

Cześć czarnej sztuce Literacka twórczość Jacka Kryszkowskiego¹

Daniel Muzyczuk

mgr Daniel Muzyczuk, Muzeum Sztuki w Łodzi, Dział Sztuki Nowoczesnej,
d.muzyczuk@msl.org.pl

W ostatnim czasie przyrasta projektów badawczych dotyczących sztuki lat 80. XX wieku w Polsce. Z jednej strony wnikliwych opracowań doczekały się takie zjawiska jak m.in. *Luxus*, *Konstrukcja w Procesie* czy *Neue Bieriemniennost*, z drugiej strony podjęto próby ujęcia tej dekady w bardziej uniwersalistycznych pojęciach, niejako usiłując wysondować ponownie „ducha czasu”. W obu przypadkach bohater tego artykułu, jeśli w ogóle się pojawia, funkcjonuje jedynie na marginesie głównego nurtu czy wręcz jako przypis. W ten sposób jest on obecny np. w katalogu wystawy *Republika bananowa. Ekspresja lat 80.*, gdzie jego tekst dotyczący specyficznego znaczenia pornografii, ukutego w ramach prac nad odbywającym się w 1984 roku na Strychu *Festiwałem Porno*, przywołany zostaje raczej dla przybliżenia, czym była Kultura Zrzuty niż ze względu na potrzebę eksplikacji twórczości samego autora². Ponieważ jego prace nie były pokazywane na wzmiankowanej wystawie, Jacek Kryszkowski staje się raczej, co znamienne, teoretykiem czy krytykiem ruchu, a nie artystą go reprezentującym. Mój tekst dotyczy właśnie tego interesującego przesunięcia, którego inicjatorem był sam artysta. Jeśli lokuje go ono w jakiejś przestrzeni, to znajduje się ona na marginesie głównego nurtu.

¹ Pierwotna wersja artykułu ukazała się w roczniku „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku” 2015, [t.] 01, s. 66–90.

² *Republika bananowa. Ekspresja lat 80.*, red. J. Ciesielska, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2008.

Jacek Kryszkowski ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie w 1980 roku. Według Jerzego Truszkowskiego, dyplom odbył się bez obrony, ponieważ władze uczelni obawiały się odbioru obrazów powstałych m.in. przy użyciu wycinków z portretów działaczy partyjnych³. Prace te, jak się wydaje (a przynajmniej taki odbiór narzuca się), nawiązują ciekawy dialog z konceptualnymi poszukiwaniami Leszka Przyjemskiego, Anastazego B. Wiśniewskiego i Roksany Sokołowskiej (rekontekstualizacja propagandowych materiałów Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej) oraz rodzącym się właśnie nowym ekspresjonizmem (sposób wykorzystania materiału źródłowego). Dla Truszkowskiego taka strategia stanowi przejaw postawy krytycznej wobec reżimu sztuki, w którym obraz abstrakcyjny jest traktowany jako apolityczny. Kryszkowski wskazuje na szczególnie sposób, w jaki wizerunki nabierają znaczenia w dyskursie publicznym, a zarazem na ukrytą za parawanem autonomii sztuki swoistą ekonomię. W tym samym roku artysta zaangażował się również w reorganizację Pracowni Dziekanka, która od tego momentu działa jako placówka warszawskiej ASP. W zamyśle sygnatariuszy programu (Janusz Bałdyga, Janusz Banach, Jacek Kryszkowski, Jerzy Onuch, Zygmunt Piotrowski, Tomasz Sikorski i Łukasz Szajna) miała ona pełnić funkcje artystyczne, dydaktyczne i informacyjne, stąd ważnym elementem strategii do końca jej działalności w 1987 roku były seminaria, warsztaty, wykłady i koncerty⁴. Kryszkowski współtworzył charakter galerii do 1983 roku, organizując wystawy i biorąc udział w działaniach Bałdygi i Sikorskiego. Etap ten wieńczy jego wystawa zatytułowana *Osobisty punkt obserwacji i kształtowania flory twórczej*. Pod tym szyldem kryła się jednoosobowa instytucja zajmująca się dokumentacją i komentowaniem życia artystycznego. W jej ramach powstawały rozpoznawalne w formie zestawienia zdjęć przedstawiających zaprzyjaźnionych z Kryszkowskim artystów wraz z autorskim komentarzem oraz charakterystyczną wizytówką instytucji⁵. Wspólne życie artystyczne i pozaartystyczne staje się dla twórcy materiałem służącym do dookreślenia własnej postawy.

³ J. Truszkowski, *Artyści radykalni*, Galeria Bielska, Bielsko-Biała 2004, s. 116.

⁴ Por. J. Paszkiewicz-Jägers, *Pracownia Dziekanka*, [w:] *Pracownia Dziekanka 1976–1987*, red. T. Sikorski, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1990, s. 10.

⁵ Warto wskazać w tym miejscu na podobieństwo tego projektu do powstającej pomiędzy 1973 a 2000 rokiem *Kolekcji prywatnej* Zygmunta Rytka, która przybrała postać *tableau* złożonych z ręcznie podkolorowanych zdjęć przedstawiających osoby z kręgu przyjaciół i znajomych artysty w sytuacjach prywatnych. Por. Z. Rytka, *Some Meetings*, Galeria Asymetria, Fundacja Sztuki Współczesnej In Situ, Warszawa 2013.

Moment ten wyznacza nie tylko odejście od środowiska Dziekanki, ale również zbliżenie się do skupionego w Łodzi środowiska Kultury Zrzuty, którego formuła organizacyjna zdecydowanie bardziej pasowała do nowych priorytetów przyjętych przez Kryszkowskiego. Owe zredefiniowane cele artysta określał jako nadawanie kształtu poprzez opis i wyluszczał je w tekście zatytułowanym *Tylko Tam Gdzie Jestem*, należącym do korpusu *Osobistego punktu obserwacji i kształtowania flory twórczej*. Twierdził:

[...] reaguję na przebieg wypadków, obserwując je i kształtując poprzez wypowiedź. Wypowiedź jako efekt obserwacji i jako działanie – aktywnie uczestniczący element sytuacji... [...] Moje wypowiedzi nie prowadzą do zrozumienia czy opisanie, nie są aktualne ani nowe. Są aktem zespolenia z sytuacją. Są stanem, którym powoduję swoją obserwacją i kształtowaniem⁶.

Kultura Zrzuty stanowiła idealne pole dla obserwacji i kształtowania ze względu na brak przywiązania instytucjonalnego, środowiskowy charakter więzi, neodadaistyczną estetykę, a także konfrontacyjny charakter działań. Twórczość Kryszkowskiego zyskała nowy kierunek, którego głównym rysem było zanikanie obiektów na rzecz ekspansji słowa. Ta ewolucja oraz stojąca za nią strategia autowyluczenia wpłynęły na pomijanie artysty w opracowaniach, a w szczególności wystawach dotyczących lat 80. XX wieku. Jego twórczość, często wskazywana jako węzłowa dla Kultury Zrzuty, praktycznie nie istnieje w omówieniach dotyczących sztuki tego okresu, a wszelkie starania w celu zmiany takiego stanu rzeczy są skazane na mocowanie się z szeregiem sprzeczności.

TRZEBAZAŁAĆDUŻOTAŚMMAGNETOFONOWYCHWGIPSIE

Paradoksalny charakter prób włączenia działań Kryszkowskiego do wystawienictwa przedstawię, omawiając ekspozycję, która w całości została poświęcona jego postawie (jednocześnie pozwoli ona na uchwycenie podstawowych dla

⁶ J. Kryszkowski, *Tylko Tam Gdzie Jestem*, „Tango” 1983, nr 1. Tekst dostępny on-line: <http://www.kultura-zrzuty.pl/tworcy-kryszkowski.php> [dostęp: 15.06.2019].

artysty pojęć). Projekt, zrealizowany w 2012 roku w spółdzielni Goldex Poldex w Krakowie przez zespół w składzie: Jakub de Barbaro, Agnieszka Klepacka, Paweł Kowzan, Daniel Rumiancew, Janek Simon oraz piszący te słowa, nosił tytuł *TRZEBAZALAĆDUŻOTAŚMMAGNETOFONOWYCHWIGIPSIE* – w nawiązaniu do tajemniczego zdania pojawiającego się w podpisanym przez Kryszkowskiego oraz Marka Janiaka, Andrzeja Kwietniewskiego i Tomasza Snopkiewicza *MANIFEŚCIE (o sztukę lat osiemdziesiątych w Polsce)*, datowanym na 7 czerwca 1982 roku⁷. Poprzez wystawę chcieliśmy opowiedzieć o Kryszkowskim za pomocą strategii osadzonej w jego praktyce. Oznaczało to, że obiekty, które znalazły się w przestrzeni Goldexu Poldexu, stanowiły jedynie pretekst do relacji o postawie artysty. Dokonaliśmy rekonstrukcji *Nagrobku Bakunina* na podstawie filmu Zbigniewa Libery z otwarcia w Kampnagel Fabrik w Hamburgu w 1990 roku wystawy *Bakunin w Dreźnie*. Pokazaliśmy również jego film nagrany podczas pleneru w Teofilowie (miejscowości letniskowej nad Pilicą) w 1987 roku, a także dokumentację aukcji w Małej Galerii w Warszawie z kwietnia 1984 roku, w ramach której Adam Rzepecki i Jacek Kryszkowski „pozbyli się dzieł sztuki światowej i rodzimej”⁸, a niesprzedane prace wrzucili do Wisły. Do tego dodaliśmy film Janusza Bałdygi z 1981 roku zatytułowany *Generał* oraz dokumentację *Wyprawy do Rosji po Witkacego* i przedrukowany w magazynie Kryszkowskiego list poświęcający nadanie przez Patriotyczny Ruch Odrodzenia Narodowego odznaczenia Tadeuszowi Kantorowi. Wszystkie te materiały odnosiły się do zbioru kluczowych dla Kryszkowskiego mechanizmów działania w polu sztuki, wśród których chcieliśmy wyróżnić podejście do dystrybucji sztuki i informacji oraz nieobiektowy charakter jego twórczości. Aby jednak nie pozostawać w konflikcie z rekonstruowaną przez nas postawą, zdecydowaliśmy się na zdemontowanie wystawy przed wernisażem i wydanie zina, w którym znalazła się jej dokumentacja. Poza nią można tam było znaleźć pastisz twórczości literackiej Kryszkowskiego. Tekst napisany jako zaśłyszana wypowiedź świadka wystawy oraz życia i postawy artysty został pomyślany jako przewodnik po wystawie, której

