

**Dorota Monkiewicz** – Współautorka koncepcji, w latach 2009–2016 dyrektorka *Muzeum Współczesnego Wrocław*. Krytyk sztuki, kurator. Specjalistka od konceptualizmu, sztuki feministycznej i krytycznej. Zanim trafiła do Wrocławia, pracowała w Warszawie, gdzie była m.in. kustoszem sztuki współczesnej *Muzeum Narodowego*, założycielką Fundacji Zbiorów Sztuki Współczesnej *Muzeum Narodowego* oraz prezeską *Sekcji Polskiej AICA* (Association of Art Critics). Autorka ponad stu publikacji z zakresu sztuki współczesnej.

Wywiad przeprowadzony 2012 r., nie publikowany

# Wrocław konceptualny

z Dorotą Monkiewicz  
rozmawia  
Łukasz Medeksza

*Jako twórczyni Muzeum Współczesnego Wrocław (MWW) miała Pani prekursora. I to już w latach 60.*

Był nim [Jerzy Ludwiński](#) (1930–2000), znany teoretyk sztuki. Stworzył koncepcję [Muzeum Sztuki Aktualnej](#) (MSA). Chciał ją realizować właśnie we Wrocławiu. Przyjechał tu w 1966 r.

*Jest między Wami sporo podobieństw. Pani też tu przyjechała z zewnątrz, by tworzyć muzeum.*

Tak, tyle że ja jestem z Warszawy, Ludwiński był z Lublina. Ale podobnie jak ja zaczynał we Wrocławiu od pracy w wydziale kultury urzędu miasta.

*Gdzie dokładnie miało powstać jego MSA?*

W bunkrze (śmiej). Pod [Wzgórzem Partyzantów](#). Zaproponowały mu to władze. To ten [bunkier](#), z którego była prowadzona obrona [Festung Breslau](#). Tak to już jakoś jest we Wrocławiu, że gdy ktoś ma pomysł na nową inicjatywę artystyczną, to dostaje bunkier. Dużo jest takich obiektów w mieście.

*W końcu jednak MSA Ludwińskiego nie powstało.*

Projekt rozmył się z bliżej mi nieznanymi powodów. Koncepcja MSA zmieniała się. A władze postanowiły przeznaczyć bunkier na coś innego – to zresztą też nie wyszło.

*MWW ma więcej szczęścia. Znalazło tymczasową siedzibę – również w bunkrze. Tyle że innym, na pl. Strzegomskim.*

Gdy miasto zaproponowało mi ten [schron](#), byłam przerażona. Wydawało mi się, że to daleko od centrum. I że to taka trudna





przestrzeń. Ale [Piotr Krajewski](#) [współtwórca koncepcji MWW, szef [Centrum Sztuki Wro – ŁM](#)] przekonał mnie, że to dobre miejsce. Działamy tu od 2011 r.

*Wróćmy do Ludwińskiego. W 1966 r. sformułował ideę Muzeum Sztuki Aktualnej. To była pierwsza taka koncepcja w kraju, prawda?*

Była pierwsza na świecie! To program radykalny. Po pierwsze – Ludwiński podkreśla, że podstawą działalności muzeum nie jest kolekcja, kupowanie prac. Przeciwnie: to muzeum ma je produkować. Ma współpracować z artystą. Zmienia się przy tym sam proces tworzenia dzieła. Artysta nie maluje już obrazu w pracowni, by go następnie wystawić w galerii, ale pracuje od początku do końca w samej galerii. Po drugie – muzeum nie ma czekać aż artysta stworzy pracę. Ono ma ją inspirować. Ma być równorzędnym, intelektualnym partnerem artysty. To już nie muzeum, a post-muzeum. Nawiasem mówiąc, podobne cele stawiała sobie warszawska [Galeria Foksal](#), która powstała w tym samym 1966 r.



*Te postulaty są chyba typowe dla konceptualizmu, który jest ważną inspiracją także dzisiaj, dla MWW. Co to za nurt?*

Pojawił się właśnie w latach 60., gdy Ludwiński formułował ideę MSA. Sztuka przechodziła wówczas gwałtowne przemiany, głównie w sferze teorii. Konceptualizm to taka „sztuka bez ciała”, oparta właśnie na rozważaniach teoretycznych. Bardziej intelektualna niż materialna. To nurt, w którym rozważania są ważniejsze od dzieła. Stąd tak istotna rola kuratora czy kustosa, który staje się równy artyście jako jego partner w dyskusji o sztuce. Tego typu podejście jest dziś podstawą działania wielu muzeów na świecie.

