

Na marginesie monografii galerii Wielka 19

Grzegorz Dziamski

Legendarna poznańska galeria – Wielka 19 doczekała się monografii. Autorką jest Justyna Kowalska, córka Piotra C. Kowalskiego i Joanny Janiak, „dziecko galerii”, jak żartobliwie nazywa samą siebie. Takich dzieci galeria Wielka 19 wychowała sobie sporo, są wśród nich Janek Komasa, reżyser filmu *Miasto 44* i Max Skorwider, utalentowany grafik, absolwent poznańskiej ASP, któremu Justyna Kowalska oddaje głos pod koniec książki.

Galeria Wielka 19 rozpoczęła działalność w 1973/74 roku, ale jej złote lata przypadły na okres 1983–1990, kiedy kierownictwo galerii przejął Stefan Ficner i prowadził ją wspólnie z żoną Joanną. Stefan pomniejszał co prawda swoją rolę, twierdząc – skądinąd słusznie – że więcej niż on dla pozycji i rangi galerii zrobili wystawiający w niej artyści, przede wszystkim Koło Klipsa, ale to on – przy pełnym zaufaniu do artystów – decydował, kto będzie wystawiał w galerii, z kim galeria będzie współpracować, z kim konsultować swoje wybory, w jakich przedsięwzięciach uczestniczyć, no i jak będą wyglądały konkretne wystawy oraz towarzyszące wystawom wernisaże.

Wielka 19 była jedną z kilku galerii, nad którymi opiekę w latach 80. roztoczyła szkoła (PWSSP). Z inicjatywy ówczesnego rektora, Jarosława Kozłowskiego działalność galerii włączona została w program dydaktyczny uczelni. Studenci mogli obserwować z bliska, jak się prowadzi galerię, jak przygotowuje ekspozycje, jak się je promuje i reklamuje, a także proponować własne wystawy, a więc zapoznawać się z tym, czego uczy się dzisiaj na kursach kuratorskich. Wielka 19 była jedną z przyszłolnych galerii, która tym się różniła od pozostałych – Akumulatorów 2, ON czy AT, że najlepiej – tak nam się przynajmniej wydawało wówczas i dzisiaj – wyrażała ducha czasu lat 80.

Kiedy myślimy dzisiaj o sztuce lat 80., o tym, co odróżnia sztukę tej dekady od sztuki wcześniejszych i późniejszych dziesięcioleci, kiedy myślimy o sztuce lat 80. jako o pewnym mnemotechnicznym znaku, to myślimy o ekspresyjnym malarstwie. Myślimy o wielkich kolorowych ob-

Justyna Kowalska
Galeria Wielka 19
Stowarzyszenie Czas Kultury
Poznań 2016

razach niemieszczących się w galeriach, schodzących ze ścian i odważnie wkraczających w przestrzeń galerii w postaci magicznych pomalarskich obiektów i instalacji, o obrazach szukających dla siebie miejsca poza galerią, w starych, opuszczonych fabrykach, halach targowych i sportowych, na dworcach, w kościołach, na fasadach publicznych budynków i miejskich placach. Myślimy o obrazach malowanych na płótnach, kartonach, papierach, foliach, brezentowych plandekach, na różnych podłożach, na zbitych z listewek i skleconych z drutu konstrukcjach, malowanych farbami, ale także owocami: malinami, jagodami, poziomkami. Myślimy o malarskiej energii rozsadzającej teoretyczne ramy sztuki, znoszącej utrwalone podziały na malarstwo i rzeźbę, malarstwo figuratywne i abstrakcyjne, dobre i złe malowanie, awangardę i kicz. Myślimy o pracach Koła Klipsa, o obrazach Piotra C. Kowalskiego, Tadeusza Sobkowiaka, Jerzego Kopcia, o nowym malarstwie kojarzonym z galerią Wielka 19.

Legenda galerii Wielka 19 wiąże się z nowym malarstwem, które objawiło się w Poznaniu w roku 1984 – pierwsze wystawy Koła Klipsa (styczeń, maj, grudzień), wystawa Piotra C. Kowalskiego *Obraz i jego ślad*. Apogeum aktywności galerii i jej artystów przypadło na lata 1986–1988 – malarska instalacja Piotra C. Kowalskiego *Moja pracownia* (1986), totalne malarstwo Jerzego Kopcia (1986) i jego gigantyczne płótno przysłaniające fasadę biblioteki Raczyńskich (*Energia* 1988), wystawy warszawskiej Gruppy (1986), *Neue Bieriemiennot* (1986), Macieja Dowgiałły i Pawła Tracewskiego (1987), Anny Ciby (1987), Renate Anger (1987). Poznań stał się ważnym ośrodkiem nowej sztuki. W 1987 na II Biennale Sztuki Nowej w Zielonej Górze galeria Wielka 19 uznana została, obok warszawskiej Dziekanki, z którą zresztą poznańska galeria współpracowała, za główny ośrodek nowej ekspresji w Polsce. W tym samym roku Koło Klipsa i Grupa wzięły udział w wystawie *Gruppenkunstwerk* towarzyszącej Documenta VIII w Kassel.

