

CZY NA TEJ TRAMPOLINIE DA SIĘ SKAKAĆ WSPÓLNIE?

Cztery opowieści o Triennale Młodych w Orońsku – rozmowa Stanisława Małeckiego

Przy okazji 10. jubileuszowej edycji Triennale Młodych w Orońsku spotykam się z opiekunami i kuratorami poprzednich edycji. Z Martą Czyż, Mariuszem Knorowskim, Tomkiem Pawłowskim-Jarmołajewem i Janem Stanisławem Wojciechowskim rozmawiamy o 30-letniej historii tego wydarzenia, próbując zastanowić się również nad jego przyszłością.

Stanisław Małecki (SM): Przypomnijmy jak wszystko się zaczęło. Skąd wziął się pomysł na Triennale i jak zorganizowane były pierwsze edycje?

Mariusz Knorowski (MK): Pierwsza wystawa pod tytułem *Miejsca nie miejsca. Młoda Rzeźba Polska* nie nosiła oficjalnego miana „Triennale” od samego początku. Przez kilka pierwszych edycji ta nazwa pojawia się jedynie w dyskursie towarzyskim. Oficjalnie jako dewiza związana z Centrum Rzeźby Polskiej pojawia się dopiero przy okazji 4. edycji.

Jan Stanisław Wojciechowski (JSW): Natomiast wspomniana przez Mariusza pierwsza wystawa, mająca formę przeglądu młodej sztuki, ma miejsce w 1992 roku i inauguruje wtedy otwarcie budynku Muzeum Rzeźby Współczesnej. Na samym początku trzeba zaznaczyć, że wraz początkiem lat 90. do Centrum Rzeźby Polskiej (CRP) wkracza nowa ekipa. Co prawda dyrektor Tomasz Palacz był powołany w latach 80. przez PRL-owską nomenklaturę, ale był otwarty na nowe propozycje. Ja pojawiając się na początku lat 90., najpierw jako członek Rady Programowej, a potem, na zaproszenie Palacza, jako dyrektor ds. artystycznych. Aktywnie w tamtym okresie w Orońsku działają również Jan Berdyszak czy Grzegorz Kowalski, którzy współtworzą zespół Rady Programowej. To m.in. oni wraz z odświeżonym zespołem w zamyśle tej „nowej władzy” mają nadać ton przemianom w tym miejscu. Zresztą same imprezy, które potem zyskują miano Triennale, w przeważającej części były imprezami organizowanymi właśnie przez Janka [Berdyszaka].

SM: Berdyszak stwarza też dewizę tej pierwszej serii wystaw. Mówi, że mają one pełnić rolę „trampoliny do świata artystycznego dla młodych twórców”.

JSW: Oczywiście, tak było. Ale pragnę podkreślić – pomysł na Triennale był tyleż związany z troską o rozwój młodych artystów i o nową, rodzącą się koncepcję sztuki, co wynikało ze zmian politycznych i organizacyjnych wewnątrz Centrum. Zadaniem jakie sobie postawiliśmy, było wpuszczenie młodych ludzi w to dosyć zatęchłe środowisko, które w latach 80. otoczyło tę instytucję. Byli to ludzie reprezentowani przez Związek Artystów Rzeźbiarzy, będący wtedy postkomunistycznym „neozwiązkiem”. Lata 80. to był czas zamrożenia pewnych tendencji artystycznych w młodej sztuce, gdzie niemożność swobodnego artystycznego debiutu dotknęła całą generację. Więc to musiało w jakimś sensie wybuchnąć z podwójną siłą. Tym bardziej, że większość innych instytucji publicznych w tamtym momencie jeszcze kotłowała się w PRL-owskim sosie. Triennale było pewnego rodzaju nowością na artystycznej mapie Polski. Mieliśmy nadzieję, że młodzi zrobią tu swoje porządki – i tak też się stało.

SM: W takim razie jak to zrealizowaliście?

JSW: Myśmy wtedy z Berdyszakiem myśleli o tym, jak doprowadzić do takiego oddolnego, w pełni demokratycznego zrywu. Triennale miało reprezentować głos młodych. Nie chcieliśmy wymyślać, jak ma wyglądać młoda sztuka – ona po prostu miała się tutaj pojawić. Więc na samym początku zorganizowaliśmy dwa seminaria (w lutym i kwietniu 1992 – przypomnienie SM), na które zjechało się wiele ciekawych osób działających w lokalnych środowiskach artystycznych w Polsce. To były spotkania młodych krytyków, akademików, galerników i twórców, spośród których wyłoniły się osoby wskazujące artystów biorących udział w wystawie.

MK: Wtedy nie używało się jeszcze określeń „kurator” czy „komisarz”. W związku z czym osoby, które podczas tych dwóch seminariów miały nominować młodych artystów do udziału w wystawie, były przez Berdyszaka nazywane „liderami”.

Marta Czyż (MC): (śmiech) Bardzo biznesowo.

MK: To mieli być naturalni liderzy, których twórcy lubili i szanowali.

SM: Czyli ci wyłonieni liderzy dokonują następnie wyboru artystów?

MK: Tak, zabierają swoich podopiecznych.

JSW: Z tym, że należy pamiętać, że nie były to jedynie środowiska akademickie, bo słowo „podopieczny” kojarzy się jedynie z tymi kręgami. Chcieliśmy w jak największym stopniu obejść akademię. Musimy pamiętać, że kiedy my zaczęliśmy organizację tych imprez, to środowisko akademickie też mocno trąciło PRL-em. Sam Berdyszak, który był ikoną akademickiej sztuki, wiedział czym to pachnie i bardzo nalegał, by liderzy byli spoza uczelni, by pochodzili głównie z niezależnych galerii.

SM: Jeśli jednak przyglądamy się temu kto organizował pierwsze edycje, to mimo wszystko pojawia się tam dużo akademików lub osób, które za chwilę znajdą zatrudnienie na uczelniach?

JSW: Dobrze powiedziane – „za chwilę”. To w większości byli ludzie, których pozycja tworzyła się również w Orońsku. Wtedy te osoby akademikami jeszcze nie były. Natomiast owszem, był to materiał na przyszłych wykładowców.

SM: A jeśli chodzi o środowisko galeryjne, jakie się tu pojawiło – czy to były nowe osoby, które zaczęły zakładać je w latach 90.?

JSW: Zakładały je jeszcze w latach 80., wtedy powstawały różne niezależne galerie, również na fali bojkotu instytucji publicznych. Echo niezależnej, pozainstytucjonalnej działalności było na początku lat 90. bardzo żywe. My chcieliśmy tego ducha tutaj wnieść, zaadoptować go do tej ministerialnej instytucji.

