



Nie tylko Queer

Galeria Labirynt 2010-2025





Spis treści

Magdalena Ujma

Artystki w Labiryncie. Żywot galerii **5**

Stach Szabłowski

**Lekcje labiryntu otwartego,
czyli
sztuka na tle pejzażu polikryzysu** **18**

Jakub Majmurek

W labiryncie wideo **32**

Michalina Sablik

**Performans. Odmiana przez przypadki
w Galerii Labirynt (2010– 2025)** **42**

Kateryna Iakovlenko

Granice, sztuka i otwarte sytuacje 58

Sylwia Hejno

**Nie o komfort tutaj chodzi, chociaż
czasem bywa miło. O lokalności Labiryntu** 66

Zofia Reznik

**Nie tylko wystawy. W stronę społecznej
queerstorii Galerii Labirynt [skrót]** 81

Świadectwa o Piwnicy: 108

Świadectwa o Bibliotece Azyl: 109

Magdalena Radomska

W Labiryncie ciemnej materii muzeum krytycznego 113

Karolina Plinta

**Obce kontra nasze. Wystawy w Galerii Labirynt
jako symptom ewolucji polskiego
dyskursu artystycznego w latach 2015–2023** 131

Marta Ryczkowska

Porażka utopii 142

Artystki w Labiryncie. Żywot galerii

Historia Galerii Labirynt jest wyjątkowa w skali Polski, ponieważ kolejne etapy jej rozwoju wymykają się schematom typowym dla instytucjonalnych losów galerii sztuki współczesnej. Przeciwnie – Labirynt wielokrotnie podążał wbrew utartym kierunkom. Powstał pod koniec lat 60. XX wieku jako niezależna galeria młodych artystów. W latach 80., w czasie głębokiego kryzysu instytucji sztuki i narastającej nieufności środowiska wobec nich, wszedł w struktury lubelskiego Biura Wystaw Artystycznych. Po transformacji ustrojowej jego nazwa, tradycja i historia stały się rozpoznawalną „marką” nowo powstałego kompleksu miejskich galerii, w które przekształciło się lokalne BWA. W przypadku Labiryntu proces ten przebiegł więc odwrotnie niż w większości instytucji w PRL¹. Zazwyczaj to właśnie Biura Wystaw Artystycznych, początkowo scentralizowane i kontrolowane przez państwo, po 1989 roku przeobrażały się w galerie o bardziej autorskim, progresywnym i świadomie kształtowanym profilu². Mnożę te określenia, zastanawiając się, co właściwie dziś uznajemy za kryteria „dobrej galerii”. To jednak temat na inny tekst, odłożmy go zatem na bok.

Galeria należała w czasach PRL do grona instytucji relatywnie niezależnych, autorskich, korzystających z pewnej, choć reglamentowanej, autonomii. Sprzyjało jej również (nieco) peryferyjne położenie. Często bowiem w czasach Polski Ludowej tak właśnie funkcjonowały nowe, progresywne idee w sztuce: działając z dala od głównych ośrodków decyzyjnych, można było pozwolić sobie na więcej, co potwierdzają przykłady Zielonej Góry, a nawet, w pewnym sensie, Wrocławia³ czy rów-

¹ Schemat transformacji z istniejącej w państwowym systemie placówki po galerię lokalną, można prześledzić na przykładzie historii Galerii Bunkier Sztuki, v. np. Magdalena Ujma, *Bunkier. Historia aktywna*, w: *bunkier 60/30. Tożsamość w ruchu*, katalog wystawy, red. Agnieszka Sachar, Kraków 2025, s. 11–37.

² Sieć BWA badała Ewa Tatar, v. eadem, *BWA*, Tarnów 2016.

³ Rozważania na temat pojęcia „peryferie” i funkcjonowaniu instytucji sztuki

niez – jeśli spojrzeć na ścianę wschodnią – Chełma⁴. Galerią od 1974 do 2009 roku kierował Andrzej Mroczek⁵, dziś trudno wręcz wyobrazić sobie tak długi okres pełnienia funkcji dyrektora, niezależnie od charakteru instytucji.

Labirynt był jednym z filarów ogólnopolskiej, nieformalnej sieci zaprzyjaźnionych galerii, które wzajemnie się wspierały i współtworzyły środowisko alternatywne wobec oficjalnego obiegu sztuki⁶. Specjalizował się w prezentowaniu sztuki konceptualnej, performansu, wideo artu oraz abstrakcji geometrycznej. Jego działalność opierała się na wspólnocie ludzi, których łączyła wiara w sztukę nowoczesną i potrzeba ochrony przed opresyjną rzeczywistością Polski Ludowej. To środowisko można – w dużym uproszczeniu – określić mianem konserwatywnej awangardy, rozumianej jako przywiązanie do wartości modernistycznych i etosu nowoczesności⁷. Nic więc dziwnego, że galeria o takim rodowodzie nie była przygotowana na nadejście nowych, technokratycznych czasów⁸.

Przejęcie jej sterów w realiach transformacji ustrojowej było wyzwaniem, mimo pozornej łatwości. Nowy dyrektor, Waldemar Tatarczuk, musiał połączyć odziedziczony etos praktykowania wolności i duchowych wartości w sztuce z wymogami współczesności: zarządzaniem instytucją, pracą z publicznością, pisanem grantów i otwarciem galerii – dotąd funkcjonującej w bezpiecznej niszy – na świat zewnętrzny.

w PRL w bursowskich „małych miasteczkach”, v. Konrad Schiller, *Awangarda na Dzikim Zachodzie. O Wystawach i Sympozjach „Złotego Grona” w Zielonej Górze*, Warszawa, 2015, a także np. Joanna Filipczyk, *Sztuka na peryferiach. Opolskie środowisko plastyczne 1945–1983*, Opole 2015.

⁴ V. np. Martyna Kliks, *Awangarda daleko od wszystkiego – Galeria 72 w Chełmie*, 18.06.2021, podcast: <https://martynakliks.pl/odcinki/awangarda-daleko-od-wszystkiego-galeria-72-w-chelmie/> [dostęp: 5.10.2025].

⁵ O historii Labiryntu v. Aniela Mroczek, *Historia Labiryntu, w: Nie tylko performans. Galeria Labirynt 1974–2009*, red. Waldemar Tatarczuk, Lublin 2024, s. 295–311.

⁶ Lista galerii sprzyjających to inicjatywa Józefa Robakowskiego i Łukasza Guzka, która była publikowana w latach 1998–2004 w czasopiśmie „Żywa Galeria”.

⁷ Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, Poznań 1999.

⁸ Profil Labiryntu charakteryzuję w tekście: *Performance sztuki, w: Nie tylko performans*, op. cit., s. 327–339.

Obok

Artystki były obecne w Galerii Labirynt przez cały czas jej istnienia. W swoim studium poświęconym obecności feminizmu w działalności galerii za czasów dyrekcji Andrzeja Mrocza Agata Jakubowska podkreśla, że to właśnie tutaj odbyły się jedno z pierwszych – jeśli nie pierwsze w Polsce – wydarzenia artystyczne o otwarcie feministycznym charakterze. W marcu 1977 roku zaprezentowano projekt *Art and Feminism* obejmujący wystawę i wystąpienie Natalii LL oraz pokaz filmów i wykład Valie Export. Wydarzenie to nie znalazło jednak kontynuacji w dalszej działalności galerii. Jak pisała badaczka: *Nie należy na podstawie przywołanych wydarzeń wyciągać wniosków, że w Galerii nurt sztuki feministycznej, lub bliskiej feminizmowi, był jednym z dominujących. Zaznaczył się wtedy w wyraźny sposób, ale na krótko. (...) Najwidoczniej prowadzący galerię Andrzej Mroczek nie uznał za istotne, by wyraźnie zaznaczyć obecność takiej sztuki w swoim programie. Wydaje się, że artystki te interesowały go jako przedstawicielki nowych nurtów w sztuce, ale koncentrował się raczej na kwestii nowatorstwa formalnego, ignorując wymiar ideowy ich działań. W konsekwencji wczesna (być może pierwsza) prezentacja problematyki feministycznej w Polsce, mająca tu miejsce w 1977, została zmarginalizowana⁹.*

Niemniej w prowadzonym przez Andrzeja Mrocza Labiryncie pojawiały się znaczące artystki, z których kilka odegrało dla galerii rolę kluczową: jako towarzyszk, przyjaciółki, osoby wspierające, silnie z nią związane i dedykujące jej swoje najważniejsze pokazy oraz wystąpienia. Jak zauważa Agata Jakubowska, były to przede wszystkim Natalia LL, Teresa Murak i Ewa Zarzycka. Rzeczywiście, każda z nich napisała dla historii Labiryntu istotny rozdział. Natalia LL prezentowała tu ważne wystąpienia, Teresa Murak właśnie w tej galerii zrealizowała swoje pierwsze pokazy, które na trwałe wpisały się w historię polskiej sztuki, a Ewa Zarzycka uczyniła z Labiryntu przestrzeń swoich cyklicznych działań performatywnych. Wśród kolejnych artystek, które tu wystawiały, znalazły się także Zofia Kulik, Teresa Tyszkiewicz, Anna Kutera, Ewa Partum i Jolanta Marcolla.

⁹ Agata Jakubowska, *Sztuka feministyczna w Galerii Labirynt*, ibid., s. 451.

Kobieca reprezentacja w galerii pozostawała jednak znacznie mniejsza niż męska, co w kontekście lat 70. aż do początku XXI wieku nie było zaskoczeniem. Wystarczy pobieżnie przejrzeć dokumentację działalności Labiryntu, choćby tę wyselekcjonowaną do książki poświęconej jego historii, a zatem taką, która ma stanowić wizytówkę galerii. Książkę zaczyna obfity wybór ilustracji, pokazujących chronologicznie to, co działo się w Labiryncie. Według wstępnego zestawienia, jedynie około 20% to realizacje artystek, do czego dochodzi 4,5% projektów realizowanych w mieszanych duetach artystycznych. Statystyki wyglądają więc niewesoło. Obecność kobiet wzrastała w miarę upływu czasu, zwłaszcza że w Lublinie pojawiły się roczniki młodsze niż artyści towarzyszący Labiryntowi i – ucząc się na jego przykładzie – założyli własne miejsca i zaczęli organizować własne wydarzenia.

Główny nurt i jego odnogi

Im bliżej obecnych czasów, tym więcej artystek pojawiało się w Labiryncie. Ich obecność była ściśle skorelowana z ogólnopolskimi tendencjami na scenie artystycznej. Jedną z nich było coraz szersze pojawianie się twórczyni otwarcie feministycznych poruszających tematy związane z kobiecym doświadczeniem – w głównym nurcie działań artystycznych. Wydaje się jednak, że w początkowej fazie tych zmian galeria nie stosowała świadomej strategii w tym zakresie.

Przyjrzyjmy się sytuacji około 2010 roku¹⁰. Refleksja nad sztuką kobiet w Polsce zaczęła już w tym czasie zyskiwać ugruntowanie: wytyczono kanon istotnych artystek, pojawiły się osoby je badające i popularyzujące¹¹, a także pierwsze podsumowania pionierskiego okresu po 1989 roku. W bloku materiałów opublikowanych w Kwartalniku Literackim „Kresy”, wydawanym w tamtych latach w Lublinie, pojawiały się sugestie, jakoby mieliśmy do czynienia już nawet z postfemi-

¹⁰ Terminu „sztuka kobiet” używam tutaj wyłącznie jako określenie użytkowe, w sensie sztuki tworzonej przez artystki.

¹¹ O akademickich aspektach tego procesu v. Katharina Kinga Kowalski, *Feminizm w Polsce okresu transformacji. O ponadnarodowych powiązaniach i migracji wiedzy*, „Czas Kultury” 2025, nr 2, s. 168–180.

nizmem¹². Autorki i autorzy piszą m.in. o młodych artystkach korzystających z dorobku nieco starszych koleżanek, które miałyby przetrzeć szlaki i wprowadzić do głównego nurtu polskiej sztuki „kobiece” tematy, języki, narracje¹³.

W tym czasie *gender studies* były obecne na wiodących polskich uniwersytetach i instytutach badawczych, a badaczki takie jak Izabela Kowalczyk, Agata Jakubowska czy Ewa Toniak tropiły ślady feminizmu w sztuce polskiej, odwołując się zarówno do dorobku ważnych artystek nowoczesności: Natalii LL, Marii Pinińskiej-Bereś, jak i młodszych twórczyń, takich jak: Ewa Partum, Teresa Murak, Izabela Gustowska i Zofii Kulik¹⁴. Zorganizowano również kluczowe wystawy: *Artystki polskie* Agnieszki Morawińskiej (1991) oraz kolejne trzy edycje *Kobiety o kobiecie* w Bielsku-Białej (1996, 2001 i 2007)¹⁵. Te ostatnie nie tylko umożliwiały przegląd polskiej sceny artystycznej pod kątem twórczyń, lecz także sprzyjały konsolidacji środowiska wokół tematu obecności kobiet w sztuce.

Co przy tym kluczowe, przez Polskę przetoczyła się już wówczas fala politycznie motywowanych ataków na artystki. Były one reakcją na coraz liczniejszą reprezentację kobiet na scenie artystycznej oraz ich rosnącą samodzielność. Ofiarami takich ataków stały się m.in. Jadwiga Sawicka – za billboard w ramach Galerii Otwartej AMS (1998), Katarzyna Kozyra – za całokształt działalności w latach 90. (od debiutu w 1993 roku po *Łaźnię męską* w 1999 roku), Alicja Żebrowska – za film *Tajemnica patrzy* (1995), a przede wszystkim Dorota Nieznalska – za *Pasję*. Niektóre z tych ataków miały ogromną siłę i mogły zagrażać normalnemu funkcjonowaniu artystek przez lata – tak było w przypadku Nieznalskiej. Można i należy je od-

¹² V. blok materiałów w dziale „Sztuka” pod redakcją Piotra Kosiewskiego: *Sztuka, kobiety i feminizm 2008*, Kwartalnik Literacki „Kresy” 2008, nr 4(76), s. 173–204.

¹³ Ewa Małgorzata Tatar, *Przesłuchując postfeminizm: czy czułość, zmysłowość, szaleństwo i miłość lesbijska dają szanse sztuce na przepisanie narracji „kobiecych”*, *ibid.*, s. 183–198.

¹⁴ V. Karolina Rosiejka, *Tkanie historii sztuki. Strategie prezentowania syntez dziejów sztuki kobiet w polskiej literaturze naukowej*, „Rocznik Historii Sztuki PAN” 2022, tom XIVII, s. 175–185.

¹⁵ V. np. Izabela Kowalczyk, *Wystawy sztuki kobiet 1991–2001. Od esencjonizmu do konstruktywizmu*, „Sztuka i Dokumentacja” 2016, nr 15, s. 97–105.

czytywać jako próbę ukarania twórczyń za zbytnią śmiałość i występowanie przed szereg¹⁶.

Historia Labiryntu w latach transformacji toczyła się własnym tempem – powoli, niemal niezauważalnie w szerszym kontekście przemian miejskich i krajowych. Jako najważniejsza instytucja sztuk wizualnych w Lublinie, w czasie najbardziej burzliwych lat transformacji, galeria pozostawała w oddaleniu od centrum zmian, które przyniosły nowy język, wyobraźnię symboliczną i dyskurs twórczości wizualnej¹⁷. Labirynt – podobnie jak całe BWA, do którego należał – nie nadążał wówczas za instytucjonalnym ożywieniem miasta, powstawaniem nowych placówek kultury, m.in. w istniejącej od 1985 roku Galerii Białej, która w latach 90. stała się jednym z głównych miejsc młodej sztuki obok Galerii Kont¹⁸. W Lublinie powstawały nowe festiwale, podejmowano nowe inicjatywy wydawnicze, wreszcie – w 2004 roku powstała kolekcja Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych¹⁹. Jeśli spojrzeć na całokształt kultury lat 90. i następnej dekady, środowiska artystyczne i intelektualne żywo uczestniczyły w zasadniczych dla tego czasu dyskusjach²⁰. Mimo to Labirynt podążał własną drogą, pracując z zaprzyjaźnioną grupą artystów i organizując ważne wystawy,

¹⁶ O polskich wojnach kulturowych w latach 90. XX wieku – v. np. „Zeszyty Artystyczne” 2004, nr 12 (czerwiec); Jakub Dąbrowski, *Sprawa Doroty Nieznalskiej*, w: *Cenzura w Polsce*, tom 2: *Artyści, sztuka i polityka*, Warszawa 2014, s. 498-626; Izabela Kowalczyk, *Sprawa Doroty Nieznalskiej a wojny kulturowe*, „Studia Kulturoznawcze” 2014, nr 2 (6), 73–90; Magdalena Ujma, *Skandale artystyczne w Polsce po 1989 roku*, „Partisan” 2012, nr 42: <https://kulturaenter.pl/article/skandale-artystyczne-w-polsce-po-1989-roku/> [dostęp 10.10.2025].

