Adam Mazur, Aneta Szyłak

POTRZEBA DOMKNIĘCIA

Adam Mazur: Co dla ciebie znaczy bycie kuratorką?

Aneta Szyłak: Cały czas starałam się, żeby to, „co" robię, było też zastanawianiem się nad tym „jak" to robię. Kiedyś „co" było dla mnie mniej ważne niż „jak". Myślę, że wychodziło to z moich zainteresowań literaturą, moje pierwsze wykształcenie to literaturoznawstwo. Zawsze interesował mnie w literaturze autotematyzm i refleksja literatury nad sobą samą.

AM: Bardzo modernistyczne podejście.

ASZ: Można tak powiedzieć. W ogóle bardzo interesuje mnie, w jaki sposób coś się wydarza i jaka jest moja w tym rola. Cały czas stawiałam pytanie o rolę kuratora, instytucji czy organizacji – w zależności od tego, gdzie pracowałam. To pytanie się odnawiało za każdym razem, gdy zmieniał się kontekst działania albo coś się zmieniało w kontekście. Stocznia jest bardzo dynamicznym i wielowarstwowym kontekstem. Używałam na przykład takich sformułowań jak palimpsest i odnosiłam je nie tylko do wystawy *Palimpsest Muzeum*, ale też na przykład do opisu Stoczni jako uwarunkowania. Interesuje mnie nie tyle kontekst w tradycyjnym rozumieniu, czyli kontekst sztuki, ile po prostu interesują mnie uwarunkowania oraz to, w jaki sposób z uwarunkowaniami dajemy sobie radę.

AM: To na czym polega to twoje „jak"?

ASZ: „Jak" zmienia się też w zależności od momentu, ono jest dynamiczne. Akurat teraz jestem na etapie finalizowania doktoratu i tam próbuję odpowiedzieć na to pytanie „jak?". To próba opisu zmiany działania, które czasami było intuicyjne, w metodę. Przy całej mojej wątpliwości wobec stwarzania metod, bo też nie wierzę, że istnieje jedna metoda. Ona jest zawsze bardzo zależna od relacji, nie jest ostatecznie w stu procentach implantowana w innym otoczeniu. Najważniejszą rzeczą dla mnie było to, że działanie nie polega na archeologii kontekstu ani na ozdabianiu kontekstu. To były dwie rzeczy, do których dosyć szybko doszłam. To się najmocniej zaakcentowało, kiedy zaczynałam pracować w Stoczni, kiedy zakładałam Instytut Sztuki Wyspa. Pytania, które starałam się sobie zadać poprzez pierwsze dwie wystawy – *BHP* (2004) i *Strażnicy Doków* (2005). To było przede wszystkim pytanie o to, co my w ogóle tutaj robimy. Bardzo zależało mi na tym, żeby to nie była impozycja, że „przyszliśmy sobie, nam się należy,

Bez względu na to, jak byliśmy w tym momencie przegrani, wiedzieliśmy, że posiadamy przywilej, chociażby wykształcenia, wiedzy, która pozwala nam przewidzieć pewne procesy i konstytuować się wobec nich.

jesteśmy artystami, kuratorami i chcemy mieć miejsce do działania". Od początku to nie była moja motywacja. Motywacją było pytanie – jaka jest nasza rola w miejscu, które do nas nie należy? Myślę, że strasznie ważne było rozpoznanie grup, do których to należy, i uzyskanie w pewnym sensie nie tyle zezwolenia, co wypracowania mikroprzestrzeni pomiędzy, w której nasze działanie stawało się etycznie możliwe.

AM: Myślałem, że jak mówisz o sposobie pracy, to zapytana o jakość czy charakterystykę tego, co robisz jako kuratorka, odpowiesz bez wahania, że najważniejsza jest dla ciebie etyczna strona działań.

ASZ: To skomplikowane. Sporo obejrzałam w innych częściach świata i przeczytałam o różnych porażkach partycypacyjnych. Jak byśmy się do tego nie przymierzali, w momencie, kiedy zaczynaliśmy działać w Stoczni, nie bylibyśmy zmarginalizowani. Pamiętajmy, że w szczególnych okolicznościach politycznych utraciliśmy poprzednie miejsce działania. Czuliśmy się zmarginalizowani, ale jednocześnie wchodziliśmy w miejsce, co do którego wiedzieliśmy, że jest ofiarą transformacji, że jest tam ogromna grupa ludzi, którzy są skrzywdzeni i będą dalej regularnie krzywdzeni przez uwarunkowanie transformacyjne. Bez względu na to, jak byliśmy w tym momencie przegrani, wiedzieliśmy, że posiadamy przywilej, chociażby wykształcenia, wiedzy, która pozwala nam przewidzieć pewne procesy i konstytuować się wobec nich. Jednocześnie wiedzieliśmy, że nie jest w naszej mocy zatrzymanie pewnych procesów, na przykład prywatyzacyjnych, ekonomicznych. Wiedzieliśmy, że musimy dać sobie szansę znalezienia nowej płaszczyzny, na której osoby ze Stocznią związane będą mogły czuć się upodmiotowione. Po dru-

gie, wiedzieliśmy, że jest tam zbyt wiele głosów niewysłuchanych, żeby stawiać się w pozycji kogoś, kto koryguje ten dyskurs. Dawaliśmy na przykład możliwość wypowiedzenia się w innym kontekście niż związkowy (czyli np. protest) osobom, które miały bardzo ograniczone możliwości wypowiadania się, albo te możliwości były regulowane na przykład poprzez media i to, czego media oczekują.

AM: Jak mówisz my, to kogo masz na myśli?

ASZ: Mówię o Wyspie jako o tworze.

AM: Co to za twór?

ASZ: To jest dla mnie trudne pytanie…

AM: Spróbujmy to zrekonstruować. Mam wrażenie, że częściowo sytuacja, w jakiej się znalazłaś, wynika z twojej postawy, którą można nazwać heroiczną, czy też umotywowaną etycznie, nieprzejednaną, idealistyczną…

ASZ: Krótko mówiąc: głupią i niepraktyczną.

AM: Tak bym tego nie ujął.

ASZ: To dla mnie trudne, bo moje działanie bardzo odwołuje się do miejsca. Przestrzeń zawsze była kluczem do mojego myślenia. Jak dołączyłam się do Wyspy, która działała wtedy na Starym Mieście, to był dokładnie 1994 rok. Wtedy Wyspa prowadziła Łaźnię, od niedawna, bo też zaszła zmiana, wcześniej Łaźnią zajmowała się inna fundacja. Weszłam jako kurator w środowisko, które było bardzo ukształtowane. Bardzo tego potrzebowałam. Nie chciałam pływać w ogólnym sosie tak zwanego środowiska – szukałam zakorzenienia i rzeczywiście było ono dla mnie etyczne. Interesowało mnie to, że Wyspa jest organizacją, która zaczęła się kształtować w okresie stanu wojennego. To było generacyjne pozycjonowanie się, ale nie chodziło o wspólnotę wieku, tylko o wspólnotę doświadczenia politycznego.

AM: To nie było już twoje doświadczenie, prawda?

ASZ: Nie. Wtedy, kiedy artyści Wyspy się zbierali, czyli w roku 1984–1985, ja wróciłam do Pucka. Wydaje mi się, że Puck był też niesłychanie ważny. Wróciłam do swojego miasta, właściwie nie mając do końca pomysłu na siebie, kończyłam jeszcze wtedy studia, nie było gdzie mieszkać… Krótko mówiąc, wróciłam do mamy i taty

z moim ówczesnym mężem, wyremontowaliśmy sobie taki domek, w którym zamieszkaliśmy. Poszłam wtedy do swojej pierwszej pracy etatowej w Muzeum Ziemi Puckiej w Pucku. Czyli takie malutkie muzeum regionalne, w którym chciałam robić działania wokół sztuki. Oni szukali pracownika do edukacji. Ponieważ miałam metodyczne wykształcenie edukacyjne, to zostało mi to powierzone. Zaczęłam realizować, trochę we współpracy z moją koleżanką z działu etnografii, ideę żywego muzeum, która nie była wtedy bynajmniej czymś, co działo się w Polsce. Tak naprawdę tylko muzea etnograficzne, zwłaszcza muzea na wolnym powietrzu, które miały do czynienia z jakimiś zawodami albo rzemiosłami, realizowały podobną ideę. Zaczęłam prowadzić tam program, za który bardzo szybko zaczęłam dostawać jakieś nagrody, zrobiłam konferencję metodyczną na temat używania muzeum w procesie dydaktycznym dla nauczycieli, ale też sprowadzałam metodyczki z Uniwersytetu Gdańskiego…

AM: Mówimy tutaj o głębokich latach 80., wtedy w Polsce nikt tego nie robił.

ASZ: Tak, miałam właściwie nieustający kontakt z widzem i było to dla mnie bardzo ważną sprawą. Puck to 20-tysięczne miasto, ale też spory powiat, w którym współpraca ze szkołami, zwłaszcza podstawowymi, była bardzo ważna. To były zajęcia w kuźni, zajęcia z tzw. twórcami ludowymi, malarstwo na szkle, ale też zajęcia na temat medycyny ludowej, na temat wiedzy, która funkcjonuje w zupełnie innym rejestrze. Po pierwsze to jest ta, powiedzmy, nieuczesana wiedza, po drugie zupełnie inna wizualność, związana z przedmiotami życia codziennego. To były też działania, podczas których pozwalałam dotykać eksponatów, co jak wiadomo, w latach 80. było dość dużym tabu w muzeach. Uzyskałam zgodę ówczesnej dyrektorki muzeum, żeby można było dotykać przedmiotów. Oczywiście nie mówimy o średniowiecznym malarstwie, tylko o kołowrotkach, grzebieniach czy ościeniach i sieciach. Chodziło mi o to, żeby poprzez przedmiot, dotyk, fizyczne doświadczenie odnawiać wiedzę pragmatyczną. Byłam też pierwszą osobą, która w województwie gdańskim (aktualnie województwo pomorskie – red.) wprowadziła wideo do edukacji. Pamiętam, że pokazywałam film o Kreciku, który szył sobie spodenki – słynny film, który pokazywał całą obróbkę lnu. Prezentowałam to na ekspozycji lnu. Pamiętam wyprawę do Częstochowy, gdzie był jedyny importer VHS-ów.