SM: Czy sposób wyłaniania liderów i artystów zmienił się podczas 2. edycji?

JSW: Po organizacji *Miejsca nie miejsc* stwierdziliśmy, że w przypadku drugiej odsłony, na długo przed wystawą zaprosimy większe grono liderów, którzy przyjadą tutaj z propozycjami portfolio rekomendowanych przez siebie artystów.

MK: Wśród osób zaproszonych na obrady przed drugą wystawą pojawiły się takie osoby jak: Marek Goździewski, Magda Ujma czy Kazimierz Piotrowski.

JSW: Podczas planowania tej 2. wystawy, którą koniec końców organizujemy po 4 latach w 1996 pod tytułem *Status Quo*, zaczęła dojrzywać idea organizacyjna. Coraz częściej zaczynamy określać te wydarzenia mianem „Triennale Młodych”. Już wtedy wiemy również, że pokazywane



Miejsca nie miejsca. Młoda Rzeźba Polska, 1992,
fot. archiwum CRP

na tych dwóch wystawach prace reprezentują nową metaperspektywę artystyczno-estetyczną, nazwaną niedługo potem mianem „sztuki krytycznej”. W Orońsku swoją obecność silnie zaznaczają absolwenci Kowalni. To właśnie w ramach tych pierwszych kilku wystaw z cyklu Triennale sztuka krytyczna dostaje skrzydeł.

SM: Jednak ku zaskoczeniu wielu osób ze środowiska okres triumfu sztuki krytycznej, decyduje się Pan zwieńczyć już w 2001 roku...

JSW: Po 3. edycji z 2000 roku (*Model do składania* – przypomnienie SM) miałem przecucie, że znowu zamyka się pewien rozdział i otwiera coś nowego, czego jeszcze nie znamy. W 2001 rzeczywiście wpadam na pomysł, by podsumować to co zrodziło się podczas pierwszej dekady tej serii wystaw i spotkań, i razem z Mariuszem (wtedy nowym dyrektorem ds. artystycznych w CRP) i Tamarą Książek (wieloletnią kuratorką pracującą w CRP) organizujemy więc wystawę *Sztuka III RP. Re-prezentacja faktów artystycznych Triennale Młodych*.

MK: Na liście nazwisk z trzech pierwszych odsłon tej imprezy byli artyści, którzy na początku roku 2000 należeli już do absolutnie pierwszej ligi. Na tę wystawę zaprosiliśmy wszystkich tych, którzy zdążyli w ciągu 10 lat zaistnieć, co również miało podkreślić rolę tych trzech minionych spotkań w Orońsku. Niektórzy przypisywali nam

jednak pewną bufonadę, mówili, że piszemy już historię w takiej wersji, która nie do końca została zamknięta. Natomiast czego by nie powiedzieć, ten pokaz neutralizował też opinię o tym, że do tego miejsca przyjeżdżali rzeźbiarze, którzy rozbijają tylko kamień. Zwracał uwagę na Orońsko jako ośrodek opiniotwórczy.

SM: Czyli mimo tego, że staraliście się zaimplementować pewien rodzaj „nowej sztuki”, to w prasie o Orońsku wciąż pisano, że jest to konserwatywne miejsce?

MK: Tak, to m.in. zasługa Andy Rottenberg, określającej CRP jako „ośrodek profesorski”, bądź „senioralny”. Starano się nam też przypisać, że ulegamy wpływowi tylko warszawskiej ASP, co oczywiście nie było prawdą.

Tomek Pawłowski-Jarmołajew (TPJ): Z tej perspektywy to brzmi jakby Triennale miało taką funkcję youngwashingtonu tej instytucji.

JSW: W jakimś sensie tak było. W tym miejscu kilka pokoleń pracowało na to, by zmienić wizerunek tej instytucji. W niektórych aspektach to się udało.

SM: Panie Mariuszu, pod koniec lat 90. aktywnie obserwuje Pan co dzieje się podczas organizacji Triennale. Natomiast, w którym momencie wkracza Pan bezpośrednio jako opiekun Triennale?

MK: Po 3. wystawie pt. *Status Quo* pomagałem Jankowi Wojciechowskiemu w organizacji wystawy *Sztuka III RP*. Ja opiekowałem się edycjami 4., 5. i 6. Natomiast ważny moment następuje w samym 2001 roku. Występujemy wtedy do ministerstwa o objęcie wystawy *Sztuka III RP* patronatem, wtedy też w podtytule wystawy umieszczamy nazwę „Triennale Młodych”, podkreślając, że te spotkania w latach 90. ukształtowały pewną markę, która miała być następnie kontynuowana. W efekcie dostajemy na ten cel specjalną dotację. Tym samym, cały czas myślimy o dalszej ewolucji przyszłych edycji. Niestety, to usankcjonowanie nowej marki tej imprezy powoduje, że zaczyna nim się interesować Ra-

da Programowa CRP, która chce nazwać kolejne wydarzenia nie tylko mianem „Triennale Młodych”, ale „Triennale Młodych Rzeźbiarzy”. Na szczęście, przed 4. edycją udaje nam się ustalić, że nie będzie „rzeźby” w nazwie. Od tego momentu, na rok przed organizacją każdej kolejnej edycji, w planach do ministerstwa zaznaczamy, że Triennale jest w planach i że będziemy występować o dofinansowanie tej inicjatywy. To również wynikało z tego, że doświadczaliśmy niechęci do organizacji tej imprezy przez dyrektorów, takich jak Jacek Zapalski czy Jan Gagacki, bo dla nich takie wydarzenia były nieistotne. No więc metodą biurokratyczną ta impreza została wprowadzona do programu, tak żeby już żaden dyrektor, niebędący sympatykiem młodej sztuki, nie majstrował przy planie wystawienniczym.

SM: Jak w odniesieniu do pierwszych trzech wystaw wypadają późniejsze edycje Triennale? Czy rzeczywiście następuje rodzaj ewolucji?