⁷ M. Janiak, J. Kryszkowski, A. Kwietniewski, T. Snopkiewicz, *MANIFEST (o sztukę lat osiemdziesiątych w Polsce)*, [w:] *Kultura Zruty. 1981–1987*, red. M. Janiak, Akademia Ruchu, Warszawa 1989, s. 65.

⁸ J. Kryszkowski, A. Rzepecki, *Pozbędziemy się dzieł sztuki światowej i rodzimej* [druk ulotny], Mała Galeria, Warszawa 1984.

już nie ma oraz po opowieściach, w których odbiorze nie przeszkadzają już przedmioty. Drugi tekst, zatytułowany *Baader*, był autorstwa Kryszkowskiego i Elżbiety Kacprzak. Pod kostiumem relacji z kontaktów Marcelego Słodkiego i Johannes Baadera ukrywała się opowieść o perypetiach samego artysty, który wykorzystał te „gwiazdy” (czy wręcz meteory) sztuki nowoczesnej jako element mistyfikacji pozwalającej mówić o współczesnej mu sytuacji w polu artystycznym.

Teksty zawarte w wydawnictwie ręcznie złożonym przez autorów projektu podporządkowano próbie przybliżenia postawy artysty przy założeniu, że nie jest możliwe lub pożądane opowiadanie o niej wprost. Naśladując charakterystyczny rys narracji samego artysty, a zarazem metodę, która stała się podstawą pisanych przez niego tekstów, staraliśmy się zaprezentować jego stosunek do sztuki w ogóle i własnej twórczości w szczególności. Podszycując się pod fikcyjnego narratora posiadającego wiedzę o artyście, ujawnialiśmy:

Ta łopata stoi pod ścianą, niby kolejne dzieło Kryszkowskiego. No i widzisz, jakie oni tutaj mają podejście. Po prostu się wzięli za archeologię, kopanie się w tych czasach, które głównie z kolejek pamiętają, z opowieści – no i takie coś im wyszło. Co, że to taki Duszamp? Przedmioty, wszędzie przedmioty, przez które gdzieniegdzie postawy przenikają. A co by się stało, jeśli by Freisler był Kryszka ojcem, a zamiast Villona i Haszka czytał Prousta? Tego nie zrozumieli, że tu anegdota przekazywana poprzez ciała jest kluczem do wyobrażenia sobie potencjalnego pola rażenia tej POSTAWY. On sam pisał: „Chuj z człowiekiem”, bo przecież „Ja, drogi kolego, nie muszę pajacować, aby zasłużyć, aby zabiegać, aby poczuć się lepiej dzięki akceptacji. To społeczeństwo musi nad sobą pracować”. I tak sobie myślę nad tym miejscem, że, wiesz, oni etosu potrzebują, a etos to pisanie, to ta zupa; to, co po wyciągnięciu szumowin (czytaj sztuki) zostaje w garnku, którą dopiero trzeba podzielić. Rozdzielić na głodnych kontakt. Taki etos to ciężkie do przygwożdżenia bydłę, bo w dystrybucji żyje⁹.

⁹ J. de Barbaro, A. Klepacka, P. Kowzan, D. Muzyczuk, D. Rumiancew, J. Simon, *TRZEBAZALACDUZOTAŠMMAGNETOFONOWYCHWIGIPSIE*, Goldex Poldex, Kraków 2012, s. 8–17.

Według Kryszkowskiego, postawę artystyczną można opisać poprzez opowieść, która raczej zatacza koła nad sensem, niż go wyraża. Aby scharakteryzować taką formę, wprowadza on pojęcie farmazonu, które definiuje w swoim tekście o Andrzeju Partumie zatytułowanym *Partum. Farmazon dla S. Morawskiego a w nim list płk. Włodzimierza Ziemiańskiego w sprawie szczątków Witkacego, Sobczak królem Madagaskaru, zwierzenia Bałdygi, kawał Makarego o żabie, wychowanek Matki Teresy oraz małżeńskie rozterki Kwieka z Kulik. Zabijanie Partuma*. Kryszkowski kreśli następujące zdania:

O kimś, kto jest nieuchwytny, mogę wysmarować jedynie FARMAZON. Nic więcej. [...] FARMAZON? To właśnie Partum, całkiem bezwiednie, naprowadził mnie kiedyś na trop absurdalnej możliwości. Potrafił godzinami głądzić o czymś, co właściwie było niewyraźne w słowach. Plótł nieustannie FARMAZONY o TYM i o OWYM. I mimo że ani TO, ani OWO nie zostawało w najmniejszym stopniu wypowiedziane, nawet zasugerowane, wiadomo było, o czym ten niezmordowany gaduła prawi. Swoje brednie Partum formułował z niezwykłą precyzją. Nieuchwytność zjawisko w mig osaczał takim zestawem znaczeń i metafor, że mogliśmy mieć absolutną pewność, czym to zjawisko nie jest. W tym upatruję istotę FARMAZONU. Tu gdzieś tropiłbym naturę przypadków Partuma. Bo przecież i on sam był nieuchwytny – Partum nie potrafił zidentyfikować Partuma, nie wyrażał sam siebie. Mógł jedynie być Partumem i wygadywać o sobie wierutne FARMAZONY, wskazywać pospółstwu, kim na pewno nie jest...¹⁰.

Gdzie indziej tak przybliży formę i cel wydawania periodyku:

Oto gdy przyjrzymy się zamieszczonym w „Tangu” tekstom, nasunie się nieodparte wrażenie, że ich „poetyka” czy „stylistyka” żywcem przypomina filozoficzne eseje, donosy, teksty o sztuce, manifesty, medyczne

¹⁰ K. Kryszkowski [pseud.; właśc. J. Kryszkowski], *Partum. Farmazon dla S. Morawskiego a w nim list płk. Włodzimierza Ziemiańskiego w sprawie szczątków Witkacego, Sobczak królem Madagaskaru, zwierzenia Bałdygi, kawał Makarego o żabie, wychowanek Matki Teresy oraz małżeńskie rozterki Kwieka z Kulik. Zabijanie Partuma* [druk ulotny], s. 1. Cyt. za: *Partum z wypożyczalni ludzi (historia bycia twórcy)*, Wydawnictwo Dom Słowa Polskiego, Warszawa 1991, s. nlb.

artykuły popularne, porady z periodyków... itd. A jak to sobie już powiedzieliśmy, o ZJAWISKACH nie może stanowić ten zewnętrzny, formalny zapis, gdyż są one poza formą, poza jej sugestywnością, poza tkwiącymi w niej wciąż nowymi możliwościami czy wypróbowanymi chwytami. Ten mylący eklektyzm tekstów wyraża jednak coś istotnego. Ujawnia pewną postawę autorów, którzy cieszą się wyśmienitym samopoczuciem bez uciekania się do określonych przez sztukę najnowszych tendencji czy realizowania się poprzez aktywność w innych specjalizacjach czy zawodowych umiejętnościach¹¹.

Kryszkowski widzi więc rację bytu swojej twórczości literackiej w próbie opisanania rozmaitych postaw za pomocą środków najbardziej adekwatnych do ich właściwości. Chciałbym w moim tekście potraktować tę działalność nie tylko jako aktywność krytyczno-artystyczną, czyli pomocniczą wobec właściwej twórczości, ale również jako cel sam w sobie: próbę wynalezienia nowego sposobu produkcji sztuki poza ograniczającym ją fetyszyzmem wynikającym – według Kryszkowskiego – niechybnie z materialnego statusu dzieła sztuki. Przyszła czas, by rozprawić się z postawą tego artysty nie za pomocą jego własnych metod, lecz na gruncie, który dla niego był wrogi – w obszarze należącym do historii sztuki jako dyscypliny naukowej. To zadanie będzie wymagało również naszkicowania zarówno treści, jak i formy jego własnej „historii sztuki”.