Nowe malarstwo pojawiło się w Polsce kilka lat po zdominowanych przez nową ekspresję Documenta VII (1982), w Kassel, kilka lat po głośnych wystawach *A New Spirit in Painting* w Londynie (1981) oraz *Zeitgeist* w Berlinie (1982), po książkach: *The International Trans-avantgarde* (1982) *Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart* (1982) Maxa Fausta. Polska krytyka była dobrze przygotowana na przyjęcie nowego malarstwa. Dysponowała wiedzą i odpowiednią terminologią, problem polegał jedynie na tym, czy nowe polskie malarstwo wpisać w nurt neoekspresjonizmu, transawangardy, *Neue Wilde Malerei*, czy postmodernizmu? Wszystkie te rozwiązania były możliwe, ponieważ polska nowa ekspresja była sztuką pozbawioną teorii, programowo ateoretyczną, do której teoria była wnoszona z zewnątrz przez krytyków. Nowe malarstwo nie potrzebowało teorii, tak uważano, ponieważ było

powrotem do malarstwa. Po latach awangardowych poszukiwań i eksperymentów wyprowadzających sztukę na manowce antysztuki, sztuka wracała do malarstwa, a więc do czegoś sprawdzonego i oswojonego, co niewątpliwie jest sztuką, a może nawet arche-sztuką. Wielu entuzjastów nowego malarstwa, zarówno artystów, jak i krytyków, wierzyło w istotę malarstwa, która łączy malowidła z Altamiry z Jacksonem Pollockiem.



Justyna Kowalska
Galeria Wielka 19, Stowarzyszenie Czas Kultury, Poznań 2016

W Polsce nie było sporu o nowe malarstwo. Maria Morzuch przeciwstawiała malarstwo lat 80. autoanalitycznej sztuce poprzedniej dekady, podkreślając publicystyczność, agresywność, wizualno-językową dosadność tego malarstwa i jego skłonność do kpiny i ironii. Ewa Mikina akcentowała narracyjność i parodystyczne pasożytowanie na malarskich konwencjach, a Marcin Giżycki wiązał nowe malarstwo z kryzysem kultury, schyłkiem realnego socjalizmu i rozpadem obowiązującej w Polsce metanarracji. Wszystkie te opisy bardzo słabo przystają jednak do poznańskiej nowej ekspresji lansowanej przez galerię Wielka 19, nie przystaje do

nich ani twórczość Koła Klipsa, ani Piotra Kurki, Piotra C. Kowalskiego, Jerzego Kopcia, Tadeusza Sobkowiaka. Ich twórczość nie była prostym zaprzeczeniem sztuki wcześniejszej dekady. Czy zainteresowanie Piotra C. Kowalskiego śladem, wbrew temu, co mówią rozmówcy Justyny Kowalskiej, nie jest przykładem konceptualizowania malarskiej ekspresji?

W Polsce, podobnie jak w Niemczech, a inaczej niż w Stanach Zjednoczonych czy Francji, w nowym malarstwie ujrano szansę na wyjście z artystycznego i estetycznego impasu, w jaki wprowadził sztukę konceptualizm. Nowe malarstwo umieszczono w tradycji awangardy w nadziei, że pozwoli to zobaczyć tę tradycję w inny sposób, odnowić ją, zrewitalizować. Nie było więc konfliktu między młodym malarstwem a tradycją awangardy, czego Wielka 19 jest znakomitym przykładem.

Malarstwo lat 80. wciągnięte zostało w rozmaite dyskursy i spory – polityczne, rynkowe, kulturowe, toczące się ponad głowami artystów, a przede wszystkim w spór o ponowoczesność. Malarstwo lat 80. wyzwoliło nas z medialnego myślenia o sztuce, wprowadzając rzeczywisty pluralizm medialny – artyści mogą posługiwać się różnymi mediami, bo żadne z nich nie jest z natury lepsze ani gorsze.

Galeria Wielka 19 odegrała ważną rolę w historii polskiej sztuki, dlatego dobrze się stało, że powstała monografia o tej zasłużonej galerii, tym bardziej, że – jak pisze Max Skorwider – dzisiejszym studentom Uniwersytetu Artystycznego nazwa „Wielka 19” niewiele mówi. Książkę Justyny Kowalskiej zamyka „Postscriptum”, wypowiedzi kilku młodych artystów, absolwentów poznańskiej uczelni artystycznej, dla których Wielka 19 jest legendą, duchem przeszłości, a może widmem ojca, szkoda, że ten głos nie został w książce wzmocniony, że autorka książki nie pokazała, jak młodzi twórcy odnoszą się dzisiaj do artystycznej spuścizny poznańskiej galerii. •