*Skąd wzięt się Ludwiński we Wrocławiu?*

W 1966 r. współorganizował [Symposium Artystów i Naukowców „Sztuka w zmieniającym się świecie”](#) w Puławach. To jedno z ciekawszych takich wydarzeń w powojennej Polsce. Jak pisał o nim później sam Ludwiński, przyjechała tam „większość najwybitniejszych artystów polskiej awangardy, a także pojawiły się nowe zjawiska w sztuce i teorii sztuki”. Symposium było bardzo ekstrawaganckie intelektualnie. Władza ludowa

data na nie środki, nie wiedząc, że będzie tak radykalne. Po sympozjum Ludwiński dowiedział się, że jest już spalony w Lublinie. I prosto z Puław przyjechał do Wrocławia.

*Dlaczego akurat tu?*

Ściągnął go [Jan Chwalczyk](#).

*Czyli malarz, conceptualista, dziś bywalec MWW. Artysta ściągnął sobie teoretyka.*

I to właśnie Chwalczyk załatwił Ludwińskiemu pracę w wydziale kultury ówczesnego urzędu miasta. Głównie po to, by mu zapewnić jakieś dochody i zaczepienie we Wrocławiu. Dzięki temu Ludwiński mógł opracować i przedstawić władzom koncepcję MSA.

*I choć muzeum nie powstało, to jego idea zaowocowała realizacją mniejszego projektu.*

Ówczesna kierowniczką Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki przy pl. Kościuszki, czyli późniejszego Empiku...

*... a była nią [Maria Berny](#)...*

... zaproponowała Ludwińskiemu współpracę. Tak powstała Galeria „Pod Moną Lizą”. Działała od 1967 do 1972 r.

*Ludwiński rozstał się z nią nieco wcześniej, w 1971 r.*

W galerii prezentowani byli artyści, którzy zmierzali w stronę sztuki konceptualnej. Nie tylko wrocławscy. Konsekwencją tych działań było słynne [Symposium Plastyczne „Wrocław ’70”](#). Zorganizowali je Ludwiński, Chwalczyk i [Zbigniew Makarewicz](#).

*Symposium było spektakularną manifestacją ruchu konceptualnego. [Wielkie krzesło Tadeusza Kantora przed Teatrem Współczesnym](#) czy [odwrócone korzeniami do góry drzewo Jerzego Beresia na Piasku](#) to realizacje pomysłów przedstawionych podczas „Wrocławia ’70”.*

Ruch konceptualny rozwijał się już wówczas od kilku lat. Przede wszystkim właśnie we Wrocławiu. Symposium podsumowało działalność polskich konceptualistów. Można powiedzieć, że policzyli się. I ten moment zamyka rozwój sztuki



konceptualnej. Później były już tylko jej kontynuacje. To zaś oznacza, że skończył się także modernizm z jego ideologią nowości i postępu. To ona kazała wciąż posuwać się do przodu. Modernizm stopniowo eliminował ciało ze sztuki, aż oczyścił ją do zera.

*Dzielo zniknęło. Zostały tylko teoretyczne spekulacje.*

I to jest właśnie stan na rok 1970. Od tej pory możemy mówić o postmodernizmie w sztuce. Następuje – jak pisał Ludwiński – rozszerzenie pola. Sztuka przestaje wymyślać nowe formy i tematy, a skupia się na zgłębianiu tych już wymyślonych.

*Symposium „Wrocław ‘70” miało być – w zamierzeniu władz – manifestacją żywotności nowej polskiej sztuki na Ziemiach Odzyskanych. Miały powstać dzieła, które wzbogacą przestrzeń miasta.*

Ale kontrolę nad przedsięwzięciem przejęli artyści i pokazali władzy figę z makiem. Zrobili zupełnie coś innego. Przygotowali same utopijne projekty. Takie nie do zrealizowania. Oczywiście, można je było wykonać, ale – jak to często bywa w Polsce – sprawa się rozlała. Nie było komu tego dalej prowadzić. Władza nie była zainteresowana. Efektem sympozjum miało być powołanie nowego ośrodka sztuki, którym miał kierować Ludwiński. Powstał nawet plan działania tej instytucji. I znów nic z tego nie wyszło.