¹⁷ V. Dorota Monkiewicz, *Dyskurs polskiej krytyki artystycznej w okresie transformacji*, w: Zbigniew Libera, *Art of Liberation. Studium prasoznawcze 1988–2018*, tom 1: 1988–1997, Warszawa 2019.

¹⁸ W czasach transformacji powstała też instytucja zasadnicza dla potransformacyjnego Lublina: Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”.

¹⁹ Marta Ryczkowska, *Lokalne kolekcje sztuki współczesnej w Polsce*, „Partisan” 2012, nr 42: <https://kulturaenter.pl/article/skandale-artystyczne-w-polsce-po-1989-roku/> [dostęp 10.10.2025].

²⁰ Lublin był ważnym ośrodkiem czasu transformacji, w którym podejmowano badania na temat lokalnej historii, ze szczególnym uwzględnieniem historii żydowskiej, gdzie można było obserwować procesy najpierw decentralizacji kultury, a następnie ponownej jej centralizacji. Nawiązywano także współpracę ze środowiskami przede wszystkim zachodniej Ukrainy.

takie jak *Obrazy, obiekty, druki, filmy* Andrzeja Partuma (2003) czy *W służbie sztuce. Przegląd twórczości z lat 1963–2008* Zbigniewa Warpechowskiego (2008).

Nowe otwarcie nastąpiło dopiero w 2010 roku wraz ze zmianą dyrektora. Pierwszy rok kierowania Galerią przez Waldemara Tatarczuka prezentował jeszcze model mieszany – zrealizowano plany Andrzeja Mrocza, zestawiając je z propozycjami jego następcy. Tatarczuk wniósł do Galerii zróżnicowane doświadczenie: był artystą performerem, aktorem w alternatywnej Scenie 6, współprowadził studencką Galerię KONT, kierował Fundacją Sztuki Performance, organizując przeglądy tej sztuki, pracował w przestrzeni miejskiej jako pomysłodawca festiwalu Open City. Współtworzył tkankę kulturalną Lublina po transformacji. Jako przedstawiciel innej generacji niż jego poprzednik, łączył doświadczenie wyniesione z pracy w galeriach Mrocza²¹ z własną świadomością potrzeby odświeżenia formuły Labiryntu i dopasowania jej do zmieniającej się rzeczywistości sztuki polskiej.

Wystawy kobiet, wystawy feministyczne

Popatrzmy na kalendarium wystaw nowego Labiryntu. Oto w 2010 roku pojawia się studencka wystawa *Opowieści dziwnej treści* przygotowana także przez absolwentki UAP: Martę Bosowską i Ięgę Gosiewską. Spośród dwanaściorga uczestników połowę stanowiły kobiety. To znacząca zmiana w stosunku do niedawnej przeszłości — na razie w bezpiecznym kontekście, w ramach niewielkiej, niszowej prezentacji, ale już zapowiadająca szybkie przeobrażenia, jakie miały wkrótce nadejść.

Jeszcze w tym samym roku program wystawowy Galerii ma charakter przejściowy. Są tu bowiem jeszcze pomysły dawnego dyrektora, takie, jak: *Prawda i nieprawda fotografii* (siedmioro uczestników, w tym tylko jedna artystka, towarzysząca galerii od lat 70. – Natalia LL) oraz *Sztuka miary i harmonii* (dziesięciu uczestników, żadnej kobiety). Zmiana wrażliwie zaznacza się jednak w pokazie Ewy Zarzyckiej, przygotowa-

²¹ Przyznawał to w rozmowach z autorką tego tekstu.

nym przez kuratorkę Jolantę Męderowicz. Zarzycka, obecna w Labiryncie od lat 80., stanowiła dla galerii ważny punkt odniesienia, a jej wystawę można uznać za symboliczny pomost między dawnym a nowym etapem działalności. Towarzyszący jej katalog był zresztą przez kilka kolejnych lat jedyną obszerniejszą publikacją poświęconą twórczości performerki.

Następny rok przyniósł już program nowego dyrektora i budowanej przez niego, nowej ekipy pracowników. Jeśli oprzeć się na liczbach, zobaczymy zmianę wprost rewolucyjną: w 2010 roku artystki stanowiły około 32% wszystkich wystawiających. Zmiana miała charakter nie tylko genderowy, lecz także pokoleniowy. Na wystawach pojawiła się grupa twórczyni z młodego pokolenia: Iga Gosiewska, Żaklina Piechanowska i Katarzyna Hołda. Jednocześnie w programie znalazły się artystki już rozpoznawalne, o ustalonej pozycji, wcześniej niezwiązane z Labiryntem, między innymi Anna Płotnicka, Alicja Żebrowska, Elżbieta Jabłońska, Basia Bańda oraz Iza Tarasewicz. Szczególne miejsce zajmuje wśród nich Maria Pinińska-Bereś, pionierka sztuki feministycznej w Polsce, która wystawiała w Labiryncie jeszcze za czasów Andrzeja Mroczka, choć nigdy nie była z tą galerią trwale związana. Obok artystek z Polski pojawiły się także twórczynie z zagranicy, związane z szeroko rozumianym Wschodem: He Chengyao z Chin i Alevtina Kakhidze z Ukrainy.

Na początku dominowały wystawy indywidualne oraz duety, w których zestawiano artystki i artystów często nieznanących się wcześniej. Przy każdej z nich pracowała osoba kuratorska, co za czasów Mroczka nie było wcale regułą²². Byli to nowi kuratorzy i kuratorki, zarówno z zespołu galerii, jak Marta Ryczkowska, Magdalena Linkowska²³, jak i zewnątrzni jak, Zbigniew Sobczuk czy niżej podpisana²⁴.

W 2011 roku pojawiły się wystawy, w których wyraźnie ujawniły się treści feministyczne. Przede wszystkim była to

²² Zawód kuratora zaczął powszechnie pojawiać się dopiero w Polsce czasów transformacji.

²³ W następnych latach dołączyły: Aleksandra Skrabek, Agnieszka Cieślak, Anna Szary-Ciosek i Agata Sztorc-Gromaszek.

²⁴ W następnych latach pojawili się także m.in. Tomasz Kitliński i Paweł Leszkowicz.

prezentacja Katarzyny Hołdy *Madonny*. Wymowę tytułowego cyklu obrazów określić można jako poszukiwanie kobiecego sacrum, poszerzanie możliwości wyrazu ikonografii chrześcijańskiej i – przede wszystkim – przypomnienie, że w Polsce po transformacji prawa kobiet zostały w dużej mierze pogrzebane pod presją Kościoła²⁵. Stworzenie i publiczne pokazanie takich prac w rozmodlonym klimacie tamtych lat było aktem odwagi. Wciąż trwały wojny kulturowe, a w środowisku artystycznym wiele osób ulegało uwewnętrznionej cenzurze (autocenzurze). Pamiętając choćby sprawę Doroty Nieznańskiej, uznawano, że lepiej nie poruszać tematów związanych z Kościołem katolickim²⁶. Inna wystawa z tego roku, *Trzy róże* – pomysł i opieka kuratorska Magdaleny Linkowskiej – prezentowała twórczość trójki artystów: Marii Pinińskiej-Bereś, Maurycego Gomułickiego i Basi Bańdy. Artyści ci, należący do różnych pokoleń i reprezentujący odmienne doświadczenia twórcze, zostali zestawieni ze sobą poprzez wspólny motyw koloru różowego. Róż – jak podkreślała kuratorka – odnosi się w oczywisty sposób do erotyki i cielesności²⁷. Choć w wystawie nie pojawiają się bezpośrednie deklaracje feministyczne, to jej sens przenika wrażliwość wywiedziona z perspektywy kobiet i ich języka artystycznego. Bez tej perspektywy treści podkreślane przez Linkowską w ogóle by się nie ujawniły.

W 2011 roku artystki stanowiły już 57% uczestników programów wystawienniczych Labiryntu. Trudno jednak wyciągać z tego wniosek, że galeria nadrabiała zaległości lub celowo poszukiwała tematyki feministycznej. Raczej otworzyła się na aktualne trendy artystyczne, które naturalnie do niej napłyne-

²⁵ V. Marcin Kościelniak, *Aborcja i demokracja. Przeciw-historia Polski 1956–1993*, Warszawa 2024.

²⁶ V. *Autocenzura i cenzura. Nowe ujęcia*, red. Anna R. Burzyńska, Marcin Kościelniak, Monika Kwaśniewska, Grzegorz Niziołek, Kraków 2024.

²⁷ *Inny jest rodzaj ich wrażliwości na formę, materiał oraz ogromny obszar wizualności związanej z płcią i relacjami pomiędzy pierwiastkiem żeńskim a męskim. Erotyczne symbole, falliczne i waginalne kształty, namiętnie uprawiany róż pozwalają im na poruszanie się po jasno i wyraźnie określonym terytorium, które pozostaje pomimo tego wciąż oszałamiająco mgliste...*

– wypowiedź Linkowskiej, cyt. za *Trzy róże: Maria Pinińska-Bereś, Maurycy Gomułicki i Basia Bańda*, „Culture.pl”: <https://culture.pl/pl/wydarzenie/trzy-roze-maria-pininska-beres-maurycy-gomulicki-i-basia-banda> [dostęp: 10.10.25].

ty. W pierwszych latach uwagę nowego zespołu Tatarczuka zaprzętała przede wszystkim praca z kolekcją, polegająca na jej reinterpretacji i aktualizacji. Było to również pochylenie się nad ideami Mrocza, ich nowe odczytanie a oraz dodanie własnych propozycji, tak by zachować specyfikę miejsca, a jednocześnie uczynić działalność galerii ponownie widoczną w głównym nurcie sztuki.

Po roku 2010 Labirynt testował różne kierunki: instytucjonalną kolekcję sztuki nowoczesnej i współczesnej, dokumentację i archiwizację sztuki performatywnej oraz spotkania artystów z różnych stron świata, reprezentujących odległe i nieprzekładalne kultury. Tatarczuka szczególnie interesowała problematyka Wschodu – zarówno w kontekście dziedzictwa konserwatywno-awangardowej galerii Mrocza, jak i modernizującego się Lublina, dziś położonego na wschodnich obrzeżach Polski, choć historycznie znajdującego się raczej w jej centrum²⁸. Feminizm zajmował w programie stosunkowo istotne miejsce, lecz funkcjonował raczej jako oczywisty element – wcześniej wypracowany gdzie indziej – niż jako temat odkrywany samodzielnie w obrębie własnego środowiska.

W 2012 roku program wystaw tworzone według podobnych zasad. Przy organizacji pokazów zbiorowych pamiętano, by zapraszać kobiety, a nie wyłącznie mężczyzn. Statystyki procentowe wydają się jednak gorsze, jakby nastąpiło chwilowe wyhamowanie zmian. Należy pamiętać, że dane są zaniżane przez wystawy zbiorowe, które w tym roku obejmowały kolekcje Labiryntu i Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych – pozostałości dawnej epoki, gdy sztuka była domeną mężczyzn, z niewielkim udziałem kobiet. W efekcie w 2012 roku aż 76% uczestników wystaw stanowili mężczyźni, a tylko 24% było kobietami. Pojawiła się jednak ważna wystawa Teresy Murak, prezentująca dokumentację jej akcji artystycznych,

²⁸ Zainteresowanie ideą Wschodu pojawiło się w momencie, gdy w Lublinie poszukiwano nowych haseł określających miejską tożsamość, również, ale nie tylko w celach marketingowych. Echo tych poszukiwań odbija się w eseju Andrzeja Stasiuka poświęconym Lublinowi, rozwiniętym potem w jego prozatorskim tomie *Wschód* (Wołowiec 2014). Notabene, by odkryć to, jakich haseł poszukiwano, wystarczy popatrzeć, jakie tematy przyświecały kolejnym edycjom festiwalu Open City, jak np. dom-najbliższe otoczenie, unia, ulotność-trwanie.

także tych mniej znanych, w których używała błota. Przypomnijmy, że Murak miała w Labiryncie swoje wczesne wystąpienia, m.in. *Lady's Smock* (1975), dzięki którym znalazła się w kanonie polskiej sztuki.

Analogiczne zasady komponowania programu kontynuowano także w roku następnym, z podobnymi wynikami procentowymi udziału kobiet i mężczyzn. Za to rok 2014 rozpoczął się mocnym uderzeniem, dzięki wystawie Anki Leśniak *Fading Traces*. To ważna praca wideo, sytuująca się na styku historii sztuki i działalności artystycznej, rodzaj artystycznego śledztwa²⁹, a także praca herstoryczna (herstoria, czyli ujmowanie historii z kobiecego punktu widzenia³⁰, właśnie w tamtym czasie zaczynało zdobywać popularność). Jednak i w tym roku statystyki zostały zaniżone przez wystawy zbiorowe: kobiet było 39%, mężczyzn 61%. Warto jednak zauważyć, że nowe nabytki do kolekcji to w dużej mierze prace artystek. Rok 2014 przyniósł również wystawę indywidualną Magdy Franczak *Pałac lodowy*, wydaje się jednak, że nacisk na reprezentację kobiet osłabł, a statystyki zatrzymały się w miejscu. W 2015 roku odbyło się aż osiem wystaw zbiorowych, pojawiło się także kilka pokazów kobiet, jednak udział artystek spadł do 31%, a artystów wzrósł do 69%, przypominając proporcje sprzed 1989 roku. Rok 2016 otworzyła wiosną intrygująca wystawa *Miłosny performans* Zofii Krawiec. Była to ekspozycja wędrująca i nie wynikała bezpośrednio z praktyki pracowników galerii, jednak wykazywała zaskakujące zbieżności z wcześniejszą wystawą *Trzy róże*. Obie ekspozycje charakteryzowało podobne nastawienie kuratorek – zwracanie uwagi na afekty, a nawet skupienie na prywatnym, emocjonalnym życiu bohaterów wystaw. W tym samym roku odbyła się także wystawa klasycyzki sztuki feministycznej z Austrii, Valie Export.

Na koniec warto zauważyć pewną prawidłowość. Śledząc kalendarium wystaw Galerii Labirynt, można zauważyć, że im bliżej naszych czasów, tym częściej pojawiają się tu wystawy

²⁹ Anka Leśniak, *Fading Traces*: https://www.ankalesniak.pl/fading2010_.pl.htm [dostęp: 14.10.25].

³⁰ V. *Wielki słownik języka polskiego PAN*: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/101539/herstoria>, V. także Maggie Humm, *Słownik teorii feminizmu*, przeł. Bożena Umińska i Jarosław Mikos, Warszawa 1993, s. 85.

zbiorowe. Początkowo taka strategia może wydawać się niezrozumiała. Zdawałoby się, że na początku kadencji nowego dyrektora Labiryntu wystawy tego rodzaju powstawały z potrzeby wypracowania nowego podejścia do galerii – aby przetrenować tożsamość instytucji, aktywując przy tym zbiory jako materiał do ćwiczeń, a zarazem żywy dowód jej historii.