MK: Na samym początku muszę podkreślić, że dla mnie osobiście to dwie pierwsze edycje były najciekawsze. Na listach nazwisk niemal nie było wtedy nieznanymi osób, które nie zapisałyby się w kanonie. Impreza działała tak jak chciał Berdyszak – czyli jako wspomniana „trampolina” czy rodzaj protekcji instytucjonalnej. Te osoby w ciągu kilku lat zdołały samodzielnie utrwalić swoją pozycję na scenie artystycznej. Z kolei 4. Triennale Młodych było ostatnią bardzo dobrą i obiektywną edycją, która poprzez kontynuowany system liderów rozpoznawała dobrze całą panoramę młodego świata artystycznego. Wtedy też symultanicznie z pokazem podopiecznych, swoje prace prezentowali liderzy – ta wystawa w postaci suplementu do 4. TM nosiła tytuł *Ciało pedagogiczne*. Edycje 5. i 6., które również odbywały się m.in. pod moją opieką, niestety były już sterowane przez Radę Programową – to widać po tym, kogo zapraszano. Janek Berdyszak wściekał się wtedy, że nastąpiła erozja tej otwartej idei z pierwszych odsłon.

SM: Co zmienia się w takim razie w organizacji wydarzenia od 5. Triennale Młodych?

MK: Od 5. edycji, zamiast zapraszać grono liderów do Orońska to CRP wysyłało informacje do ponad 40 jednostek – szkół artystycznych i galerii. Oznajmiając, że do określonych uczelni przyjedzie kolegium kuratorów w składzie: mojej skromnej osoby, Leszka Golca, Jarka Pajka, no i Kamila Kuskowskiego, który jako kurator kilku edycji odegrał istotną rolę w historii Triennale. Ogłaszamy, że zbliża się kolejna edycja i będziemy organizować wolne przesłuchania. Na dobrą sprawę każdy mógł przyjść i się zaprezentować, ale głównie byli to studenci, którym takie informacje przekazano. W ciągu 2 tygodni objeżdżamy 10 ośrodków akademickich w Polsce, w każdym z miejsc spędzając około 2 dni.

TPJ: Po prostu organizujecie casting.

MK: Tak, wtedy nawet w ten sposób nazywa to Kamil Kuskowski. Na niektórych uczelniach tych osób przychodziło nawet kilkadziesiąt. Natomiast my zobowiązaliśmy się do

4. Triennale Młodych, *Ciało pedagogiczne* – wystawa prac liderów, Galeria Oranżerii, 2004, fot. Jan Gaworski



tego, by wyjeżdżając z danego miasta, ogłosić kogo z danego ośrodka wyłoniliśmy. Z naszego punktu widzenia dokonywaliśmy wyborów w bardzo obiektywny sposób. Nominowane przez nas osoby dobrze się zapowiadały, ale niestety nie miały daru autopromocji – tego jeszcze nie uczono.

SM: No właśnie, mówimy tu o autopromocji. Przecież do 3. edycji Triennale Młodych było wydarzeniem niemal jedynym w swoim rodzaju. Natomiast w okolicy roku dwutysięcznego zmiana następuje również o tyle, że pojawia się kilka ważnych ogólnopolskich przeglądów sztuki i konkursów organizowanych dla młodych absolwentów.

MK: We wspomnianym przez Pana okresie rzeczywiście było kilka cyklicznych imprez tego typu. Sam pamiętam Supermarket Sztuki organizowany od 2000 roku, są też Piętra Sztuki powstające po roku dwutysięcznym, Rybie Oko pojawia się w 2002 roku.

SM: W podobnym czasie pojawiają się także: Młode Wilki (2000), Artystyczna Podróż Hestii (2001–2019), Spojrzenia (2003–2021) czy Najlepsze Dyplomy ASP (2008).

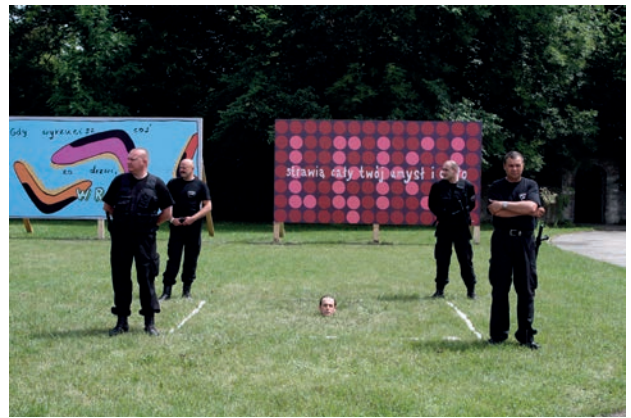
MK: Tak, wiele inicjatyw tego kalibru. Choć wtedy Triennale wciąż jest w zdecydowanej czołówce, musi się starać, by utrzymać swój status.

SM: Jakim mianem moglibyśmy więc określić charakter Triennale od 5. edycji? Jak one miały się wobec nowo powstałych przeglądów i konkursów? Przypomnijmy, że od 6. edycji jako organizatorzy kusicie także uczestników możliwością organizacji wystaw indywidualnych w zaprzyjaźnionych galeriach?

MK: Już od 4. edycji oprócz mnie coraz większy wpływ na rozwój tej imprezy zaczyna mieć Kamil Kuskowski. To on zaproponował przekształcenie Triennale w rodzaj marki, stąd 4. edycja nie ma już żadnego podtytułu, nazywa się po prostu 4. TM. W okolicach 5. i 6. edycji zaczynamy mieć jednak świadomość, że sama marka to może być jednak za mało. Dlatego też, w momencie organizacji 6. edycji udaje się nam namówić kilka prywatnych galerii, by zorganizowały wystawy dobrze zapowiadającym się osobom, za które ręczymy; i to w kilku wypadkach zadziałało. Oprócz tego, udało nam się wyodrębnić środki w ramach Fundacji im. Józefa Brandta, która działa przy CRP, by jako pewien rodzaj grand prix sfinansować miesięczny pobyt rezydencyjny Olafa Brzeskiego. W przypadku tej edycji okazało się, że to niewykonalne, by większość prac powstała na miejscu. Dlatego udało mi się przekonać dyrekcję, by dać im honoraria w kwocie 2 tysięcy złotych, co miało pokryć zakup środków produkcyjnych.

SM: Jak podczas tamtych edycji wyglądał okres przygotowań prac na miejscu przez artystów?