*Krzesto Kantora i odwrócone drzewo Beresia pokazują, że da się zrealizować pomysły z „Wrocławia ‘70”.*

Na pewno są realizowalne bardziej niż wtedy. Mamy lepsze technologie. Ale te projekty nadal budzą kontrowersje. Nie wszystkim podoba się krzesło Kantora. Pojawiły się zarzuty, że taki mebel stoi teraz przed każdą Ikeą w Polsce.

*To prawda.*

Tak, ale **Kantor był pierwszy**. Jego krzesło jest wykonane z innego materiału i stoi w innym otoczeniu. Poza tym w 1970 r. nie było Ikei w Polsce. Słyszałam też, że krzesło jest za małe. A przecież ono jest zrealizowane dokładnie w takiej skali, jaką proponował Kantor! Niestety pani plastik miejska nie zgodziła się na umieszczenie tam tabliczki, która wyjaśniałaby



dokładnie, o co chodzi w tej pracy – i to słowami samego twórcy. Ustyszałam, że rzeźbom nie daje się takich dodatkowych opisów. Argumentowałam, że to inny typ sztuki i tu po prostu potrzebne jest wyjaśnienie dla widza. Ale pani plastik miała inne zdanie. Potraktowała krzesło Kantora jak zwykłą durnostojkę. Skoro widz nie rozumie o co chodzi, to jest to wina autora. Nawiasem mówiąc, o drzewo Beresia również trzeba bardziej zadbać. To praca procesualna. Co roku te sterczące do góry korzenie powinny być malowane na zielono.

*„Zaczyna się we Wrocławiu” Zbigniewa Gostomskiego też da się zrealizować?*

(śmiej) Chyba nie.

*Gostomski chciał rozmieścić we Wrocławiu – a potem na całym świecie – dwa rodzaje obiektów, w równych odstępach. Obiekty opisał jednak bardzo ogólnie, jako geometryczne formy.*

Czyli jednak nie wszystko jest do zrealizowania. Ale podczas sympozjum pojawiły się też projekty łatwiejsze do wykonania. Na przykład zespół instrumentów optycznych „Relop”, proponowany przez [Natalię](#) i [Andrzeja Lachowiczów](#) oraz [Zbigniewa Dłubaka](#). Miały to być przyrządy do patrzenia na wybrane fragmenty przestrzeni jednocześnie. Jedna z artystek zaproponowała budowę wielkiej hemisfery, w której miały być wyświetlane filmy. Wtedy to było niemożliwe. Dzisiaj dałoby się to skonstruować.

*Byłoby to po prostu kino 3D.*

Są jeszcze słynne promienie światła [Henryka Stażewskiego](#). Czyli jego „Kompozycja pionowa nieograniczona”.

*To akurat zostało zrealizowane w 1970 r. Z dziewięciu wielkich reflektorów wystrzeliły w niebo kolorowe stupy światła.*

Cały czas trwa dyskusja, czy wrócić do tego projektu. Słyszę, że to bez sensu, bo dziś Wrocław jest pełen światła, a wtedy było znacznie ciemniej. Ale przy okazji jednej z wystaw w Warszawie „Kompozycja pionowa nieograniczona” została odtworzona – i wyglądała świetnie. Nawet jeśli zmienił się kontekst i miasto jest pełne neonów, reklam, latarni, to jednak mówimy o dziele Henryka Stażewskiego, a nie o jeszcze jednym



świątełku. Byłby to też sposób, by pokazać, że Wrocław nadal jest szalenie awangardowy. W czasach, gdy miasta stawiają sobie nieudane pomniki, a jakość przestrzeni miejskiej jest generalnie bardzo niska, realizacja projektów z symposium „Wrocław '70” byłaby czymś nowatorskim.

*Następnym dużym krokiem wrocławskich konceptualistów była galeria [Permafo](#).*

Założyli ją [Lachowiczowie](#) razem z [Antonim Dzieduszyckim](#) i [Zbigniewem Dłubakiem](#). Działała przez całe lata 70., aż do stanu wojennego.



*Ludwińskiego nie było już we Wrocławiu?*

Już nie. Ale ziarno, które zasiał kietkowało przez całą tamtą dekadę. Wszyscy ówcześni artyści, o których rozmawiamy, zaczęli właśnie przy nim i kontynuowali działalność po jego wyjeździe. Ludwiński wniósł ogromny ferment intelektualny do Wrocławia.