Z czasem wystawy zbiorowe stały się w galerii narzędziem reagowania na opresyjną rzeczywistość. W ciągu ostatnich dziesięciu lat Labirynt wypracował własne strategie obrony wobec polskiej teraźniejszości, chroniąc prezentowaną tu sztukę przed rzeczywistością, która często przynosi jedynie rozczarowania. Wymaga bowiem biurokratyzacji galerii, realizacji corocznych planów, wypełniania wskaźników i generowania przychodów. Program galerii z ostatnich kilku lat można odczytać jako reakcję na rozczarowanie tym, że w potransformacyjnej Polsce kultura – podobnie jak w czasach PRL – bywa traktowana głównie jako narzędzie w rękach urzędników. Pod kierownictwem Tatarczuka Labirynt zbliżył się w ostatnich latach do koncepcji Andrzeja Mrocza – galerii jako miejsca oddzielnego od codziennej rzeczywistości, gdzie można praktykować wolność, choćby chwilowo, w prywatnym gronie i ograniczonym zakresie. Sztuki wizualne nie są bowiem jedynie rozrywką, narzędziem marketingowym, materiałem do budowania miejskich tożsamości czy przechowalnią dla dzieci – choć mogą pełnić te funkcje przy okazji. Ten zestaw przekonań, jak się wydaje, wykształcił się Tatarczukowi właśnie w trakcie pracy w Labiryncie. Mimo początkowej chęci odjęcia się od izolacjonistycznej strategii Mrocza, nowy dyrektor doszedł w końcu do punktu, w którym zaczął traktować galerię jako przestrzeń bezpiecznej izolacji od zewnętrznego świata. W ramach tego podejścia powstała m.in. Biblioteka Azyl przy ulicy Lipowej – miejsce otwarte, choć nie wyłącznie, z myślą o osobach LGBTQ+.

W ostatnich dziesięciu latach Labirynt pod kierownictwem Tatarczuka zasłynął jako przestrzeń wolnej, kolektywnej i społecznej wypowiedzi. Zbiorowe wystawy, tworzone na zasadzie dobrowolnego udziału i obywatelskiej ekspresji polityczno-artystycznej, stały się szczególnie widoczne w okresie rządów

Zjednoczonej Prawicy, która próbowała zagłodzić niepokorną galerię, odmawiając jej grantów na realizację projektów wystawienniczych. Wówczas pojawiły się tu ekspozycje takie jak *Nigdy nie będziesz szła sama*, dokumentujące obywatelski sprzeciw, jakim był Ogólnopolski Strajk Kobiet. Tego rodzaju wystawy – zbiorowe, dobrowolne, będące reakcją na bieżącą politykę – pojawiły się w Labiryncie kilkakrotnie. W 2020 roku otwarto wystawę-protest *Jesteśmy ludźmi*, będącą odpowiedzią na politycznie motywowaną nagonkę wobec osób nieheteronormatywnych. Ekspozycje te odbiły się szerokim echem w całym kraju i stanowiły zarówno polityczną deklarację, jak i wyraźną reakcję na permanentne niedofinansowanie galerii.

*

Labirynt wywodzi się z jednej strony ze scentralizowanej sieci BWA okresu PRL, z drugiej – z kultury studenckiej i niezależnych inicjatyw młodych artystów. Galeria ma za sobą imponujący dorobek, który nie jest bezpośrednio związany z historią emancypacji artystek ani ideami feministycznymi. To raczej opowieść o instytucji w jednym z większych polskich miast, położonym jednak na uboczu. Dzięki temu położeniu instytucja stworzyła własną rzeczywistość, przeciwstawiając się opresyjnemu politycznemu światu PRL. Po zmianie dyrektora, po transformacji ustrojowej państwa, przy niezwykle ożywieniu i uwspółcześnieniu programu, w galerii w głębokim sensie nie zmieniło się wiele. To jednak nie świadczy źle o instytucji, a raczej mówi źle o polskiej władzy i jej systemowym niedocenianiu kultury.

**Lekcje labiryntu otwartego,
czyli
sztuka na tle pejzażu polikryzysu**

Program Galerii Labirynt w latach 2010–2025 postrzegam jako studium przypadku w rozważaniach nad rolą, etyką, polityką i poetyką funkcjonowania instytucji artystycznej w obliczu polikryzysu. Polikryzys to stan umysłu – punkt patrzenia na rzeczywistość, z którego, w usieciowionej współczesności, nieszczęścia nie chodzą już parami, lecz całymi stadami – i napędzają się nawzajem. Można zaryzykować tezę, że ta katastroficzna percepcja rzeczywistości ma swoje korzenie w ogromnej masie informacji, które nieustannie do nas docierają; ich konsumpcja łatwo przeradza się w obsesyjny domscrolling. Z drugiej strony, wyobrażenie polikryzysu równie głęboko – jeśli nie głębiej – zakorzenione jest w realnych procesach toczących się w zglobalizowanym świecie.

Termin „polikryzys” wprowadził do obiegu francuski filozof Edgar Morin, w napisanej wspólnie z Anne-Brigitte Kerne książce *Terre-Patrie* z 1993 roku³¹. Opierając się na nauce o złożoności i teorii systemów, Morin przewidywał, że wraz z końcem zimnej wojny, demontażem żelaznej kurtyny i rozwojem technologii, proces globalizacji będzie przyspieszał, a wraz z nim gęstnieć będzie oplatająca planetę sieć wzajemnych powiązań i zależności między podmiotami gospodarczymi, politycznymi i społecznymi. To samo miało dotyczyć kryzysów – w coraz bardziej skomplikowanym globalnym systemie będą one wymykać się lokalnym granicom, oddziałując na siebie i wzmacniając się nawzajem.

Prognozy Morina pojawiły się na tle rosnącej świadomości „granic wzrostu”, wyznaczanych przez wyczerpywanie się zasobów i kryzysy ekologiczne, które w XXI wieku znalazły swój wyraz w narracjach katastrofy klimatycznej – a także w nastrojach technopesymistycznych. W świecie polikryzysu postęp

³¹ Edgar Morin, Anne Brigitte Kerne, *Terre-Patrie*, Paryż 1993.

naukowy niesie ze sobą już nie tyle charakterystyczną dla nowoczesności nadzieję na rozwiązanie problemów ludzkości, ile obawy przed potęgą wielkich korporacji, wymykających się społecznej kontroli, monopolizujących kluczowe technologie i przekształcających je w narzędzia pogłębiania nierówności między jednym procentem a resztą ludzkości.

W historii Galerii Labirynt lata 2010–2015 to okres, w którym instytucją kierował Waldemar Tatarczuk. Patrząc szerzej, z perspektywy społecznej historii Polski, czas ten doskonale ilustruje tezy Edgara Morina. W tym samym roku, gdy Tatarczuk obejmuje stanowisko dyrektora, dochodzi do katastrofy smoleńskiej – wydarzenia symbolicznie zamykającego epokę „ciepłej wody w kranie”, czyli okresu względnej stabilizacji pierwszych lat członkostwa Polski w Unii Europejskiej. Od tego momentu Polska doświadcza serii kryzysów, z których każdy kolejny jest głębszy niż poprzedni.

Po 2010 roku polskie społeczeństwo wchodzi w fazę gwałtownej polaryzacji – podziały przekształcają się w głębokie przepaści dzielące zwaśnione plemiona, coraz bardziej nieufne i obce sobie nawzajem. Wirus populizmu przenika struktury liberalnej demokracji, ujawniając jej kruchość i brak odporności na tę infekcję; system choruje poważnie, być może nieuleczalnie. Zgodnie z logiką polikryzysu, napięcia wewnętrzne spletają się z międzynarodowymi i globalnymi turbulencjami, tworząc sieć wzajemnie wzmacniających się kryzysów. W latach transformacji głównym strategicznym celem Polski było wstąpienie do Unii Europejskiej, lecz po osiągnięciu tego celu – który miał być swego rodzaju „końcem historii” – sama Unia zaczyna pogrążyć się w kryzysie. Brexit to tylko jeden z jego wielu symptomów. Do tej listy należy dodać oczywiście pandemię COVID-19, a także, a właściwie przede wszystkim, rosyjską agresję na Ukrainę.

Dziś, gdy wybieramy się do galerii sztuki, przemierzamy pejzaż naznaczony symptomami polikryzysu – zerwanymi więziami społecznymi, ekologicznymi niepokojami, liniami frontu wojen kulturowych i coraz wyraźniej rysującym się widmem wojny w jej najbardziej dosłownym, przerażającym sensie. Jaki kurs powinny obrać instytucje artystyczne działające w ta-

kim krajobrazie? Czy ich zadaniem jest „robić swoje” i prowadzić *business as usual*, w myśl zasady *ars longa, vita brevis*? Uznać, że sztuka rządzi się własnymi prawami i koncentrować się na współtworzeniu obowiązujących w artworldzie hierarchii? A może przeciwnie – tworzyć przestrzenie wytchnienia, ucieczki od nieprzyjemnej rzeczywistości? Reagować na nią? Stawać się punktami oporu, schroniskami dla uchodźców, think tankami produkującymi wyobrażenia przydatne w przezwyciężaniu kryzysów?

Te i inne pytania, które pojawiają się w obliczu polikryzysu, unoszą się niczym ciemna chmura – a może raczej obłok możliwości – nad każdą współczesną instytucją sztuki. W latach 2010–2025 jedno z najciekawszych odpowiedzi w Polsce sformułowano właśnie w Galerii Labirynt.

Fasada nie jest sama

Przenieśmy się na chwilę do grudnia 2020 roku i spróbujmy w obrazie ówczesnego Labiryntu dostrzec swoistą alegorię jego instytucjonalnej postawy.

Pierwszy rok pandemii dobiega końca. Reżim sanitarnych lockdownów, chwilowo złagodzony latem, w obliczu wzrostu zachorowań ponownie się zaostrza – publiczność nie ma wstępu do instytucji kultury, a galerie świecą pustkami. Pełne są za to ulice. Fala protestów Strajku Kobiet, która rozlała się jesienią, powoli słabnie, lecz demonstracje wciąż trwają.

W tym samym czasie instytucje artystyczne nadal produkują wystawy – nawet jeśli nie mają pewności, czy ktokolwiek zdoła je zobaczyć między wernisażem a finisażem. Tworzenie wydarzeń artystycznych pozostaje ich *raison d'être* – niezależnie od tego, czy znajdzie się dla nich odbiorca.

Labirynt nie był w tym czasie wyjątkiem. Gdyby w grudniu 2020 roku publiczność mogła przekroczyć jego progi, zobaczyłaby trzy wystawy. Pierwszą z nich był *Ménage à Deux* Karola Radziszewskiego i Maurycego Gomulickiego, drugą – monumentalna instalacja rzeźbiarska Moniki Sosnowskiej *Fasada*. Trzeci projekt nosił tytuł *Nigdy nie będziesz szła sama*. Galeria określiła go jako wystawę-manifest solidarności z kobietami protestującymi przeciw orzeczeniu Trybunału Konstytucyj-

nego z października 2020 roku, które doprowadziło do zaostrożenia i tak już drakońskiego prawa aborcyjnego w Polsce. Ja nazwałbym to wydarzenie również wystawą-demonstracją.

Trzy ściany ogromnej głównej sali galerii „wytapetowane” były od podłogi do sufitu projekcjami ze Strajku Kobiet: ulicami maszerują obywatelki i ich sojusznicy, policja blokuje, a hasła i śpiewy nakładają się na siebie w polifonii nieposłuszeństwa. Czwarta ściana stanowiła swego rodzaju ikonostas, zbudowany z kartonów, transparentów, banerów i fotografii z jesiennych demonstracji. Nie były to artystyczne reprezentacje, lecz autentyczne rekwizyty buntu. Na przełomie listopada i grudnia Labirynt wystosował apel o ich przynoszenie i nadsyłanie, odpowiedzi i paczki zaczęły spływać z całej Polski. W tym spontanicznym pospolitym ruszeniu spotkały się uczestniczki i uczestnicy protestów oraz artystki i artyści wspierający Ogólnopolski Strajk Kobiet.

Strajki z 2020 roku charakteryzowały się wyjątkowo silną ekspresją wizualną – spontanicznie tworzone estetyki protestu wzmacniały ich polityczną moc i komunikatywność. Z artystycznego punktu widzenia wystawa *Nigdy nie będziesz szła sama* mogła uchodzić za modelowe studium postsztuki³². Była jednak czymś więcej – lacanowskim aktem wkroczenia Realnego w porządek symboliczny pola sztuki. Wystawa została dosłownie zaczerpnięta z ulicy, z manifestacji: ręcznie malowana na kartonach, chaotyczna, ahierarchiczna, antyestetyczna; zmontowana z dokumentacji protestów, utkana z dosadnych haseł, skandowanych sloganów, gniewu, ironii i oporu.

Wlewając się do Labiryntu, fala społecznego zaangażowa-

³² Pojęcie postsztuki ma swoje korzenie w teorii Jerzego Ludwińskiego, który, notabene, w pierwszym etapie swojej działalności związany był z Lublinem. W opublikowanym w 1971 roku tekście *Sztuka w epoce postartystycznej*, Ludwiński pisał: *Bardzo prawdopodobne, że dzisiaj nie zajmujemy się już sztuką. Po prostu przegapiliśmy moment, kiedy przekształciła się ona w coś zupełnie innego, coś, czego nie potrafimy już nazwać. Jest jednak rzeczą pewną, że to, czym zajmujemy się dzisiaj, posiada większe możliwości. Do idei Ludwińskiego wrócili w 2016 roku kuratorzy wystawy *Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Promowali wówczas pojęcie postsztuki na określenie szeroko pojętych współczesnych praktyk artystycznych. Zaznaczali także, że ustanowienie instytucji postartystycznej, tzw. Muzeum 3.0 może wymagać twórczej dezintegracji jego instytucjonalnych ram.*

nia nie tylko załała przestrzeń galerii, lecz objęła również eksponowaną tam *Fasadę* Moniki Sosnowskiej.

Lubelska prezentacja była polską premierą pracy, którą rzeźbiarka pokazywała wcześniej w Melbourne, Porto i Dubaju. Tak się złożyło, że instalacja przyjechała do Labiryntu 9 marca 2020 roku – na samym początku pandemii, dosłownie kilka dni przed wprowadzeniem pierwszego lockdownu. Publiczność mogła zobaczyć ją na żywo dopiero w maju, po złagodzeniu reżimu sanitarnego.

Wystawa Moniki Sosnowskiej prezentowała jedno, monumentalne dzieło – *Fasadę*, ważącą 1,24 tony i mierzącą 7,28 metra wysokości. Była to replika w skali 1:1 szkieletu konstrukcyjnego kurtynowej fasady socmodernistycznego pawilonu z lat 60. Punkt wyjścia stanowiła logika nowoczesności: geometria, kąty proste, rytmiczne podziały i klarowny zamysł. Przez trzy miesiące Sosnowska „znęcała się” nad tą strukturą, poddając ją, jak opisuje Galeria Labirynt, „brutalnym operacjom: skręcaniu, zgniataniu, naciąganiu”. W precyzyjnie zaplanowanym procesie przemocy wobec stalowej konstrukcji uczestniczyli inżynierowie i robotnicy, korzystając z maszyn budowlanych zwykle służących do konstruowania, a nie do destrukcji.

W rezultacie *Fasada* wygląda tak, jakby była wykonana nie z potężnych stalowych profili architektonicznych, lecz z plasteliny, którą jakiś psotny gigant przez chwilę się bawił, a potem – zgniecioną i zepsutą – powiesił pod sufitem.

W najczęściej przywoływanej interpretacji twórczości Moniki Sosnowskiej, monumentalna struktura staje się duchem historii, przynoszącym kryzys nowoczesności, deformację jej struktur oraz idei. Sosnowska nadaje swoim pracom najczęściej tautologiczne tytuły – *fasadę* nazywa *fasadą* – i unika dostarczania widzowi gotowych interpretacji. Z zasady nie uprawia artystycznej publicystyki ani nie odnosi się bezpośrednio do bieżących wydarzeń. Paradoksalnie jednak właśnie ta powściągliwość sprawia, że jej dzieła są niezwykle otwarte na kontekst, w którym zostają zaprezentowane.

W Galerii Labirynt znaczeniowa plastyczność *Fasady* ujawniła się w sposób wyjątkowo wyrazisty. Początkowo rzeźba

występowała w galerii samodzielnie; w sterylnym, white cube'owym otoczeniu uwidaczniała się przede wszystkim formalna maestria międzynarodowo uznanej rzeźbiarki oraz jej zdolność do kreowania przekazu o charakterze uniwersalnym. Z czasem jednak artystka zgodziła się, aby *Fasada* stała się elementem architektury, wokół którego zaczęły rozgrywać się inne projekty – stając się częścią wielowarstwowej narracji galerii.