MK: Wiedzieliśmy jak stresujący jest moment, gdy do CRP przyjeżdża 20 osób i każdy ma swoje oczekiwania i wymagania. Już od lat 90. było tak, że ten moment, kiedy wszy-



Od góry:

5. Triennale Młodych, performans Jana Mioduszeńskiego, 2008, fot. Jan Gaworski

6. Triennale Młodych, 2011, kurator: Kamil Kuskowski, fot. Jan Gaworski

scy artyści są tutaj razem, pełen był zgrzytów, równocześnie w tym okresie pomiędzy nimi rodziła się tymczasowa wspólnota. To też objawiało się w zabieganiu i rywalizacji u liderów o przestrzeń galerii na wystawianie prac. Dlatego, od 4. edycji zdecydowaliśmy się na obecność kuratora w postaci Kamila Kuskowskiego, który miał pełnić rolę bezpiecznego bufora pomiędzy uczestnikami a dyrekcją. Tych zderzeń frontalnych pomiędzy artystami a instytucją było przynajmniej kilka. Kamil natomiast radził sobie w rozmowie z dyrekcją, potrafił z nią wiele kwestii uzgodnić, a czasem wręcz wymusić. Tak samo było w przypadku samego kontaktu z artystami.

SM: Czy edycje od 4. do 6. moglibyśmy w takim razie określić mianem wystaw pod kuratelą Kamila Kuskowskiego?

MK: Nie chcieliśmy, by Triennale stało się wystawą kuratorską. On bardziej miał spełniać rolę pośredni, a w radykalnych momentach – „odgromnika”. Kamil musiał uwzględnić głosy pozostałej trójki, gdyż wszelkie wybory



7. Triennale Młodych: Kunszt, 2014, kurator: Leszek Golec, fot. Jan Gaworski

dotyczące uczestników podejmowane były na poziomie naszego wewnętrznego kolegium kuratorskiego. By coś zostało przegłosowane, musiało uzyskać większość 3 do 1 głosu.

SM: Przenieśmy się teraz do 2017 roku. Tomku, opowiedz o edycji organizowanej przez wasze trio (wraz z Aurelią Nowak i Romualdem Demidenko). W jakich okolicznościach zostaliście kuratorami 8. Otwartego Triennale?

TPJ: W 2016 roku miałem 21 lat i dopiero zaczynałem karierę kuratorską. Jako geek powojennej historii sztuki, ale też osoba mocno zainteresowana sztuką studencką, przeczytałem w recenzjach, że 7. edycja Triennale pod hasłem *Kunszt* nie wybrzmiała tak mocno, jakby organizatorzy tego oczekiwali. Wówczas nawiązałem kontakt z Aurelią Nowak i Romualdem Demidenko – młodymi osobami kuratorskimi, które działały przede wszystkim z początkującymi artystami. Przedstawiliśmy wstępną propozycję Kamilowi Kuskowskiemu, który następnie przekazał ją Radzie Programowej CRP. Pomysł im się spodobał i nasza koncepcja została przyjęta. Stworzona przez nas idea zakładała dialog z historią Triennale oraz wprowadzenie szeregu zmian i pomysłów, jak tę imprezę zaktualizować. Propozycja była butna i odważna, miała stać w kontrze wobec tego, czym Triennale dotychczas było. Nie miała więc być trampoliną do sukcesu, spektakularną wystawą ani konkursem. Nasza edycja miała nawiązywać do pierwszych edycji z lat 90., które bazowały na wymianie, modelu demokratycznej selekcji, były zainteresowane oddolnymi działaniami oraz postawami eksperymentalnymi. Zależało nam na zmapowaniu potrzeb i głosów młodych artystek i artystów. Bardzo interesowały nas możliwości jakie daje instytucja, to jakie ścieżki rozwoju kariery mają młodzi. Podczas tej edycji chcieliśmy powyciągać i poddać krytyce to, na czym opierała się ta impreza w ostatnich latach, ale również pragnęliśmy rozmawiać o pewnych kontrowersjach związanych z konkursami i przeglądami młodej sztuki, o których się wtedy mówiło – o dystrybucji prestiżu i widzial-

ności, o niesamowitej konkurencyjności, o tym, że zawsze jest tylko jedna wygrana osoba, a reszta zostaje z niczym.

SM: Jak wyglądały pierwsze kroki organizacyjne, które podjęliście?

TPJ: O tym, że będziemy organizować Triennale dowiedzieliśmy się we wrześniu 2016 roku. Zaraz potem opublikowaliśmy open call, który rozesłaliśmy do różnych miejsc. Zależało nam na tym, by ten nabór nie odbywał się tylko przez akademie, jak to miało miejsce w przypadku kilku poprzednich edycji, ale by włączyć również w ten proces galerie niezależne i kolektywy działające w różnych miastach w Polsce. W naszym open callu zanegowaliśmy kilka dotychczasowych kategorii. Pozbyliśmy się cezurę wiekowej, otworzyliśmy się na osoby, które nie studiowały na akademii. Zaraz po otwarciu naboru, na przełomie listopada i grudnia 2016 roku, zorganizowaliśmy serię 9 wyjazdów do różnych ośrodków. Już wtedy wiedzieliśmy jednak, że mamy ograniczone pole zasięgu, bo odwiedziliśmy miasta z zachodniej i centralnej polski, a pominęliśmy całą ścianę wschodnią. Podczas tych spotkań organizowaliśmy otwarte spotkania w grupach, zarówno na akademiach, jak i w gościnnych instytucjach i galeriach niezależnych. Tworzyliśmy kręgi dyskusyjne, które dotyczyły przede wszystkim modeli funkcjonowania w świecie artystycznym, zastanawialiśmy się jak artyści odnajdują się w instytucjach, jakie mają oczekiwania względem takich przeglądów. W trakcie tych spotkań jako grupa przyglądaliśmy się wielu portfolio, odbywaliśmy wizyty studyjne, ale też spotykaliśmy się z innymi kuratorami, kuratorkami, którzy pracowali z młodymi artystami. Dla nas był to bardziej rodzaj badania i zbierania materiału. Ważne było dla nas myślenie o roli artystów jako osób budujących lokalne środowiska, chcieliśmy zmapować role oddolnych inicjatyw i różne, w tym pozainstytucjonalne ścieżki rozwoju.

SM: W jaki sposób docelowo wyłoniliście uczestników i uczestniczki Triennale?

TPJ: Z jednej strony mieliśmy zapisane kontakty do osób, które szczególnie zapamiętaliśmy w trakcie odbytych spotkań, z drugiej dostaliśmy wiele aplikacji przez open call, więc część uczestników wyłoniliśmy w ten sposób. Oprócz tego dodaliśmy kilka kuratorskich zaproszeń, które miały za zadanie uzupełnić panoramę praktyk i postaw, a naszym zdaniem powinny znaleźć się w tym gronie.

SM: Jak podeszliście do organizacji samej wystawy?