Sztuka zanieczyszcza środowisko

Kryszkowski poza stosowaniem wskazanej poprzednio metody „strategicznych uników” – wskazując w złą stronę, odsłaniają one paradoksalnie „prawdę” – wypowiada się również poprzez eseje, w których wprost formułuje idee i służące ich eksplikacji charakterystyczne pojęcia. Jeden z tekstów pozwala na rekonstrukcję jego stosunku do sztuki XX wieku. Artykuł *Nie miała baba kłopotu... Farmazon z cyklu „Sztuka zanieczyszcza środowisko”* powinien nam również posłużyć jako wprowadzenie do lektury pozostałych pism, ponieważ zawiera wskazówki pozwalające na negatywną charakterystykę Kryszkowskiego. Autor

¹¹ J. Kryszkowski, *Redaktorskie*, „Tango” 1985, nr 6, s. 2.

przedstawia w nim niezwykłą parabolę. Autobus pełen pasażerów zostaje porwany przez terrorystę żądającego zawiezienia jego i reszty osób na Kubę. Kierowca spełnia rozkaz przy aplauzie wszystkich zgromadzonych i podąża ku plaży wypełnionej wrakami uprzednio porwanych pojazdów. Kuba znajduje się tam, gdzie położone są wszelkie awangardowe utopie sztuki. Autor relacjonuje, że kilku osobom udało się zamoczyć nogi w wodzie, a inne, takie jak Arthur Cravan, Marceli Słodki czy Johannes Baader, nawet wyprawiły się w kierunku wyspy i tyle je widziano. W autobusie podczas porwania znajduje się jeszcze jedna postać, która wybucha śmiechem, usłyszawszy żądania porywacza, i ucieka z pokładu, aby z oddali przyglądać się gruzowisku. To oczywiście figura pozwalająca samemu autorowi umiejscowić się w strukturze wypadków oraz dookreślić swoją zupełnie osobną postawę. Kryszkowski kontynuuje opowieść, niejako przyglądając się nakreślonemu obrazowi. Notuje kolejne beznadziejne, jego zdaniem, próby dostania się na Kubę. Pierwszy pojawia się Joseph Kosuth, który „pragnie zastąpić »autobus« i przeprawę przez morze »myśleniem o jej dokonaniu«”. Rynek sztuki staje się podstawową barierą, która uniemożliwia nawet tę z gruntu romantyczną próbę, bowiem

[...] atrakcyjne dzieła sztuki wypierają niebotyczne ilości makulatury w postaci konceptualnych tekstów i fotografii. Zdaje się, że przymus produktywności doprowadza Kosuth do granic sensu. Rynek nie wytrzymuje tej pozornej próżni, choć odtąd dzielnie stylizuje się na konceptualizm, dostarczając całkiem niezłego towaru. [...] Trzeba czegoś innego, ale na razie handluje się awangardowymi odpadami i zapisami wideo dostarczonymi przez klasycyzujący performance i akademicki environment najróżniejszych odcieni. Wobec załamania konceptualnego, produkcja ta gwałtownie wzrasta i utrzymuje to zastraszające tempo do końca lat 70., krzepiąc pazerność rynku. Dzieła te pokorniej w kolejnych seriach i ich nieskazitelny wdzięk jest wyrazem ekwilibrystycznego wykonania i opanowania bogatego asortymentu motywów i schematów. Sztuka okopuje się dziarsko na swej plaży. Jednak zalew tej twórczości osiąga punkt krytyczny, przekraczając wytrzymałość i pojemność największych muzeów czy najtańszych mózgów. Produkcja staje się powszechna i masowa, zwłaszcza gdy wspiera się ją tonami druków międzynarodowej sztuki poczty.

Następnie Kryszkowski wylicza „grzechy” sztuki lat 80. i znieawidzonego postmodernizmu, który stanowi dla niego symbol konformistycznego rozmieniania awangardowych dążeń i celów na drobne. Autor – dość zaskakująco jak na moment powstania tekstu – rysuje również obraz rodzącej się właśnie sztuki globalnej. Pisz:

Sztuka kpi z amerykańskiej hegemonii. Nie wydaje się być też ani japońską, koreańską, niemiecką czy afrykańską. Jest jakby każdą z nich po trosze i jednocześnie żadną. Świat artystyczny chełpi się alternatywnością, rozbiciem mitycznego centrum i samorzutnym tworzeniem się silnych ośrodków lokalnych¹².

Ten stan podkreślony zostaje wymuszonym przez rynek powrotem do tradycyjnych mediów, takich jak malarstwo i rzeźba, oraz owocuje promocją neoprymitywizmu w postaci pobłaźliwie określanej przez Kryszkowskiego jako fala „dzikusów”. Co prawda, wstrzymaniu ulega tempo, w jakim sztuka „zanieczyszcza środowisko”, gdyż konceptualizm razem ze złowrogą sztuką poczty odchodzi do lamusa, nie oznacza to jednak, że rynkowa i konserwatywna twórczość postmodernistyczna jest lepsza. Tę iluzję autor rozwiewa w słowach:

Awangardowe przekonanie o tym, że wszystko już było, ciąży na tej wymuszonej bladej stylistyce niemiłosiernie. Dzieła dowodzą, że zna się i opanowało wszystko, co dotąd wyprodukowała ludzkość. Drwi się jednocześnie z tego, malując (uwaga, leci metafora) na gigantycznym falusie [sic! – D.M.] Dada kwadraty malewicza [sic! – D.M.], fowistyczne małpy, a jego fałdom skórnym nadaje się konstruktywistyczny szyk przepojony kubizującymi gruczołami potowymi¹³.

Taka panorama służy nie tylko przedstawieniu stanu sztuki w momencie pisania tekstu, ale również celom osobistym. Kryszkowski rozlicza się bowiem również z Kulturą Zrzuty, w której zaznaczył swe aktywne członkostwo

¹² Tenże, *Nie miała baba kłopotu... Farmazon z cyklu „Sztuka zanieczyszcza środowisko”, „Halo Halo”* (Warszawa) 1985, s. nłb.

¹³ Tamże.

m.in. jako współtwórca magazynu „Tango”. Byłby naiwny, gdyby próbował przełożyć kierowaną przez mechanizmy rynkowe strukturę pola sztuki na polskie warunki. Artysta twierdzi, że środków obserwowanych w krajach kapitalistycznych Polacy używali bezrefleksyjnie, ponieważ nie były one w stanie zrekonstruować kontekstu, w jakim powstawały dzieła wynikające z konceptualizmu czy ekspresjonizmu lat 80. XX wieku. Ta sytuacja pozwoliła jednak na wykształcenie swoistych sposobów „dotarcia na Kubę”. Kryszkowski określa swoje przedmioty zainteresowania jako problemy współpracy, zachowania w grupie, udziału i roli indywidualium w montowaniu wydarzeń międzyludzkich oraz zrzutę pomysłów, gestów czy żartów. Przykładami takiego podejścia są Łódź Kaliska, grupa Dziekanka oraz grupa Szajny, Onucha i Bałdygi, których wartość polegała na tym, że wszelka dokumentacja stała w sprzeczności z ich duchem. Dzieła sztuki powstałe w obrębie tych grup stanowiły raczej efekty niepotrzebnych kompromisów i jako takie były obce działaniom artystów. Kryszkowski obserwuje również postępujące podporządkowanie nawet tych postaw ogólnej logice pola sztuki. Wraca więc do kluczowego pojęcia Kultury Zrzuty, czyli formacji ideowej, która powstała w proteście wobec właśnie tych tendencji, jako wyraz kreatywności nieskrępowanej przez materialny produkt czy konwenanse oraz nienastawionej na indywidualne autorstwo. Zrzuta nie polega też na ucieczce, jak mogłoby wynikać z przywołanej paraboli – wszak osobnik uciekający z autobusu podąża jednak na plażę. Jego akt nie jest heroiczny, a więc nie może zostać wpisany do kolejnych annałów czynów godnych artystów. I tutaj następuje w tym eseju wielkie otwarcie, ponieważ autor zapowiada rekonstrukcję poczynań swojego tekstowego alter ego.

Jak w pigułce otrzymaliśmy całkowite potępienie sztuki jako takiej i kolejne awangardowe remedium na zastaną sytuację. Dostało się wszystkim zainteresowanym: menedżerom, teoretykom, historykom, publiczności, kolekcjonerom, a w końcu nawet kolegom-artystom, z którymi łączyło Kryszkowskiego coś więcej niż tylko uczestnictwo we wspólnych przedsięwzięciach. Tekst jest jednak wyrazem sprzeciwu i chęci dookreślenia własnej pozycji w polu sztuki bądź na jego marginesach. Jednocześnie wspomniany artykuł traktować należy jako wprowadzenie do nowego rozdziału w twórczości. Służy on rekonstrukcji postawy Kryszkowskiego w obliczu obserwowanego przez niego radykalnego kryzysu pozycji awangardowych w latach 80. w Polsce i na świecie. Opiera się

ona przede wszystkim na tekstach zamieszczonych w trzech numerach magazynu o zmiennej nazwie („Halo Haloo”, „Hola Hoop” i „Hali Gali”) ze stałym podtytułem „Chlusty Zrzuty”, które ukazały się w 1985 roku. Rok później artysta ogłasza zaprzestanie uczestnictwa w kulturze w ogóle, jednak do końca lat 80. dalej pojawia się na imprezach związanych z Kulturą Zrzuty, a nawet sporadycznie wykonuje obiekty¹⁴.