Kiedy w Labiryncie rozpoczął się projekt *Nigdy nie będziesz szła sama*, okazało się, że tytuł ten pasuje również do pracy Sosnowskiej. *Fasada*, przesiąknięta ikonografią Strajku Kobiet, przestała być wyalienowanym artefaktem sztuki. Zaczęła pełnić rolę, której się nie spodziewała, ale na którą okazała się gotowa: stała się figurą kryzysu, dekonstrukcji sztywnych, rygorystycznych struktur, które na naszych oczach miękną w wysokiej temperaturze społecznej zmiany. W kontekście spotkania Strajku Kobiet z *Fasadą* trudno nie dostrzec metafory fasadowego charakteru patriarchalnej, konserwatywnej i kościelnej konstrukcji zasłaniającej w Polsce miliony osób, które od dawna nie mieszczą się w jej ramach.

Rendez-vous Strajku Kobiet z *Fasadą* dopełniła – również otwarta wcześniej – wystawa Karola Radziszewskiego i Maurycego Gomulickiego. Artyści spotkali się na gruncie męskiej seksualności i pożądania – obserwowanych jednak z odmiennych perspektyw. Radziszewski to ikona polskiej sztuki queerowej; Gomulicki z kolei podejmuje tematykę erotyki z pozycji cis-mężczyzny, jednocześnie będąc libertynem i dysydem patriarchatu, kwestionując tradycyjne, maczystowskie wzorce przeżywania i reprezentowania seksualności.

Ménage à deux było spotkaniem dwóch różnych erotycznych wyobraźni – obu męskich, ale zarazem wymykających się z ram patriarchalnego porządku. Ich wrażliwości opierają się na postulatcie zastąpienia systemu opartego na przemocy i opresji seksualnej kulturą przyjemności i wolności erotycznej. W kontekście Strajku Kobiet wystawa przypominała, że mężczyźni w strukturze patriarchalnej opresji pełnią podwójną rolę: są zarówno jej twórcami, jak i zakładnikami własnych konstrukcji. W tym świetle nie tylko queerowa, wyemancypo-

wana męskość Radziszewskiego, ale również heteroseksualny, krytyczny hedonizm Gomulickiego uwidaczniały polityczną moc wspierającą wywrotową energię Strajku Kobiet.

*

Obraz Galerii Labirynt z grudnia 2020 roku staje się alegorią filozofii, która kształtowała tę instytucję w latach 2010–2025. Ukazuje on szczególny rodzaj relacji między dyskursem ściśle artystycznym a społeczno-polityczną rzeczywistością, w której ten dyskurs jest realizowany. To właśnie krytyczna refleksja nad charakterem tych powiązań wydaje się kluczowa dla zrozumienia specyfiki Labiryntu w tym okresie.

W przywołanym obrazie Labirynt jawi się jako galeria sztuki, która, pozostając instytucją społecznie świadomą i wrażliwą, nie traci z pola widzenia kwestii artystycznych. Figurą zaangażowania w sztukę jako autonomiczny język wypowiedzi staje się *Fasada* Sosnowskiej – dzieło rzeźbiarki operującej precyzyjnym językiem wizualnych form, a nie politycznych deklaracji. Jednocześnie galeria jest gotowa rozszczelnić granice autonomii sztuki, przepuszczając przez nie głosy, dyskursy i artefakty pochodzące wprost z porządku pozaartystycznego. W tym momencie ulegają zawieszeniu tradycyjne hierarchie – zacierają się rozróżnienia między rozpoznanymi instytucjonalnie artystami a tymi, którzy w klasycznym porządku wystawienniczym mogliby pełnić jedynie rolę widzów.

Obraz *Fasady* ogarniętej ikonografią i dokumentacją Strajku Kobiet ukazuje moment, który można odczytać jako praktyczną deklarację instytucji: w obliczu polikryzysu przenikającego wszystkie dziedziny życia utrzymanie autonomii sztuki jest nie tylko niemożliwe, ale również – na dłuższą metę – dla niej destrukcyjne. Sztuka zamykająca oczy na to, co dzieje się za murami instytucji, być może będzie w stanie przetrwać w rezerwatach muzeów i galerii, ale już tylko w roli zombie – bytu, który wygląda niemal jak żywy i wciąż nawet konsumuje zasoby, ale w rzeczywistości jest martwy.

W przypadku Labiryntu istotna wydaje się nie tylko sama polityka reagowania na rzeczywistość, lecz także strategie i taktyki tych reakcji. Wystawa *Nigdy nie będziesz szła sama*

powstała na zasadzie swego rodzaju pospolitego ruszenia zwołanego przez galerię. Instytucja zrezygnowała z funkcji gatekeepera strzegącego wrót świata sztuki przed profanami, zawieszając swoją władzę rozróżniania między artystami należącymi do pola instytucjonalnego, tymi, którzy do niego nie pasują, a także osobami niebędącymi artystami, które wniosły własny wkład twórczy.

Równie ważny dla uchwycenia specyfiki tego paradygmatycznego projektu jest kalendarz jego realizacji. Strajk Kobiet wybuchł pod koniec października, a już pod koniec listopada Labirynt ogłosił apel o nadsyłanie dokumentacji i materiałów z demonstracji. Projekt zainaugurowano 13 grudnia – data oczywiście nie była przypadkowa. Fundamentem przedsięwzięcia była gotowość do szybkiej i bezpośredniej reakcji, w tym do radykalnej modyfikacji wcześniejszych programów, gdyż jeszcze w połowie października nie dało się przewidzieć potrzeby realizacji takiego projektu jak *Nigdy nie będziesz szła sama*. Otwarcie wystawy nie oznaczało zakończenia prac nad jej kształtem – przeciwnie, była to raczej inauguracja procesu. Dzięki otwartej, horyzontalnej formule ekspozycja mogła rozwijać się i narastać przez wiele tygodni po wernisażu.

Kto jest człowiekiem w Labiryncie?

Nigdy nie będziesz szła sama nie była pierwszym przedsięwzięciem w Labiryncie realizowanym w formie wystawy-demonstracji. Jej bezpośrednią poprzedniczką była inna interwencyjna wystawa z 2020 roku – *Jesteśmy ludźmi*.

13 czerwca 2020 roku, podczas wiecu wyborczego w Brzegu, ubiegający się o reelekcję prezydent Andrzej Duda stwierdził o społeczności LGBTQ+: „Próbuje się nam wmówić, że to ludzie, a to jest po prostu ideologia”. Niecałe dwa tygodnie później, 26 czerwca, w Galerii Labirynt odbyła się inauguracja wystawy-interwencji *Jesteśmy ludźmi*. W projekcie wzięły udział osoby artystyczne queerowe oraz ich sojusznicy i sojuszniczki, które odpowiedziały na apel galerii o zabranie głosu.

W akcji uczestniczyło ponad 160 artystów, artystek, grup i kolektywów. Wśród nich znalazły się międzynarodowe gwiaz-

dy, jak Eva & Adele czy Gilbert & George, luminarze polskiej sceny artystycznej – na przykład Mirosław Bałka i Józef Robakowski – jak również twórcy i twórczynie dopiero rozpoczynający działalność artystyczną.

Korzenie filozofii i etyki szybkiego reagowania praktykowanej w Labiryncie sięgają jednak głębiej niż pospolite ruszenie z czerwca 2020 roku. Można je dostrzec już w projekcie *DE-MO-KRA-CJA* z maja 2016 roku. Pod tym tytułem kryła się wystawa zbiorowa poświęcona kondycji idei władzy ludu oraz zagrożeniom czyhającym na powiązane z nią wartości.

Moment był szczególny – Labirynt zorganizował projekt zaledwie pół roku po zdecydowanym zwrocie konserwatywnym, który nastąpił jesienią 2015 roku wraz z przejściem rządów przez narodową prawicę. Nowa władza otwarcie kwestionowała liberalną demokrację w dotychczasowym kształcie i podejmowała działania mające na celu przebudowę kluczowych instytucji stojących na straży systemu, takich jak sądownictwo, publiczne media czy Trybunał Konstytucyjny. Nie ulegało wątpliwości, że wcześniej czy później zmiany te dotkną również sferę kultury.

Równie istotnym elementem projektu *DE-MO-KRA-CJA* była towarzysząca mu dwudniowa debata – a właściwie swego rodzaju wiec – zwołany w Lublinie przez dyrektora Waldemara Tatarczuka. Rozesłał on otwarte zaproszenie do wszystkich zainteresowanych, gotowych zastanawiać się nad rolą, jaką środowiska kulturalne mogą w nadchodzącej przyszłości odegrać w obronie kluczowych atrybutów systemu demokratycznego: swobody wypowiedzi, praw mniejszości oraz społecznej różnorodności.

To właśnie od czasów *DE-MO-KRA-CJI* w Labiryncie proces rozszczelniania instytucjonalnych ram nabrał radykalnej dynamiki, a dyskurs sztuki coraz bardziej wypełniał się szerszym kontekstem społecznym oraz uwzględniał głosy jednostek i grup spoza wąsko rozumianego art worldu. Nie oznaczało to odwrócenia się od samej sztuki ani rezygnacji z życia artystycznego na rzecz wyłącznie aktywizmu. Wciąż odbywały się wystawy indywidualne, w programie obecni byli wybitni twórcy i twórczynie różnych pokoleń. Chodziło raczej o świadomość,

że w czasach polikryzysu sztuka funkcjonująca w oderwaniu od rzeczywistości społecznej nie tyle nie przetrwa, ile naraża się na znacznie gorszy los – utratę znaczenia.

Genotyp

Kontekstem dla obranego przez Labirynt kursu był zachodzący w polskim świecie sztuki zwrot konserwatywny. Chodzi tu nie tylko o bezpośredni wpływ na życie artystyczne polityki kulturalnej prowadzonej przez prawicę w latach 2015–2023, ale także o równoległy rozkwit rynku sztuki, który coraz silniej kształtował scenę artystyczną. Nie pozostały na niego odporne również publiczne instytucje, działające w niekorzystnej atmosferze politycznej i obawiające się wrogiego przejęcia przez wspierane przez władzę reakcyjne siły.

Proces ten pogłębił się, kiedy w drugiej kadencji swoich rządów Zjednoczona Prawica zaczęła obsadzać galerie i muzea bliskimi sobie dyrektorami. Pandemia, która dodatkowo osłabiła publiczne placówki, przypieczętowała zmianę w rozkładzie sił między instytucjami a graczami rynkowymi. Za dobrą ilustrację tej zmiany może posłużyć otwarta w 2022 roku w Zachęcie wystawa *Niepokój przychodzi o zmierzchu*. Był to przegląd młodej sztuki, do którego wybrano blisko setkę artystów i artystek. Zwiedzając wystawę, trudno było nie odnieść wrażenia, że o ile w pierwszej fazie rozwoju rynku nowej sztuki w Polsce³³ galerie komercyjne generalnie kapitalizowały twórczość artystów zauważonych wcześniej przez instytucje, to obecnie takiej instytucji jak Zachęta pozostawało już jedynie podążać za wskazaniem galerzystów i reprodukować ich wybory.

A galerzyści wybierali przede wszystkim – właściwie niemal wyłącznie – malarstwo sztalugowe, najlepiej figuratywne i bardzo chętnie operujące fantastyczno-surrealistyczno-neosymbolistyczną poetyką. Scenę artystyczną zalała fala olejów na płótnie – drogich, lecz dobrze się sprzedających, utrzymanych w bajkowo-perwersyjnym tonie, przeważnie całkowicie ode-

³³ Za cezurę w najnowszej historii rozwoju rynku sztuki w Polsce przyjmuję tu rok 2015 i rozpoczęcie tzw. dobrej zmiany, która zmieniła układ sił między instytucjami publicznymi i sektorem komercyjnym.

rwanych od rzeczywistości.

Tymczasem w Labiryncie eksperyment, sztuka wideo, performans – formy wypowiedzi znajdujące się od około 2015 roku na polskiej scenie instytucjonalnej w defensywie – były wciąż wyraźnie obecne, stanowiąc ważne, wręcz zasadnicze, filary programu galerii. W tym sensie instytucja prowadzona przez Tatarczuka pozostawała kontynuatorką i spadkobierczynią tradycji ustanowionej przez Andrzeja Mrocza w latach 1974–2009.

Jakub Banasiak nazwał Labirynt epoki Mrocza „arką” neoawangardy – jedną z nielicznych instytucji, która w późnym PRL-u i na początku transformacji wspierała tę formację, generalnie funkcjonującą na marginesie oficjalnego życia artystycznego³⁴. Nie jest celem niniejszego tekstu szczegółowe przywoływanie historii Labiryntu z tamtego okresu – kwestie te zostały szeroko omówione w tomie *Nie tylko performans*³⁵. Pozostańmy przy stwierdzeniu, że po instytucji stworzonej przez Andrzeja Mrocza pozostała legenda miejsca niezależnego i bezkompromisowego artystycznie, zorientowanego na eksperyment, nowe media, performans, sztukę efemeryczną i procesualną. Można wręcz powiedzieć, że takie podejście jest wpisane w geny Labiryntu.

Tatarczuk, jako następca Mrocza, nigdy nie uciekał od tego dziedzictwa. Jednocześnie program, który budował wraz z zespołem w latach 2010–2025, można postrzegać jako wyraz świadomości, że prosta kontynuacja strategii wypracowanych w latach 70. i 80. XX wieku jest dziś niemożliwa – i w najlepszym razie mogłaby prowadzić do transformacji instytucji w mauzoleum neoawangardy. Jej duch wciąż jest obecny w Labiryncie, ale objawia się w nowych, współczesnych wcieleniach.

Podejście to doskonale ilustruje przewrotny sposób celebracji jubileuszu galerii w 2024 roku. Pięćdziesięciolecie insty-

³⁴ V. Jakub Banasiak, *Arka. W stronę społecznej historii Galerii Labirynt i BWA Lublin (1969–1993)*, w: *Nie tylko performans. Galeria Labirynt 1974–2009*, red. Waldemar Tatarczuk, Lublin 2024.

³⁵ *Nie tylko performans. Galeria Labirynt 1974–2009*, op.cit.

tucji uświetniała wystawa zatytułowana *100 lat w Labiryncie*³⁶, podzielona na dwie części. Pierwsza – poświęcona półwieczu historii galerii – prezentowała jej „genotyp”, uobecniony poprzez prace z kolekcji, w przeważającej mierze neoawangardowe. Tworzyły one symboliczną ramę, w której eksponowane były współczesne dzieła artystów i artystek związanych z Labiryntem na różnych etapach jego dziejów. Druga część wystawy koncentrowała się na metaforycznym pięćdziesięcioleciu, które zaczyna się teraz – w połowie lat dwudziestych XXI wieku. Była to przestrzeń typowa dla Labiryntu z epoki Tarczuka – forum otwarte na nowe projekty, młodych twórców, w tym także nieprofesjonalnych artystów, interwencje i eksperymenty. Zgromadzona w pierwszej części instytucjonalna pamięć Labiryntu – zbiór artystycznych idei, gestów i postaw – była ukazana jako zasób, z którego można czerpać narzędzia i inspiracje przydatne w stawianiu czoła wyzwaniom, jakie przynosi nieznane. Sposób, w jaki owe narzędzia zostaną wykorzystane, pozostaje kwestią otwartą. W interpretacji Labiryntu (neo)awangarda nie jest stylem ani tylko historią, lecz stanem umysłu.

