocki bardzo ciekawe teksty pisał. Również Dziennik Bałtycki. To było takie bardziej już opisowe, relacjonujące to, co się wydarzyło w galerii – mówię o Dzienniku Bałtyckim. Natomiast, właśnie w Gazecie Wyborczej, to było takie, można powiedzieć, krytyczne, wchodzące w temat i analizujące na różne sposoby. Później, jak już pojawiali się u nas ludzie jacyś z zagranicy, z Anglii, oni byli pod dużym wrażeniem, bo w Londynie trudno było dostać recenzję z wystawy, natomiast tutaj, rzeczywiście, mieli dosyć sporo recenzji po wystawie.

A.G.: Jak to się stało, że się rozdzieliliście, że Krzysztof Gliszczyński został na Akademii, a wy we czwórkę poszliście na Politechnikę?

K.W.: Tak się ułożyło, że Krzysiu dostał tutaj propozycję asystentury na Akademii, ja miałem taką propozycję ze strony Świeszewskiego, żeby być jego asystentem, ale w tym samym czasie dostałem propozycję pracy na Politechnice i stwierdziłem, że to jest dla mnie korzystniejsze. Później tak to wyglądało, że myśmy nawzajem siebie polecali, ktoś polecił mnie, ktoś polecił Jasia Buczkowskiego, ja poleciłem Dominikę Krechowicz, Maćka Sieńkowskiego i tak stworzyliśmy pewną grupę w jednym miejscu działających artystów. Można powiedzieć, że zaczątkiem galerii była też ta działalność, którą robiliśmy wtedy na Politechnice w tej pracowni „Pięćset” na inauguracji roku akademickiego – robiliśmy wystawę. To były albo tematyczne wystawy albo... W każdym razie, tych wystaw pracowników katedry, ale też zaproszonych gości, było kilka. W jednej z tych wystaw brał m.in. Sławek Góra, Krzysiek Gliszczyński, udział. Tam robiliśmy takie pierwsze publiczne pokazy, gdzie uświadomiliśmy, że jest pewna propozycja wypowiedzi artystycznej, że tak powiem i za tym stoją jakieś określone postawy i określony sposób myślenia i sztuce i myślę, że to był jeden z takich... Nie wiesz, dlaczego coś się gdzieś toczy, ale to, że myśmy tworzyli taką zgraną grupę i pod względem koleżeńskim i też pod względem rozumienia pewnych rzeczy, jeśli chodzi o sztukę, ale też umiejętność współpracy była też istotna – jak się coś zaczyna. Te wszystkie elementy jakoś spowodowały, że nie mieliśmy wątpliwości, że kiedy jest lokal, to nam się uda. Można powiedzieć, że to był sukces na pewno nas wszystkich, że udało się tę galerię tak poprowadzić, że ona miała jakieś znaczenie w dyskusji o malarstwie, ale w ogóle, o różnych formach i różnych mediach, bo tą optyką było malarstwo, głównym takim punktem odniesienia tej naszej działalności.

A.G.: Tak, to jest interesujące, tym bardziej, że pięć indywidualności wypracowuje taki koncept i program galerii, która przez kolejne lata prowadzi ambitny program, zapraszając i gości z zagranicy i wy też się prezentowaliście w Londynie i to wszystko było takie spójne, konsekwentne, że to jest też bardzo ciekawe.

K.W.: I ta, jakby, „producenckość” – my mamy jakiś koncept, robimy to własnymi rękami – to bardzo się sprawdziło. Oczywiście, artyści do tej pory tak działają, to są na ogół takie efemeryczne działania, że jest jakiś koncept, pojawia się jakaś możliwość lokalowa, itd., ale one są krótkotrwałe, a my też zdawaliśmy sobie sprawę, że taki efemeryczny charakter miały wystawy na Politechnice Gdańskiej, które wspominałem wcześniej. Tutaj raz, w przypadku galerii „Koło”, to chodziło o to, żeby stworzyć miejsce, żeby to miejsce funkcjonowało lokalnie, było rozpoznawalne, wchodziło w pewien dialog, generowało jakąś energię i żeby ona się rozchodziła szerzej i to się nam udało, że ona była rozpoznawalna w Polsce, jako miejsce, jako forum dyskusji. Poszliśmy o krok dalej niż takie efemeryczne działania jednorazowe albo takie krótkotrwałe, ale też taki mieliśmy cel. Myślę, że takim

wzorem... wspomniałem wcześniej o tej grupie Green, ale z polskiej galerii była galeria „Foksal”, bo ona była też takim specyficznym tworem stworzonym przez artystów i historyków sztuki – tam jest szerszy kontekst. To była jedyna galeria w czasach naszych studiów, która była jakąś taką opoką, w której sztuka konceptualna, współczesna... Była takim miejscem dyskusji cały czas i to był chyba jeden z powodów, dla których... Myśmy, oczywiście, nie byli w stanie stworzyć takiego miejsca, bo to nie o to chodzi, ale pewien taki wzór, ideał był dla nas ważny, ale, myślę, że nie tylko dla nas, bo wielu artystów... Myślę, że dla Grzegorza Klamana też w jakimś sensie, tylko, oczywiście, inaczej to było rozumiane przez niego. W różnych dyskusjach, ta galeria „Foksal” była punktem odniesienia.