AM: Rozumiem, że nie miałaś wtedy kontaktu ze sztuką współczesną jako taką?

ASZ: Miałam. Wprowadziłam taki cykl, który nazywał się „Spotkania ze sztuką współczesną", gdzie zapraszałam różnych, głównie młodych ludzi ze środowiska gdańskiego. Żaden z nich nie jest znanym artystą, chodziło raczej o pokazanie procesu powstawania czegoś, na przykład obrazu, grafiki. Chodziło o to, żeby w mieście takim jak Puck, gdzie nie było żadnej wiedzy na temat sztuki, pokazać ją od kuchni. Nie chodziło o pokazywanie artystów, najważniejsze było spotkanie, rozmowa, czasami była część warsztatowa. To było totalnie intuicyjne działanie, robiłam wówczas rzeczy jakby nie było żadnej literatury przedmiotu, w każdym razie nie było takiej, do której miałabym dostęp. Robiłam rzeczy, których mi samej brakowało w muzeum, których sama chciałabym doświadczyć.

AM: Dlaczego stamtąd odeszłaś?

ASZ: Za duża urosłam w oczach dyrekcji. To zaczęło się robić dosyć głośne, dostawałam sporo nagród i atmosfera zrobiła się gęsta. Bardzo chciałam poszerzać ten obszar związany ze sztuką i nie uzyskałam na to zgody. Można powiedzieć, że osiągnęłam w tym muzeum wszystko i nie mogłam pójść dalej.

AM: Co znaczyło dla ciebie „dalej"?

ASZ: Dalej oznaczałoby kompletną transformację programu w coś, co w większym stopniu byłoby związane ze sztuką. Już wtedy sporo o sztuce pisałam do prasy regionalnej, do magazynów kulturalnych, które wtedy tutaj wychodziły. Utrzymywałam żywy kontakt ze środowiskiem. Opublikowałam jeden, drugi tekst i nagle

Doskonale pamiętam, jak oglądałam *Ekspresję lat 80*. Ta wystawa mną wstrząsnęła. Była niesłychanie brzydka, przynosiła rodzaj brutalnej estetyki, w której zawarty był cały krzyk niezgody na rzeczywistość, w jakiej wówczas żyliśmy.

zaczęły się nasilać propozycje i więzi ze środowiskiem gdańskim. Wiedziałam już, że chcę czegoś innego. To też jest okres, kiedy pojawiają się bardzo ważne wystawy, na przykład *Ekspresja lat 80*. To jest chyba 1988 rok. Byłam recenzentką Radia Gdańsk, więc na bieżąco oglądałam wystawy w Trójmieście i pisałam recenzje, które potem były czytane – jeszcze wtedy w radiu dużo się mówiło o rzeczach ważnych. Pisałam taki felieton co tydzień i w związku z tym musiałam oglądać wystawy na bieżąco. Pamiętam takie ważne dla mnie wystawy jak np. *Dyplom '84* w 1985 roku, kiedy po raz pierwszy zobaczyłam prace Grzegorza Klamana i Mirosława Bałki – to była wystawa najlepszych dyplomów w PGS-ie, który wówczas nazywał się jeszcze BWA. Potem nadeszły wystawy, które robił Ryszard Ziarkiewicz. One też były istotne. Doskonale pamiętam, jak oglądałam *Ekspresję lat 80*. Ta wystawa mną wstrząsnęła. Była niesłychanie brzydka, przynosiła rodzaj brutalnej estetyki, w której zawarty był cały krzyk niezgody na rzeczywistość, w jakiej wówczas żyliśmy. Równie mocne wrażenie zrobił na mnie sposób skonstruowania tej wystawy. Ona była gęsta – przestrzeń wypchana przedmiotami, która łamała zasady indywidualistycznego pokazu dzieł sztuki. Wystawa totalna, w której mnóstwo rzeczy się nakładało. Myślę, że to było dla mnie bardzo ważne.

AM: Także dlatego, że pojawił się tam Ziarkiewicz jako kurator?

ASZ: Tak. On wtedy prowadził Galerię D. To było, zanim jeszcze został tam dyrektorem. W każdym razie myślę, że to był ważny moment dla mnie, w którym moje myślenie o literaturze jako o akumulacji języków i dyskursów, otoczeniu, gdzie funkcjonujemy intelektualnie, przełożyło się na myślenie o wystawie. Wystawa jako obszar akumulacyjny, nielinearny, który jest pewnym otoczeniem. Ta wystawa była bardzo instalacyjna, *environmentalna*. To była przestrzeń, w której jesteś, a nie pokaz pojedynczych dzieł.

AM: Robiłaś już wtedy własne wystawy?

ASZ: Tak, robiłam wystawy w muzeum. W ogóle byłam już zanurzona w procesach muzealnych. To było dla mnie bardzo ciekawe, bo w tym małym muzeum w Pucku byli ludzie niezwykle oddani swojej pracy. Teresa Lasowa, która była tam przez wiele lat dyrektorką Parku Etnograficznego we Wdzydzach, była taką osobą, której etyka pracy stała się dla mnie bardzo ważna. Jej świadomość relacji pomiędzy tym, że akumulujesz przedmioty, prowadzisz badania, ale też budujesz relacje z ludźmi, którzy tam mieszkają, tworzą, oddają

przedmioty… Wystawa, którą robi takie muzeum etnograficzno-historyczno-archeologiczne jest, procesem relacyjnym – widziałam już to w jej działaniu. Jej pasja i świadomość tego, co chce osiągnąć, była dla mnie niesłychanie ważna, bardzo dużo się od niej nauczyłam.

AM: Kiedy przeprowadziłaś się do Gdańska?

ASZ: W 1990 roku. Odeszłam z muzeum i przez pewien czas byłam po prostu wolną krytyczką sztuki, recenzentką, pisałam do katalogów i magazynów. Ale już robiłam wystawy. To wchodzenie było dość nieśmiałe, bo nie miałam rozpoznania. To było jakieś Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki… Potem dostałam propozycję prowadzenia galerii w Teatrze Wybrzeże, ale wcześniej zaczęłam już wchodzić w środowisko kultury niezależnej w Gdańsku.

AM: Czyli w czasach Solidarności nie pojawiałaś się w kręgu artystów trójmiejskiego undergroundu?

ASZ: Nie.

AM: Miałaś jakiś związek z Solidarnością?

ASZ: Nie, to był zupełnie inny okres. Nie chcę teraz tego głębiej poruszać, ale zawsze miałam głęboko lewicowe poglądy. Ten kożuch religijny, w którym była głęboko zanurzona Solidarność, był dla mnie trudny do przełknięcia. Ale jak spojrzysz na Wyspę i w jaki sposób artyści Wyspy się pozycjonowali – głównie Grzegorz Klaman, bo przetrwał najdłużej – to tam była bardzo głęboka świadomość tego, że zaczyna się tworzyć kolejna hegemonia ideologiczna, poprzez rosnącą polityczną rolę Kościoła Katolickiego.

AM: Mówisz teraz o swoim doświadczeniu bycia w Wyspie w latach 90.?

ASZ: Mówię o tym, co oni mówili o sobie już na początku lat 90. Był taki słynny wywiad w piśmie „Przedproża", które wydawał jeszcze Wojewódzki Ośrodek Kultury, teraz to jest Nadbałtyckie Centrum Kultury. Oni o tym mówili, przeczuwali, że to jest pewien rodzaj zagrożenia i nie chcieli przynależności, nie wiązali się raczej z kościelnymi ruchami religijnymi, z wyjątkiem współpracy Grzegorza Klamana z Boguckimi.

AM: Kiedy poznałaś Grzegorza Klamana?

ASZ: To musiał też być 1990 lub 1991 rok. Już wtedy znałam się z Witosławem Czerwonką, który nawet chciał, żebym prowadziła jakąś galerię szkolną… Cały czas bujałam się w tym środowisku. Przyszłam do Wyspy, bo zaprosił mnie Czerwonka i zapytał: „Pani Aneto, czy zna pani Grzegorza Klamana?". Ja na to, że nie znam. A on na to, że idziemy. I tam na parapecie w Wyspie siedział Klaman z ponurą miną i majtał nogami. Tak się poznaliśmy. Przez Witka Czerwonkę. Wtedy zaczęłam bywać w środowisku Wyspy. Bardzo wierzyłam w to, że Wyspa jest kolektywna, co może nie do końca było prawdą, ale…

AM: Pomimo wiary w kolektyw, będąc w tym środowisku, bardzo szybko zaczęłaś mieć osobną tożsamość kuratorki. Pamiętasz, kiedy zrobiłaś pierwszą ważną dla siebie wystawę?

ASZ: To było od razu. Ja nie weszłam w rolę asystentki, tylko od razu w rolę kuratorki. Przebywałam w tym środowisku, ale już wtedy prowadziłam galerię w teatrze. Grzegorz wysyłał takie sygnały, zapraszał mnie, ale miałam wtedy szalenie niestabilną sytuację ekonomiczną, pracowałam w różnych dziwnych miejscach jednocześnie, starając się pisać o sztuce, robić wystawy. Wpadła mi w oko Anka Baumgart, zresztą widziałam jej instalację w Łaźni na zbiorowej wystawie studentów, chyba wystawie *Praxis*, i stwierdziłam, że bardzo chciałabym zrobić jej wystawę w teatrze. Zrobiłam ją w tej galerii teatralnej, był jakiś mikrokatalożek, mój tekst i tak dalej, ale Anka bardzo chciała mieć wystawę w Wyspie. Wyspa wtedy była takim męskim zakonem, więc zebrałyśmy się we dwie i stwierdziłyśmy, że odważymy się wspólnie. Oni patrzyli na nas jak na dwie nawiedzone baby. Byłyśmy kompletnie nakręcone, że wszystko same zrobimy, damy radę, tylko chcemy to miejsce. To było na zasadzie: „to sobie róbcie". Ta wystawa bardzo fajnie wyszła, nawet miała jakieś recenzje… Była w grudniu-styczniu, a w lutym dostałam propozycję stałej współpracy z Wyspą. Przyszłyśmy tam w 1994 roku w grudniu, a od 1995 już tam pracowałam.