TPJ: Główną częścią naszego projektu było 6-dniowe sympozjum, czyli coś co zwykle jest traktowane jako program towarzyszący wystawie. Sympozjum łączyło w sobie różne formaty i wspólne aktywności – performatywne, dyskusyjne, badawcze, rekreacyjne i oczywiście te produkcyjne. Zależało nam na ściągnięciu większej liczby osób i znalezieniu im dodatkowych miejsc noclegowych – ostatecznie osoby, które nie zmieściły się w Domu Rzeźbiarza i pracowniach, spały na łóżkach polowych rozłożonych w muzeum. Wielu uczestników zamiast prac na wystawę, która

podsumowywała sympozjum, zaproponowała organizację wydarzenia, wystąpienia czy efemerycznego działania. W pewnym momencie staraliśmy się rozmywać wszelkie ramy, rozpędziliśmy się i zaczęliśmy testować, gdzie leży granica wytrzymałości instytucji na pewne nasze decyzje.

SM: Czyli ostateczny kształt wystawy w postaci śladu po sympozjum nie był czymś, co planowaliście od początku, tylko wynikał z nawarstwiającego się konfliktu z instytucją?

TPJ: W trakcie pracy nad Triennale spotkały nas spore trudności w kontakcie z CRP. Nasza decyzja o zorganizowaniu sympozjum jako głównej części wynikała przede wszystkim stąd, że nie widzieliśmy sensu w organizowaniu dużej wystawy i wydawaniu pieniędzy na produkcję prac, których koniec końców nie zobaczy aż tak dużo widzów. Znaliśmy frekwencję odwiedzających CRP, wiedzieliśmy, że mało osób przyjeżdża oglądać wystawy od września, czyli miesiąca, w którym mieliśmy otwierać Triennale. W związku z tym największą wartość upatrywaliśmy w organizacji samego spotkania i poprawienia sytuacji finansowej uczestników. W momencie przygotowań do ekspozycji, kiedy jeszcze rozważaliśmy produkowanie prac, nie mogliśmy się porozumieć z instytucją co do sposobu wydatkowania pieniędzy. Okazało się, że bardzo duża część z budżetu pozostaje w dziale gospodarczym CRP, na wydatki związane z zakwaterowaniem, transportem własnym oraz innymi wewnętrznymi kosztami. Potem walczyliśmy o rozdział budżetu produkcyjnego od honorarium artystów. Prowadziliśmy w tej sprawie długie dyskusje z księgowością i dyrekcją. Ostatecznie doszliśmy do pewnego rodzaju konsensusu, ustalając, że dostaniemy pewną kwotę na architekturę i aranżację wystawy, co jednocześnie miało być naszym budżetem produkcyjnym. Ale była ona bardzo niska i niewystarczająca na zrealizowanie spektakularnej wystawy, której od nas częściowo wymagano. Dlatego, od pewnego momentu nie oczekiwaliśmy od artystów, że będą produkować prace. Mówiliśmy im, że wystarczy, że przyjadą, komunikowaliśmy im, że nie chcemy dopuścić, by ze swojej kieszeni dokładali do produkcji prac. Jeśli już doszło do powstania jakiejś realizacji, to działanie to oparte było bardziej na symbolicznych gestach lub niskokosztowych realizacjach. Część osób skierowała się do magazynów [rzeźby], do tego co jest wokół. Ta wystawa nie była prezentacją spektakularnych obiektów i prac.

SM: Jak podczas sympozjum wyglądała wasza komunikacja z instytucją, skoro byliście skonfliktowani?

TPJ: Podczas tych 6 dni trochę imprezowaliśmy, trochę pracowaliśmy, ale trochę też poznawaliśmy okolicę. Mieliśmy poczucie, że to jest taki moment, w którym udało się wygrać z instytucją i że przejęliśmy to miejsce. Chwila, w której dostaliśmy klucze do muzeum, gdzie spała część uczestników, była dla nas momentem triumfu, czuliśmy, że możemy tutaj zrobić wszystko. Koniec końców cała sytuacja skończyła się w ten sposób, że zostawiliśmy po sobie bałagan, a ja po Trien-

nale nie wróciłem już do Orońska. To była wystawa, która nie podobała się pracownikom. Mówiono, że przyjechaliśmy tu zrobić imprezę i zostawiliśmy po sobie syf, co po części było również prawdą, ale te relacje pomiędzy nami a instytucją w pewnym momencie ułożyły się tak, że niemal się ze sobą nie komunikowaliśmy. Natomiast ten projekt wśród ogólnopolskich kuratorów, artystów i całego środowiska został zauważony. Trafiliśmy w moment, w którym w Polsce dyskutowało się o zniesieniu rywalizacji, bardziej kolektywnym podejściu do pokazów i konkursów sztuki początkujących artystów i nasze działanie w ten kontekst się wpisało.

SM: Czy wszystkie działania zaproponowane przez uczestników były krótkoterminowe, performatywne i efemeryczne?

TPJ: W większości tak, ale pojawiły się też realizacje, które wybrzmiały w dłuższej perspektywie. Przykładem materialnych obiektów były chociażby prace ceramiczne Mikołaja Sobczaka czy obrazy Martynty Czech. Irmina Rusicka w magazynach rzeźby zainteresowała się SHL-ką Adama Rzepeckiego (praca pt. *SHL-ka jest motorem mojej sztuki* – przypomnienie SM). Artystka wyciągnęła ją z magazynu i zorientowała się, że silnik jest zepsuty. Wobec tego jej pracą w ramach sympozjum było oddanie silnika do lokalnego mechanika, który go zreperował. To było działanie, które zostało odnotowane w inwentarzu kolekcji CRP. Innym przykładem może być okrągły stół, który zbudowany został do wydarzeń nie tylko związanych z sympozjum. Alicja Wysocka zaproponowała, by w trakcie trwania wystawy przy tym stole odbyła się impreza andrzejkowa Stowarzyszenia Odnowy i Rozwoju Gminy Orońsko. I tak też się stało, do dziś w internecie można zobaczyć dokumentację tego wydarzenia. Alicja, w trakcie pobytu na sympozjum, zajęła się wyłącznie mapowaniem okolicy, poznawaniem ludzi i refleksją nad tym, jak środowisko może zostać zaktywizowane po wernisażu oraz tym jak ta wystawa może służyć innym celom.

Otwarte Triennale, 8. Triennale Młodych, 2017, kuratorzy: Romuald Demidenko, Aurelia Nowak, Tomek Pawłowski, fot. Jan Gaworski



SM: Wcześniej wspominałeś, że w tamtym momencie miała miejsce dyskusja o charakterze pokazów i konkursów dla początkujących twórców. Jak z perspektywy czasu oceniasz skutki i efekty tej dyskusji, do czego również przyczyniło się samo 8. Otwarte Triennale?