Secesja

Przed wszystkim, powinniśmy zrekonstruować powody, dla których artysta zdecydował się na powołanie własnego periodyku. Już sam ten fakt stawał go w opozycji do zbiorowej redakcji „Tanga”. Kryszkowski w ramach wewnętrznej dyskusji z Jackiem Józwiakiem o znaczeniu pojęcia „zrzuty” podaje szczegółowe względy, jakie stały za tą decyzją. Program i powody powstania nowego magazynu wyjaśnia znów przez negację. Dokonuje tego w odpowiedzi na list otrzymany od Józwiaka, oskarżającego redaktora „Halo Haloo” o sprzeniewierzenie się ideałom Kultury Zrzuty i egoistyczne działanie polegające na wykorzystywaniu grupy dla własnych celów. Kryszkowski pisze więc:

Od czego mogę nas uwolnić:

1. Nie przeszkadzać ci w pracy artystycznej wymagającej osamotnionego skupienia i ekstazy. Pracy nie znoszącej obecności innych w wymiarze banalnego fermentu, szamotania, niezdecydowania i nieproduktywności.
2. Działać wyłącznie na Twoje konto, gdyż nie widzę potrzeby istnienia jakiegokolwiek konta.
3. Nie nadużyję więcej na Kulturze Zrzuty czy na „Tangu”. Do kultury jak to wyłuszczyłem mam nieodwracalne wątpliwości. Zupełnie zadowolę się ludowym i wciąż popularnym zwrotem zrzuta. O hasła mi przecie nie

¹⁴ Np. *Nagrobek Bakunina* na wystawę *Bakunin w Dreźnie*, prezentowaną w Kunstmuseum w Düsseldorfie oraz w Kampaniel Fabrik w Hamburgu w roku 1990. Praca ta w zasadzie sygnalizuje koniec aktywności Kryszkowskiego w polu sztuki i stanowi niezwykle ciekawe nawiązanie do wykonanej przez niego *Trumienki* – obiektu zaopatrzonego w tablicę z nazwiskiem artysty i datą śmierci, która jest dniem wprowadzenia stanu wojennego w Polsce, czyli 13 grudnia 1981 roku.

chodzi. Dzięki twym roztroprnym uwagom, jak i powodowany doświadczeniami „Tanga” postanowiłem wykpić „własne” pismo „Halo Halo”, tytułując je „Hola Hoop”.

Jako że specjalizujesz się w strategii geniusza, dedykuję Ci redaktorski farmazon, który jak potrafi czerpie ze spuścizny Twego listu¹⁵.

Zbigniew Libera ujawnia kolejny element niezbędny do zrozumienia przyczyn secesji z „Tanga”. Jest nim, według niego, konflikt z Janiakiem, którego Kryszkowski atakował „za pewnego rodzaju tchórzostwo i racjonalną zapobiegliwość, za to, że nigdy nie odda się całkowicie twórczości, nie rzuci się w otchłań”¹⁶. Tchórzostwo owo miało polegać na niemożności opuszczenia wyznaczonej przez „skupienie i ekstazę” mitologii sztuki. Radykalizm koncepcji Kryszkowskiego widać we wspomnianym w liście do Józwiaka odrzuceniu działania „na czyjeś konto”. Artysta opowiada się za uwolnieniem dzieła od sygnatury¹⁷. Kolejnym elementem jego programu staje się odrzucenie instytucjonalnego systemu kultury – z nazwy ugrupowania zostaje sama „zrzuta” jako synonim sposobu działania.

W cytowanym uprzednio tekście *Nie miała baba kłopotu...* autor pokazuje nam wyobrażone pole sztuki, w którym produkcja odbywa się na zupełnie innych warunkach. Rynkowy obrót dziełami (nawet jeśli poddany dość specyficznym zasadom w zarządzanej odgórnie gospodarce PRL) staje się niemożliwy. Kryszkowski, zgodnie z programem *Osobistego punktu obserwacji i kształtowania flory twórczej*, pozostaje uważnym obserwatorem procesów technologicznych oraz rozwoju pozycji konceptualnych. Warto w tym miejscu nakreślić szerzej zjawisko publikacji artystów, które w latach 70. stanowiły dla wielu twórców o orientacji konceptualnej sposób na wyjście z paradoksów rynku sztuki i związanego

¹⁵ J. Kryszkowski, *Redaktorskie*, „Hola Hoop” (Warszawa) 1985, s. nlb.

¹⁶ *Gdzieś we mnie, tam głęboko jest jakiś sprzeciw na pęd z wszystkimi w jednym kierunku, że chciałbym inaczej. Zbigniew Libera rozmawia z Adamem Rzepeckim*, [w:] Adam Rzepecki. *Preferuję bardziej zrzutę niż kulturę* [katalog wystawy: *Preferuję bardziej zrzutę niż kulturę / I'd Rather Prefer Pitch-in to Culture*, 29.11–29.12.2013, kurator: Dawid Radziszewski], red. D. Radziszewski, Małopolskie Centrum Kultury Sokół, Nowy Sącz 2013, s. 54.

¹⁷ Dlatego elementem polityki autorskiej były częste zmiany redaktora naczelnego (Mikołaj „Miken” Malinowski albo Jacek Kryszkowski, który przy okazji dawał znać, że „kieruje sprawą z tzw. tylnego siedzenia”) oraz tytułu czasopisma.

z nim fetysyzmu towarowego. Lucy R. Lippard publikuje w 1977 roku tekst zatytułowany *The Artist's Book Goes Public*¹⁸. To pełna optymizmu wizja nowego, odkrytego właśnie pola, alternatywnego wobec tradycyjnej dystrybucji sztuki i idei z nią związanych. W założeniu tanie druki stały się jednak wkrótce – ze względu na aurę związaną z edycją artystyczną i ograniczony nakład – przedmiotem pożądania kolekcjonerów. Banu Cennetoğlu, zajmująca się książkami artystów, diagnozuje tę sytuację następująco:

Dokonała się demokratyzacja dystrybucji i obrotu dziełami, dzięki której każdy artysta może sam tworzyć i prezentować swoje prace bez galerii, instytucji, muzeów i innych zależności strukturalnych. Jednak po tych 40 latach pewne dzieła z tamtych czasów są horrendalnie drogie, są częściami kolekcji. Stworzony został rynek obrotu autorskimi książkami artystycznymi, który kreuje przecież dość specyficzny rodzaj fetysyzmu. Dlatego sceptycznie podchodziłabym do mitu demokratyzacji dystrybucji dzieł sztuki¹⁹.

Kryszkowski zauważa ten proces i opisuje go na przykładzie dzieł konceptualnych w tekście *Nie miała baba kłopotu...*, a performatywny wyraz pogardy dla druków artystów ujawnia we wspomnianej aukcji, zorganizowanej wspólnie z Adamem Rzepeckim, w ramach której za bezcen (licytacji dokonywano w dół) artyści sprzedali znajdujące się w ich kolekcjach dzieła (a także kilka fałszyfikatów). Niesprzedane obiekty utopili natomiast w Wiśle, odnosząc się dosłownie i zarazem żartobliwie do nieekologicznego charakteru sztuki. Do listy powodów rozejścia się z „Tangiem” powinniśmy więc dodać jeszcze jeden: niezgodę na ewolucję statusu magazynu z dyskursywnego źródła informacji ku obiektowi sztuki o zbiorowym autorstwie. Jednocześnie artysta nadal uważa, że medium publikacji stanowi najwłaściwszy sposób komunikacji poprzez sztukę. Dyskusja z Józwiakiem dotyczyła również znaczenia pojęcia „zrzuty”, stanowiącej podstawę działania nieformalnej grupy zawiązanej wokół Strychu i

¹⁸ L.R. Lippard, *The Artist's Book Goes Public*, [w:] *Artists' Books. A Critical Anthology and Sourcebook*, ed. J. Lyons, Visual Studies Workshop Press, New York 1993.

¹⁹ B. Cennetoğlu [wywiad], *Przekraczanie granic strony*, rozm. D. Muzyczuk, „Notes na 6 Tygodni”, 10.10.2010, <http://www.old.beczmiiana.pl/teksty.php?id=98> [dostęp: 30.08.2015].

„Tanga”. Magazyn Kultury Zrzuty, ze względu na przyjętą metodę pracy, stanowi wręcz modelowy przykład zrzuty jako podstawy wspólnotowego działania artystycznego. Kryszkowski rozumie ją jednak inaczej:

Zrzuta nie dostarcza wyników w postaci, jakiej zwykło się oczekiwać. Konkrety o charakterze rozdeptanego peta czy misternego cacka, jakie czasem lubią zmajstrować uczestnicy jej wydarzeń, spełnić mogą rolę co najwyżej gadżetu w „wiedzionych dialogach”. Funkcja ich jest równie przypadkowa co bezsensowna, jak kolor gaci, w których sprawcy dokonują swej kolejnej zrzuty. Próżno oczekiwać tu konkretów, którymi zwykło wytyczać się wartości. Nienaganna wytworność nawet najbardziej wulgarnych czy przepojonych mądrością dzieł, reżyseria spektakli, atrakcyjność ekwilibrystycznych popisów to sfery nieosiągalne przez Zrzutę. Stąd tyle pretensji o jej miałość, zwłaszcza gdy nieprzyzwyczajona do bezpośrednich kontaktów ludność styka się łeb w łeb z jej często męczącą i przerażającą atmosferą. Wymóg współdziałania w niej często skłania do ucieczki, gdyż dokonania zamarte w taśmach, obiektach, fotach czy dyplomach nie wykazują większej przydatności (jak barwa gaci, o której już wspomniałem). A przecież taki dorobek połączony z dobytkiem jest owocem wieloletnich starań i nieprzespanych nocy²⁰.

Taśmy zalane w gipsie z cytowanego *MANIFESTU (o sztukę lat osiemdziesiątych w Polsce)* to właśnie taka dokumentacja, którą skwitować można jako „dorobek” – *ersatz*, będący tylko marnym cieniem po samej postawie, oraz „dobyttek” – błyskotkę odwracającą wzrok od swojego źródła.