AM: Co wtedy znaczyło dla ciebie bycie kuratorką? Miałaś takie modelowe role typu Ryszard Ziarkiewicz czy Bożena Czubak?

ASZ: Nie, Bożena Czubak jeszcze wtedy nie była kuratorką, dopiero jak zaproponowałam jej pracę, stała się kuratorką.

AM: To był jeszcze taki czas, kiedy artyści sami robili sobie wystawy?

ASZ: Tak. Wyspa była miejscem, gdzie funkcjonowała samoorganizacja artystyczna. To była pierwsza właściwie próba, z intencją, żeby był kurator, poza jakąś wcześniejszą współpracą z Jolą Ciesielską, która raczej pisała o tym środowisku. Myślę, że to też wiązało się z tym, że organizacja już była dojrzała, w środowisku sporo się działo, a nie było instytucji, która by się nim zajmowała, nie było kuratorów w takim dzisiejszym rozumieniu. W ogóle w Gdańsku nie było wtedy żadnych kuratorów. Można było tylko powiedzieć tak o Ziarkiewiczu, który był pierwszą taką osobowością kuratorską, prowadził na bardzo wysokim poziomie PGS. Gdy przyszłam do Wyspy, to jemu ziemia zaczęła się właśnie osuwać spod nóg, wtedy prawie wylatywał z pracy w PGS-ie. To był moment bardzo trudny, bo jedyna w miarę stabilna instytucja przestawała istnieć. Środowisko nie miało żadnej bazy. Myślę, że to była potrzeba chwili – potrzebna była osoba, której ambicje i kompetencje są inne niż te artystów. Trzeba było, żeby ktoś pisał, żeby ktoś promował, żeby ktoś tworzył ramy organizacyjne i finansowe dla tego środowiska.

AM: W ten sposób stałaś się kuratorką całego środowiska ze szczególnym uwzględnieniem Grzegorza Klamana?

ASZ: Może nie całego środowiska, bo też pamiętajmy, że to środowisko było wewnętrznie podzielone. Jola Ciesielska napisała tekst *Nowa szkoła gdańska*, który w ogóle stworzył tę nazwę, jej widoczność, a to było ewidentnie w sporze ze szkołą sopocką, która w środowisku była uważana za pewien rodzaj zamkniętej estetyki. To był też spór polityczny, związany z tym, w jaki sposób związki twórców zachowywały się w okresie stanu wojennego… To też w pewnym sensie replikowało pewien rodzaj relacji wobec sytuacji politycznej.

AM: Czułaś, że ty też coś proponujesz, jeśli chodzi o definicję tego środowiska, czy byłaś używana przez tę męską grupę artystów, którzy potrzebowali kuratorki?

ASZ: Nie, ja miałam do tego absolutnie pragmatyczny stosunek – wiedziałam, że taka osoba jak ja jest potrzebna, bo tam był chaos. Zmieniła się też sytuacja – Polska była już demokratyczna, były środki na działanie, duże otwarcie na organizacje pozarządowe. To był moment dla osoby takiej jak ja, która miała bardzo różne doświadczenia, bo pracowałam w muzeach, w prasie, nawet w drukarni. W swoim transformacyjnym okresie próbowałam wszystkiego, w związku z tym miałam bogaty zestaw różnych doświadczeń, które przygotowywały mnie nie tylko do pracy kuratorki, ale powodowały,

że byłam efektywna w realizowaniu różnych rzeczy. Jednocześnie cały czas pisałam teksty, robiłam wywiady z artystami, czyli wchodziłam, wgryzałam się w to środowisko, starałam się je zrozumieć. Co ciekawe, jednym z pierwszych zadań, jakie dostałam, było zredagowanie książki o 10-leciu Wyspy. To był moment, kiedy mogłam poprzez archiwum i rozmowy z artystami wejść w proces odtwarzania intencji, tego, czym Wyspa miała być i jak się zmieniała. Działałam w instytucjach publicznych, w muzeum, w teatrze i tak dalej – miałam doświadczenie działania instytucjonalnego, ale nie byłam tym usatysfakcjonowana. Doskonale wiedziałam, że to nie jest to, czego chcę. Bardzo potrzebowałam związać się ze środowiskiem, które ma ukształtowane poglądy, posiada pewien rodzaj postawy etycznej i politycznej, jest też w relacji do miejsca, czyli ma rodzaj takiego lokalnego zakorzenienia. Uważałam, że znalazłam to w Wyspie, nigdzie indziej tego nie było.

AM: Wyspa najpierw była środowiskiem artystów, potem stała się miejscem na Wyspie Spichrzów…

ASZ: Było środowisko, były działania w przestrzeni publicznej, głównie Kazimierz Kowalczyka i Grzegorz Klamana. Były próby kolonizacji różnych miejsc. Na barakach oprócz Klamana wystawiał Ziarkiewicz, który też malował, Staniszewski… Były takie działania jak *Linia ognia* na Motławie Klamana, czy Kowalczyka rysunki na śniegu czy rysunki z desek... To było wchodzenie w miasto, oni próbowali uprawiać *land art* w mieście. Próbowali tworzyć równoległy do istniejącego systemu sposób pokazu sztuki. To było dla mnie ważne. W tym właśnie tkwiła ta relacja do miejsca, ale też miejsca, które nie jest w swojej złożoności łatwo uchwytne.

AM: Wtedy, jak artyści już dostali to miejsce, to czy mieli już fundację?

ASZ: To były jakby dwa miejsca. Najpierw była możliwość działania na Wyspie Spichrzów, potem Walery Żuk, dyrektor administracyjny szkoły, zaoferował im wzięcie świetlicy w akademiku, gdzie Wyspa działała chyba z 10 lat albo więcej.

AM: Byłaś zaangażowana w powstanie i działalność fundacji?

ASZ: Najpierw byłam po prostu kuratorką, a wiceprezesem przez pewien czas był Jacek Niegoda i chyba Piotrek Wyrzykowski. Po przetasowaniach w Wyspie oni odeszli, a ja weszłam w jedno

z miejsc w zarządzie. To nie było długo po moim przyjściu do Wyspy. Może półtora roku, może dwa lata. Narastał spór pomiędzy Grzegorzem i kilkoma innymi osobami a tymi, którzy otworzyli CUKT. Oni wyraźnie łączyli się z kulturą techno, chcieli w inny sposób wchodzić w kontakt z widzem, na przykład poprzez imprezy masowe. Tych różnic było wiele. Ewidentnie nastąpił rozłam w fundacji, więc żeby dalej funkcjonowała, musiałam wejść na ich miejsce. Była taka potrzeba.

AM: Dopiero w drugiej połowie lat 1990 „musiałaś" coś zrobić i rozumiem, że ma to również bardzo intensywny związek z twoją zmieniającą się relacją z Grzegorzem Klamanem. Jako kuratorka stajesz się jego osobistą kuratorką. Poza realizacją własnych projektów kuratorskich pracujesz na jego wizerunek, jego obecność w sztuce.

ASZ: Tutaj pozwolę się nie zgodzić. Przede wszystkim jak dołączałam się do Wyspy, to byłam znaną tylko lokalnie kuratorką i krytyczką, a Grzegorz był bardzo znanym artystą, jednym z najbardziej rozpoznawalnych artystów w Polsce. To też był dla niego taki szczytowy moment w karierze.

AM: To stopniowo zmieniało się na przestrzeni kolejnych lat 90. Stawałaś się coraz bardziej znana, ale też sprawiałaś, że Grzegorz Klaman nie przepadł wraz z szeregiem artystów identyfikowanych z latami 80.

ASZ: Przede wszystkim pracowałam z całym środowiskiem, napisałam artykuły o każdym z artystów Wyspy, z wieloma z nich pracowałam także w następnych latach. Myślę, że miałam bardzo silną świadomość swojej roli w tym środowisku. Roli, która też wynikała z deficytu. Pamiętaj, że tutaj, w Gdańsku, nie było też historii sztuki…

AM: Nie miałaś wyrzutów ze strony innych artystów, że przesadzasz z Klamanem? Jak masz być kuratorką, to powinnaś robić wystawy z pewnego dystansu, a ty dystans traciłaś, co później miało się też na tobie zemścić…

ASZ: Nie wiem, czy traciłam dystans, myślę, że byłam w bardzo ważnej, twórczej relacji z kimś, kogo bardzo szanowałam.

AM: Jak w takim razie twoim zdaniem powinna wyglądać relacja kuratorki z artystą bądź artystką?

ASZ: One są różne. Nie z każdym możesz wejść w tak głęboką relację. Okoliczności były tutaj trochę inne. Myślę, że Grzegorz był dla mnie

osobą niesamowicie ważną. Uważałam, że on jest osobą realizującą moje wyobrażenia o artyście.

AM: Modelowy twórca?

ASZ: Tak. Artysta, który nie tylko robił fajną sztukę, ale miał postawę polityczną, etyczną, potrafił o nią walczyć.

AM: Co było wtedy twoim zadaniem jako kuratorki?

ASZ: Bardzo mi zależało na tym, żeby stworzyć opis tego środowiska. Stworzyć pewien rodzaj narracji na podstawie analizy wszystkich dostępnych możliwości i kontaktów, żeby zrozumieć, na czym to polega. Pamiętaj, że weszłam w to środowisko już w momencie, gdy było dojrzałe. Klamana po raz pierwszy zobaczyłam w telewizji w jakimś 1985 roku, w takim bardzo ciekawym filmie, który powstał o środowisku gdańskim. Czyli jest pewien fenomen, który nie ma wystarczającego opisu. Zobaczyłam dla siebie rolę. Warszawskie środowisko w niewielkim wymiarze było zainteresowanie sceną gdańską. Istniały sporadyczne kontakty, okazjonalne możliwości pokazywania. W związku z tym zaczęłam pisać. Robiłam okładkowe materiały do „Exitu" przez wiele wydań.

AM: Wprowadzając to środowisko jako…?

ASZ: Jako pewien język, ale też postawę.

AM: Jako język sztuki krytycznej, który jest istotny i powinien być znany w skali ogólnopolskiej?