*Czy Wrocław rzeczywiście był ważny artystycznie na tle reszty kraju?*

Oczywiście, że tak, choć mało kto o tym dzisiaj pamięta. Wystarczy porównać, co działo się w różnych miastach w latach 70. Łódź była ważna za sprawą [Warsztatu Formy Filmowej](#) – i chyba tylko z tego powodu. Wrocław miał [Permafo](#) i generalnie był bardziej konceptualny, choć [Lachowiczowie](#) też robili filmy, mieli intensywne kontakty z Łodzią, ze środowiskiem skupionym wokół [Józefa Robakowskiego](#). W Krakowie wciąż aktywna była druga [Grupa Krakowska](#), ale ci artyści mieli już za sobą okres burzy i naporu, więc to miasto nie było tak istotne.



*A Warszawa?*

Działo tam wówczas kilka ważnych miejsc, które są bardzo dobrze opisane, mają swoje monografie. To choćby [Galeria Repassage](#) czy [Galeria Współczesna](#) w pierwszej połowie lat 70., za czasów [Janusza Boguckiego](#). Tę drugą przejął w 1975 r. desant z Wrocławia, czyli [Janusz Haka](#) i [Zdzisław Sosnowski](#), który był uczniem i asystentem [Andrzeja Lachowicza](#). To było źle przyjęte w Warszawie, gdzie niektóre środowiska uznały ich

za artystów partyjnych i całkowicie odizolowały się od Galerii Współczesnej. Bardzo ważna była galeria w klubie studenckim Riviera-Remont, którą prowadził Henryk Gajewski. Z kolei Zofia Kulik i Przemek Kwiek mieli swoją Pracownię Działań, Dokumentacji i Upowszechniania. Pod koniec lat 70. uaktywniła się galeria Dziekanka. Tego typu instytucje działały przeważnie pod auspicjami klubów studenckich. To była limitowana forma wolności. Władze pozwalały artystom działać awangardowo, ale tylko w wydzielonych miejscach, często kontrolowanych przez tzw. Zsypl, czyli Związek Studentów Polskich.

*Zatem dużo działo się w stolicy.*

Ale na tle tych wszystkich galerii sztuka wrocławska rysuje się niezwykle silnie. Działalność Permafo jest bardzo mocną propozycją. Galerie warszawskie były nastawione na proces, działały w nich różni młodzi artyści, ale dziś nie da się wskazać zbyt wielu konkretnych dokonań. Tak naprawdę w latach 70. silnymi ośrodkami artystycznymi były Wrocław i Łódź. Zaznaczam jednak, że w sztuce trudne są wszelkie rankingi i porównania.

*Z czego może wynikać tak mocna ówczesna pozycja Wrocławia?*

No właśnie z inspiracji Ludwińskim. Co ciekawe, on został źle przyjęty przez środowisko wrocławskie, bo zaproponował inny sposób bycia w sztuce, inny sposób pracy artystycznej. Oczywiście, zanim przyjechał do Wrocławia byli tu ciekawi malarze, ale nie z nich biła siła tego miasta. W sztuce współczesnej zaczęło ono liczyć się dopiero po przyjeździe Ludwińskiego.

*W koncepcji programowej MWW przypomina Pani wraz z Piotrem Krajewskim m.in. raczej zapomnianą postać Wacława Szpakowskiego, prekursora różnych nurtów polskiej awangardy, który osiadł po wojnie właśnie we Wrocławiu.*

To akurat był outsider. Nie miał bezpośrednich związków z instytucjami artystycznymi. Choć w sztuce nic nie dzieje się w sposób całkiem wydzielony. Było wiele ciekawych osób i zjawisk we Wrocławiu. Nie tylko Szpakowski, ale też np. **sen-sybiliści**, aktywni w drugiej połowie lat 50.

*Dziś uchodzą za lokalnych prekursorów happeningu i performansu.*





Byli zjawiskiem z pogranicza kultury studenckiej i sztuki. Tak naprawdę był to trochę kabaret studencki, zresztą bardzo sympatyczny. Wrocław to także prapoczątki sztuki feministycznej. Pierwszą wystawę tego nurtu zrobiła Natalia Lachowicz na Jatkach w 1978 r., gdy nikomu o tym jeszcze nie śnito się w Warszawie czy w Łodzi. Potem zresztą wypierała się tego feminizmu.