³⁶ Warto zauważyć, że jubileuszowe pięćdziesięciolecie instytucji, które uświetniała wystawa *100 lat w Labiryncie*, liczone było nie od powstania instytucji, lecz od objęcia jej kierownictwa przez Andrzeja Mrocza w 1974 roku. W dodatku w następnych latach placówka wielokrotnie zmieniała zarówno adresy, jak i nazwy. Opisuje je szczegółowo Jakub Banasiak we wspomnianym artykule *Arka. W stronę społecznej historii Galerii Labirynt i BWA Lublin (1969–1993): Galeria Labirynt powstała w 1969 roku w Lublinie jako jednostka Miejskiego Domu Kultury. W 1974 roku kierownictwo galerii objął Andrzej Mroczek. Od 1976 roku była to już jednostka Lubelskiego Domu Kultury (LDK) – instytucja w międzyczasie zmieniła nazwę. Mroczek kierował Labiryntem do wiosny 1981 roku, kiedy to zaproponowano mu dyrekturę BWA Lublin, istniejącego od 1956 roku. Stanowisko objął 1 czerwca. Galerię Labirynt zlikwidowano po wprowadzeniu stanu wojennego. Galerię Labirynt 2 otwarto w 1983 roku, już jako filię BWA. W 1987 roku otwarto kolejną filię BWA – Galerię Grodzką. W 1990 roku galeria BWA Lublin zmieniła nazwę na Galerię Starą, nawiązując do przedwojennej nazwy filii Instytutu Propagandy Sztuki, działającej w ramach Instytutu Lubelskiego w latach 1938–1939. Nadal jednak wszystkie trzy podmioty – Galeria Stara, Galeria Grodzka, Galeria Labirynt 2 – funkcjonowały pod wspólnym szyldem BWA. W 1991 roku, na skutek reformy samorządowej, BWA Lublin przestało być galerią państwową i stało się galerią miejską. W 2004 roku zlikwidowano Galerię Starą, przywracając historyczną nazwę. W 2010 roku galeria BWA Lublin zmieniła nazwę na Labirynt. Filia Labirynt 2 do dziś funkcjonuje pod pierwotną nazwą (s.499).*

Wszyscy jesteśmy artystami

Tymczasem, będąc w Lublinie, w Polsce, w sercu Europy Środkowej, stajemy wobec wyzwania, które narasta tu i teraz – wojny w Ukrainie.

Kwestia równouprawnienia osób nieheteronormatywnych – silnie obecna w Labiryncie w latach 2010–2025 – jest swego rodzaju kondensatem problematyki swobód obywatelskich: jeżeli bowiem można odmówić bycia człowiekiem osobie queerowej, pod znakiem zapytania staje również człowieczeństwo każdego i każdej z nas. Analogicznie – wojna w Ukrainie mieści w sobie całe spektrum polikryzysu: od konfrontacji demokracji z autorytarnym modelem rządów, przez problematykę imperializmu i neokolonializmu, po kwestie ekologiczne – bo konflikt ten jest zderzeniem trzech różnych filozofii relacji: między ludźmi, między władzą a społeczeństwem oraz między człowiekiem a terytorium, pejzażem, naturą i światem.

W latach 2010–2025 Galeria Labirynt wyrosła, obok Arsenau w Białymstoku, na jedno z głównych forum spotkań polskiego świata sztuki z ukraińską kulturą artystyczną. Za emblematyczny przykład transferu ukraińskiego dyskursu artystycznego na grunt polski może posłużyć projekt *Powtarzajcie za mną* kolektywu Open Group. Praca miała swoją polską premierę w Labiryncie w 2020 roku, w ramach wystawy kuratorowanej przez Waldemara Tatarczuka. Dwa lata później ukraińscy artyści zaprezentowali ją w Pawilonie Polonia jako reprezentanci Polski na Biennale w Wenecji.

Prezentowanie sztuki ukraińskiej mogłoby się mieścić w naturalnym zainteresowaniu kulturą sąsiadów, ale po 2014 roku nie sposób patrzeć na tę linię programową Labiryntu inaczej niż przez pryzmat wojny toczącej się za wschodnią granicą Polski. Po eskalacji rosyjskiej agresji w 2022 roku w organizowanych przez lubelską instytucję projektach coraz częściej biorą udział artyści i artystki, którzy służą w armii, walczą na froncie. Coraz częściej oglądamy też prace twórczyni i twórców, którzy polegli w zmaganiach z rosyjskim imperializmem.

Wśród prac pokazanych na otwartej w 2025 roku wystawie *Voices from Ukraine* znalazło się wideo Pavlo Kovacha z Open Group. Zmobilizowany twórca siedzi przed kamerą w mundu-

rze żołnierza ukraińskiej armii i rytmicznie powtarza: „Jestem artystą, jestem artystą, jestem artystą”.

Ta praca w syntetyczny sposób, w brawurowym skrócie, stawia kwestię statusu artysty – i szerzej, sztuki w ogóle – w obliczu polikryzysu, którego wojna jest ekstremalną synekdochą. Odpowiedź, której w latach 2010–2025 udzielał Labirynt, opiera się na swoistym semantycznym paradoksie. Pojęcie labiryntu niesie ze sobą wyobrażenie przestrzennej zagadki, struktury, w której możemy zgubić się z kretesem, nigdy nie znaleźć wyjścia. Tymczasem kluczową ideą porządkującą program lubelskiej instytucji stało się kształtowanie modelu „labiryntu otwartego” – miejsca, w którym odnajdujemy nie tylko dzieła sztuki, lecz przede wszystkim siebie nawzajem, ducha solidarności i wspólnoty.

W labiryncie wideo

Szeroko rozumiane wideo jest dziś jednym z kluczowych mediów, za pomocą których wypowiada się sztuka współczesna. Trudno wyobrazić sobie funkcjonowanie instytucji zajmującej się sztuką najnowszą bez obecności ruchomego obrazu. Nic więc dziwnego, że w ciągu ostatnich piętnastu lat medium to odgrywało istotną rolę w działalności Galerii Labirynt. W 2010 roku galeria zainicjowała cykl spotkań *Filmowisko*, którego celem było przybliżenie publiczności animacji, filmu krótkometrażowego, sztuki wideo oraz rejestracji działań performatywnych. Wideo pojawiało się w tym czasie także na wystawach, takich jak *Labirynt – zakręty awangardy*, prezentującej prace z kolekcji galerii. Z początkiem następnego roku zaprezentowano m.in. wystawę zbudowaną wokół instalacji multimedialnej Olexyia Khoroshko składającej się z siedmiu filmów analizujących zakłócenia widzenia i ich wpływ na sposób doświadczania obrazu oraz rzeczywistości. Od 2014 roku – z krótką przerwą na początku obecnej dekady – galeria organizuje również przegląd *Video News*, w ramach którego studenci uczelni artystycznych z całej Polski prezentują swoje prace wideo.

Analizując obecność ruchomego obrazu w praktyce wystawienniczej galerii w tym okresie, można zaproponować pewną taksonomię form jego prezentacji. Po pierwsze, mamy do czynienia z wystawami w całości zbudowanymi wokół jednej pracy wideo lub instalacji multimedialnej opartej głównie na obrazie ruchomym – przykładem może być ekspozycja *Szukając Jezusa* Katarzyny Kozyry (kurator: Jacek Michalak) z 2014 roku. Po drugie, można wyróżnić wystawy, których głównym tematem jest działanie performatywne wybranej osoby artystycznej, reprezentowane na wystawie przez powstałe w tym procesie artefakty, dokumentację fotograficzną i wideo. Przykładem może być wystawa ukraińskiej artystki Violetty Oliinyk *Bracia* (kurator: Mateusz Wszelaki) z 2023 roku, w której cen-

trum znajduje się filmowa dokumentacja trzydniowego performansu. Artystka własnoręcznie tka w nim koszule z pokrzyw – gest ten odwołuje się do ludowej legendy o siostrze, która musi utkać koszule z tych polnych roślin, by zdjąć klątwę ciążącą na jej braciach. Oliynyk reinterpretowała ten motyw w kontekście współczesnej sytuacji ukraińskich kobiet, oczekujących, aż zostanie przełamana „klątwa” wywołanej przez Rosję wojny napastniczej i ich bracia oraz inni bliscy mężczyźni będą mogli powrócić do domów. Jako trzecią kategorię można wyróżnić wystawy monograficzne poświęcone konkretnym artystom lub artystkom, posługującym się w swojej pracy różnymi mediami, prezentujące wśród ich różnych dzieł także prace wideo. Czwartą byłyby zbiorowe, problemowe wystawy, włączające w ogólną narrację prace wideo. Szczególnym przypadkiem takiej praktyki są wystawy „interwencyjne”, włączające w przestrzeń galerii wideo dokumentujące protesty społeczne, często powstające poza kontekstem instytucji sztuki.

Wideointerwencje

Zacznijmy od tego ostatniego przypadku, ponieważ to właśnie on wyróżnił Galerię Labirynt na tle innych polskich instytucji sztuki współczesnej w ostatnich latach. Przykładem takiego modelu wystawienniczego była wystawa *Nigdy nie będziesz szła sama* z przełomu lat 2020 i 2021. Powstała ona w reakcji na masowe protesty kobiet przeciwko orzeczeniu Trybunału Konstytucyjnego z 22 października 2020 roku, które zastrzyło – i tak już bardzo ograniczony na tle standardów Unii Europejskiej – dostęp do zabiegu przerywania ciąży.

Na wystawie można było zobaczyć używane w trakcie demonstracji transparenty i kartony z politycznymi hasłami, towarzyszące im plakaty i wlepki, wreszcie fotograficzną i filmową dokumentację protestów. Część materiałów pochodziła z instytucji tworzonych przez zawodowych fotografów, takich jak Archiwum Protestów Publicznych. Wystawa miała jednak otwarty charakter – została pomyślana jako „praca w procesie”, a świadkowie i uczestnicy protestów byli w jej trakcie zachęcani do przysyłania własnych materiałów, również wideo. *Nigdy nie będziesz szła sama* wpisywała się w praktykę – jak

nazwał to historyk sztuki Paweł Leszkowicz – *kuratorstwa interwencyjnego, uprawiającego rodzaj akcji bezpośredniej poprzez instytucję sztuki*³⁷, błyskawicznie reagującego na napięcia polityczne i społeczne w kraju, poza zwyczajowym rytmem działania instytucji sztuki, na ogół pracującymi nad dużymi, tematycznymi, przekrojowymi wystawami przez długie miesiące. Galeria weszła w ten tryb działania w reakcji na politykę rządów Prawa i Sprawiedliwości po 2015 roku. Wystawa *Nigdy nie będziesz szła sama* była wyjątkowa na tle innych interwencyjnych projektów Galerii Labirynt, ponieważ wykorzystywała medium wideo przede wszystkim jako narzędzie dokumentacji protestów społecznych i instrument polityczny – służący informowaniu opinii publicznej, kształtowaniu postaw oraz mobilizowaniu oporu – a nie jako autonomiczne dzieło sztuki. Wideo, podobnie jak cała wystawa, funkcjonowało zatem jako część praktyki postartystycznej, działania poza logiką tworzenia, ekspozycji i odbioru „dzieł sztuki”.

Pierwszą taką „interwencyjną” wystawą była *De-mo-kra-cja* z 2016 roku, połączona z konferencją, w trakcie której artyści, kuratorzy, krytycy i historycy sztuki oraz osoby prowadzące instytucje wspólnie zastanawiali się, jak odnaleźć się w nowych realiach „dobrej zmiany”. Widzów wchodzących na wystawę witał cień pomnika Dmowskiego na posadzce – uwieczniony przez artystę Rafała Jakubowicza na wideo w 2007 roku, niedługo po tym, jak pomnik przywódcy polskich nacjonalistów stanął поблизу siedziby Ministerstwa Spraw Zagranicznych w czasie pierwszych rządów PiS. Następnie widzowie natrafiali na wideo przedstawiające Andrzeja Turowskiego, w którym odczytuje on fragmenty swojej książki *Manifest/Manifesto. Sztuka, która wznieca niepokój*. Wywód historyka sztuki zostawia widzów z pytaniami o relacje między demokracją a sztuką, o rolę sztuki w inspirowaniu zmiany społecznej.

Ten sam temat podejmowało obecne na wystawie narracyjne wideo Karoliny Breguły *Zupa* (2014). Pokazuje ono rozmowę grupy artystów zasiadających wspólnie przy zastawionym

³⁷ Paweł Leszkowicz, *Nigdy nie będziesz szła sama. Ogólnopolski Strajk Kobiet jako Dzieło Sztuki w Galerii Labirynt*, „OKO.press”, 28.02.2021: <https://oko.press/ogolnopolski-strajk-kobiet-jako-dzialo-sztuki-w-galerii-labirynt> [dostęp 23.10.2025].

jak do obiadu lub proszonej kolacji stole i dyskutujących nad swoją formą zaangażowania w zmianę, którą w świecie przedstawionym w wideo symbolizuje odbywający się za ścianą remont. Artyści nie są się jednak w stanie zdecydować na żadną wspólną formę działania, pracę Breguły da się czytać jako wypowiedź o politycznej impotencji współczesnej sztuki.

Na kolejnej interwencyjnej wystawie *Jesteśmy ludźmi* (2020), zorganizowanej w reakcji na słowa Andrzeja Dudy o społeczności LGBTQ+: „to nie ludzie, to ideologia”, pokazano zarówno prace od dawna obecne w artystycznym, nie tylko polskim obiegu, podejmujące temat upolitycznionej homofobii, jak i dzieła stworzone bezpośrednio w odpowiedzi na bieżące wydarzenia w Polsce, a także dokumentację z Archiwum Protestów Społecznych. Mogliśmy zatem zobaczyć na przykład dwukanałową instalację wideo *East Side Story* (2006–2008) Igora Grubicia. Na jednym ekranie prezentowano nagrania gwałtownych, pełnych przemocy protestów przeciw parodom równości w Belgradzie i Zagrzebiu, na drugim zaś – rejestrację performatywnych działań realizowanych w miejscach, gdzie wcześniej dochodziło do tych manifestacji. Artyści wykonywali tam taniec o choreografii odtwarzającej gesty i ruchy protestujących, przekształcając agresję tłumu w ekspresję cielesną o odmiennym, refleksyjnym znaczeniu.

Obok tej, już historycznej w 2020 roku, pracy zaprezentowano rejestrację spektaklu dokumentalnego *Zjemy wasze dzieci. Z cebulką*, poruszającego temat doświadczenia życia osób LGBTQ+ na początku trzeciej dekady XXI wieku. W przedstawieniu wybrzmiewały zarówno głosy osób należących do tej społeczności, jak i tych, których przeraża jej emancypacja – tworząc wielogłosowy obraz napięć i lęków obecnych w polskim społeczeństwie. Obok klasycznej już pracy found footage *6 000 000* (1962) Józefa Robakowskiego, poruszającej temat niemieckich zbrodni wojennych i Zagłady, pojawiła się rejestracja performansu z 2015 roku *Night Will Fall* Izabeli Maciejewskiej, upamiętniającego na ulicach Warszawy nieheteronormatywne ofiary nazizmu.

Obrazy (w) wideo

Do aktualnej sytuacji w Polsce odnosiła się także wystawa *Trzy plagi* (kuratorki: Magdalena Linkowska, Agnieszka Cieślak) z 2019 roku, podejmująca refleksję nad aktualnością słów Ryszarda Kapuścińskiego z 1993 roku o „trzech plagach” zagrożających współczesnemu światu: nacjonalizmie, rasizmie i religijnym fundamentalizmie. Wystawa podzielona była na dwie części: pierwsza została wyłoniona w otwartym naborze wśród artystów i artystek urodzonych po 4 czerwca 1989 roku, po pierwszych w powojennej Polsce częściowo wolnych wyborach. Uczestnicy tej części zostali poproszeni o przesłanie prac mówiących o problemach ich pokolenia – co zbliżało ją do wspomnianego modelu „kuratorstwa interwencyjnego”. W drugiej części można było zobaczyć prace wybrane przez kuratorki – co zbliżało ją do klasycznego modelu przekrojowej „wystawy na temat”.