ASZ: Tak. Wtedy jeszcze nawet nie używano tego sformułowania. To była wyrazista estetyka, kompletnie odrębna od tego, co się w tym czasie działo na przykład w Warszawie, w Łodzi, w Lublinie. Bardzo wyrazista estetyka i postawy, które starałam się opisać. Druga połowa lat 90. to jest też okres, kiedy zaczęłam zajmować się kontaktami zagranicznymi, których nie miałam i musiałam je nawiązać. Prawie w ogóle nie mieliśmy kontaktów zagranicznych, więc oknem, kanałem, który nie był skontrolowany przez wpływowe osoby, była Skandynawia. Wyspa miała już jakieś kontakty skandynawskie i zanim jeszcze przyszłam, robiła bardzo ważny multimedialny projekt. Z tego rozpoznania, które zrobiłam, wynikało, że jest intencja kontaktów nadbałtyckich w ramach Ars Baltica. Prawie nikt tego nie robił, więc to była możliwość, którą chciałam wykorzystać.

Stąd takie kontakty jak Helsinki, Sztokholm, Kopenhaga. Rozpoznawałam kontakty w tym obszarze, które później rozwinęły się w całą masę innych kontaktów, ale to był właśnie początek.

AM: Kiedy w twoim życiu pojawiła się Łaźnia?

ASZ: W tym samym czasie. Wtedy, kiedy przyszłam, to już od kilku miesięcy Fundacja Wyspa Progress prowadziła Łaźnię. Wcześniej to była Fundacja Otwarte Atelier, która rozpadła się w wyniku sporu środowiskowego, różnych wizji funkcjonowania Łaźni.

AM: Byłaś już wtedy w zarządzie Fundacji i zaangażowaliście się w pracę w Łaźni?

ASZ: Tak. To znaczy Fundacja już była w to zaangażowana, kiedy przyszłam, czyli to nie było związane z moją obecnością. Oni się przeorganizowali wewnątrz środowiska i powstała nowa fundacja, a ja w którymś momencie przyszłam. Nowa fundacja powstała we wrześniu, a ja dołączyłam w grudniu 1994. Już wtedy trwał program Łaźni i równolegle zaczęłam tworzyć różne projekty, ale już wówczas z naszych rozmów wynikało, że tak się dalej nie da. Bardzo dobrze przeczytałam wszystkie przepisy i wiedziałam, że nie damy rady prowadzić działalności w takiej skali jako fundacja, ponieważ nie było środków inwestycyjnych. Tam były ciągłe spory o organizację pracy. A to trzeba nosić skrzynie, a to trzeba pakować prace – skala działania zrobiła się za duża na kolektyw artystów i to prowadziło do różnego rodzaju sporów. Nie wszyscy w tym gronie palili się do takiej roboty organizacyjnej czy nawet pracy fizycznej. Oni chcieli trzymać tam prace, mieć pracownie, ale niekoniecznie tworzyć program czy robić wystawy. Z drugiej strony było jasne, że jest bardzo ciekawe środowisko, które nie posiada instytucjonalnej reprezentacji. W związku z tym zaczęłam pisać pierwszy program instytucji. Początkowo to się miało nazywać Multimedialne Centrum Sztuki, wtedy Grzegorza bardzo interesowały sprawy multimedialne i drążył taki profil. Zaczął się proces mojego chodzenia po politykach i rozpoznawania, jak to w ogóle zrobić.

AM: Kiedy udało się to zrobić – zamienić Łaźnię w CSW Łaźnia?

ASZ: W 1998 roku. Ja się tym zajmowałam przez trzy lata wolontaryjnie – pisałam kolejne wersje statutów. Pierwszą wersję statutu pisaliśmy z Jarkiem Bartołowiczem, Piotrkiem Wyrzykowskim, Jackiem Niegodą i oni wszyscy mi mówili: „Aneta, to się nie uda, to jest

niemożliwe, to się nigdy nie uda". To był bardzo długi proces lobbowania, wtedy nawet nie wiedziałam, co to znaczy, ale czułam intuicyjnie, z kim to trzeba robić. Przede wszystkim rozmawiałam z radnymi z tej dzielnicy, ale też potem, rozpoznając najgłośniejsze osoby we wszystkich partiach politycznych reprezentowanych wówczas w licznej, ponad 80-osobowej Radzie Miasta. W każdym klubie znalazłam osobę, która poparła tę ideę.

AM: Otwarcie CSW Łaźnia oznaczało dla ciebie awans na stanowisko dyrektorskie, ale szybko z tej posady cię wyrzucili, co jest jednym ze zwrotnych momentów w twoim życiu.

ASZ: To wyszło trochę samo z siebie. Wszyscy mieli świadomość tego, jak wielką pracę włożyłam w napisanie projektu i stworzenie Łaźni jako instytucji, która ma odegrać rolę rewitalizacyjną. To była kompletnie nowa sprawa, nikt takich rzeczy nie robił, a ja, starając się przekonać radnych i urzędników miejskich, napisałam nową wersję programu. Nie chodziło o to, co to zrobi środowisku artystycznemu, tylko jak to wpłynie na Dolne Miasto czy też cały Gdańsk. Czyli pokazałam nie tylko tę rolę promocji i obsługi pewnego środowiska, ale też rolę do odegrania w zdegradowanej dzielnicy miejskiej, stąd na przykład program *Rzeźba społeczna* – środowisko Wyspy bardzo inspirowało się Josephem Beuysem, to była jedna z kluczowych postaci, która ukształtowała środowisko. Mam tutaj na myśli postawę publiczną.

AM: Powołanie samej instytucji było związane z jakimiś obchodami?

ASZ: Tak, obchody 1000-lecia Gdańska przyczyniły się do tego. Napisaliśmy projekt *Kolekcja sztuki współczesnej na 1000-lecie Gdańska*. To było w 1997 roku. Wtedy byłam już bardzo mocno rozpędzona, jeżeli chodzi o bronienie projektu CSW, byłam po szkoleniach na menadżerów kultury w Salzburgu, napisałam kolejną wersję projektu i otworzyliśmy tę kolekcję, która była bardzo mocna, m.in. pokazywała *Emblematy* Klamana. Przyszedł do nas ówczesny wiceprezydent Gdańska Tomasz Sowiński, który później został wojewodą, i powiedział do mnie tak: „Pani Aneto, ja tej sztuki nie rozumiem i być może nawet jej nie lubię, ale widzę tutaj mnóstwo młodych ludzi i myślę, że to jest ważne miejsce i pomogę pani". Od tego momentu twardo wspierał ideę powołania CSW i *de facto* przeprowadził to przez Radę Miasta. W międzyczasie został wojewodą pomorskim, a ponieważ chciał mieć w tym udział, to była współprowadzona instytucja. Siłą

Łaźni był status wojewódzko-miejski, CSW miało dwóch organizatorów, co bardzo je wzmacniało finansowo, ale też stabilizowało politycznie. Objęłam prowadzenie tej instytucji ze względu na to, że ją stworzyłam – wszyscy, którzy to uchwalali, wiedzieli, kto to robił dzień po dniu. W roku 1998 odbyła się ostatnia wystawa organizowana tylko przez fundację, to był taki projekt *Transfer*, we współpracy polsko-niemieckiej, kuratorami byli wtedy: Piotr Rypson, Masza Potocka, Dorota Monkiewicz i ja. Teraz to są sami dyrektorzy muzeów. Na otwarcie w czerwcu przyszedł ówczesny prezydent Gdańska Tomasz Posadzki i wręczył mi publicznie nominację, chyba nawet nie wiedziałam, że to nastąpi. Wydawało mi się, że przyjdzie otworzyć CSW, a on oficjalnie wyperformował powołanie nowej instytucji i powołanie mnie na dyrektora. To był niesamowity moment. Wiedzieliśmy, że to środowisko dostaje niesamowitego kopa.

AM: Ile tam pracowałaś?

ASZ: Trzy lata.

AM: To ciekawe, co powiedziałaś o urzędniku, który nie lubi sztuki, ale chce to wesprzeć. Sztuka gdańska była mocno polityczna – Grzegorz Klaman, Robert Rumas, Wiktoria Cukt Wyrzykowskiego…

ASZ: Tak, ale my właśnie w ten sposób widzieliśmy tę rolę sztuki. To był czas wciąż trwającej transformacji. Uważałam, że zadaniem instytucji takiej jak Łaźnia, która powstała na korzeniu organizacji pozarządowej i wyrasta z ruchu niezależnej sztuki, narodzonym w Gdańsku, jest monitorowanie tego, co się dzieje w Polsce.

AM: Jednocześnie to był początek i koniec tego przedsięwzięcia, bo okazało się, że te prace są na tyle kontrowersyjne, że…

ASZ: To było dopuszczalne, jak długo to była organizacja pozarządowa, nawet jak dostawała niezłe granty z miasta czy z ministerstwa. Wtedy już zdobywałam całkiem spore pieniądze na działalność, ale w momencie, kiedy Łaźnia stała się instytucją publiczną, to stały się dwie rzeczy. Pierwszą był nagły monitoring, na co pieniądze są wydawane – i tu pojawiają się polskie wojny kulturowe. A ostatni rok mojej działalności to są nieustanne wysiłki pozbycia się mnie. Wynikały one z tego, że bardziej konserwatywna część środowiska zaczęła się organizować i mówić: „OK, to jest Centrum Sztuki Współczesnej i my też tutaj chcemy działać". Czyli jakby widzenie

funkcji usługowej instytucji sztuki. Skoro tu jest, to musi obsługiwać wszystkich artystów, tak jak się kiedyś w BWA zapisywało w kolejkę na wystawę. Był taki list, który napisaliśmy jako pracownicy, pod którym podpisali się wszyscy kuratorzy, w którym walczyliśmy o nasze prawo do samostanowienia, jeśli chodzi o program. Przez okres 1999–2001 bronili nas ludzie ze środowiska gdańskich liberałów, a także przez długi czas prezydent Paweł Adamowicz – zanim mnie odwołał. Ale on mnie odwołał z politycznego pragmatyzmu, a niekoniecznie ze względów światopoglądowych. W kręgach gdańskich liberałów istniało przeświadczenie, że nawet jeżeli jesteśmy bardzo na lewo, to mamy prawo do samostanowienia jako instytucja, bo tak stanowi prawo zarówno obywatelskie, jak i instytucjonalne.