Jak robić rzeczy słowami?

Magazyny Kryszkowskiego miały stać się więc przede wszystkim nośnikiem dyskursu, a nie zindywidualizowanych prac artystów, których status obiektu artystycznego podkreślała sygnatura. Stąd większość ich objętości stanowiły długie nierzadko teksty, którym czasem towarzyszyły strony w typie *fold-out*,

²⁰ J. Kryszkowski, *Pismo redaktorskie*, „Halo Haloo” 1985, s. nlb.

wklejone zdjęcia lub inne materialne elementy (o ich paradoksalnym statusie będąc pisal poniżej). Nawet jeśli zmiana ta miała charakter ilościowy, była wyrażna i zgodna z wyjaśnieniami potrzeby powołania nowego periodyku. Tekst zamiast dzieła sztuki miał w pełniejszym stopniu oddawać i kształtować postawy przedmiotów opisu i samego autora. Zastąpienie wytwarzania obiektów twórczością literacką może sugerować, że Jacek Kryszkowski widział ratunek dla sztuki w specyficznym pojętej ekfrazie.

To pojęcie wywodzące się z klasycznej retoryki oznacza literacki opis dzieła sztuki. Pierwowzorów takiej strategii prezentacji można szukać w homeryckiej deskrypcji tarczy Achillesa albo w *Obrazach* Filostrata Starszego. Przyglądając się ewolucji postawy wobec ekfrazy, W.J.T. Mitchell wyróżnił trzy kluczowe etapy. Pierwszy z nich stanowi ekfrastyczna indyferencja, oparta na przekonaniu, że przekład mediów wizualnych na język jest źródłowo niemożliwy, a słowa mogą co najwyżej „cytować” obrazy. Ten stosunek przewyższony zostaje przez ekfrastyczną nadzieję. Podmiot ją żywiący jest przekonany, że niemożliwość da się i należy przekroczyć, a poetyka może stać się metaforą dla tego, co widzialne. Ta droga zostaje ponownie zamknięta w trzecim etapie, który Mitchell określa jako ekfrastyczny strach. To on dochodzi do głosu w *Laokoonie* Lessinga, który powstał m.in. po to, aby umocnić granicę między mediami. Przyjrzyjmy się jednak za Mitchellem ekfrazie w działaniu. Jest ona środkiem ustanawiającym trójstopniową relację między: 1) dziełem sztuki, 2) nadawcą i 3) odbiorcą. Ten trójkątny schemat wprawiają w ruch dwie czynności: 1) konwersja wizualnej reprezentacji na komunikat werbalny oraz 2) tłumaczenie zwrotne, odbywające się w umyśle słuchacza, który ma za zadanie przełożyć reprezentację werbalną z powrotem na wizualną. Nietrudno zauważyć, że w przypadku Kryszkowskiego nie może chodzić o mediację wizerunku lub obiektu. Tych w tematach artysty brakuje. Relacjonuje on raczej wydarzenia, których nie traktuje jako dzieł sztuki samych w sobie.

Przykładem niech stanie się najbardziej znana akcja artysty, czyli *Podróż do Rosji po Witkacego*, którą Kryszkowski zrealizował razem z Elżbietą Kacprzak i Mikołajem „Mikenem” Malinowskim. Historia jest dobrze znana i przywoływana najczęściej w zmitologizowanej już wersji, którą kolportował sam pomysłodawca tego działania. Pod pozorem wyjazdu turystycznego trójka bohaterów przedostała się do Jezior, będących obecnie częścią Ukrainy. Tam Kryszkowski

wykopał rzekome kości Witkacego, zmielił je i dodał w foliowych woreczkach do stu egzemplarzy swojego magazynu, który zawierał szczegółową opowieść o wyprawie, mapę terenu z zaznaczoną marszrutą oraz trzy zdjęcia poświadczające, że wydarzenie miało miejsce. Na pierwszym z nich widzimy Kryszkowskiego i Kacprzak, na następnym artystę kopiącego w grobowcu Witkacego, natomiast na ostatnim, zrobionym z tego samego miejsca, artysta (stojący cały czas w wykopanym przez siebie dole) trzyma coś, co wygląda na kość. Relacji towarzyszy *Rozmowa starca z przyglupem* zapisana w formie dialogu, w którym następuje wymiana poglądów między Witkacym i Kryszkowskim. Ten utwór wykorzystuje upowszechnianą już wcześniej plotkę, że Kultura Zrzuty w latach 80. odnalazła w Łodzi na Strychu Witkacego, który – wbrew oficjalnej wersji głoszącej, iż popełnił samobójstwo 17 września 1939 roku – ukrył się i przeżył kolejnych co najmniej czterdzieści lat. Zatem wiarygodność lotrzykowskiego eposu opowiadającego o losach ekspedycji zostaje od razu podważona, a ilość materiałów dotyczących wyprawy wprowadza w tym większą konfuzję. To działanie o tyle ważne, że oznacza w pełni świadomą operację na fetyszystycznych przyzwyczajeniach publiczności. Nie jest wynikiem niezdecydowania, ale stanowi konsekwentną strategię artystyczną, tym bardziej że – jak po latach chyba niezbitcie wykazał Marcin Kościelniak²¹ na podstawie rozmów z Elżbietą Kasprzak i Mikołajem „Mikenem” Malinowskim – całe przedsięwzięcie zostało od początku zmistyfikowane: rzeczona wyprawa w istocie nie zbliżyła się nawet do Ukrainy, a jej domniemaną dokumentację fotograficzną artyści sporządzili na podwarszawskiej działce znajomych, grób wykonując z oblepionej piaskiem tektury. Za prochy Witkacego posłużyły im natomiast zmielone kości zwierząt²².

²¹ Wdał się przy tym częściowo w polemikę z moim oglądem twórczości Kryszkowskiego. Według mnie: niesłusznie, ponieważ zarówno wywód prezentowany w pierwodruku tego artykułu (zob. D. Muzyczuk, *Cześć czarnej sztuce. Literacka twórczość Jacka Kryszkowskiego*, „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku” 2015, [t.] 01, s. 66–90), jak i koncepcja wspomianej już wystawy, której współkuratorowałem, bronią się tak samo dobrze (a może nawet lepiej) po wykazaniu przez Kościelniaka kolejnego piętra mistyfikacyjnej gry toczonej przez Kryszkowskiego z odbiorcami. Jeśli chodzi o samą kwestię mistyfikacji, prawdziwość relacji artysty od początku podważał kontekst jej funkcjonowania. Z kolei w ramach wystawy wydarzenie zostało przedstawione jako dzieło sztuki oraz skontrastowane z fikcją filmu Jerzego Koprowicza *Mistyfikacja* (2010). Natomiast w pierwodruku niniejszego tekstu skupiałem się na roli, jaką strategię mistyfikacyjne odgrywają w innych dziełach Kryszkowskiego.

²² Na ten temat zob. M. Kościelniak, *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018, s. 347–368 (zwłaszcza s. 354–363). Por. też wersje wcześ-

O powodach przeprowadzenia akcji, nie ujawniając jednak zastosowanego kamuflażu, Kryszkowski pisze następująco:

Jak sądziliśmy, sprowadzenie, jak i rozprowadzenie kośćca Witkacego wśród polskiej ludności (po dwie łyżeczki zmielonego pyłu na każdego chętnego) uczyni zadość umęczonemu społeczeństwu. Pozbawi go kolejnej okazji do charakterystycznej euforii połączonej z obchodami, do jakich niewątpliwie doszłoby, gdyby narodowi pojętemu jako całość przekazano szkielec utrzymany jako całość. W tym wypadku kościec nabrałby własności ogólnej, stając się przy tym własnością szczególnie niczyją... A tak, posiadając w domu tę odrobinę kostnego pyłu (torebka doczepiona jest do okładki pisma), szczęśliwy właściciel zdobywa możliwości dotąd nieosiągalne. Zbliża się do Witkacego w stopniu, jakiego nie zapewnią nawet będące w domowym posiadaniu rękopisy mistrza czy jego kolorowane portrety... Trzymany w ręku kawałek Witkacego to przecież szczątek sprawczy, który wraz z tą resztą organów zatraconych w procesach gnilnych grobowca czynił te podziwiane cuda. Powiedzmy nawet, że to Witkacy zwykł stanowiąc o rzeczach, a nie rzeczy o nim²³.

Zniuansowana gra pozwala małej torebce foliowej z niewielką ilością białego proszku być czymś więcej niż historia opowiadana przez artystę, a z drugiej strony – czymś zdecydowanie mniej ważnym. Jej znaczenie tkwi bowiem tylko i wyłącznie w narracji, to ona zarazem buduje i podważa wartość zawartości torebki. Ponownie nie wypowiadając rzeczy wprost, artysta komentuje własną działalność. Tym razem wyraźnie odnosi się do materialnego statusu swoich wydawnictw. W jednym z zarzutów, które kierował w stronę „Tanga” podniósł, że pierwotnie wspólnotowe doświadczenie tworzenia zamienione zostało

niejsze tego tekstu: tenże, *Jacek Kryszkowski. Uciekinier z kultury. Cz. 1. Zrzuta*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2015, nr 13 (pismo wydawane on-line: <http://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2016/auto-foto-biografie/jacek-kryszkowski.-uciekinier-z-kultury.-cz.-1.-zrzuta> [dostęp: 16.08.2019]) oraz tenże, *Jacek Kryszkowski. Uciekinier z kultury. Cz. 2. Wyprawa*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2016, nr 14 (pismo wydawane on-line: <http://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2016/uchodzcy-obrazy-migracji-pamiec-w-ruchu/jacek-kryszkowski-a-fugitive-from-the-culture-part-2> [dostęp: 16.08.2019]).