Z punktu widzenia obecności ruchomego obrazu w galerii szczególnie interesujący był fakt, że w drugiej części wystawy wszystkie prace – niezależnie od pierwotnego medium – zostały zaprezentowane w formie wideo, wyświetlanego na ekranach o jednakowej wielkości ustawionych w dwóch koncentrycznych kręgach. Prace dźwiękowe przybrały postać czarnego ekranu z dźwiękiem dostępnym na słuchawkach, natomiast obrazy malarskie czy fotografie prezentowane były w formie cyfrowej projekcji. Ten kuratorski zabieg wzbudził kontrowersje. Piotr Kosiewski zwracał uwagę na łamach „Szumu”, że *„przepisane” na cyfrowe medium obrazy Doroły Podlaskiej z cyklu Idziemy po Was (2019) przedstawiające zamieszki, uliczne walki czy starcia demonstrantów z policją zatraciły swą malarską specyfikę i stały się swoistym pokazem reprodukcji. Nawet w przypadku niektórych prac wideo tylko przy wielkoformatowym pokazie można w pełni docenić ich wizualną siłę*³⁸. Ten wybór można jednak interpretować inaczej – jako komentarz do procesu „wirtualizacji” dzieł sztuki, które, im bardziej kanoniczne się stają, tym częściej funk-

³⁸ Piotr Kosiewski, *Obywatelskie nieposłuszeństwo. „Trzy plagi” w Galerii Labirynt*, „Szum” 18.10.2019: <https://magazynszum.pl/obywatelskie-nieposluszenstwo-trzy-plagi-w-galerii-labirynt/> [dostęp: 29.10.2025].

cjonują w formie cyfrowego obrazu wyświetlanego na ekranie monitora, telefonu czy projektora. Architektura tej części ekspozycji nadawała jej charakter swoistego „artystycznego newsroomu”, w którym kolejne ekrany ukazywały napięcia współczesności, a sztuka stawała się medium ich interpretacji. Czasem interweniowała w nie bezpośrednio, jak w przypadku Pawła Althamera i jego *Marszu Żywych* (2010) – performansu zrealizowanego w odpowiedzi na nacjonalistyczną manifestację 11 listopada w Warszawie. W jego trakcie artysta wraz z uczestnikami przeszedł ulicami miasta w strojach więźniów hitlerowskich obozów zagłady. Na wystawie zaprezentowano rejestrację tego wydarzenia.

Wideo pojawiało się w Labiryncie nie tylko na tych wystawach zbiorowych, które podejmowały szeroko rozumianą tematykę polityczną czy społeczną. Stanowiło też istotne medium na wystawie *Miłosny performans* z 2016 roku, badającej temat miłości w polskiej sztuce współczesnej. Możemy zobaczyć na niej np. wideo Wilhelma Sasnała, rodzaj wideoklipu do piosenki *Je t'aime... moi non plus* Serge'a Gainsbourga i Jane Birkin: muzyce towarzyszą zdjęcia żony artysty i współtwórczyni jego filmów – Anki, która ukazana została w różnych okresach życia, a także grafiki pochodzące ze starego podręcznika do przysposobienia obronnego.

Wideo w Galerii Labirynt było także obecne na wystawach indywidualnych. *Wideo-teatrzyk Józefa R* (2015) nawiązywał do twórczości Józefa Robakowskiego, związanego ze szkołą filmową w Łodzi i uznawanego za jednego z pionierów wideo w Polsce. Wystawa austriackiej artystki Valie Export *Tatuowane lata* (kuratorka: Brigitte Huck) 2016 przywoływała jej klasyczny już wideoperformans *Remote, remote* (1973), w którym artystka okalecza się na tle zdjęć dzieci będących ofiarami przemocy seksualnej. *Pamięć obrazów* (2012) Alicji Karskiej i Aleksandry Went prezentowała kolaże, fotografie oraz prace wideo tego artystycznego duetu. Niektóre z tych prac, jak *Kołysanka* (2006) – instalacja plenerowa zbudowana z plastikowych butelek – można interpretować jako „sfilmowaną instalację”, „wideo-rzeźbę” lub utwór muzyczny na rzeźbę, w którym wideo pełni funkcję medium rejestracji.

Wideo w centrum uwagi

Wideo było obecne w galerii w postaci wystaw skupiających się na jednej wideoinstalacji, pracy wideo, rejestracji wideoperformansu, a nawet filmie fabularnym.

Jako przykład tej pierwszej praktyki można wymienić choćby wystawę z 2022 roku zbudowaną wokół pracy ukraińskiego kolektywu Open Group *Powtarzajcie za mną* – praca ta pojawiła się później na Biennale Sztuki w Wenecji w 2024 roku. Jej głównym punktem było wideo przedstawiające wywiady z ukraińskimi uchodźcami z terenów objętych wojną, którzy opowiadając o swoim doświadczeniu wojny, naśladowali jej odgłosy. Przed ekranem stał rząd mikrofonów na stojakach, co uczyniło z instalacji coś w rodzaju „maszyny wojennego karaoke”.

Rok wcześniej w Galerii Labirynt można było zobaczyć wystawę Daniela Kotowskiego *Pomnik ofiar biowładzy*. Centralnym elementem ekspozycji był tytułowy pomnik – niewysoki prostopadłościan pomalowany na pomarańczowo i szaro, który artysta po raz pierwszy odsłonił we Wrocławiu, pod szpitalem, gdzie w czasach III Rzeszy dokonywano „dla dobra narodu” sterylizacji osób uznanych przez nazistowską ideologię za niezdolne do posiadania potomstwa. Ważnym punktem wystawy była widedokumentacja działań Kotowskiego, w tym zapis udziału pomnika w lubelskim marszu równości, który spotkał się z aktami homofobicznej przemocy.

Wystawa holenderskiej artystki i teoretyczki Mieke Bal *Don Kichot: smętne oblicza* (kuratorki: Małgorzata Gamrat, Elżbieta Błotnicka-Mazur) z 2025 roku koncentrowała się na wideoinstalacji złożonej z szesnastu projekcji, z których każda wyświetlana była na osobnym ekranie. Wszystkie odnosiły się do powieści Cervantesa *Don Kichot*: niektóre inscenizowały epizody z książki, inne dekonstruowały je lub poddawały dyskursywnej refleksji, a jeszcze inne przekładały cervantesowskie inspiracje na poetyckie, performatywne działania. Całość układała się w refleksję nad znaczeniem powieści i jej kontekstami dziś. Przechadzając się po galerii i wybierając ekrany, przy których chciał spędzić najwięcej czasu, widz mógł sam ułożyć własną opowieść z materiałów prezentowanych przez

artystkę.

Podobną, zdominowaną przez wiele ekranów przestrzeń widz mógł zobaczyć na wystawie *Serce miłości* z 2017 roku. Prezentowała ona zapętlone fragmenty tytułowego filmu fabularnego Łukasza Rondudy. Sięgając po narzędzie filmowej fikcji i realizując produkcję przeznaczoną do regularnej dystrybucji kinowej – wpisującą się przy tym w konwencję melodramatu – reżyser wykonywał swoistą „pracę kuratorską”, przedstawiając sylwetki i twórczość dwójki współczesnych artystów: Wojciecha Bąkowskiego i Zuzanny Bartoszek. Film Rondudy można uznać za część „zwrotu kinematograficznego sztuki współczesnej”: Ronduda, zanim rozpoczął pracę w filmie, przez lata działał w polu sztuki jako kurator, a na wystawie w Labiryncie jego bohater, bohaterka i ich dzieło niejako „wracają” do galerii, do przestrzeni sztuki współczesnej.

Wideo przyszłości

Kończąc przegląd obecności wideo w Galerii Labirynt, nie można pominąć festiwalu *Video News*. Festiwal umożliwiał prezentację prac studentów z różnych uczelni artystycznych w całej Polsce. Pokazy były organizowane przez poszczególne pracownie, a studentom towarzyszyli ich profesorowie. Po każdej prezentacji odbywała się dyskusja pozwalająca uczestnikom festiwalu zapoznać się nie tylko z pracami młodych twórców z całego kraju, ale także z odmiennym podejściem do wideo i edukacji artystycznej w różnych ośrodkach. Na festiwalu swoje studenckie prace prezentowało wiele artystek i artystów, którzy później zdobyli znaczącą pozycję w polu sztuki, choć niekoniecznie nadal korzystali z medium wideo. Do takich twórców należą m.in. Mikołaj Sobczak i Patryk Różycki, znani głównie ze swoich prac malarskich, którzy w ramach festiwalu pokazali interesujące wideoperformanse, oraz Jana Shostak, kojarzona przede wszystkim z działaniami performatywno-aktywistycznymi dotyczącymi migracji i uchodźców. Festiwal oferował też możliwość zapoznania się z bardzo różnymi zastosowaniami wideo wybieranymi przez najmłodsze artystki i artystów: od wideoinstalacji, przez performanse dokamerowe i dzieła postinternetowe, po prace wchodzące

w pole filmu eksperymentalnego a nawet kina narracyjnego. Te ostatnie fascynacje widoczne były zwłaszcza w pracach zainteresowanego tanim kinem gatunkowym Horacego Muszyńskiego, artysta rozwijał je także w swojej późniejszej twórczości.

Przegląd dawał też możliwość wglądu w to, co interesuje najmłodsze pokolenie artystów. Choć w ich dziełach odbijały się często problemy polityczno-społeczne widoczne na omawianych powyżej wystawach Labiryntu – niektóre prace stanowiły po prostu dokumentację protestów społecznych – to jednocześnie często pojawiały się tematy związane z prywatnością, eksplorujące osobiste mikrotraumy i podatność na zranienie.

Wideo, które się wtrąca

Pisząc o działalności Galerii Labirynt po 2015 Stach Szabłowski zauważył, że galeria działała wtedy nie tylko w kontrze do kulturalnego projektu rządzącej prawicy, ale także coraz częściej w opozycji do trendów dominujących w głównym nurcie polskiego świata sztuki. Zdaniem krytyka w Labiryncie dokonało się *przesunięcie punktu ciężkości z kultu dzieła i artysty jako marki na działania kolektywne, procesy, opowiadanie queerowych historii, tworzenie safe space’ów dla osób wykluczonych, organizowanie interwencyjnych pospolitych ruszeń*³⁹.

Wideo obecne w galerii odegrało istotną rolę w tym przesunięciu. Medium to, dziś bardzo demokratyczne – każdy może nakręcić film telefonem i udostępnić go w sieci – jest jednocześnie prywatne, a zarazem zdolne uchwycić na gorąco wielkie społeczne i polityczne poruszenia. Sytuując się na pograniczu praktyki artystycznej, aktywistycznej i dziennikarskiej, staje się w pewnym sensie naturalnie „postartystyczne”. Równie istotne jest to, jakie konkretnie wideo trafiało do galerii. Choć w ciągu ostatnich 15 lat nie brakowało klasyków sztuki wideo ani twórców niezainteresowanych sztuką interwencyjną

³⁹ Stach Szabłowski, *Niebo nad Lublinem*, „Dwutygodnik” 2024, nr 377 (styczeń): <https://www.dwutygodnik.com/artykul/11087-niebo-nad-lublinem.html> [dostęp: 23.10.2025].

czy tematyką polityczną, szczególną uwagę galerii przyciągało wideo, które wtrąca się w rzeczywistość, podejmuje istotne tematy, rejestruje społeczne napięcia i uczestniczy w towarzyszącej im debacie i konfliktach.

Zainteresowania galerii nie ograniczały się przy tym wyłącznie do polskich tematów. Swoja obecność zaznaczyła w niej szczególnie sztuka z Ukrainy, i to na długo przed rozpoczęciem pełnoskalowej inwazji Putina. W 2018 roku mogliśmy zobaczyć dużą wystawę Mykoly Ridnyiego, jednego z kluczowych ukraińskich artystów młodszego pokolenia, które zaistniało w sztuce na początku drugiej dekady XXI wieku. Ridnyi pochodzi z Charkowa, miasta, które w 2014 roku stało się sceną starć z prorosyjskimi separatystami – którzy jednak nie przejęli kontroli nad miastem. W wideo *Regular Places* (2015) statyczna kamera rejestruje spokojne ulice Charkowa, a obrazom towarzyszą gwałtowne dźwięki dokumentujące konflikt z 2014 roku.

W 2025 roku odbyła się wystawa zbudowana wokół animacji Dany Kaveliny *Lemberg Machine*. W serii wizualnych animacji, inspirowanych malarstwem XX wieku i żydowskim mistycyzmem, artystka mierzy się z traumatyczną polsko-ukraińsko-żydowską historią Lwowa lat 40. XX wieku, kiedy miasto znalazło się pod radziecką i nazistowską okupacją. Praca Kaveliny, podejmująca tematy trudne dla współczesnej pamięci ukraińskiej – Zagładę Żydów na terenach dzisiejszej Ukrainy, kolaborację części Ukraińców z Niemcami – pokazuje jednocześnie, że wideo może być polityczne nie tylko wtedy, gdy bezpośrednio towarzyszy protestom czy reaguje na oburzające słowa polityków.

Performans. Odmiana przez przypadki w Galerii Labirynt (2010– 2025)⁴⁰

Mężczyzna stoi na przystanku, czekając na autobus. Jest deszczowy, marcowy wieczór. Wokół suną samochody, rozświetlając brudne ulice Lublina. Nagle zza rogu wyłania się wielka biała limuzyna – widok rzadko spotykany. Zatrzymuje się tuż przed nim, a ze środka wyskakuje brunetka w krótkiej spódnicy i białym futerku. „Zapraszaaaamy! Usługi VIP” – krzyczy, wciągając do środka kilku zdeorientowanych przechodniów. W limuzynie czekają już dwie inne dziewczyny trzymające kieliszki i butelkę szampana, jak z marzenia. Chichoczą, gdy kierowca zabiera grupę w nieznanym kierunku. Podjeżdżają na ciemny parking. Otwierają się drzwi, a czerwony dywan prowadzi prosto do środka lokalu. A tam czeka wielkie delulu. Obiecana impreza okazuje się wernisażem. Na ściankach eksponowane są czarno-białe zdjęcia, filmy i teksty. Ktoś strzela z paintballa w bezbronne portrety, ktoś inny rozlewa wódkę, a kolejni szykują się do wiercenia dziury w fasadzie państwowej instytucji. Miła brunetka przeobraża się w przewodniczkę po ekspozycji. Opowiada o performansach, które widzowie zaraz zobaczą, oraz o teoretycznych nawiązaniach do „sztuki kontekstualnej” Jana Świdzińskiego. Ten nieoczekiwany scenariusz nosi tytuł *Perfo-limo* – i stworzyły go trzy artystki: Barbara Gryka, Nadia Markiewicz oraz Svitlana Korovai.

Zdeorientowani, tak jak nasz bohater, znaleźliśmy się w samym środku dyskusji, w której performans (lub – jak wolą niektórzy – performance) odmieniany był przez wszystkie przypadki. Jej lokalnym epicentrum była wystawa *Akcja! Lublin. Rozdział 2* w Galerii Labirynt w 2018 roku. Spotkały się na niej prace adeptów Pracowni Działań Przestrzennych Akademii

⁴⁰ Artykuł napisany na bazie fragmentu niepublikowanego doktoratu autorki: Michalina Sablik, *Instytucja w działaniu. Performans w lubelskich galeriach Labirynt i BWA w latach 1973–2022, 2025*, maszynopis, promotor: prof. Marcin Lachowski, Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych, nauki o sztuce, Uniwersytet Warszawski.

Sztuk Pięknych w Warszawie oraz archiwa lubelskiej sztuki akcji sięgające lat siedemdziesiątych XX wieku. Klasycy i neostorzy tej praktyki – obecni poprzez dokumentację, archiwa i teksty historyków sztuki – symbolicznie zetknęli się z młodym pokoleniem, które w duchu „zwrotu performatywnego” proponowało otwarte, interdyscyplinarne myślenie o performansie, obejmujące taniec, teatr, aktywizm, muzykę, praktyki queero-we oraz działania na pograniczu sztuki i technologii.

Podczas wystawy wyraźnie uwidoczniły się przemiany w sposobach rozumienia performansu w ostatnich dekadach. Powróciły pytania: czym jest performans pięćdziesiąt lat po pierwszych eksperymentalnych akcjach? Jaką drogę przeszedł – od ulotnego eksperymentu po stały element wystaw, programów publicznych, rynku i kolekcji? I czym jest dziś, skoro rozgrywa się równocześnie w sieci, klubach, teatrach i white cubach? Wreszcie – czy możliwe jest jego jednoznaczne zdefiniowanie, czy też jego siła tkwi właśnie w nieustannej zmianie i wymykaniu się ramom teoretycznym?