*Wygląda na to, że zdecydowanie należałoby dowartościować rolę Wrocławia w opracowaniach na temat sztuki współczesnej. Mnie w ogóle prześladuje myśl, że można by napisać kilka alternatywnych historii polskiej sztuki powojennej. I każda z nich będzie prawdziwa. Każda będzie kogoś eliminowała, a kogoś innego wstawiała na pozycję lidera.*

*To jakby różne linie przekazu o sztuce.*

Mamy jedną taką gotową opowieść, której wszyscy się uczy my. To schemat, w którym po 1945 r. w pierw jest druga Grupa Krakowska, Kantor, I Wystawa Sztuki Nowoczesnej w 1948 r., potem socrealizm, następnie znów ci nowocześni, czyli [Jarremianka](#), Kantor i inni, później Kantor wchodzi w materię... Właściwie polską sztukę opowiada się według Kantora. To on kolejno wchodzi w [informel](#), w [malarstwo materii](#), w konceptualizm i dopiero do niego dotaczają inni.

*Jak inaczej można by opowiedzieć o polskiej sztuce współczesnej?*

Prehistorią są sensybilisci. A najważniejszym artystą – [Włodzimierz Borowski](#). Był bardzo samodzielny. Swoje prace tworzył zanim ktokolwiek przywoził z Paryża kolejne nowinki. Docho dził do różnych rozwiązań wcześniej niż ktokolwiek inny na świecie. Trudno jednak uczynić go centralną postacią polskiej sztuki, bo miał bardzo trudny charakter i nie można było zrobić z nim żadnej monograficznej wystawy. Był zbyt radykalny, zbyt przekonany o swoich racjach. Nie dało się z nim dyskutować. Dlatego Borowski wciąż nie doczekał się właściwego uznania w dziejach sztuki.

*On działał razem z Ludwińskim, prawda?*

Przyjaźnili się przez całe życie. Razem zaczęli w [Grupie Zamek](#) w Lublinie, w latach 50. Spotkali się w niej krytycy:

Wiesław Borowski, Anka Ptaszkowska czy Jerzy Ludwiński. I artyści – tacy jak właśnie Włodzimierz Borowski czy Jan Ziemiński. Potem się porozeżdżali. Ptaszkowska i Wiesław Borowski trafili do Warszawy, gdzie wprawdzie działali w *Galerii Krzywe Koto*, a potem założyli *Galerię Foksal*. Ludwiński wyłądownął we Wrocławiu. To u niego, w galerii „Pod Moną Lisą” Włodzimierz Borowski wykonał w 1969 r. jeden z najbardziej radykalnych performansów – „Fubki tarb”. Zawiesił fotografie ludzi, którzy przychodzili na wystawy do tej galerii i zostawił Ludwińskiemu do odczytania swój tekst teoretyczny. Sam nie przyszedł. W tekście zaś napisał, że w tym momencie spaceruje po Wrocławiu, a publiczność przyszła spotkać się sama ze sobą. To był pierwszy taki gest w polskiej sztuce. Bardzo ważny.



*Artysta wyjął się ze sztuki.*

Jedyną osobą, która poznała się na nim – i to od samego początku – był *Mariusz Hermansdorfer*. To on kupował prace Borowskiego dla *Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, gdy np. nie chciał ich *Ryszard Stanisławski*, dyrektor *Muzeum Sztuki w Łodzi*. Oba miasta konkurowały ze sobą. Stanisławski nie docenił początkowo Borowskiego. Był przywiązany do sztuki czystej, konstruktywistycznej. Wrocław inaczej budował swoją kolekcję. Po pierwsze – ze względu na koneksje lwowskie zbierał tamtejszych przedwojennych surrealistów. Po drugie – interesował się sztuką ekspresyjną. *Hasiorem*, Borowskim. To sztuka metaforyczna, „zabrudzona” sygnałami ze świata wobec sztuki zewnętrznej. Taka jest właśnie główna dominanta kolekcji *Muzeum Narodowego we Wrocławiu*.



*Ciekawe jest to połączenie sztuki lwowskiej z różnymi ekspresjonizmami.*

Mieliśmy w MWW wystawę *Jadwigi Grabowskiej-Hawrylak*. Spytałam ją, skąd u niej tak wysokiej klasy modernizm. Gdzie ona się tego nauczyła, skoro zaczynała w latach 60., więc nie jest przedwojenną architektką? Okazało się, że jej profesor, który wykładał przed wojną architekturę we Lwowie, był sygnatariuszem *Karty Ateńskiej*. Więc powojenny Wrocław miał bezpośredni przekaz na temat modernizmu z bardzo dobrego źródła. Nie musi być skazany jedynie na rekonstruowanie poglądów niemieckich autorów wystawy WUWA.