AM: Jak się z tym czułaś? Jako kuratorka, która została dyrektorką, wychodząca ze środowiska, robiąca program już ogólnopolski, międzynarodowy. To był bardzo intensywny czas.

ASZ: Nagle zaczęliśmy być na drugim, trzecim miejscu w rankingach gazet typu „Polityka" czy „Gazeta Wyborcza". To był już 1999 rok i przestraszyłam się, czułam, że już nadlatują Nazgule, wiedziałam, że to jest za wcześnie. Wychodzi organizacja zbudowana na niezależnym, etycznym korzeniu i nagle się okazuje, że gdzieś się pisze: „niby nowa, eksperymentalna, ale już dyszy w plecy temu CSW w Warszawie, Zachęcie…". Nagle pojawił się jakiś samozwaniec, z niczyjego nadania, w środowisku, które nie ma tradycji kuratorskich, nie ma historyków sztuki – z samoorganizacji wyłania się coś, co jest strasznie silne. Wtedy następuje też decentralizacja systemu instytucjonalnego w Polsce. W związku z tym po roku wojewoda oddaje nas miastu, powstają sejmiki województw i wszystkie instytucje oddane miastom słabną, stają się bardziej kruche w relacji do lokalnego pola politycznego.

AM: Prawie nie mówisz o wystawach, które wówczas robiłaś. Inna sprawa, że w ogóle na podstawie twoich wypowiedzi można dojść do wniosku, że wszystkie ważne projekty powstawały już w Wyspie.

ASZ: Nie, nie pytałeś mnie o wystawy. Zrobiłam w Łaźni szereg wystaw, które były dla mnie ważne.

AM: Jaka była najważniejsza?

ASZ: Poza tym działaliśmy zespołowo – były wystawy Bożeny Czubak, którą importowałam z Poznania, i były moje wystawy. Bożenę

właściwie słabo znałam, ale bardzo podobały mi się jej teksty w „Magazynie Sztuki", to były też takie teksty mocno akcentujące krytyczne postawy artystyczne, bardzo politycznych artystów. Miałam wrażenie, że jest osobą, której poglądy i przygotowanie czy zainteresowanie określonymi artystami jest brakującym fragmentem puzzli. Zdążyłam zrobić tylko dwie duże wystawy i kilka mniejszych, indywidualnych projektów. Zrobiłam wystawę *Public Relations*, która była pierwszą instytucjonalną próbą opisania środowiska. Była też wynikiem tego, że przez lata, od połowy lat 90., jeździłam na różne stypendia, rezydencje i starałam się tworzyć dyskurs tego środowiska – robiłam wykłady w Sztokholmie, Nowym Jorku, w Berlinie, w Helsinkach. One miały pokazać odmienność środowiska gdańskiego, jego język artystyczny w relacji do wszystkiego innego, co się dzieje w Polsce, pokazać to w kontekście zmian politycznych. Potrzebowałam elementu różnicującego i tym elementem była polska transformacja. To też było bardzo nośne, jeśli chodzi o rozpoznanie Gdańska jako miejsca Solidarności.

AM: Czyli z Łaźni wyleciałaś z podobnych przyczyn jak z muzeum w Pucku? Dlatego, że za duża urosłaś?

ASZ: Trochę tak. Ale musiałbyś też poczytać wszystko, co się wtedy ukazywało na mój temat.

AM: Interesuje mnie twoja perspektywa.

ASZ: Moja perspektywa jest taka, że po prostu bardzo przeszkadzałam niektórym lokalnym politykom, stałam się niewygodna i trzeba było mnie usunąć. To wszystko.

AM: Jak cię odsunęli, to co zrobiłaś?

ASZ: Wtedy miałam już stypendium w Nowym Jorku i dosłownie parę dni przed wylotem zadzwonił do mnie były prezydent, a ówczesny wojewoda Tomasz Sowiński i mówi: „Kończy mi się kadencja, chciałbym pani pomóc. Czy pani wie, dlaczego została pani odwołana?". Odpowiedziałam, że tak, powiedziałam dlaczego i okazało się, że się zgadza. Nadal nie mogę jeszcze o tym mówić, ale wiem, jaka konfiguracja polityczna spowodowała, że ucięcie mojej głowy było konieczne dla przetrwania pewnego politycznego układu. Powiedział mi wtedy: „Jest miejsce, które mogę pani oddać, ale muszę mieć plan finansowy. Bez planu finansowego nie mogę oddać tego w ręce organizacji pozarządowej. Czy jest pani gotowa

na coś takiego?". Ja odpowiadam: „Wie pan, panie wojewodo, właśnie wyrzucono mnie z pracy, założyłam trzy sprawy w sądzie i po prostu nie mam żadnych pieniędzy, więc nie ma takiej możliwości. Dziękuję panu bardzo, ale za pięć dni odlatuję do Nowego Jorku". Szczerze mówiąc, odlatywałam bez zamiaru powrotu.

AM: Rozumiem, że on proponował przejęcie budynku na terenie Stoczni?

ASZ: Nie mam pojęcia, do dziś nie wiem, o jaki budynek chodziło. On miał po prostu dwa tygodnie do końca kadencji i bardzo chciał mi pomóc. To było bardzo przyzwoite, bo był z tej samej formacji politycznej, która mnie odwołała, więc miał kompletną świadomość tego, co się dzieje. To był piękny gest od osoby, która nie była po tej samej stronie poglądów politycznych.

AM: Dlaczego wróciłaś ze Stanów? Nie chciałaś zostać w MOMA?

ASZ: To było dosyć złożone…

AM: Do tej pory żałujesz?

ASZ: Do tej pory żałuję. To znaczy zawsze będę sobie zadawać pytanie: co by się wydarzyło gdybym została?

AM: Zwyciężył etos.

ASZ: Albo głupota.

AM: W Nowym Jorku zrobiłaś ważną wystawę, byłaś na stypendium, byłaś na podium.

ASZ: Przyleciałam do Nowego Jorku roztrzęsiona jak galareta. Pamiętajmy, że byłam tam in-out, przez ostatnie trzy lata, ciągle tam jeździłam i moje związki ze środowiskiem były bardzo silne. Przyjechałam na kolejną rezydencję do International Student Curatorial Program i David Elliot, który był tam dyrektorem, był osobą, która niesłychanie mnie wspierała przez wszystkie lata. Powiedział mi wtedy: „Weź się w garść i zrób dobrą wystawę w Nowym Jorku. Nie mogę słuchać już tego jęczenia, ogarnij się. Robisz wystawę i koniec". Ogarnęłam się i dzięki takiemu znakomitemu splotowi okoliczności, powstała oferta ze strony Sculpture Centre – wtedy Monika Fabjańska była wicedyrektorem, a Paweł Potoroczyn dyrektorem Instytutu Kultury Polskiej. Mary Presuti miała otworzyć tę nową siedzibę i chciała spektakularnego

projektu, więc ludzie zainteresowani sztuką polską siedzieli tam cały czas. Nastąpiła akumulacja dobrych wibracji i wykorzystałam po prostu to stypendium. Wtedy miałam stypendium Fundacji Kościuszkowskiej, parę innych amerykańskich stypendiów i po prostu siedziałam i to robiłam.

AM: Śledząc to, co się dzieje w Gdańsku…

ASZ: Tak, bo faktycznie się działo. W międzyczasie Wyspa wyleciała z hukiem z akademika, bo szkoła odebrała to miejsce po latach w związku z nagonką związaną z wystawą Doroty Nieznalskiej. Wyspa musiała się przenieść do Stoczni, wtedy powstała Modelarnia, głównie jako magazyn, bo nowa dyrektorka Łaźni wyrzuciła prace artystów z magazynów Łaźni. Powstał problem logistyczny, który trzeba było rozwiązać. W momencie, gdy artyści, którzy mieli wielkoskalowe prace, zaczęli mieć tam magazyn, to trzeba było, żeby ktoś tam był. Żeby ktoś tam był, to trzeba było dać pracownie artystom, żeby cały czas ktoś tam przebywał. Czyli równocześnie zaczęła się działalność. A wystawa w Nowym Jorku zrobiła dużo szumu, zyskała dobre recenzje i dostałam kilka propozycji pracy.

AM: Wystawa była genderowa. O gender jeszcze nie mówiliśmy. Jesteś kuratorką feministyczną, jedną z pionierek, wprowadzałaś ten dyskurs do głównego nurtu.

ASZ: Ten dyskurs pojawiał się już w wystawie, którą zrobiłam w Łaźni, czyli *All You Need Is Love*, która była próbą uporania się z pewnymi wyobrażeniami na temat relacji osób homo- i heteroseksualnych, w jaki sposób popkultura i media tamtych czasów kształtowały pewien rodzaj oczekiwań, ale także klisze. Chodziło również o powielenie, multiplikacje. Pojawił się na tej wystawie po raz pierwszy taki wątek jak rola Internetu w pornografii – to była bardzo świeża sprawa. Od romantycznych, a przez to bardzo mocno wypartych relacji, do zbrutalizowanych poprzez dostępność pewnego medium. Nie powiedziałam jeszcze o wystawie *Public Relations*, która była próbą opisu środowiska poprzez relacyjność oraz to, w jaki sposób pojawiało się w powstawaniu środowiska otoczenie polityczne, miejskie. Myślę, że w ogóle relacyjność jest ważna. Genderowość i feminizm są dla mnie ważne jako sposoby widzenia relacji. Myślę, że ta przestrzenność i relacyjność są aspektami mojego feministycznego czy też genderowego kuratorowania.