TPJ: W tamtym czasie osoby uczestniczące w konkursach skierowanych do początkujących twórców wzywały, by dyskutować o warunkach jakie stawiają organizatorzy oraz by dzielić nagrody pomiędzy większą liczbę artystów. A to w efekcie doprowadziło do tego, że na dziś kilka z tych większych imprez tego typu w ogóle się nie odbywa. Teraz, po pandemii, bardzo dużo się zmieniło. O ile wtedy był mocny boom na konkursy i młodą sztukę, o tyle teraz spadła ranga przeglądów, konkursów, myślenia o tego rodzaju twórczości. Dodatkowo, osoby studiujące straciły 2 lata bycia, spotkania się. Nie widzę w ciągu ostatniego czasu takiego hajpu na młodych artystów. Ta fabryka nazwisk, która kilka lat temu działała dzięki pomocy uczelni, galerii publicznych i konkursów mocno przystopowała.

My, organizując to Triennale, wyszliśmy z butnej pozycji i powiedzieliśmy, że chcemy zmienić wszystko. Nie chcieliśmy przyznać żadnej nagrody, bo byliśmy przeciwko rywalizacji, ale teraz, z perspektywy czasu myślę sobie, że takie formy kontynuowania współpracy i gratyfikacji w postaci rezydencji czy wystawy dla części osób to dobry pomysł.

SM: Robimy kolejny i już ostatni przeskok o 3 lata, do 9. edycji z 2020 roku zatytułowanej *Póki my żyjemy*. Marto, powiedz w jaki sposób otrzymałaś zaproszenie do organizacji Triennale?

MC: Zacznę od przytoczenia historii. Jako aktywnie działająca krytyczka sztuki miałam okazję kilka razy spotkać się z Hansem Ulrichem Olbristem. Podczas jednej z naszych rozmów, zupełnie na marginesie wypowiedział takie banalne stwierdzenie, że w dzisiejszych czasach, z tymi wszystkimi kryzysami klimatycznymi i politycznymi, tylko artyści mogą nas uratować. To zdanie zapadło mi na pewien czas

9. Triennale Młodych, 2020, kuratorka: Marta Czyż,
fot. Jan Gaworski



w pamięci. Następnie zaczęłam się zastanawiać czy rzeczywiście tak jest i czy artyści biorą odpowiedzialność za siebie, za ten świat, za sztukę. Wtedy też pomyślałam, że właściwie najlepszym polem sprawdzenia na ile jest to stwierdzenie prawdziwe byłoby właśnie Triennale Młodych. Napisałam więc do ówczesnej dyrektorki Eulalii Domanowskiej, która powiedziała mi, że w przypadku 9. edycji prowadzi wewnętrzny zamknięty konkurs, do którego zaprosiła kilku kuratorów i kuratorki, by zaprezentowali swoje koncepcje. Natomiast jeśli mam coś do zaproponowania, to ona jest otwarta, żeby mnie do tego konkursu włączyć. Wobec tego opracowałam wstępny pomysł, który następnie został przyjęty. W sierpniu 2019 roku okazało się, że w kwietniu 2020 mam otworzyć wystawę opartą na tej wstępnej koncepcji.

SM: Jak wobec tego zaczęłaś sobie układać plan na to Triennale? Czy korzystałaś z modeli wypracowanych podczas poprzednich edycji?

MC: Nie chciałam powtarzać tego, co zadziało się trzy lata wcześniej, ponieważ poruszane tam wątki w mojej opinii zostały już przepracowane. Wiedziałam, że najlepszą, choć niedoskonałą formułą będzie open call. Zastanawiałam się jednak jak mimo bycia osobą decyzyjną mogę maksymalnie zdemokratyzować wybory ostatecznej listy uczestników. Otwierając open call zdecydowałam, że spotkam się ze wszystkimi aplikującymi w 9 miastach w określonych dniach. Zgłosiło się 266 osób i ja rozmawiałam z każdą z nich, co zajęło mi to łącznie 1,5 miesiąca. Uznałam, że to jest jedyna szansa na dostrzeżenie tych osób, że wszyscy oni zasługują na to, by poznać je jako człowieka. Umawiałam sobie miejsca w różnych instytucjach w danym mieście, a aplikujący mieli do nich dojechać i przygotować prezentację. Każdemu poświęcałam pół godziny, rozmawialiśmy na temat tego co u danej osoby się dzieje, co ostatnio zrobiła, jakie ma oczekiwania i marzenia; to były przeróżne spotkania. W rezultacie wybrałam 35 osób, choć wiedziałam, że to zbyt duże grono. W trakcie tego całego procesu zastanawiałam się nad tym czy istnieją uniwersalne wartości, które reprezentujemy działając w sferze kultury i sztuki jako osoby artystyczne i kuratorskie. Dlatego jednym z pierwszych pomysłów, które chciałam później zrealizować wspólnie z uczestnikami było stworzenie etycznego kodeksu postępowania młodego twórcy.

SM: Po wyłonieniu osób w styczniu 2020 roku organizujesz 3-dniowy zjazd dla wszystkich uczestników...

MC: Podczas tego spotkania mieliśmy się poznać, przedstawić i stworzyć grupę – tak żeby nie przyjechać na tydzień przed wystawą tylko po to, by ustawić wszystkie prace. Na spotkanie przyjechało także czterech mentorów. Zaprosiłam te osoby uznając, że powinnam zniwelować hierarchiczną sytuację jaka miałyby miejsce pomiędzy mną a uczestnikami, gdybym działała w pojedynkę. Poza tym chciałam, by artyści mogli konsultować swoje projekty z zaufanymi osobami. Każda z zaproszonych osób mentor-

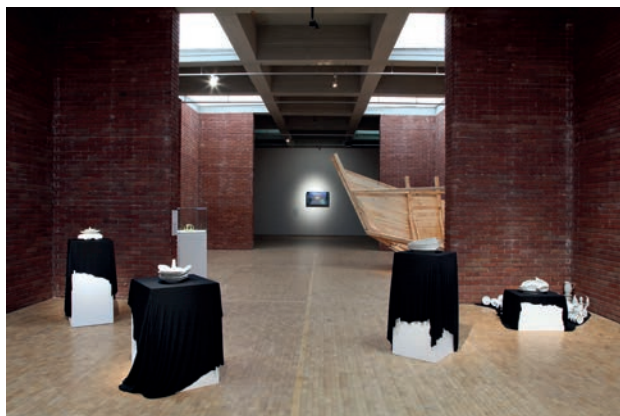
skich zrobiła rodzaj miniwykładu dla uczestników. Ula Zajączkowska opowiadała o odpowiedzialności artystów za naturę, Bożena Kowalkowska mówiła o organizacji czasu pracy, który w neoliberalnym świecie przestał się liczyć, Jarosław Lubiak przygotował wykład o dotychczas kuratorowanych przez siebie wystawach dotyczących ekologicznych tematów, a Agata Zbylut przedstawiła czym jest perspektywa feministyczna.