*W latach 60. władze Wrocławia prowadziły politykę, która sprzyjała sztuce. Gdyby nie urząd miasta, nie byłoby tu takich osób jak nie tylko Ludwiński, ale też Jerzy Grotowski. I wielu innych wybitnych twórców, ściąganych z zewnątrz.*

Ludwiński i Grotowski znali się. Mieszkali nawet obok siebie. Choć nie wiem czy kiedykolwiek współpracowali.

*To był czas, gdy prezydentem Wrocławia był prof. [Bolesław Iwaszkiewicz](#), a wydziałem kultury kierowali Jerzy Nowak i Michał Kłeczek.*

Instytucjonalny kontekst ówczesnych działań artystycznych we Wrocławiu jest bardzo widoczny. Ale trzeba by przebadać dokumenty, żeby dowiedzieć się czegoś więcej na ten temat. Dziś możemy jedynie wnioskować po pewnych oznakach, że władze były przychylne awangardzie.

*Lata 60. i początek lat 70. to w ogóle czas niebywałego twórczego napięcia we Wrocławiu. Nie tylko w sztuce. Kwitnie produkcja komputerów w [Elwro](#), uczelnie prowadzą pionierskie badania z zakresu informatyki, III LO staje się szkołą alternatywną, na uniwersytecie powstaje eksperymentalny kierunek humanistyczny – [kulturoznawstwo](#)... Dzieje się.*

Gdy oglądam kroniki filmowe z tamtych czasów, to mam wrażenie, że Wrocław był wówczas najbardziej zachodnim miastem w Polsce. Miejscowi artyści nie mieli zahamowań. W 1972 r. Jan Chwałczyk założył Galerię Informacji Kreatywnej i w ramach jej działalności korespondował z całym światem. Gdy w tym samym czasie niemiecki teoretyk [Klaus Groh](#) wydał książkę o sztuce konceptualnej w Europie Środkowo-Wschodniej, to w części poświęconej Polsce pisze głównie o artystach wrocławskich. Nie dlatego, że byli najlepsi, ale dlatego, że byli znani na Zachodzie, bo utrzymywali kontakty, korespondowali z wieloma osobami. Groh miał naprawdę dobrze rozpoznaną tę scenę. Można powiedzieć, że Wrocław był miastem na rubieżach światowej centrali, ale nie był całkowicie odcięty za żelazną kurtyną.

*W cenie była interdyscyplinarność. Ludwiński puentuje swoją koncepcję MSA propozycją, by artyści awangardowi współpracowali z naukowcami, głównie matematykami. Mecenasem*



*ich wspólnych działań miało zaś być Elwro oraz rafinerie metali kolorowych.*

Działania interdyscyplinarne prowadzone były w całej Europie, także we Wrocławiu. Konceptualny charakter sztuki dodatkowo sprzyjał intensywnym kontaktom artystów z naukowcami. Nawet jak dzisiaj rozmawiam z Janem Chwałczykiem, to słyszę, że on cały czas próbuje opisywać sztukę przy pomocy teorii kwantów. Lata 60. i 70. to czas, gdy polska inteligencja zachłystywała się teorią przestrzeni, teorią informacji, cybernetyką, tymi wszystkimi gałęziami wiedzy, które były na tyle abstrakcyjne, że umożliwiały łączenie sztuki z nauką, także z matematyką i fizyką.



*Wszystkie eksperymenty, o których rozmawiamy skończyły się wraz z wprowadzeniem stanu wojennego.*

Skończyła się wolność artysty, który zajmuje się problemami samej sztuki. Ten obszar zainteresowań przestał mieć rację bytu. Napór polityki był tak silny, że artyści musieli zareagować. Zawsze mówię, że jest społeczeństwo i jest naród. W latach 80. uaktywnił się naród. To on się liczył. Gdy jest sprawa narodowa, to nie ma spraw społecznych.



*Mam wrażenie, że we Wrocławiu ten przelom był jeszcze głębszy. Do tej pory miasto budowało swoją tożsamość na sztuce, poszukiwaniach, eksperymentach...*

... na nowoczesności. Na otwarciu na przyszłość. To bardzo istotne we Wrocławiu: skoro nie było przeszłości, to trzeba było tworzyć nowe. Zaczynać.