AM: Wydaje mi się, że to się w jakiś sposób skończyło wraz z wystawą w Nowym Jorku i po twoim powrocie do Gdańska. Pracując dla Wyspy, zajęłaś się innymi

tematami, a gender zszedł na dalszy plan. Temat został przyswojony, przerobiony i zamknięty. Pojawiła się polityka, historia, Solidarność, partycypacja…

ASZ: To wynikało też z kontekstu. Pamiętaj, że wystawa *Architectures of Gender* wynikała z mojego namysłu nad kolejnym kontekstem, czyli historią postindustrialnych przestrzeni w Nowym Jorku, czy szerzej w Stanach Zjednoczonych, związaną bardzo mocno z amerykańskim minimalizmem i wielkoskalowymi działaniami. Nie chodziło mi o pokazanie artystek feministycznych czy kobiet z Polski, tylko chciałam dokonać translacji poprzez kompletnie inny język sztuki.

AM: Wróciłaś do Gdańska.

ASZ: Wróciłam, szczerze mówiąc za namową Grzegorza. Byłam wtedy w dużym rozkroku…

AM: Nigdy bym nie wpadł na to, że bałaś się, że Łaźnia za szybko się rozwija…

ASZ: Tak. Jak szybko rośniesz, to szybko zaskarbiasz sobie wrogów, i to się sprawdziło. Procesy, jak przypadek procesu Kozyry, o którym nie mówiliśmy, a który wygrałam... Ten okres mojej pracy w Łaźni był bardzo krótki, jeśli chodzi o radość i przyjemność działania w sprzyjających okolicznościach, czyli zabezpieczeniu ekonomicznym, z pewnym budżetem. Szybko musieliśmy bronić się na wszystkich frontach – przed klientelizmem, przed atakiem towarzystwa opieki nad zwierzętami, przed atakiem organizacji prolife'owych, przed atakiem prawicowych polityków. Tych zagrożeń było mnóstwo, a atak zmasowany.

AM: Opowiedz więcej o powrocie z Nowego Jorku.

ASZ: Wróciłam do Polski za namową Grzegorza. Twardo obstawałam przy zostaniu w Nowym Jorku, ale on mi powiedział: „Słuchaj, czy ty chcesz, żeby oni wygrali?". Wziął mnie pod włos, powiedział, że tym samym udowodnię im, że wygrali, że można tak działać, i w pewnym sensie oddam im rację. Grzegorz powiedział: „Powinnaś założyć coś nowego, co będzie równie dobre, albo nawet lepsze". Trzeba też na to spojrzeć w kontekście innych rzeczy. Założyłam sprawę o zniesławienie, która zdechła śmiercią naturalną, bo mnie nie było. Wiceprezydent, który mnie opluł, nie pojawiał się na rozprawach, potem ja wyjechałam. Ale wygrałam sprawę w sądzie pracy, wygrałam sprawę w Regionalnej Izbie Obrachunkowej. Potrzebowa-

łam takiej kropki nad i. Bardzo mi zależało na tym, żeby pokazać, że nie można kogoś tak zadeptać.

AM: Twoje wyrzucenie nie oznacza końca Łaźni, tylko bardzo mocny podział w środowisku. Pamiętam, jak wystarczyło zamówić w Wyspie taksówkę do Łaźni, by atmosfera się konkretnie zagęściła.

ASZ: Nieprawda.

AM: Przyznaj, że były takie momenty, gdy jedni chodzili do Łaźni, drudzy do Wyspy. To była właściwie taka wojna środowiskowa.

ASZ: Wydaje mi się, że jednak to demonizujesz, to jest małe środowisko i ludzie chodzili wszędzie. Może nie do końca bywaliśmy u siebie nawzajem, chociaż to też nie do końca jest prawda. Na początku to było dla mnie bardzo trudne, bo utrata Łaźni była dla mnie ogromną stratą. Czułam się przede wszystkim bardzo skrzywdzona, bo nie tylko mnie odwołano, ale odwołano, próbując zniszczyć moje dobre imię. Musimy być przygotowani na to, że się rozstajemy z różnymi rzeczami, ale mnie spotkała przy okazji wielka niesprawiedliwość. Podtrzymywanie, że oskarżenie było prawdziwe, leżało w interesie wielu osób. Konia z rzędem komuś, kto łatwo się otrząśnie z czegoś takiego. Po prostu brutalnie próbowano mnie zniszczyć, włącznie z fałszowaniem dokumentów i obsyłaniem środowiska, żeby mi dokopać, a wszystko to było nieprawdą.

Stocznia wydawała się idealnym miejscem, ponieważ była ikoniczna, ale pragmatyka codzienności była inna niż wizerunki. Interesowała mnie różnica pomiędzy wizerunkiem, ikonicznym obrazem, a złożonością życia, gdzie są relacje ekonomiczne, polityczne, międzyludzkie.

AM: Jaka byłaby różnica między Łaźnią a Wyspą?

ASZ: Myślę, że było inne zainteresowanie dyskursywne. Z Łaźnią jako instytucją publiczną w jakimś sensie chciałam tworzyć artystyczny monitoring polskiej transformacji, pod każdym względem – obyczajowym, politycznym, co to znaczy demokracja, co znaczy widoczność, prawa obywatelskie, sprawy płci… To są też czasy dyskutowania ustawy aborcyjnej. Cała masa różnych rzeczy, które dzieją się w tym samym czasie. Polska przechodzi transformację w stronę demokracji i otwartego rynku, ale robi się wsteczna pod względem obyczajowym i tym chcieliśmy się zajmować. Natomiast wejście w Stocznię to był moment, w którym zainteresowało mnie przede wszystkim to, w jaki sposób jesteśmy ukształtowani ideowo. Stocznia wydawała się idealnym miejscem, ponieważ była ikoniczna, ale pragmatyka codzienności była inna niż wizerunki. Interesowała mnie różnica pomiędzy wizerunkiem, ikonicznym obrazem, a złożonością życia, gdzie są relacje ekonomiczne, polityczne, międzyludzkie, gdzie jest pewien rodzaj wernakularnej wizualności, która jest kształtowana poprzez majsterkowiczostwo. Pierwszą wystawą było *BHP* (2004), wtedy jeszcze nie wiedzieliśmy, czy Instytut będzie mógł tam zostać. Nawet chyba w pierwszej nocie prasowej nie używaliśmy takiej nazwy. To było w ogóle pytanie: na jakich zasadach, z jakim jądrem etycznym można powołać instytucję w takim miejscu? Mieliśmy umowę najmu na miesiąc, która była potem przez szereg lat odnawiana na trzy miesiące. Każdego dnia mogliśmy być wyrzuceni, pomimo że inwestowaliśmy w ten budynek i utrwalaliśmy swoją obecność, co było bardzo trudne.

AM: Wracasz, rzucasz się w wir, Wyspa działa i promieniuje, a ty jesteś kuratorką, odpowiadasz za program, wkrótce pojawią się Alternativa. To jest dla ciebie dość dynamiczny czas, jeśli chodzi o pracę kuratorską.

ASZ: Dynamiczny i nie… To był niesłychanie trudny okres, dlatego że dzięki moim kontaktom amerykańskim zdobyłam pierwsze granty na działalność, na pierwszą wystawę. Część pieniędzy przyszła z European Culture Foundation, bo przyjechała tutaj dziewczyna, która tam pracowała, powiedziałam jej o projekcie Instytutu i co chciałabym robić, wtedy powiedziała, żebyśmy złożyli wniosek. Napisałam wniosek i dostaliśmy te pieniądze. To były pieniądze rozruchowe i udało się zrobić kilka dużych projektów. Potem była współpraca z Kulturstiftung des Bundes, której granty dla wielu organizacji w Polsce były w tamtych latach bardzo ważne w sensie impulsu rozwojowego. Wtedy odbyła się konferencja *Pułapka*

na myszy, wystawa Ewy Partum. Ona też była ważna, bo w ramach organizacji pozarządowej, alternatywnej instytucji trzeciego sektora robimy wystawę, która ma właściwie skalę muzealną i jest próbą uporania się z projektem monograficznym, czyli czymś zupełnie nowym. Potem nastąpiło dość duże tąpnięcie finansowe. Nie było specjalnie widoków na pieniądze miejskie.

AM: Masz na myśli nowy budynek, którego makietka stała na pięterku budynku, ilustrując wasze marzenia i ambicje?

ASZ: Tak. To była próba zamanifestowania naszych planów wobec deweloperów. To miało być wysłanie wiadomości w ich kierunku, że nie jesteśmy jakąś grupką, która będzie squatować budynek i siedzieć jak długo się da, tylko intencja jest taka, że ta organizacja chce się rozwijać i chce tutaj zostać. To było działanie psychologiczne.

AM: Wtedy też pojawia się wokół ciebie grupa artystów, którzy już nie są z samej Wyspy, są to także artyści międzynarodowi, z którymi pracujesz do dziś, artyści dla ciebie ważni – wspomniana Ewa Partum, Oliver Ressler, Hito Steyerl, Hiwa K…

ASZ: Praca lokalna jest czymś szalenie problematycznym. Bardzo zależało mi na tym, żeby to, co tutaj robimy, było filtrowane poprzez różnego rodzaju polityczne praktyki artystyczne pochodzące z innych kontekstów. Bardzo zależało mi na takim mieszaniu. Praca jest dwojaka – z jednej strony wypracowujemy formy lokalne oddolnie, a z drugiej strony przyglądamy się takim praktykom i je mieszamy, a także w miarę możliwości staramy się, żeby artyści robili z nami nowe prace, żeby powstawały nowe produkcje, które są przez nas inspirowane i finansowane. Bardzo mocno pracowałam na to, żeby Wyspa miała profil międzynarodowy. Myślę, że to też mogło być osią sporu między mną a Grzegorzem, który zawsze uważał, że należy działać na mniejszą skalę.

AM: Jak wyglądała sprawa z Manifesta? Jak wyglądała ta droga: od nadziei na organizację Manifesta w Gdańsku do kolapsu i przekształcenia projektu w Alternativa?