Mimo tego, że spotkanie to miało na celu stworzenie horyzontalnych relacji pomiędzy nami, to już pierwszego dnia doszło do bardzo nie milej sytuacji, podczas której zostałam zaatakowana przez jedną z uczestniczek. Osoba ta oznajmiła przed resztą grupy, że nie opowie o swoim projekcie i wykona go tak, jak tylko będzie miała na to ochotę, że czuje się jak w *Projekcie Lady*, musząc występować na scenie i brać udział w jakimś talent show i że jest to dla niej bardzo opresyjna sytuacja. Wtedy poczułam, że w części grupy rodzi się pewne napięcie.

SM: Czy mimo tego incydentu udało się w trakcie tych przygotowań stworzyć zespół działający we wspólnym celu?

MC: Podczas tego styczniowego spotkania dużo rozmawialiśmy o koncepcji wystawy. Szeroko nakreśliłam im wyobrażony obszar aktywności, które moim zdaniem mogłyby zostać zrealizowane w ramach przygotowywanej wystawy. Powiedziałam im także, że jeśli ktoś nie stworzy jakiegokolwiek projektu lub zrobi projekt efemeryczny, będzie to też forma działania w pewien sposób odpowiedzialnego. Dodatkowo, zaczęliśmy się zastanawiać nad tym czy potrzebujemy katalogu. Kiedy jednak okazało się, że dla artystów jest to ważne, rozmawialiśmy o tym jak zrobić to odpowiedzialnie. Więc zdecydowaliśmy się wydać czarno-białą publikację w formie broszury, bez żadnych marginesów i w niskim nakładzie. Ten wątek odpowiedzialności cały czas przenikał przez różne poziomy tego projektu, łącznie z tym, że o budżecie też zdecydowaliśmy wspólnie. Przez chwilę miałam również nadzieję, że może ten moment, kiedy oni wszyscy są razem w jednym miejscu doprowadzi do stworzenia wspólnej realizacji. Dlatego też rozpoczęłam ideę tworzenia wcześniej wspomnianego kodeksu. Każda z uczestniczących osób została przeze mnie proszona o dopisywanie punktów do listy. Niestety, dosyć szybko okazało się, że różnica zdań nie pozwoli nam na wypracowanie takiej listy. Podam w tym miejscu przykład takiego mechanizmu, który uniemożliwiał dalszą pracę nad kodeksem. Część artystów skrytykowała formułę open calla. Zadałam im więc pytanie co proponowałiby w zamian. Niestety, nie mogli wymyślić alternatywnej formuły zarówno dla otwartego naboru, jak i dla innych rozwiązań. Przez taki brak znalezienia platformy porozumienia pomysł wspólnego projektu upadł.

Choć wiele było takich punktów spornych, to w jednym momencie bardzo pozytywnie mnie zaskoczyli. W pewnym momencie nowy dyrektor Maciej Aleksandrowicz, który objął to stanowisko w trakcie mojej pracy nad projektem, powiedział mi, że nie jest w stanie zagwarantować mi



10. Triennale Młodych: Utrwalanie, 2023, kuratorzy: Stanisław Małecki, Lia Dostlieva, Andrii Dostliev, fot. Jan Gaworski

obiecane przez poprzednią dyrektorkę budżetu i że będę musiała zrezygnować z 3 uczestników, ograniczając ich liczbę do 32. Przekazałam im żądania dyrektora, podkreślając, że dla mnie jest to nie do pomyślenia. Wtedy wykonali bardzo ważny gest – napisali do dyrektora list, w którym oznajmili, że jeśli nadal będzie mnie zmuszał żebym podziękowała 3 osobom, to oni zrezygnują z udziału w tym Triennale. Wszyscy się pod tym podpisali. W efekcie dyrektor odpuścił. To był ten jeden moment, w którym poczułam, że czasem solidarne działanie w grupie jest możliwe i przynosi skutki.

SM: Kolejnym utrudnieniem jakiego doświadczyłaś w trakcie pracy była pandemia.

MC: W pewnym momencie wystawa została przeniesiona z kwietnia na wrzesień 2020 roku. Dużo osób na przełomie wiosny i lata było w złym stanie psychicznym, więc spotykaliśmy się na zoomie, żeby poczuć jakąś wspólnotę. Niestety, również w trakcie tych spotkań część uczestników prezentowała negatywne nastawienie wobec tej idei, mówiąc, że nie czują się zobowiązani, żeby w nich uczestniczyć.

SM: Jak w takim razie wyglądała praca nad samą wystawą, czy już w trakcie przygotowań czułaś, że pewna odważna idea, którą obrałaś za cel nie może zostać spełniona?

MC: Artyści ostatecznie podzielili się na dwie grupy. Jedna z nich wzięła odpowiedzialność za swoją sztukę w takim neoliberalnym kontekście – uwzględniając kontekst społecznych wyzwań i kryzysów. Na przykład jedna z artystek stwierdziła, że będzie malowała tylko farbami z naturalnych środków, inna, że wszystkie prace, które powstaną w Orońsku powinny zostać tu na miejscu, przez co ograniczymy tworzenie śladu węglowego. Dla drugiej części osób samo uczestnictwo w Triennale było ważniejsze od odpowiedzialnej sztuki. Osoby, które w ogóle nie chciały brać udziału w tej wystawie nie pojawiły się na monta-

zu – wysyłały mi pliki ze zdjęciami do wydrukowania w gigantycznym formacie. Kiedy mówiłam im, że dana praca nie jest zgodna z koncepcją tej wystawy, bo będzie nas to dużo kosztować i że to nieodpowiedzialne drukować pracę na tak wielkim kolorowym banerze – nie potrafiły tego przyjąć do wiadomości i powodowały sytuację konfliktową. W momencie montażu zaczęły się prawdziwe schody. Okazało się, że neoliberalizm, w którym wyrosli wszyscy uczestnicy doprowadził do tego, że część z nich nie udźwignęła ciężaru tematu.