*Dla mnie takim symbolicznym momentem jest wyjazd Grotowskiego, niedługo przed stanem wojennym. Od 1981 r. Wrocław buduje swoją oddolną tożsamość zupełnie inaczej. Wokół polityki.*

Tego nie mogę komentować. Wiem jak wyglądał stan wojenny w Warszawie i w Łodzi, ale mam mniejszą wiedzę na temat ówczesnego Wrocławia. Miejskowa sztuka lat 80. wciąż nie została gruntownie przeanalizowana. Na 2013 r. zaplanowaliśmy w MWW wystawę grupy **Luxus**. Przy tej okazji chciałabym pogłębić wiedzę o tamtej dekadzie. Bo lata 70. mamy już jakoś rozpoznane – zrobiliśmy w MWW wystawę o galerii Permafo,

przygotowujemy temat galerii działających w ACK Pałacyk, które były ostatnim tchnieniem, końcówką wrocławskiego konceptualizmu. Natomiast lata 80. są już całkiem inne. Upolitycznione.

#### *Odżywa ekspresjonizm.*

Można powiedzieć, że nowa ekspresja we Wrocławiu przybrała całkiem inną postać niż w Warszawie. W stolicy działała [Grupa](#). To byli malarze. Nawiązywali do malarstwa figuratywnego, m.in. do [Andrzeja Wróblewskiego](#). Natomiast we Wrocławiu liczyły się przede wszystkim szablony. Oczywiście, działali też tacy artyści jak [Krzysztof Skarbek](#).

#### *Czyli malarz.*

Jednak najciekawsza jest właśnie sztuka szablonów. Można powiedzieć, że ekspresja we Wrocławiu była jakoś ustrukturyzowana. Że jest mniej intensywna niż ta w wykonaniu Grupy. Jest oczywiście także mniej malarska. Bo choć [Luxus](#) tworzył obrazy, to traktował malarstwo z dużą podejrzliwością. Może ma to związek z faktem, że stan wojenny nie spowodował jakiegos znaczącego cięcia w tutejszym środowisku artystycznym? W Warszawie było odwrotnie: sporo osób wówczas wyjechało, albo zamknęło się w swojej emigracji wewnętrznej. We Wrocławiu tak się nie stało.

*Nową formą interdyscyplinarności były wzajemne inspiracje między sztukami plastycznymi a rockowym undergroundem i subkulturami. Mam na myśli zwłaszcza punk i nową falę.*

Artyści lat 80. interesowali się muzyką. Taki np. [Zbigniew Libera](#) uważa, że jego twórczość z tamtej dekady stanowi jedną całość z punk rockiem.

*Korci mnie od kilku lat teza, że te eksperymenty lat 70., sztuka awangardowa, ale też działania artystyczne w przestrzeni publicznej w latach 80. (na czele z [Pomarańczową Alternatywą](#)) to taka trochę zapomniana tożsamość Wrocławia.*

Nie wiem, czy można postawić taką tezę. Ale w latach 80. wyraźnie budzi się zainteresowanie przeszłością Wrocławia. Tą niemiecką. To też była forma reakcji na PRL-owską propagandę. Wszyscy już wiedzieli, że ona kłamie. Także wtedy, gdy



mówi o historii. To istotna zmiana, bo do tej pory Wrocław patrzył głównie w przyszłość.

*Jak zaczęła się Pani przygoda z Wrocławiem?*

Pomyślał o mnie Piotr Krajewski. To on zadzwonił do mnie pewnego dnia, w Boże Narodzenie, gdy byłam na wakacjach w Bukowinie Tatrzańskiej, z pytaniem czy zgodziłabym się wejść do rady nowego muzeum, które powstaje we Wrocławiu. Zaznaczał, że jeszcze nic nie jest pewne, ale po koleżeńsku pyta. Odpowiedziałam „no dobrze”, choć propozycja brzmiała mało konkretnie.