ASZ: Dosyć intensywnie pracowałam wówczas nad relacją z Fundacją Manifesta. Wiedziałam, że potrzebne jest nam duże wydarzenie, impuls rozwojowy dla tych terenów. Jednocześnie Gdańsk przygotowywał aplikacje do Europejskiej Stolicy Kultury. Wtedy nie myślałam o Alternativa, myślałam, że po prostu potrzebujemy spektakularnego

wydarzenia, które przyciągnie świat sztuki do Stoczni, pokaże Stocznię i jej wartości kulturowe, polityczne, kontekstualne, jako pole funkcjonowania sztuki. W tym okresie ktoś mi powiedział, że jest taka piękna przestrzeń po drugiej stronie ulicy, która zawsze była zamknięta, nie była dostępna. Myślałam raczej o Hali U-Bootów, ale nagle się okazało, że jest kilka przestrzeni, o których można by myśleć jako o miejscu na Manifesta. Pierwotnie myśleliśmy jednak o Hali U-Bootów. Zaczęłam wysyłać sygnały w stronę miasta, co oczywiście było dla mnie osobiście bardzo trudne, bo wciąż miałam wielki żal do miłościwie nam panującego prezydenta. Jednak wszystko zaczynało się układać. W 2004 roku przyjechało tutaj dwóch wysłanników Fundacji Manifesta. Oni robili wtedy taki projekt, w którym przedstawiali sztukę z różnych krajów, które dołączały się do Unii Europejskiej. Zrobili research w Polsce i ostatecznie do prezentacji w Fundacji Manifesta zaprosili Sebastiana Cichockiego i mnie. Już wtedy znałam się z szefową Fundacji Manifesta, zrobiliśmy swoje prezentacje, Sebastian mówił wtedy o Śląsku, ja mówiłam o Stoczni. Potem jak robiłam konferencję *Pułapka na myszy*, to zaprosiłam Hedwig Fijen, żeby była spikerką i opowiedziała o Manifesta. Wtedy mieliśmy wystawę *Strażnicy doków*. I ona w trakcie tej konferencji przesłała mi taką karteczkę: „Czy chciałabyś zostać dyrektorką następnych Manifestów?".

AM: Niezła podpucha.

ASZ: Tak. Oczywiście, byłyśmy w dialogu, komunikowałyśmy się przez następne kilka lat, ale oni rozgrywali swoje interesy.

AM: Wtedy Manifesta przekształciły się w Alternativa.

ASZ: Tak. Generalnie złożono nam propozycję, że wygramy, jeśli zgodzimy się na zrobienie tego równolegle w Gdańsku i w Murcii na południu w Hiszpanii. Oczywiście powiedziałam: nie, bo Hedwig tą propozycją próbowała mnie skorumpować. Ona miała dostać dodatkowe, większe pieniądze, jeśli uda jej się spowodować międzyregionalną współpracę, a my wiedzieliśmy, że tego nie chcemy, i takie też było zdanie wszystkich osób w ministerstwie i w mieście. Nie chodziło nam o to, żeby mieć Manifesta za wszelką cenę, tylko chcieliśmy pokazać światu wyjątkowość Stoczni w 2010 roku, czyli też w okresie rocznicowym. Chodziło o pokazanie potencjału Gdańska w kontekście Europejskiej Stolicy Kultury. Mieliśmy swoje cele strategiczne, polityczne i kulturowe, które nie zostałyby zrealizowane, jeżeli byłoby otwarcie w Gdańsku, a następnego

dnia gdzieś w Hiszpanii i wszyscy przelecieliby czarterem, żeby pić drinki z parasolką. Uznaliśmy, że jest to oburzająca manipulacja i nadużycie czegoś, nad czym pracowaliśmy przez wiele lat. Byliśmy wszyscy bardzo wzburzeni, ale pewni, że postępujemy słusznie. Podtrzymaliśmy jednak naszą ofertę jako ofertę jednostkową, ale została odrzucona z przyczyn finansowo-strategicznych przez Fundację Manifesta. Chyba następnego dnia strasznie się rozeźliłam, zadzwoniłam do miasta i powiedziałam, że nie powinniśmy stracić tej energii i woli politycznej, którą udało nam się utworzyć ponad wszelkimi podziałami, że to nie może być zmarnowane. Powiedziałam, że powinniśmy stworzyć swoje wydarzenie, które będzie miało charakter cykliczny. Wtedy Anna Czekanowicz mnie zapytała: „No tak, ale jaka będzie nazwa?", a ja odpowiedziałam: „No jak to jaka? Alternativa". Musieliśmy mieć swój „plan B" i zaczęliśmy nad nim pracować. To znów była taka reakcja na okoliczności. Pewne rzeczy stały się możliwe, na przykład wielkie deklaracje finansowe. Oczywiście nie dotyczą one Alternativy, wówczas to były gigantyczne kwoty, jakich Alternativa nigdy nie dostały, ale to pokazało determinację i sensowność takiego przedsięwzięcia. Powstała wiara, że sztuka współczesna jest bardzo ważna dla polityki kulturalnej.

AM: To moment, w którym politycy musieli się z tobą przeprosić, podobnie jak wszystkie inne instytucje, które miały wziąć udział w projekcie Manifesta. Znów wróciłaś do gry jako osoba związana z miastem, z polityką miejską i z kontekstem, który jest dla ciebie od początku bardzo ważny.

ASZ: Tak. Myśmy mieli taką prezentację na otwarciu w 2007 roku w Bolzano, zrobiliśmy śniadanie w fortecy, które promowało ideę Manifesta w Stoczni. Wtedy Fundacja Manifesta poprosiła mnie o publiczną wypowiedź i właściwie taką manifestację, że tak, to będzie w Stoczni. Więc prace były bardzo zaawansowane i wszyscy mieliśmy poczucie, że zostaliśmy oszukani. Wzrosły oczekiwania i ostatecznie relacje z miastem wzmocniły się, kiedy prezentowaliśmy gdańską aplikację – wtedy musiałam razem z prezydentem wykonać to przedstawienie. To było dobre, bo musieliśmy mieć warsztaty i spotykać się właściwie codziennie.

AM: W kontekście naszej rozmowy okazuje się, że porażka Manifesty i sukces Alternativy, jako dużej, cyklicznej wystawy międzynarodowej, której w Polsce i w Gdańsku brakowało, sprawił, że impreza stała się za duża dla Wyspy?

ASZ: Alternativa dały Wyspie impuls rozwojowy, dały możliwość funkcjonowania, posiadania zespołu i tak dalej… Myślę, że wizje

Doszłam do etapu, że mam potrzebę domykania – jak spojrzysz na wszystko inne, co robiłam, to nic nie było domknięte. W pewnym sensie jestem w potrzebie domknięcia i nazwania tego, co się wydarzyło przed nowymi zadaniami, jakie przede mną stoją.

działania Grzegorza i moje coraz bardziej się rozchodziły. Jak sam zauważyłeś, dla mnie ważna stała się praca transnarodowa. Ja bardzo bym chciała, żeby Gdańsk stał się naprawdę wielkim, międzynarodowym ośrodkiem sztuki. Nic na to nie poradzimy, że to nie jest miejsce na głównym szlaku turystycznym sztuki – póki co. Ale myślę, że jest to absolutnie niesamowite miejsce dla takich działań. Bardzo mi zależy na tym, żeby w sposób bardzo skupiony i strategiczny pracować nad tym, jaka jest rola rezydencji, zamawianych projektów, skontekstualizowanych wystaw. Tak chcę działać, działając wciąż dla tej sceny. Jak zobaczysz nasz program, to zauważysz, że bardzo dużo lokalnych artystów pojawia się w tych projektach.

AM: W pewnym momencie stałaś się totalną patriotką lokalną, przywiązaną do miejsca, co rzadko zdarza się wśród kuratorów. Jeszcze trzeba dodać, że twój heroizm polega na tym, że przez lata byłaś w awangardzie prekariatu. Byłaś osobą, która robiła te wszystkie na rzecz miasta w sytuacji skrajnego dyskomfortu, bez etatu i instytucjonalnego wsparcia, wymagając rzeczy niemożliwych od siebie i całego swojego zespołu. O ile niektórzy robią to przez rok, dwa, pięć, to ty działałaś w ten sposób przez ćwierć wieku.

ASZ: Tak. W bardzo ekstremalnych warunkach, bo właściwie byłam zatrudniona tylko przez trzy lata.

AM: Aspekt masochistyczny jest rzadko podejmowany w rozmowach o praktyce kuratorskiej.

ASZ: Tak. Ja po prostu potrafię mieć bardzo dużą determinację, jeżeli mi na czymś zależy. Muszę mieć bardzo silną motywację i poczucie sensu.

AM: Ale jaki jest ten sens? Pracujesz w tym biznesie dekady, cały czas centrum świata dla ciebie jest Gdańsk i to środowisko, wykonałaś tutaj gigantyczną, tytaniczną pracę i co z tego masz. Po co ci to wszystko?

ASZ: Tak, ale robiłam też wystawy w Londynie, Nowym Jorku, Berlinie…

AM: Tak, ale nigdy w Warszawie.

ASZ: Nigdy, ale nigdy też nie dostałam takiego zaproszenia. [W 2021 roku Aneta kuratorowała wystawę Joanny Rajkowskiej w warszawskiej Zachęcie – przyp. red.].

AM: Cena, którą zapłaciłaś za to wszystko, też jest wysoka. To jest pytanie do ciebie jako kuratorki: co jest twoim celem i dlaczego to wszystko zrobiłaś?

ASZ: Chyba nawet nie potrafię ci powiedzieć dlaczego. Ja jestem osobą, dla której ważna jest trwałość – nie lubię porzucać, jeżeli coś zaczynam, to staram się skończyć. Na przykład dramat rozstania się z Łaźnią polegał przede wszystkim na tym, że nie skończyłam tego projektu, nie zrobiłam tego, co chciałam tam zrobić. Myślę, że w Wyspie zrobiłam to, co chciałam, i mój doktorat to domyka. Teraz redaguję książkę o Alternativach, pierwsze pięć lat, przed zmianą operatora, że się tak oględnie wyrażę. Być może rozstanie z Wyspą jest częściowo próbą zerwania z moją nieustającą potrzebą trwałości i dotrzymywania wiary w to, w co wierzę. Nagle zrozumiałam, że po prostu trzeba dojrzeć do zerwania z pewną rzeczą. Mam potrzebę domknięcia i teraz te dwie rzeczy, które piszę, domykają pewien okres, opowiadają nie tylko o tym, co się wydarzyło, ale też dlaczego, jak i po co się wydarzyło. Doszłam do etapu, że mam potrzebę domykania – jak spojrzysz na wszystko inne, co robiłam, to nic nie było domknięte. W pewnym sensie jestem w potrzebie domknięcia i nazwania tego, co się wydarzyło przed nowymi zadaniami, jakie przede mną stoją.