²³ J. Kryszkowski, *Podróż do Rosji po Witkacego*, „Hola Hoop” (Warszawa) 1985, s. nlb.

w „antologii” dzieł sztuki sygnowanych przez indywidualnych artystów. Pomimo dość dużego nakładu (czasem wynoszącego nawet 200 kopii) magazyn stał się kolekcjonerskim obiektem, o który starają się zarówno prywatne osoby, jak i instytucje publiczne (w jednym z numerów periodyku Kryszkowskiego znajduje się relacja z perypetii, jakie wywołały próby zainteresowania Ryszarda Stanisławskiego, ówczesnego dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi, wydawnictwami okołozrzutowymi).

Samo myślenie o pismach Kryszkowskiego z 1985 roku w kategoriach ekfrastycznych pozwala zupełnie odrzucić obiekt. Magazyn wskazuje bowiem na coś poza sobą jako ewentualny przedmiot sztuki, ale sytuuje się jednak paradoksalnie w jej polu – jako rozciągnięty monolog obchodzący obiekt, ale nigdy go nie dotykający; obiekt będący sam w sobie farmazonem. Warto tutaj przywołać również polityczny aspekt akcji artysty. Zwłoki Witkacego nie zostały sprowadzone do Polski m.in. z powodu postrzegania go jako reprezentanta zajadłej antykomunistycznej postawy. Kryszkowski dokonał politycznej i bezprawnej prowokacji. Według relacji, zależało mu na nagłośnieniu jego działania i oczekiwał procesu. Władze jednak albo nie dostrzegły tego aktu, albo postanowiły go zignorować. Publikację materiałów można więc postrzegać jako zeznanie będące w istocie samooskarżeniem, które dodatkowo zaopatrzone w dowód rzeczowy. Oba te elementy wskazują jednak na źródłowy akt, będący w pojęciu twórcy działaniem artystycznym. Niewątpliwie Kryszkowski pozostaje świadomy ograniczeń wypowiedzi ekfrastycznej, stąd rzeczony woreczek, zdjęcia i mapa okolicy. Jednocześnie to właśnie opis sytuacji czyni z czytelnika współnika przestępstwa i tutaj tkwi charakterystyczna dla tego okresu twórczości nadzieja ekfrastyczna.

Jeśli ekfrazja jest częściowym remedium na strach przed mediacją, to warto się zastanowić, jak Kryszkowski wykorzystuje obrazowość swej prozy. Za Jacques’em Rancièrem możemy następująco opisać stosowane do poezji pojęcie malarskości: „Po pierwsze, słowo pozwala, dzięki narracji i opisowi, widzieć nieobecną widzialność. Po drugie, pozwala ono widzieć coś, co w ogóle nie należy do domeny widzialności, wzmagając lub ukrywając wyrażenie idei, pozwalając odczuć natężenie lub osłabienie emocji”²⁴. Ekfrazja staje się więc ma-

²⁴ J. Rancièr, *Los obrazów*, [w:] tenże, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 51.

szyną do odsłaniania i zakrywania tego, co niekomunikowalne poprzez obraz (tutaj właściwsze byłoby wykorzystanie figury obiektu jako medium obrazów). Pozostaje jednak medium komunikacji. Należałoby zapytać, kto jest odbiorcą. Mitchell wyobraża sobie ekfrazę jako mediowanie pozbawionego głosu przedmiotu wypowiedzi pomiędzy wyposażonymi we władzę podmiotami. Innymi słowy, ekfrazą to sposób na objęcie władzą obcego. W przypadku Kryszkowskiego mamy jednak do czynienia z nieobecnością przedmiotu. Inny, który domaga się translacji, nie istnieje; triangularna struktura pozbawiona jest tradycyjnego miejsca oparcia. W cytowanym już tekście, stanowiącym odpowiedź na tekst Jacka Józwiaka, artysta odnosi się bezpośrednio do istnienia owej instancji:

Potrzeba uporządkowania zrzuty przyłazła więc z zewnątrz. Gdy czytam paszkwil Józwiaka, mam nieodparte wrażenie, że nie pisze on wyłącznie do mnie. Ten list wyraźnie obserwuje ktoś „trzeci”, „postać” niesłyszanej wagi dla Józwiaka. On nie pisze o współdziałaniu, o zrzucie której moglibyśmy dokonać, a boleje nad losem wytworu, którego ocena w kulturze (przez tę osobę „trzecią”) obniża swą wartość w wyniku mych niecnych występów. [...] Józwiak szuka „arbitra”, dążąc do morderczego Tanga z obserwatorami, chcąc znaleźć u nich potwierdzenie swych racji. Wysilek przenosi na zewnątrz grupy, na bezlitosne „kulturowe oko”, w sferę walki o sukces²⁵.

Trzeci, którego Kryszkowski widzi jako prawdziwego adresata listu Józwiaka, nie jest jednak innym z komunikacyjnego schematu ekfrazy. Jest raczej zespołem reguł konstytutywnych dla pola sztuki, elementem zewnętrznym wobec Kultury Zrzuty, projektowanym przez Józwiaka siłą przyzwyczajenia na grupę. Niewątpliwie jednak obiekt artystyczny jawi się Kryszkowskiemu jako zwornik, który umożliwia działanie tego układu zapewniającego aksjologię i *raison d'être* samego pola. Ekfrastyczny przedmiot opisu zostaje połączony w jedno z instancją fundującą funkcjonowanie sztuki w ogóle.

²⁵ J. Kryszkowski, *Redaktorskie*, „Holo Hoop” (Warszawa) 1985.

Cześć czarnej sztuce

Warto rozważyć sens tej przemiany: obiektu w pole i sztuki w literaturę. Rozwiązanie możemy odnaleźć, badając, jaki użytek z poezji Stéphane'a Mallarmégo robi Marcel Broodthaers. Dla belgijskiego artysty, podobnie jak dla Kryszkowskiego, kluczowym zagadnieniem produkcji artystycznej było uprzedmiotowienie. Możemy to zaobserwować w najbardziej znanej pracy Broodthaersa *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, która została pokazana publiczności w Kunsthalle w Düsseldorfie w 1972 roku. Rachel Haidu i Dirk Snauwaert widzą w zastosowaniu witryn ujawnienie procesu uprzedmiotowienia poprzez fetyszyzację²⁶. To witryny są widzialną emanacją instytucji muzeum, ale również szerszych procesów, co Haidu ujmuje następująco: „[...] łączą porządek i taksonomię, czytanie i wiedzę z imperializmem i kolonializmem”²⁷. Symbolizują więc prowadzony z pozycji Foucaultowskiej wiedzy-władzy dyskurs podporządkowujący obiekty logice historii i rynku. Poprzez podkreślenie materialności obiektów budują ich wartość wymienną i narracyjną, są więc widowym elementem systemu dystrybucji. To ten element w twórczości Broodthaersa zafascynował Seta Price'a i dlatego cytat z belgijskiego poety i artysty otwiera jego esej zatytułowany *Rozproszenie*: „Definiowanie artystycznej aktywności ma miejsce przede wszystkim na polu dystrybucji”²⁸. Ponieważ zagadnienie kontroli artysty nad dystrybucją własnej twórczości stanowi podstawowy problem artykułu Price'a, śledzi on sposoby jej konceptualizacji u różnych artystów awangardowych i neoawangardowych. Jak pisze:

Dystrybucja stanowi obieg lektury, dlatego stanowi ogromny subwersywny potencjał w konfrontacji z instytucjami kontrolującymi definicje kulturowego znaczenia. Rozpoznanie oraz kontrolę czasowego wymiaru obiektu. Duchamp wprowadził w obieg pojęcie fontanny w sposób, który

²⁶ Zob. R. Haidu, *The Absence of Work. Marcel Broodthaers, 1964–1976*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2010; D. Snauwaert, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures, 1972*, „The Artist as Curator” 2014, nr 5.

²⁷ R. Haidu, *The Absence of Work...*, s. 223 [tłum. własne – D.M.].

²⁸ S. Price, *Rozproszenie*, przeł. M. Czerkasow, „Punkt” [b.r.w.], nr 15, s. 194, http://www.punktmag.com/wp-content/uploads/2014/12/PUNKT_15__PL.pdf [dostęp: 30.08.2015].

stał się jedną z założycielskich scen sztuki; przeistoczyło się ono z prowokacyjnego *objet d'art* w, jak Broodthaers określił swoje *Musée des Aigles*: „sytuację, system zdefiniowany przez obiekty, przez inskrypcje, przez różne formy działania”²⁹.

Nasz problem dotyczy jednak sposobu przejścia od poezji ku sztukom wizualnym u Broodthaersa i powodów, które ten ruch spowodowały. Jeśli porównamy witryny, które są elementem systemu sztuki czy też kultury w ogóle, do czarnych pasów zakrywających kolejne wersy *Rzutu kośćmi* Mallarmégo, to przyczyny odejścia od literatury stają się jasne. Jacques Rancière zauważa, że Broodthaers doprowadza poemat Francuza do radykalnego dopełnienia zawartej w nim obietnicy:

Uplastycznienie wiersza jest operacją artystyczną, która inscenizuje uprzedmiotowienie. [...] Jest ona oparta na użyciu poetyki Mallarmégo (uprzestrzeniająca władza słów-idei, która kwestionuje plastyczne przywileje form) do skonfrontowania jej władzy, która zmienia znaki wymiany w rzeczy. Na tablicy kreślarskiej zdolność słów do fabrykowania przestrzeni może zostać utożsamiona z czymś odwrotnym, swoim własnym sobowtórem: utowarowieniem znaków stających się rzeczami oraz rzeczy stających się znakami³⁰.