Muzyka

A.G.: A jak już jesteśmy przy tym ruchu galeryjnym, to jak wyglądał w ogóle w tym czasie rynek sztuki i czy wy, jako galeria „Koło”, też mieliście takie... Nie byliście galerią komercyjną, ale czy były możliwości sprzedaży, zapytania i jak to wyglądało właśnie od strony rynku i też innych galerii, które wówczas działały? Z jednej strony, tutaj wymieniasz Grzegorza Klamana i „Wyspę”, a z drugiej strony mamy galerię „Arche”, mamy Kantor Sztuki, kilka jest tych podmiotów i jak „Koło” się w tym plasowało?

K.W.: Tutaj galerii takich komercyjnych w ogóle nie było, ale Kantor Sztuki był w swoim czasie, ale to było na koniec lat 80. i później przestał funkcjonować. To była taka galeria, która pokazuje jakąś ofertę interesującą i jednocześnie jest komercyjna i to była galeria non profit. Oczywiście, wiadomo, że jak jest wystawa, to ktoś się pyta... ale my takiej działalności nie prowadziliśmy. Później się pojawiały targi sztuki, ale za granicą – myśmy do Innsbrucka pojechali, do Wiednia i to było już wchodzenie na ten obszar, powiedzmy, rynków sztuki. Myśmy tego ledwo dotknęli, bo nie byliśmy do tego organizacyjnie, merytorycznie i pod wieloma względami gotowi, żeby to dobrze prowadzić. Nasza działalność była wyłącznie działalnością promocyjną, czyli artyści współpracują z artystami, robią coś dla artystów. Można powiedzieć, że jeżeli się współpracuje z artystami, to też się nawiązuje kontakty, więc taki rodzaj handlu wymiennego, jeżeli używamy takich pojęć handlowych, no to tego typu była... To po prostu był rodzaj wymiany, że po prostu współpracę się nawiązywało z jakąś galerią i myśmy bardziej trzymali się tego obszaru wartości, a nie rynku sztuki, bo byliśmy poza rynkiem sztuki, tak naprawdę.

A.G.: Wspomniałeś o malarstwie wielkoformatowym, o muralach i jesteś przecież inicjatorem tego wszystkiego, co się wydarzyło na Zaspie, stworzenie takiej jakby galerii malarstwa wielkoformatowego w przestrzeni osiedla Zaspą i to jest też ciekawe w kontekście tego, co mówiłeś o swoim myśleniu o malarstwie, że to było poszukiwanie innej płaszczyzny

albo wyjścia poza płaszczyznę. Jak to się stało, że doszedłeś do takiego dużego formatu, że to jest ta bryła architektoniczna?

K.W.: No więc, powiedzmy, że ja nie byłem inicjatorem tego, co się działo na Zaspie, ale uczestniczyłem w tym, co się dzieje na Klinicznej, na początku razem z [Rafałem] Roskowińskim i tu cofamy się znowu do tyłu, do lat 80. i moich studiów na Akademii, kiedy Dyakowski, ale pod takim mocnym patronatem Kazimierza Ostrowskiego, zainicjował pracownię malarstwa monumentalnego. Można powiedzieć, że to był taki początek nowego funkcjonowania malarstwa monumentalnego czy muralów w tej przestrzeni publicznej, bo myśmy robili takie wprawki, jakieś plenery, zaczęliśmy starać się rozumieć tę przestrzeń architektury, przestrzeń publiczną. Jak wybierałem pracownię Kacha, to oprócz tej takiej lekkości, o której wspominałem wcześniej, którą reprezentowała twórczość Kacha, to też to, że on był muralistą, że on robił malarstwo monumentalne, to przekraczanie tej granicy płaszczyzny obrazu, jaka by ona nie była, to funkcjonowanie w dużych skalach, w różnym oświetleniu. Także, to miało znaczenie dla mnie, osobiście, no i później w sposób naturalny ta pracownia zaczęła funkcjonować. Powiedzmy, że ja byłem jednym z tych pierwszych roczników, który tam działał i później przyszedł Roskowiński, który dał nowy impuls, bo on raz, że realizował tutaj własne jakieś realizacje, kompozycje, ale też był inicjatorem działań na Klinicznej. No i później, krok po kroku, pojawiła się Zaspia i to urosło, w to był zaangażowany później Piotr Szwabe – tu mówię o latach dwutysięcznych, ale to był taki pewien proces, że obraz funkcjonuje publicznie, że jakkolwiek obiekt funkcjonuje cały czas publicznie, jest krytykowany pozytywnie, negatywnie, ale cały czas to, co się robi, funkcjonuje w bezpośredniej relacji ze społeczeństwem, można powiedzieć. To nie jest takie typowe kameralne funkcjonowanie obiektu w prywatnej przestrzeni czy muzealnej przestrzeni, tylko to jest inny rodzaj przestrzeni, który cały czas jakoś człowieka pociąga i nie tylko mnie chyba.

A.G.: Krzysztof, fajnie, że wasza praca została doceniona przez miasto i zostaliście w zeszłym roku uhonorowani nagrodą i duża wystawa się odbyła też – to jest ekstra.

Muzyka