AM: Opowiedz o tym, proszę.

ASZ: Właściwie od 2009 roku prowadziłam rozmowy na temat powołania Muzeum Sztuki Współczesnej z miastem Gdańskiem

i z inspiracji miasta z Muzeum Narodowym w Gdańsku. Dokładnie pamiętam ten moment, gdy sprowadziłam prezydenta Adamowicza w 2009 roku, żeby pokazać mu halę, w której odbywają się teraz Alternativa – on tak wszedł, rzucił wzrokiem, spojrzał na mnie i powiedział: „To co, muzeum, tak?", a ja na to: „Tak". Zobaczyliśmy przestrzeń o takim potencjale, w którym stało się jasne, że mamy miejsce na muzeum. Było też jasne, że to się robi coraz bardziej problematyczne, ponieważ inwestycyjne pieniądze europejskie się kończą. Muzeum Narodowe w Gdańsku posiadało grunt, na którym miało zbudować muzeum, ale go nie zbudowało i wyszła propozycja, żeby to zrobić razem – żeby to był wspólny projekt Muzeum Narodowego, czyli instytucji ministerialno-marszałkowskiej, i miasta Gdańska. Te przymiarki trwały bardzo długo, nasze rozmowy i dyskusje nad kierunkiem tego projektu. Jeździłam nawet na jakieś konferencje delegowana przez muzeum, żeby już rozpoczynać rozmowy z międzynarodowym środowiskiem dyrektorów muzeów i kuratorów nad takim projektem. To był długotrwały proces. Gdańsk i Pomorze uginały się wówczas pod ciężarem trwających inwestycji, więc nie było to wtedy możliwe, ale stało się możliwe na początku tego roku. Po latach rozmów otrzymałam plenipotencję dla stworzenia strategicznej koncepcji rozwoju muzeum, a także przeprowadzenia całej sprawy, czyli wypracowania tego, gdzie, poprzez jakie narzędzia, jak to ma być finansowane i merytorycznie zrealizowane. Ta maszyna właśnie się rozpędza, od lutego nad tym pracuję.

AM: Jaki jest plan?

ASZ: Musimy to jakoś sensownie prognozować, czyli trzeba celować w lata 2017–2020. Chodzi o pewien realizm, bo zależy to od decyzji na poziomie politycznym. Muzeum posiada nieruchomości, które będzie chciało spieniężyć lub zamienić na inne – musi być podstawowa lokalizacja, zmiany planu miejscowego, zgody, pieniądze z ministerstwa, z Unii Europejskiej... Mówimy o adaptacji, o rewitalizacji obiektu poprzemysłowego, więc konsekwentnie trzymam się Stoczni. Wyraźnie widać, że w portfelu ofertowym Gdańska brakuje muzeum sztuki, brakuje czegoś w tym miejscu. Wiemy, gdzie powstaje Muzeum II Wojny Światowej, wiemy, gdzie jest Europejskie Centrum Solidarności, więc wyraźnie po drodze brakuje nam jeszcze jednej, istotnej instytucji kulturalnej. To się też wiąże z rewitalizacją dróg wodnych – ta lokalizacja jest idealna dla pociągnięcia dalej tramwaju wodnego. W sensie rozwojowym miasta, takiej dynamiki, to jest ważne. Również ważne w kontekście tego, że jest olbrzymia wola społeczna, żeby chronić dziedzictwo postoczniowe. Hale

w Stoczni, które są w bardzo dobrej kondycji, idealnie się nadają do takich funkcji. Załatwiamy dwie sprawy za jednym zamachem – chronimy dziedzictwo stoczniowe, ale znajdujemy dla niego nową funkcję, która jest funkcją społeczno-edukacyjno-kulturową.

AM: To też będzie pokazem twoich możliwości jako kuratorki-specjalistki od przestrzeni postindustrialnych, stoczniowych, rewitalizowanych obszarów miejskich.

ASZ: Tak. Mnie interesuje wpływ kuratora, który wykracza poza mury instytucji, nie chodzi tylko o wystawy. Jak spojrzysz na to, co udało się zrobić poprzez Radę Interesów Młodego Miasta czy na przykład poprzez projekt ogrodu, który robimy… Jesteśmy w stanie wpływać na otoczenie. Dzięki projektom, które robiłam, powstał impuls rewitalizacyjny. W tej chwili wyprodukowaliśmy już tyle dyskursów i tyle społecznego zainteresowania, że możemy mówić o tym, że jest to lepsze miejsce na muzeum sztuki niż centrum miasta.

AM: Tegoroczne Alternativa, które teraz można oglądać, są ostatnimi robionymi przez ciebie?

ASZ: Nie, to są ostatnie Alternativa robione przez Fundację Wyspa Progress, ja będę je robiła w przyszłości jako Fundacja Alternativa, która została powołana w tym roku, żeby robić ten festiwal. W tej chwili robimy właściwie dwa projekty. Jeden to Stacja Transformacja, gdzie są głównie wykłady, dyskusje, publikacje. On jest próbą dokonania kolejnego dyskursywnego zwrotu w działaniu artystycznym, czy też kuratorskim, które polega na przymiarce do tego, co to znaczy prowadzić instytucje kultury na obszarze zamieszkałym.

AM: To są teraz dwa bieguny twojej aktywności: Fundacja Alternativa i działanie w Muzeum Narodowym?

ASZ: Tak. Robimy też projekt w Palermo, który jest próbą implantacji pewnych praktyk wypracowanych na terenach Stoczni, w Palermo. Tamten obszar został zrewitalizowany w latach 70. Jest tam bardzo ciekawa organizacja, która stara się wrócić tylko w sensie języka do tego, czym była Stocznia. W tej chwili przymierzam się do dużego projektu metodologicznego, we współpracy z kilkoma festiwalami i Biennale

w obszarach poprzemysłowych, poportowych, który w pewnym sensie będzie tworzył ponadnarodowy język współpracy z poprzemysłowym kontekstem. Publikacje, które wydaję w tym i w przyszłym roku, są bardzo mocno związane z umiędzynarodawianiem tej metody.

AM: Czyli można powiedzieć, że dzięki współpracy z Muzeum Narodowym po raz pierwszy w życiu wyszłaś z kondycji prekariuszki i pojawiło się w twoim życiu coś stabilnego?

ASZ: Na razie mamy kontrakt na dwa lata. To jest po prostu coś zupełnie nowego. Myślę, że ostatni rok był dla mnie rokiem całkowitego przełomu. Doszłam do ściany w sensie finansowym i osobistej wytrzymałości na rozmaitego rodzaju presje, ale też oceny tego, co ja sama jeszcze mogę osiągnąć. W pewnym sensie Wyspa i Alternativa przeszkadzają sobie. Pomimo że Wyspa ogromnie skorzystała na Alternativach, myślę, że to nie jest to, czego chce Grzegorz – jego bardziej interesuje działanie w mniejszej skali. Ja oczywiście też mam fantazję posiadania małej galerii o powierzchni 20 metrów kwadratowych i niezastanawiania się nad mocą rzutnika, że muszę zrobić dużą rzeźbę zamiast małej... Ale mam po prostu ogromną potrzebę działania instytucjonalnego, strategicznego, potrzebę wpływu. Potrzebuję sensu działania, a wiem, że zbudowanie muzeum w Stoczni ma głęboki sens kulturowy.

Posłowie

Anetę Szyłak poznałem na początku lat 2000., a zaprzyjaźniliśmy się na dobre przy okazji wystawy *BHP* w 2004 roku. Aneta była wybitną kuratorką, ale niechętnie mówiła o szczegółach swojej praktyki, a zwłaszcza o walce i cenie, którą płaciła za kolejne instytucje, projekty i wystawy. Rozmowę z Anetą Szyłak przeprowadziłem w 2016 roku. Był to trudny moment dla niej z powodów osobistych dramatów, a także kolejnego zwrotu w jej karierze zawodowej. Rozstanie z Grzegorzem Klamanem, porażka Wyspy i schyłek Alternativy sprawiły, że rozmowa była trudna, a pytania o przeszłość nie pomagały. Aneta zamiast rozdrapywać rany wolała rzucić się w realizację projektu muzealnego, ukochanego i wyczekiwanego w ostatnich latach przez nią NOMUS-a. Z tych względów rozmowa, która pierwotnie planowana była do redagowanego

przeze mnie w tym czasie magazynu „SZUM", nigdy nie została dokończona. Gdy z Anetą spotkaliśmy się w Sopocie jesienią 2021 roku przy okazji wykładu jej partnera Mauricio Meirellesa de Mello, planowaliśmy wrócić do tej rozmowy. Mieliśmy poczucie, że był to ważny materiał. Planowaliśmy dograć i zaktualizować materiał, tak by obejmował również historię tworzenia i wyrzucenia Anety z NOMUS-a. Ostatni raz dłużej rozmawiałem z Anetą podczas wizyty w NOMUS-ie w kwietniu 2022 roku. Spotkaliśmy się w budynku, w którym przez lata odwiedzałem Anetę w Instytucie Sztuki Wyspa, by zobaczyć wystawę, która była również historią jej życia. Dyrekcja Muzeum Narodowego do tego stopnia obawiała się Anety, że wydała jej zakaz wstępu na teren budynku, a każde wejście i kontakt z pracownikami miały być natychmiast zgłaszane. Po raz kolejny Aneta została wyrzucona ze swojej instytucji. Nawet się z tego śmialiśmy. Pomimo szykan, przymusowej emerytury, kłopotów finansowych i wciąż nieukończonego doktoratu Aneta miała mnóstwo planów i nie poddawała się w swojej walce. Rozmowa jest zredagowanym, choć niedomkniętym przez brak autoryzacji materiałem, który – jak mi się wydaje – dobrze oddaje niezłomność Anety, a jako jej historia i wersja wydarzeń stanowi też cenne źródło w opracowaniach z zakresu kuratorstwa, a także tak bliskiego jej środowiska gdańskiego.