By zamknąć ten wątek muszę jeszcze wspomnieć o sytuacji, która miała miejsce po zamknięciu wystawy. Dyrektor zrobił wtedy ewaluację projektu z częścią uczestników, w efekcie czego oni na stronie Magazynu „Szum” opublikowali list protestacyjny, w którym opisali moją osobę jako przemocową, opresyjną, że każde moje działanie skierowane było przeciw artystom i artystkom. Nie będę jednak szczegółowo rozwijać tego wątku – zarówno list, jak i moją odpowiedź, opublikowaną w Magazynie „Miej Miejsce” do dziś można przeczytać w internecie¹.

SM: Jak patrzysz na ten cały proces z perspektywy czasu? Chciałaś stworzyć solidarne i horyzontalne relacje, a tymczasem podczas pracy część grupy obróciła się przeciwko Tobie...

MC: Ten projekt miał być dla jego uczestników ogromną lekcją odpowiedzialności, ale część z nich po prostu nie podjęła wyzwania i odwróciła się od sztuki. Jeszcze węższe grono spośród tej grupy skupiło się na zaognianiu konfliktu. Ta cała sytuacja pokazała mi jakim wartościom hołduje dziś część artystów, jakie mają oni oczekiwania względem instytucji i kuratora, jak odnajdują się w systemie wsparcia, który tak na prawdę jest stworzony z myślą o nich. Zamiast wejść w rolę osoby, która poprzez swoją sztukę może przyczynić się do uratowania świata – robią totalnie na przekór – sami wpisując się w tę neoliberalną przemoc. Całe to doświadczenie wiele mnie nauczyło, a także uczuliło na współpracę z częścią artystów. Jednocześnie uzmysłowiło mi niesamowitą siłę środowiska działaczy kultury, ponieważ po publikacji wyżej wspomnianego listu otrzymałam mnóstwo telefonów i ogromne wsparcie znajomych mi osób.

SM: Na koniec chciałbym zadać wszystkim otwarte pytanie, jak w perspektywie tej historii, o której tutaj mówiliśmy, powinny wyglądać przyszłe edycje Triennale?

JSW: Triennale zawsze było świadkiem pewnych trendów oraz spekulacji metaartystycznych. W swojej opowieści starałem się podkreślić, że wraz z początkiem XXI wieku model postmodernizmu oporu, w postaci sztuki krytycznej uległ wyczerpaniu. Ale ta, organizowana m.in. przez pana Tomka edycja zawiera w sobie głośne echo modernistyczno-kolektywnych opowieści. W mojej opinii ta edycja była przepelniona pozytywnym wrażeniem, że sztukę można zbadać i opisać, co pokazuje powrót do modelu eksperymentowania podczas organizowanego wtedy

6-dniowego sympozjum. Choć ma on swoje lata, to wciąż jest to trend aktualny, kontynuowany przez ostatnie dwie edycje. Na tym modelu można byłoby pracować jeszcze przez jakiś czas, myślę, że jak na razie to jest wciąż przyszłościowy kierunek.

MK: Zbigniew Makarewicz na jednym z jubileuszy CRP oznajmił: „czego by nie powiedzieć o CRP, jest to jedyna instytucja w Polsce, która jest sumą wartości”. To powiedzenie dobrze oddaje opisaną tu przez nas historię Triennale oraz tej placówki, tego, że ona powoli, rok za rokiem przechodzi ewolucję i się systematycznie zmienia. Dodatkowo, do głowy przychodzi mi jeszcze jeden cytat z obrazu Pawła Jarodzkiego – „Tylko sztuka cię nie oszuka”. Dla absolwentów uczelni artystycznych to powiedzenie ma szczególne znaczenie, a na pewno kierują się tą dewizą aż do momentu, w którym nie dopadnie ich cynizm i nie wejdą z premedytacją w grę z instytucjami i kuratorami. Więc wydaje mi się, że instytucje publiczne mają wręcz moralny obowiązek, by przedłużać im ten stan niewinności, i tę rolę powinno również spełniać Triennale w Orońsku.

Pozostaje tylko kwestia czy nadal nad wszystkim powinien czuwać arbitralny kurator, bo jak mieliśmy okazję usłyszeć to w każdej z naszych opowieści – jest narażony na mord rytualny czy rodzaj jakiegoś kolektywnego buntu – czy to ze strony artystów, czy nawet instytucji. Wszyscy mają takie same intencje – chcą pracować na rzecz dobra tych artystów, sztuki, ale czasem wszystko obraca się przeciwko nim. Pytanie o hierarchię pozostaje nierozwiązane.

TPJ: To, co może odróżnić Triennale od innych przeglądów młodej sztuki, to oddanie tej platformy młodym osobom kuratorskim. Warto byłoby przemyśleć krajowy charakter imprezy, co słusznie zaakcentowane zostało podczas aktualnej edycji.

MC: Mam wrażenie, że niezależnie jak bardzo w przyszłości organizujący to Triennale będą starali się rozmyć figurę kuratora to ona mimo wszystko zostanie utrzymana. O ile takim rdzeniem pierwszych edycji było odżegnanie się od dziedzictwa PRL-u, o tyle te najnowsze edycje, a także te, które pojawią się w ciągu następnych lat, będą oparte na zmianie neoliberalnych modeli działania, sprzedaży, kapitalizowaniu i hierarchizacji. Co prawda, same te tematy już za następnych 20 lat mogą być już nieaktualne i miejmy nadzieję, że zostaną przepracowane. Jednak to, co moim zdaniem się nie zmieni, to etos artysty, kuratora, tworzenie horyzontalnej komunikacji i współpracy – te wszystkie aspekty związane z odpowiedzialną pracą będą w przyszłości ważnymi elementami tego Triennale ■■■

Przypisy:

¹ Por. *Na szczycie góry stałam i wymyślałam. Uczestniczki i uczestnicy 9. Triennale Młodych w Orońsku*, „Magazyn Szum” [online] 04.12.2020, <https://magazynszum.pl/na-szczycie-gory-stalam-i-wymyslalam/> [dostęp: 26 sierpnia 2023]; Marta Czyż, *Niebezpieczne związki. Marta Czyż o 9. Triennale w Orońsku*, „Miej Miejsce” [online] grudzień 2020, <http://miejmiejsce.com/sztuka/niebezpieczne-zwiazki/> [dostęp: 26 sierpnia 2023].