Galeria Labirynt, kierowana od 2010 roku przez Waldemara Tatarczuka, uczyniła sztukę performans jednym z filarów swojego programu. Sam dyrektor, wywodzący się ze środowiska lubelskich performerów i niezależnego teatru, doskonale rozumiał znaczenie tej praktyki dla historii instytucji, którą przejął. Często odwoływał się do tradycji Andrzeja Mroczyka – wieloletniego dyrektora meta instytucji (Galerii Labirynt LDK i BWA Lublin, 1974–2010), który jako pierwszy w Polsce systematycznie prezentował sztukę akcji od lat siedemdziesiątych, organizował międzynarodowe festiwale i dokumentował ogólnopolskie środowisko neoawangardy. Tatarczuk od 1999 roku rozwijał własną pionierską mikroinstytucję w Lublinie – Ośrodek Sztuki Performance – której głównym zadaniem była dokumentacja i archiwizacja sztuki akcji oraz współorganizacja festiwali. Obejmując miejską galerię, z jednej strony starał się być wierny tej tradycji, z drugiej – pozostawał otwarty na nowe praktyki i dyskursy. W efekcie w ostatnich latach Galeria Labirynt stała się miejscem zderzania się różnych idei: z jednej strony konserwującym historię performansu – organizując festiwale, zapraszając klasycznych performerów oraz doku-

mentując i pisząc jego dzieje – z drugiej będąc przestrzenią eksperymentu, który poszerzał rozumienie medium i kategorii performatywności. Pod kierownictwem Tatarczuka galeria stawała się instytucją performatywną – miejscem, które samo funkcjonowało jak performer w polu społecznym. W tym kontekście chciałabym sformułować dwie tezy. Po pierwsze, śledząc historię performansu w Galerii Labirynt w Lublinie ostatnich piętnastu lat, można w niej niemal jak w soczewce obserwować globalne zmiany w praktyce i dyskusje wokół tej formy sztuki. Po drugie, historia galerii pokazuje, że instytucja zmieniła charakter performansu, a jednocześnie performans zmienił samą instytucję.

Instytucjonalizacja performansu: archiwa, kolekcje, pisanie historii

Początkowo performans budował swoją autonomię poprzez konflikt z instytucjami sztuki, a na Zachodzie także z rynkiem sztuki. Od początku XXI wieku można jednak zaobserwować proces odwrotny – instytucjonalizacji i częściowej komercjalizacji tej formy sztuki. Dzięki pracy artystów, kuratorów i historyków sztuki performans zyskał instytucjonalne uznanie i zaczął wchodzić do kanonu współczesnej sztuki. Muzea i galerie zainteresowały się nabywaniem, wystawianiem, kolekcjonowaniem oraz konserwowaniem działań performatywnych. Rozwój technologii umożliwił zaawansowaną dokumentację i archiwizację, w tym w formach cyfrowych. Oprócz standardowej dokumentacji powstawały archiwa gromadzące relacje świadków, wywiady, scenariusze, a sam zakup dzieł performatywnych coraz częściej obejmował również prawa do odtwarzania akcji.

Rynek sztuki zareagował na tę zmianę, a galerie zaczęły sprzedawać dokumentację i rekwizyty jako autonomiczne obiekty artystyczne. Równocześnie rozwijały się nowe praktyki kuratorskie, które włączały performans do przestrzeni wystaw nie tylko w formie dokumentacji (fotograficznej, wideo czy skryptów), lecz także poprzez odtworzenia (*re-enactment*) czy performans delegowany.

Lubelskie galerie również włączyły się w globalną gorączkę

archiwizacji performansu. Od początku działalności Ośrodek Sztuki Performance prowadził pionierskie w Polsce archiwum, gromadząc dokumentację fotograficzną i filmową, druki ulotne, katalogi, publikacje oraz nagrania audio i wideo dotyczące historii polskiego performansu. W 2004 roku Waldemar Tatarczuk zainaugurował projekt *Otwarte Archiwum*, a kolejnym ważnym krokiem był projekt *Archiwum Sztuki Performans* realizowany w latach 2007–2008 przez Tatarczuka wraz z zespołem (Marta Bosowska, Iga Gosiewska, Paulina Kempisty, Tomasz Majerski, Marta Ryczkowska) dzięki grantowi Ministerstwa Kultury. Opierał się on na opracowanej metodyce pracy archiwalnej i obejmował współpracę z dziesięcioma wybitnymi polskimi performerami i performerami związanymi z Lublinem, wśród których znaleźli się m.in. Natalia LL, Teresa Murak, Zbigniew Warpechowski, Jerzy Bereś, Krzysztof Zarębski, Zdzisław Kwiatkowski, Janusz Bałdyga i Zygmunt Piotrowski.

W 2006 roku w Lublinie powstało Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, którego pierwszym prezesem został Waldemar Tatarczuk. Z jego inicjatywy, oprócz gromadzenia prac i dokumentacji artystów powojennych, rozpoczęto eksperymentalny program włączania sztuki performans do kolekcji. Zakładał on wspieranie żyjących performerów i zapraszanie ich do tworzenia nowych dzieł, które następnie trafiały do zbiorów jako pełnoprawne obiekty muzealne. W projekcie uczestniczyli m.in. Zbigniew Warpechowski z Tomaszem Stańko, Jan Świdziński, Zygmunt Piotrowski, Janusz Bałdyga i Ewa Zarzycka. Jednym z najciekawszych przykładów była realizacja z 2008 roku, kiedy Warpechowski i Stańko odtworzyli pierwszy performans artysty z 1967 roku. Akcja, oparta na improwizacji muzyczno-poetyckiej, pierwotnie odbyła się w krakowskim Klubie 13, a po czterech dekadach została zarejestrowana przez ekipę filmową i udokumentowana jako film *Improwizacje*. Był to przykład *re-enactmentu*, czyli rekonstrukcji historycznej służącej zarówno dokumentacji i „konserwacji” performansu, jak i jego ponownemu ucieleśnieniu. Nagranie do kolekcji LTZSP stanowiło eksperymentalną próbę uruchomienia pamięci samych twórców, zachowanej w ich ciałach. Wpisuje się to we współczesne myślenie o ciele jako archi-

wum – rozumianym jako zbiór praktyk, gestów, wypowiedzi i sposobów poruszania się.

Za dyrekcji Mrocza i Tatarczuka miejska instytucja przywiązywała dużą wagę do dokumentacji performansu, choć nie traktowała go jeszcze jako autonomicznej dziedziny sztuki. Fotografie, filmy czy rekwizyty trafiały do kolekcji raczej incydentalnie – wśród nich prace takich twórców jak: Zbigniew Warpechowski, Zdzisław Kwiatkowski, Jerzy Truszkowski, a także młodszych artystów, jak: Oskar Dawicki czy Barbara Gryka . Po 2010 roku dokumentacja performansów zaczęła odgrywać coraz większą rolę w programie Labiryntu. Organizowano wydarzenia poświęcone działaniom artystów związanych z instytucją od lat siedemdziesiątych – w tym cykl *Powtórka z performansu* (2011–2013), kuratorowany przez Paulinę Kempisty, oraz trzy edycje *Akcji! Lublin* (2017, 2018, 2019), łączące archiwalia z twórczością studentów i artystów międzynarodowych. Dokumentacja stawiała się także coraz częściej integralną częścią festiwalu performansu i wystaw retrospektywnych, przyczyniając się do budowania kanonu oraz umacniania pozycji twórców, którzy debiutowali w latach siedemdziesiątych i stali się nestorami tej dziedziny.

Festiwal sztuki performans

Festiwal performansu wykształcił się w Europie w latach siedemdziesiątych na fali ruchu Fluxus, jako kilkudniowe wydarzenia prezentujące akcje artystyczne. Organizowane przy ograniczonych środkach, opierały się na fizycznej obecności twórców. Z czasem ich liczba wzrosła, a powstała sieć festiwalu zaczęła funkcjonować jak rozproszona instytucja sztuki – definiując, czym jest performans i kształtując jego podstawy teoretyczne. Twórcy poruszali się między festiwalami, rozwijali sieci kontaktów, przywozili idee festiwalu do swoich krajów inspirując lokalne inicjatywy. Formuła ta przełamywała logikę centrum – peryferie , jak w przypadku Lublina, gdzie pierwszy duży międzynarodowy festiwal odbył się w 1978 roku. W Polsce można wyróżnić dwie fale festiwalu – pierwszą pod koniec lat siedemdziesiątych, zakończoną wprowadzeniem stanu wojennego w 1981 roku, a drugą od roku 1989, kiedy otwarto gra-

nice i ponownie zapraszano gości zagranicznych. W ostatnich latach festiwale, wyrastające pierwotnie z oddolnych inicjatyw artystów i animatorów, stały się częścią programów instytucjonalnych, uzależnionych od grantów i dofinansowań.

Festiwale były centralnymi punktami programu przygotowywanego przez Tatarczuka dla Ośrodka Sztuki Performance, a później Galerii Labirynt. Nawiązując do tradycji lubelskich festiwali Kontperformance oraz działań Jana Świdzińskiego, Tatarczuk wraz ze Zbigniewem Sobczukiem w 2006 roku zorganizował pierwszy międzynarodowy Europejski Festiwal Sztuki Performance i Nowych Mediów Art Kontakt, łączący wystąpienia uznanych performerów i młodych twórców. W 2004 roku OSP zorganizowało Europejski Festiwal Sztuki Performance (EPAF) *Towards the Present. Towards the Future*, podzielony na dwie edycje i prezentujący ważne europejskie miejsca związane ze sztuką akcji oraz jej archiwizacją. W 2006 roku EPAF przeniósł się do CSW Zamku Ujazdowskiego w Warszawie i odbywał się pod opieką kuratorską Tatarczuka sześciokrotnie do 2011 roku. Ostatnie edycje koncentrowały się na artystach performansu z Azji Południowo-Wschodniej, m.in. z Singapuru, wyznaczając kierunek kolejnych działań kuratora.

W 2009 roku Ośrodek Sztuki Performance zorganizował ostatni festiwal Performance Platform, którego formuła była następnie kontynuowana przez Galerię Labirynt. Najważniejsze wydarzenia to międzynarodowe festiwale Performance Platform Lublin i Performance Art Meeting, odbywające się niemal corocznie, organizowane we współpracy z powstałą na miejsce OSP – Fundacją Sztuki Performance. Festiwale przyjmowały formę weekendowych spotkań, zwykle bez przewodniego hasła, skupiając się na eksploracji medium i prezentując zarówno uznanych międzynarodowych artystów, jak i młodsze pokolenie. W 2012 roku edycja Performance Platform Lublin wyszła poza mury galerii, angażując artystów w relację z przestrzenią miejską. Galeria inicjowała także festiwale poświęcone sztuce performans z konkretnych regionów, w ramach programu bilateralnych kontaktów między Wschodem a Zachodem, ze szczególnym uwzględnieniem krajów Azji. W 2012 roku zorganizowano działanie *Akcja27 – nowa fala*

sztuki performans, prezentującą twórców z Polski i Ukrainy. W programie galerii znalazły się przeglądy performansu *Asia Live!*, prezentujące sztukę z Tajlandii (2016), Hongkongu i Chin (2017), Wietnamu (2018) oraz Singapuru (2019).

Instytucjonalne warunki prezentacji performansu w ramach festiwalu kształtowały zarówno same działania, jak i doświadczenie publiczności. Festiwale narzucały określone ramy czasowe i przestrzenne wystąpień, cechowały się hermetycznością, a czasem powtarzalnością. Cykliczność sprzyjała konsolidacji środowiska, wymianie doświadczeń i budowaniu wspólnej tożsamości, ale prowadziła także do wykształcenia się powtarzalnych form określanych mianem „performansu klasycznego”. Opierał się na fizycznej, bezpośredniej obecności artysty w określonej czasoprzestrzeni. Działanie miało być unikatowe, spontaniczne i improwizowane w reakcji na kontekst, sytuację i publiczność, a jego istotą była zarówno kondycja psycho-fizyczna performerów, jak i wewnętrzne przeżycie. Performans miał być adresowany do wąskiego grona odbiorców, z założenia odróżniał się od widowisk masowych i praktyk pokrewnych, takich jak teatr, taniec czy monodram. Dokumentacja miała być drugorzędna wobec nie zapośredniczonego doświadczenia. Z czasem „performans klasyczny” zaczął kojarzyć się ze stałym zestawem gestów, rekwizytów i rozwiązań formalnych, co sprawiło, że praktyka, która pierwotnie miała charakter radykalny i transgresyjny, zaczęła być postrzegana jako przewidywalna konwencja.

Niemniej na przestrzeni lat na festiwalach pojawiali się twórcy przekraczający granice tego medium. Wśród nich można wymienić artystę wizualnego, performerów, twórcę instalacji i wideo Przemka Branasa, który wystąpił na Performance Art Meeting w 2016 roku. W ramach swojego performansu artysta spędził cały dzień, przemierzając miasto w stroju sportowym według wcześniej zaplanowanej trasy, obejmującej miejsca związane z jego tożsamością oraz lokalną infrastrukturą opresji wobec osób nieheteronormatywnych. Działanie rozpoczęło się od intymnego homoseksualnego spotkania, następnie udał się na wizytę u psychoterapeuty kwalifikującego go na tzw. terapię „leczenia z homoseksualizmu” w ośrodku Odwaga, po

czym symbolicznie rzucił w okno tej instytucji połową swojego dowodu osobistego z wrytym słowem „gej”. Finał odbył się w galerii, gdzie artysta zaprezentował mapę i dokumentację przebiegu dnia. Performans stanowił krytyczny gest ujawnienia mechanizmów społecznej i instytucjonalnej przemocy wobec osób LGBTQ+, a zarazem próbę odzyskania przestrzeni publicznej poprzez polityczny akt widzialności.

Inną artystką, która traktowała to medium jako jeden z rodzajów wypowiedzi w rozbudowanych, procesualnych projektach badawczych, była Justyna Górowska. W 2013 roku w ramach Performance Platform pokazała performans oparty na pracy z głosem, inspirowany techniką *cak* poznaną na Bali, w którym poprzez rytmiczne, powtarzane dźwięki badała granice między ludzką a zwierzęcą ekspresją, wychodząc poza „zachodnie” formy dyskursywnego poznania świata. W 2014 roku na festiwalu wystąpił Wojciech Bąkowski, artysta związany z poznańską grupą *Penerstwo*, który w swojej twórczości eksplorował szarą codzienność blokowisk i ich mroczny urok. W performansach łączących muzykę, poezję i formę monodramu tworzył specyficzne koncerty-słuchowiska, w których introspekcja spotykała się z rytmem miejskiej melancholii. Podczas występów promujących album *Telegaz* artysta operował głosem i dźwiękiem jak narzędziami rzeźbiącymi przestrzeń emocjonalną.

„Zwrot performatywny” czyli nowe wrażliwości

Równolegle w Polsce i na świecie rozwijała się inna tendencja myślenia o performansie, najpełniej ukazana na wystawie *Inne tańce. Zwrot performatywny w sztuce polskiej XXI wieku* (CSW Zamek Ujazdowski, 2018, kuratorka: Agnieszka Sosnowska). Ekspozycja nie obejmowała klasycznych performerów ani reformatorów powojennego teatru. Spośród zjawisk historycznych pokazano jedynie Akademię Ruchu, działającą na styku happeningu, teatru ulicznego, sztuki protestu i nowych mediów. Tym samym kuratorka zaproponowała model performansu przekraczający podziały między sztukami wizualnymi i performatywnymi, obejmujący praktyki określane mianem postperformansu, postteatru czy posttańca. Wskazywała

również, że obserwowany od lat dziewięćdziesiątych XX wieku zwrot performatywny wprowadził do instytucji sztuki nowe formaty wystawiennicze – od wystaw choreograficznych i performatywnych, przez performans delegowany, po projekty partycypacyjne, aktywistyczne i postartystyczne. Transdyscyplinarny model performansu zakładał jego płynność, hybrydyczność i otwartość na różnorodne formy ekspresji.