Według Rancière’a, Broodthaers porzuca literaturę dla sztuk wizualnych, ponieważ krytyka ekonomii opartej na utowarowieniu wobec braku *point de capiton* w postaci obiektu w poezji nie mogła zostać doprowadzona do logicznego końca.

Kryszkowski swoją decyzją o poświęceniu się pisaniu zamiast produkcji obiektów wraca do decyzji Broodthaersa, stara się odwrócić bieg wydarzeń i zaproponować inne rozwiązanie wynikające z *Rzutu kośćmi* – to literatura ma wchłonać sztuki wizualne, aby w ten sposób uniemożliwić ich fetyszyzację oraz

²⁹ Tamże, s. 204.

³⁰ J. Rancière, *The Space of Words: From Mallarmé to Broodthaers*, [w:] *Un coup de dés. Writing Turned Image. An Alphabet of Pensive Language*, ed. S. Folie, Generali Foundation, Wien – Walther König Buchhanlung, Wien-Köln 2008, s. 211 [tłum. własne – D.M.].

dokonać opisu sposobu działania pola sztuki. Będzie on jednak podążał za belgijskim artystą w swoim zainteresowaniu zagadnieniem dystrybucji. Aby to zrozumieć, nie wystarczy przyrzeć się instruktywnemu przykładowi, jakim jest *Podróż do Rosji po Witkacego*, ale trzeba potraktować całe przedsięwzięcie w formie periodyku jako niewczesny projekt zapowiadający współczesne próby wyjścia z impasu, w jakim znalazła się sztuka postkonceptualna oraz zarażone fetysyzmem towarowym publikacje artystów. Do pewnego stopnia renegocjacja znaczenia dystrybucji jako krytycznej procedury był magazyn „Dot Dot Dot”, wydawany od 2000 do 2010 roku, najpierw przez Stuarta Baileya i Petera Bilaka, a od roku 2006 przez kolektyw Dexter Sinister, w skład którego wchodziła Bailey i David Reinfurt. Słowa, których w artykule podsumowującym tę działalność używa do jej opisu Saul Anton można z powodzeniem odnieść również do magazynu Kryszkowskiego:

Należy zauważyć, że jako magazyn-jako-forma, „krytyka instytucjonalna” powraca do swej ziemi ojczystej – domeny języka i druku, w której nie przypomina już galeryjnej i muzealnej „krytyki instytucjonalnej”. W rozszerzonym polu języka i czcionki tekst wydaje się działać na poziomie bezpośrednio opisowym czy też narracyjnym i nie jest już dłużej ograniczany przez powinności krytycznego osądu, periodyzacji itp.³¹.

Właśnie taki, nieskażony przez instytucję sztuki, poziom krytyki instytucjonalnej osiąga Kryszkowski dzięki powiązaniu produkcji i dyskursu z autonomicznymi metodami dystrybucji. Pojęcie autonomii sztuki to jeszcze jedno zagadnienie, które w czasie tego procesu ulega przekształceniu. Nie chodzi już tutaj o Greenbergowską czystość sztuk, celem staje się raczej – wobec źródłowego braku przedmiotu w całym procesie budowanym przez artystę – transformacja procesu dystrybucji w podstawową metodę artystyczną. Owej dystrybucji mają podlegać nie przedmioty, a postawy, które nie tylko są opisywane, ale w trakcie tego działania również ulegają transformacjom.

³¹ S. Anton, *Propositions and Publications: On Dexter Sinister*, „Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry” 2011, no. 27, s. 18–19 [tłum. własne – D.M.].

Kryszkowski twierdzi, że mogą one żyć tylko i wyłącznie w farmazonie, który opowiadając o jednym, właściwie wyraża coś zupełnie innego – to, czego nie da się ująć w słowach, a można jedynie obchodzić. Praca pozbawionej jednego z punktów oparcia ekfrazy przekształca się z aktywności budującej stosunek podległości w metodę krytyczną ujawniającą reguły konstrukcji pola. Odsłanianie poprzez zakrywanie postawy to również cecha charakteryzująca zdiagnozowany przez Borisa Groysa pęd artystów ku *self-designie*³². Kryszkowski znów staje się prekursorem, tym razem wobec współczesnej konstrukcji podmiotu artystycznego jako niezbywalnego, a może najważniejszego elementu każdego dzieła sztuki.

Martwy przedmiot sztuki

Krótkotrwałe przedsięwzięcie Jacka Kryszkowskiego łatwo uznać za porażkę ze względu na osadzenie w obrębie konkretnej sceny artystycznej oraz ograniczenia w postaci nakładu i bariery językowej. Instytucja sztuki i reguły tego pola nie mogły zostać zakwestionowane przez tak ograniczone działanie. Niemniej jednak omawiane aktywności można obecnie potraktować jako niezwykle ciekawą propozycję nie tylko mającą potencjał krytyczny, ale również stanowiącą próbę radykalnej zmiany sposobów produkcji artystycznej. Tak pojęty, oparty na badaniu i kreowaniu metod dystrybucji, projekt wydaje się jednakowo aktualny i obecnie, i w momencie powstania, w zupełnie innej rzeczywistości społeczno-politycznej. Kryszkowski dokonał dość trafnej diagnozy ograniczeń strategii konceptualnej, która ciągle stanowi podstawę rozumienia tego, czym jest sztuka współczesna. Do swych bezpośrednich patronów zaliczał wyznawców postaw, które stanowią nadal odstępstwa od reguł gry. W szeregu swoich mistrzów stawiał Andrzeja Partuma i Anastazego B. Wiśniewskiego. Obu w poświęconych im artykułach uśmiercił, opowiadając o nich, jakby nie żyli w momencie pisania. Czyżby była to „powieść” o postawie budowana za pomocą radykalnej interpretacji pojęcia „śmierci autora”? Apoteoza wzniesiona została za pomocą epitafium, tak jakby projekt z góry skazano na porażkę.

³² B. Groys, *Self-Design and Aesthetic Responsibility*, „e-flux journal” 2009, nr 7 (czerwiec 2009), <http://www.e-flux.com/journal/self-design-and-aesthetic-responsibility/> [dostęp: 30.08.2015].

Tak postawiony akcent wskazuje na jeszcze jeden aspekt twórczości Kryszkowskiego, którego przejawem są wspomniane śmierci za życia. Była tutaj już mowa o dwóch funeralnych obiektach, z których jeden to kamień nagrobny Bakunina, a drugi stanowi nienaturalnie małą trumnę zaopatrzoną w personalia artysty. Motyw grobu siłą rzeczy pojawia się w również w relacji z wyprawy po prochy Witkacego. Ta obsesja jednak zdaje się mieć również znaczenie konceptualne. Przede wszystkim, wydaje się, że artysta w romantycznym duchu stosuje śmierć jako metodę na heroizację postawy. Wiśniewski, Partum czy sam Kryszkowski stają się dzięki temu nie tylko poetami wyklętymi, ale wręcz bohaterami poległymi na polu walki z kulturą. Ten motyw ma zresztą więcej wspólnego z twórczością innego mistrza negatywności, Guy Deborda, niż z narracjami kształtującymi narodową tożsamość poprzez przywołanie obrazu przelania niewinnej krwi. Jak wskazuje Paweł Mościcki, dla autora *In girum imus nocte et consumimur igni* heroizacja najbliższego kręgu znajomych miała na celu również kreację specyficznej polityki historycznej opierającej się kulturze spektakularnej:

Debord jako historyk własnych poczynań tworzy więc narracje, które funkcjonują na obcych terytoriach, niczym niewykrywalni dla wroga zwiadowcy. Zbierane przez niego ślady intensywnej przyjaźni i efemerycznych działań na rzecz innego obrazu życia tworzą tradycję nieuchronnie utraconą, balansującą na granicy istnienia i nieistnienia, ale właśnie dzięki temu zawierającą w sobie skarb innej historii, której nie można już zapomnieć³³.

W końcu *Osobisty punkt obserwacji i kształtowania flory twórczej* miał z założenia zajmować się opisem, który nadaje swojemu przedmiotowi formę. Kryszkowski niczym społeczny konstruktywista nie wierzy w istnienie struktur, które obserwuje, dopóki nie staną się one „czynem” poprzez proces relacji i translacji. Odkrycie nowego użycia ekfrazy spleta się tutaj z próbą znalezienia takiego miejsca widokowego na przywołanej uprzednio plaży, które będąc na

³³ P. Mościcki, *My też już mamy przeszłość. Guy Debord i historia jako pole bitwy*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 178.

terenie wroga, pozostaje jednocześnie poza jego władzą – autor dokonuje tego poprzez obmyślenie i odwołanie do czasu łotrzykowsko-heroicznego oraz osadzenie w nim siebie i swoich współników. Jednoczesne zadanie śmierci sięga jednak poziomu wyżej, z którego triangularny układ ekfrazy jest również lepiej widoczny. „Kształtowanie flory twórczej” to w końcu proces nadawania nazw, unieruchamiania obiegu materii w sztywnych formach, osadzanie go w kryptach czy wręcz muzeifikacja w duchu Broodthaersa. Kryszkowski zdaje sobie sprawę z ambiwalencji własnego zadania i dlatego pozwala przedmiotom swojej refleksji na egzystencję pomiędzy życiem i śmiercią – dostrzeganie w postawie stałości i zarazem ciągłego stawania się. Właśnie dlatego relacji z ekshumacji Witkacego towarzyszy rozmowa z nim. Dlatego też teksty artysty mają tak nieortodoksyjny kształt – poprzez częstą stylizację na język mówiony przybierają formę relacji naoczego świadka utrzymywania ostatniej awangardowej formacji w stanie sztucznie ożywionej martwej materii.