*Który to był rok?*

Nie pamiętam. Może 2005, a może 2006 r. Z Piotrem Krajewskim znaleźliśmy się już wówczas od dawna. Działaliśmy w Międzynarodowym Stowarzyszeniu Krytyków Sztuki (AICA) – ja byłam prezesem polskiej sekcji, a Piotr był w zarządzie. Jednocześnie oboje zasiadaliśmy w radzie programowej powstającego wówczas [Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie](#). To zresztą też było związane z AICA, bo weszliśmy do rady właśnie z ramienia tej organizacji. Mieliśmy więc doświadczenie, wiedzieliśmy na czym polega tworzenie nowego muzeum. W 2007 r. było już pewne, że ruszy projekt wrocławski. Pracowałam wówczas w Muzeum Narodowym w Warszawie. I zaczęłam przyjeżdżać do Wrocławia, by razem z Piotrem pisać program MWW. Siedzieliśmy w jednym z pokoi w Ratuszu, wspomagał nas sekretarz, który spisywał nasze myśli i częstował kawą i herbatą. Był to Dominik Kowalski, który niedługo później został jednym z dyrektorów biura ds. Euro 2012 – wpiery we Wrocławiu, a potem w Warszawie. Miał być kierownikiem projektu MWW. Ale był zdolny, więc go nam zabrali. Stadion był pilniejszy niż muzeum.

*Kiedy program MWW był gotowy?*

W grudniu 2007 r. W tamtym czasie weszłam też do rady artystycznej [Dolnośląskiej Zachęty](#). A Piotr zaprosił mnie do jury [Międzynarodowego Biennale Sztuki Mediów WRO](#). Więc zaczęłam na dobre przyjeżdżać do Wrocławia.

*Czy wcześniej znała Pani to miasto?*





Zupełnie nie. Przed rozpoczęciem prac nad MWW byłam tu raptem dwukrotnie. Po raz pierwszy w 1984 r., przez trzy dni, w ramach objazdu naukowego na studiach. Był to mroźny, straszliwy Wrocław stanu wojennego. Większość czasu spędziliśmy na Ostrowie Tumskim, gdzie obejrzelśmy po kolei wszystkie kapitele dolnej kondygnacji kościoła św. Krzyża. Po raz drugi przyjechałam tu w 1997 r. Tym razem na dwa dni, w związku z pewnym polsko-niemieckim projektem, który przygotowywałam. Miał w nim wziąć udział jakiś wrocławski artysta. Więc poszłam do BWA, żeby mi kogoś wskazali. Padło na Tomasza Bajera. W ramach projektu wykonał „[Kunstbomby](#)”. Gdy po latach przyjechałam znów do Wrocławia, okazało się, że znalazły się one w kolekcji Dolnośląskiej Zachęty. Dziś są w budynku MWW.

*W końcu zdecydowała się Pani związać na stałe z Wrocławiem.* Gdy był gotowy program MWW, trzeba było przeprowadzić konkurs architektoniczny na gmach muzeum. Z góry zaznaczyliśmy z Piotrem, że chcemy być w jury. Mieliśmy bardzo złe doświadczenia z Warszawy. Tam rada programowa była duża, ale żaden z jej pracujących w Polsce członków nie wszedł do jury. W efekcie został wybrany projekt, który w ogóle nie spełniał założeń programowych przygotowanych dla tej instytucji. Jurorzy – branżowi, międzynarodowi celebryci – nie mieli czasu, by z tymi założeniami się zapoznać. Wybierali to, co im się spodobało, bez oglądania się na zdefiniowane potrzeby nowej instytucji. Przekonaliśmy z Piotrem dyrektora Wydziału Kultury Urzędu Miasta [Jarostawa Brodę](#), że tak nie może być we Wrocławiu i weszliśmy do jury. Konkurs był w 2008 r. Projekt został wybrany z wielką pomocą [Stefana Kuryłowicza](#). Ja wówczas za każdym razem brałam urlopy w pracy, by przyjeżdżać do Wrocławia. MWW coraz bardziej mnie wciągało. W rezultacie przez dwa lata nie miałam urlopu. Byłam ledwo żywa. Zaczęłam zastanawiać się po co ja to robię. Co dalej? No i gdy wybraliśmy projekt w konkursie, wydział kultury zdecydował, że trzeba tę koncepcję uszczegółowić. Jarostaw Broda zaproponował mi, żebym poprowadziła projekt. Pomyślałam: „Boże, wybuduję muzeum, będzie pięknie” (śmiech). I zgodziłam się. W marcu 2009 r. przyjechałam już na stałe do Wrocławia.



*Jak Jerzy Ludwiński w 1966 r.*

Podobnie jak on zaczęłam od pracy w urzędzie miejskim, tyle że jako wicedyrektor wydziału kultury. Gdy poznałam lepiej życiorys Ludwińskiego, to bardzo mnie to bawiło. Historia się powtarza.