Bibliografia

- Adam Rzepecki. *Preferuję bardziej zrzutę niż kulturę* [katalog wystawy: *Preferuję bardziej zrzutę niż kulturę / I'd Rather Prefer Pitch-in to Culture*, 29.11–29.12.2013, kurator: Dawid Radziszewski], red. Dawid Radziszewski, Małopolskie Centrum Kultury Sokół, Nowy Sącz 2013.
- Anton Saul, *Propositions and Publications: On Dexter Sinister*, „Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry” 2011, no. 27.
- de Barbaro Jakub, Klepacka Agnieszka, Kowzan Paweł, Muzyczuk Daniel, Rumiancew Daniel, Simon Janek, *TRZEBAZALACDUZOTAŚMMAGNETOFONOWYCHWGIPSIE*, Goldex Poldex, Kraków 2012.
- Cennetoğlu Banu [wywiad], *Przekraczanie granic strony*, rozm. Daniel Muzyczuk, „Notes na 6 Tygodni”, 10.10.2010, <http://www.old.beczmania.pl/teksty.php?id=98> [dostęp: 30.08.2015].
- Groys Boris, *Self-Design and Aesthetic Responsibility*, „e-flux journal” 2009, no. 7 (czerwiec 2009), <http://www.e-flux.com/journal/self-design-and-aesthetic-responsibility/> [dostęp: 30.08.2015].
- Haidu Rachel, *The Absence of Work. Marcel Broodthaers, 1964–1976*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2010.

- Janiak Marek, Kryszkowski Jacek, Kwietniewski Andrzej, Snopkiewicz Tomasz, *MANIFEST (o sztukę lat osiemdziesiątych w Polsce)*, [w:] *Kultura Zrzuty. 1981–1987*, red. Marek Janiak, Akademia Ruchu, Warszawa 1989.
- Kościelniak Marcin, *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018.
- Kościelniak Marcin, *Jacek Kryszkowski. Uciekinier z kultury. Cz. 1. Zrzuta*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2015, nr 13; pismo on-line: <http://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2016/auto-foto-biografie/jacek-kryszkowski-uciekinier-z-kultury-cz-1-zrzuta> [dostęp: 16.08.2019].
- Kościelniak Marcin, *Jacek Kryszkowski. Uciekinier z kultury. Cz. 2. Wyprawa*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2016, nr 14; pismo on-line: <http://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2016/uchodzcy-obrazy-migracji-pamiec-w-ruchu/jacek-kryszkowski-a-fugitive-from-the-culture.-part-2> [dostęp: 16.08.2019].
- Kryszkowski Jacek, *Nie miała baba kłopotu... Farmazon z cyklu „Sztuka zanieczyszcza środowisko”*, „Halo Haloo” (Warszawa) 1985.
- Kryszkowski Jacek, *Pismo redaktorskie*, „Halo Haloo” 1985.
- Kryszkowski Jacek, *Podróż do Rosji po Witkacego*, „Hala Hoop” (Warszawa) 1985.
- Kryszkowski Jacek, *Redaktorskie*, „Hala Hoop” (Warszawa) 1985.
- Kryszkowski Jacek, *Redaktorskie*, „Tango” 1985, nr 6.
- Kryszkowski Jacek, *Tylko tam gdzie jestem*, „Tango” 1983.
- Kryszkowski Jacek, Rzepecki Adam, *Pozbędziemy się dzieł sztuki światowej i rodzimej* [druk ulotny], Mała Galeria, Warszawa 1984.
- Kryszkowski Kryszek [pseud.; właśc. Jacek Kryszkowski], *Partum. Farmazon dla S. Morawskiego a w nim list płk. Włodzimierza Ziemiańskiego w sprawie szczątków Witkacego, Sobczak królem Madagaskaru, zwierzenia Bałdygi, kawał Makarego o żabie, wychowanek Matki Teresy oraz małżeńskie rozterki Kwieka z Kulik. Zabijanie Partuma* [druk ulotny]; przedruk w: *Partum z wypożyczalni ludzi (historia bycia twórcy)*, Wydawnictwo Dom Słowa Polskiego, Warszawa 1991.
- Lippard Lucy R., *The Artist's Book Goes Public*, [w:] *Artists' Books. A Critical Anthology and Sourcebook*, ed. Joan Lyons, Visual Studies Workshop Press, New York 1993.
- Mościcki Paweł, *My też już mamy przeszłość. Guy Debord i historia jako pole bitwy*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Partum z wypożyczalni ludzi (historia bycia twórcy)*, Wydawnictwo Dom Słowa Polskiego, Warszawa 1991.
- Paszkiwicz-Jägers Joanna, *Pracownia Dziekanka*, [w:] *Pracownia Dziekanka. 1976–1987*, red. Tomasz Sikorski, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1990.
- Pracownia Dziekanka. 1976–1987*, red. Tomasz Sikorski, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1990.

- Price Seth, *Rozproszenie*, przeł. Marcin Czerkasow, „Punkt” [b.r.w.], nr 15, http://www.punkt-mag.com/wp-content/uploads/2014/12/PUNKT_15__PL.pdf [dostęp: 30.08.2015].
- Rancière Jacques, *Los obrazów*, [w:] tenże, *Estetyka jako polityka*, przeł. Julian Kutyła, Paweł Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.
- Rancière Jacques, *The Space of Words: From Mallarmé to Broodthaers*, [w:] *Un coup de dés. Writing Turned Image. An Alphabet of Pensive Language*, ed. Sabine Folie, Generali Foundation, Wien – Walther König Buchhanlung, Wien–Köln 2008.
- Republika bananowa. Ekspresja lat 80.*, red. Jolanta Ciesielska, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2008.
- [Rzepecki Adam – wywiad], *Gdzieś we mnie, tam głęboko jest jakiś sprzeciw na pęd z wszystkimi w jednym kierunku, że chciałbym inaczej. Zbigniew Libera rozmawia z Adamem Rzepeckim*, [w:] Adam Rzepecki. *Preferuję bardziej zrzutę niż kulturę* [katalog wystawy: *Preferuję bardziej zrzutę niż kulturę / I'd Rather Prefer Pitch-in to Culture*, 29.11–29.12.2013, kurator: Dawid Radziszewski], red. Dawid Radziszewski, Małopolskie Centrum Kultury Sokół, Nowy Sącz 2013.
- Rytka Zygmunt, *Some Meetings*, Galeria Asymetria, Fundacja Sztuki Współczesnej In Situ, Warszawa 2013.
- Snaauwaert Dirk, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures, 1972*, „The Artist as Curator” 2014, no. 5.
- Truszkowski Jerzy, *Artyści radykalni*, Galeria Bielska, Bielsko-Biała 2004.

Summary

All Hail to Black Art

The Writings of Jacek Kryszkowski

The article discusses Jacek Kryszkowski as an artist of the late avantgarde. He became active mainly in the 1980s and was part of the neodada movement Chip In Culture that was a reaction against both the official art and the neoavantgarde structural practices of the 1970s. Kryszkowski became notorious for his actions that were directed against the seriousness of the institution of art as well as the fetishistic practices. The article discusses the texts and publications of Jacek Kryszkowski as an expansion of his artwork after the final dematerialisation.



II. 92. Jacek Kryszkowski, *Odnaczenie PRON-u dla Tadeusza Kantora, 1985*
Wystawa TRZEBAZALACDUZOTASMMAGNETOFONOWYCHWGIPSIE,
Goldex Poldex, Kraków 2012, fot. Daniel Rumiancew

II. 93. Jacek Kryszkowski, *Wyprawa po Witkacego do Rosji, 1985*
Wystawa TRZEBAZALACDUZOTASMMAGNETOFONOWYCHWGIPSIE,
Goldex Poldex, Kraków 2012, fot. Daniel Rumiancew



II. 94. Jacek Kryszkowski, *Trumienka*, 1982

Archiwum Galerii Wymiany, dzięki uprzejmości Józefa Robakowskiego

II. 95. Jacek Kryszkowski, *Nagrobek Bakunina*, 1990

Wystawa *TRZEBAZAŁAĆDUŻOTAŚMMAGNETOFONOWYCHWGIPSIE*,
Goldex Poldex, Kraków 2012, fot. Daniel Rumiancew



II. 96. Jacek Kryszkowski, okładka „Hola Hoop”, 1985

Wystawa *TRZEBAZALĄC'DUŻOTAŚMMAGNETOFONOWYCHWGIPSIE*,
Goldex Poldex, Kraków 2012, fot. Daniel Rumiancew

II. 97. Zygmunt Zygiel, *Dokumentacja fotograficzna Aukcji w Matej Galerii*, 1985;
Zbigniew Libera, *Teofilów 87*, 1987

Wystawa *TRZEBAZALĄC'DUŻOTAŚMMAGNETOFONOWYCHWGIPSIE*,
Goldex Poldex, Kraków 2012, fot. Daniel Rumiancew