I w tym momencie wracamy do wspomnianej na początku *Akcji! Lublin. Rozdział 2*, w której wzięły udział młode osoby artystyczne rozszerzające pole sztuki akcji w duchu zwrotu performatywnego. Przykłady ich poszukiwań w kolejnych latach wprowadziły nową jakość do polskiego performansu. Jana Shostak zasłynęła z głośnych akcji politycznych, jak *Minuta krzyku dla Białorusi*. Bożna Wydrowska łączyła praktykę wizualną z tańcem i kulturą ballroom, tworząc imprezy – totalne dzieła sztuki. Krzysztof Bagiński założył kolektyw KEM, kluczowy dla choreograficznego zwrotu w polskich instytucjach i dla rozwoju queerowych formatów klubowych. Ważnym głosem stała się także Nadia Markiewicz, której praktyka osadzona jest w krytyce normatywności i wątkach *crip theory*. Obok nich należy wymienić artystów takich jak Mikołaj Sobczak, Antonina Nowacka czy Piotr Urbaniec, którzy w różny sposób poszerzali definicję performansu. Zmiana dotyczyła formy, jak i podejmowanych tematów i nowej wrażliwości opartej na etyce troski, silnych związkach z lewicowymi postulatami i włączaniu doświadczeń grup marginalizowanych. Po doświadczeniach *Akcji! Lublin* Waldemar Tatarczuk rozszerzył program Galerii Labirynt, gdzie zaczęły pojawiać się projekty choreograficzne, działania partycypacyjne i praktyki korzystające z nowych technologii, internetu i mediów społecznościowych.

Przykładem tego typu działania procesualnego był projekt *Architektura od środka* Barbary Gryki, realizowany w latach 2018–2019 na Osiedlu Słowackiego w Lublinie, zaprojektowanym przez Oskara i Zofię Hansenów. Projekt obejmował życie artystki na osiedlu, serię fotografii samej artystki i mieszkańców we wnętrzach mieszkań (w dialogu z tradycją fotografii socjologicznej Zofii Rydet), videoblog oraz autoetnograficzne zapiski, które następnie prezentowane były w formie environ-

mentu w przestrzeni galerii. Projekt Gryki wpisywał się w tradycję sztuki partycypacyjnej, którą w Lublinie praktykował m.in. Szymon Pietrasiewicz w ramach Pracowni Sztuki Zaangażowanej „Rewiry” (2012– 2014), jednocześnie ją przekraczając. Jak zauważa Claire Bishop, jedna z najważniejszych współczesnych badaczek performansu, tego typu praktyki wyrastają z tradycji sztuki akcji, ale podczas gdy w klasycznym performansie centralne znaczenie miało ciało artysty, współczesne działania przesuwają uwagę w stronę „ciała społecznego” reprezentowanego przez zaangażowanych uczestników. Gryka uniknęła pułapki etycznej związanej z przejmowaniem władzy nad wizerunkiem innych osób, koncentrując się jednocześnie na eksploracji własnego życia na osiedlu i relacji z mieszkańcami. Projekt nie miał charakteru krytycznego ani edukacyjnego, nie dążył też do społecznej interwencji, lecz afirmował codzienność mieszkańców i ich różnorodność. Działanie to można interpretować jako performans w polu społecznym, reprezentujący nową wrażliwość artystyczną opartą na obserwacji i etyce troski.

Rozwój projektów tanecznych w Galerii Labirynt można zaobserwować około 2020 roku, paradoksalnie – w czasie pandemii i lockdownu. Działania te, opierające się na fizycznej obecności ciał w przestrzeni galerii, były odbierane przez widzów za pośrednictwem nagrań i transmisji online. Do najbardziej eksperymentalnych działań należało zaproszenie grupy tancerzy związanej z Lubelskim Teatrem Tańca oraz artystów indywidualnych, takich jak Filip Kijowski – do realizacji choreograficznych projektów w ramach wystawy *Fasada* Moniki Sosnowskiej. Centralnym punktem ekspozycji był ogromny, zdekonstruowany metalowy obiekt, interpretowany jako „antypomnik nowoczesności” i „symbol kryzysu wartości”. Warstwa spekulatywna projektów tanecznych polegała na uruchomieniu alternatywnych znaczeń *Fasady*, a obiekt i pusta przestrzeń galerii stały się katalizatorami licznych interwencji funkcjonujących w trybie hybrydowym – zarówno fizycznie, w galerii, jak i wirtualnie, poprzez streamingi i krótkie nagrania trafiające do mediów społecznościowych. Ten sposób odbioru Claire Bishop (w *Disordered Attention. How we look at art and*

performance today, 2024) określa jako hybrydowe uczestnictwo łączące bezpośrednią relację performer–publiczność z medialnym, technologicznym pośrednictwem. Badaczka wiąże nowe formy tanecznego performansu z dostępnością smartfonów i mediów społecznościowych, zauważając jednocześnie, że ich struktura i kompozycja często nawiązuje do cyfrowych sposobów organizacji czasu i przepływu treści, takich jak zapętlenie (looping) czy odświeżanie (refreshing).

Taneczne eksperymenty znalazły kontynuację w pandemicznym projekcie *TikTok Yourself!* – open call dla performerów, tancerzy i użytkowników TikToka, realizowanym w ramach wystawy Karola Radziszewskiego i Maurycego Gomułickiego *Ménage à Deux*. Początkowo wzięli w nim udział amatorzy, z czasem dołączyli artyści działający w polu sztuk wizualnych, tańca i performansu, tacy jak Filip Kijowski, Bożna Wydrowska, Danil Vitkovski, Postcura czy Edna Baud. Najciekawsze, moim zdaniem, prace zrealizowali Wydrowska i Vitkovski, wykorzystując elementy voguingu i kultury ballroom, wprowadzając queerowe wątki i podważając stereotypowe role płciowe. Galeria, stawiając na młodych twórców i popularną aplikację, chciała stworzyć młodym osobom przestrzeń do artystycznej ekspresji w warunkach pandemicznych. Performanse wpisywały się w logikę platformy – krótkie formy taneczne do muzyki pop, powtarzalne i łatwe do powielania w ramach wiralowych wyzwań, sprzyjające szybkiemu rozpowszechnianiu i dotarciu do szerokiego grona odbiorców. Forma była prosta, często kilkunastosekundowa, a prace funkcjonowały w duchu memiczności i mimetyczności charakterystycznej dla TikToka.

Najpełniej potencjał mediów cyfrowych wykorzystał Franek Warzywa podczas indywidualnej wystawy *Napad na bazar 2* w 2022 roku. Artysta ma na TikToku internetowe alter ego – publikuje piosenki i animacje, których głównym tematem jest promocja warzyw i zdrowego stylu życia, co stanowi pastisz figury influencera. Jego wystawa była próbą materializacji cyfrowego performansu. W przestrzeni galerii fizyczną obecność artysty uzupełniały liczne monitory LED, na których nieprzerwanie wyświetlano krótkie filmy pochodzące z kanałów YouTube i TikTok. Ta medialna wielowarstwowość wzmacniała

fragmentaryczny i rozproszony charakter performansu, wskazując na jego jednoczesną obecność w przestrzeni wirtualnej i rzeczywistej. Pełniąc rolę trickstera, Franek Warzywa korzysta z mediów społecznościowych nie w sposób mimetyczny (powtarzanie trendów), lecz kreatywnie i subwersywnie. Jego ironiczne interwencje wpisują się w tradycję od (neo)dadaistów, przez kulturę punkową, aż po współczesne cyfrowe formy memiarsko-trollerskie. Poprzez strategie karykatury, satyry i absurdu podejmuje krytykę mechanizmów funkcjonowania kultury cyfrowej. Akcje te przekraczały ramy galerii i klasyczne rozumienie performansu jako działania o wyraźnie zarysowanych granicach scenicznych. Pokazywały, że rzeczywistość cyfrowa jest przestrzenią performatywną, w której jednostki nieustannie konstruują i odgrywają różnorodne tożsamości. Internetowe działania performatywne wpisują się w szerszą tradycję zmediatyzowanej sztuki performans sięgającą lat siedemdziesiątych XX wieku. Performans staje się otwarty na powtórzenia, przetworzenia, komentarze i remiksy, zaczyna funkcjonować jako fragment szerszego ekosystemu cyfrowego. Uczestniczy w nieustannej cyrkulacji treści, w której granice między twórcą a odbiorcą, oryginałem a kopią, czy „realnym” a wykreowanym, ulegają zatarciu.

Instytucja jako aktor w społecznym polu

Dla Galerii Labirynt performowanie w rzeczywistości medialnej i w polu społeczno-politycznym stało się szczególnie ważne podczas trzech wystaw interwencyjnych *De-mo-kra-cja* (2015-2016), *Jesteśmy ludźmi* (2020) i *Nigdy nie będziesz szła sama* (2020–2021). Projekty w znacznym stopniu wykraczające poza tradycyjne rozumienie wystawy powstawały w czasie polikryzysu wywołanego rządami Prawa i Sprawiedliwości, nasilającą się polaryzacją społeczną, naruszaniem praw człowieka, pandemią oraz masowymi protestami społecznymi. Tatarczuk zainspirowany ideą „muzeum krytycznego” Piotra Piotrowskiego próbował wprowadzać instytucję na nowe tory sztuki zaangażowanej i aktywistycznej, inicjującej społeczną zmianę. Tym samym odnosił się do sięgającej ruchów awangardowych tradycji sztuki interwencyjnej, czyli krótkotrwałych

i spontanicznych działań artystów lub grup, podejmujących problematykę społeczno-polityczną w reakcji na bieżące wydarzenia. Wykorzystują oni przestrzeń publiczną, popularny język wizualny i media, by nagłośnić temat oraz wywołać debatę. Ich skuteczność opiera się na sile afektu i zdolności do szybkiego zdobywania uwagi opinii publicznej. Funkcjonują równocześnie w przestrzeni fizycznej i cyfrowej, gdzie dokumentacja i kontrowersyjna treść nadaje im viralowy zasięg.

Pierwsza wystawa interwencyjna *De-mo-kra-cja* powstała w 2015 roku jako odpowiedź środowiska artystycznego na łamanie praworządności. Waldemar Tatarczuk i Paulina Kempisty zorganizowali grupową wystawę krytyczną wobec narastających nastrojów nacjonalistycznych i ksenofobicznych, manipulowania historią i polityką pamięci, mowy nienawiści i rasizmu czy zagrożenia praw kobiet. Ważnym jej elementem była dwudniowa debata, która zgromadziła w Lublinie najważniejsze przedstawicielki i przedstawicieli liberalnego i lewicowego środowiska artystycznego. Druga wystawa *Jesteśmy ludźmi* była odpowiedzią na słowa ówczesnego prezydenta RP wymierzone w stronę osób ze środowisk LGBTQ+. Kilka dni po tym zdarzeniu Tatarczuk ogłosił open call, zachęcając artystów do nadsyłania prac wyrażających wsparcie dla mniejszości. Tym samym przez kilka miesięcy powstawała procesualna, horyzontalna prezentacja podważająca tradycyjne formaty wystawiennicze, w których dzieła sztuki są selekcjonowane, układane w spójną narrację i prezentowane w gotowej formie. Trzecia wystawa, *Nigdy nie będziesz szła sama*, została otwarta w odpowiedzi na masowe protesty kobiet i miała być żywym archiwum kreatywności i oporu społecznego, do którego zaproszony był każdy – zarówno artystka / artysta, jak i amatorka / amator. Na wystawie zaprezentowano kilkaset kartonów z hasłami z protestów, wlepki, plakaty, transparenty oraz dokumentację fotograficzną i filmową wykonywaną przez uczestniczki. Wszystko odzwierciedlało atmosferę protestów.

Fizyczna forma wystawy miała mniejsze znaczenie niż jej liczne reprezentacje w internecie i mediach. Ekspozycja funkcjonowała przede wszystkim jako performans w przestrzeni publicznej i medialnej – gest poparcia i solidarności wobec

protestujących. W tym sensie można ją traktować jako performans społeczny: zaplanowane działanie kuratorów i artystów, obliczone na wywołanie intelektualnego lub emocjonalnego efektu, który mógł prowadzić do kolejnych działań. Zauważył to już Stach Szablowski, który pisał: *Tataczuk, który zanim został urzędnikiem sztuki, był artystą – i nigdy być nim nie przesłał – raczej rolę dyrektora performuje. Jeżeli istnieje w Polsce instytucja, która jest nie tylko biurokracją, lecz również, a właściwie przede wszystkim metadziełem, manifestem, performansem, to jest nią Labirynt.*

Wystawy interwencyjne aktywizowały odbiorców na różne sposoby – skłaniały do refleksji, zmiany sposobu myślenia, pogłębiania wiedzy, okazywania solidarności z określonymi grupami czy uczestnictwa w protestach. Jednocześnie prowokowały skutki odwrotne do zamierzonych: *backlash*, polaryzację opinii, ataki lokalnych środowisk ultra konserwatywnych, a nawet próby cenzury czy delegitymizacji instytucji i jej dyrektora. Realizowane w przeciwieństwie do artystycznych interwencji, zwykle powstających poza instytucjami, w przestrzeni publicznej i bez oficjalnej autoryzacji, działania Labiryntu rozwijały się w ramach instytucji kultury, posiadającej własną strukturę, procedury i ograniczenia formalne. Taka sytuacja nadawała interwencjom odmienny charakter i generowała nowe problemy. Galeria – działając jako podmiot osadzony w strukturach publicznych – nie mogła pełnić roli całkowicie autonomicznego aktora społecznego. Występując w roli „performera” w przestrzeni publicznej, instytucja nieuchronnie wytwarzała napięcia, kontrowersje i niejasności – zarówno w relacji z publicznością, jak i lokalnymi politykami w Radzie Miasta czy wewnątrz własnej struktury organizacyjnej.

Przeszłość, teraźniejszość i przyszłość

Ostatnia edycja Performance Platform w 2024 roku była wyjątkowa, ponieważ stanowiła próbę podsumowania festiwalowego dziedzictwa, odbywając się równolegle z obchodami pięćdziesięciolecia istnienia galerii. Wydarzenie było zarazem gestem „wychylenia się w przyszłość” – refleksją nad tym, w jakim kierunku może rozwijać się sztuka performans. Trzy-

dniowy program, prezentujący trzy pokolenia artystów działających na przełomie XX i XXI wieku, okazał się momentami w żywą, a miejscami burzliwą debatą.

W sekcji historycznej wystąpili m.in. pedagodzy akademicy tej dziedziny – Dariusz Fodczuk i Janusz Bałdyga – prezentując performansy ruchowe z wykorzystaniem licznych rekwizytów, które w warstwie dyskursywnej odnosiły się do historii performansu w Lublinie, m.in. do działań Zbigniewa Warpechowskiego i artystów-szachistów. Performans mówiony zaprezentowała również Ewa Zarzycka, przez lata postrzegana jako „artystka osobna”, wyróżniająca się na tle środowiska skoncentrowanego na budowaniu metafor, wypowiedzi politycznych czy cielesnych transgresji. Jej twórczość – pełna humoru, autofikcji, wciągających narracji oraz ironicznego dystansu wobec siebie i sztuki – wybrzmiała na nowo w kontekście młodszej generacji performerów. Dla wielu z nich Zarzycka stała się dziś ikoną i punktem odniesienia, co było widoczne w działaniach prezentowanych w 2024 roku, często opartych na narracji i warstwie dyskursywnej, a momentami zbliżających się formą do popularnych obecnie w internecie stand-upów czy wykładów.

Działania młodszych twórców charakteryzowało zainteresowanie tematyką tożsamości, doświadczeniem życia w queerowym ciele w kontekście społecznym, a także poczucie humoru i autoironiczny dystans. Zmarły niedługo po festiwalu Przemysław Piniak zaprezentował quasi-skecz – przejmującą i jednocześnie zabawną konfesję społecznego outsidera. Filipka Rutkowska wystąpiła z monodramem, w którym opowiadała o swoich warszawskich przygodach miłosnych z imigrantami z Bliskiego Wschodu i Azji, poznanymi na ulicy i za pośrednictwem aplikacji randkowych. Artystka operowała napięciem i niedopowiedzeniem, co sprawiało, że widz nie był pewien, gdzie przebiega granica między kreacją a autobiografią. Wiele performansów wykorzystywało elementy tańca, śpiewu i choreografii, równocześnie podejmując queerowe wątki i perspektywy. Przykładem może być Kali Katharsis, która zaprezentowała *lip sync performance*, czy duet Pat Dudek i MANOID, którzy wykonali koncert łączący muzykę elektro-

niczną z lirycznym śpiewem. Natomiast polsko-ukraińska drag queen Ala Urwał wykonała pełen humoru monodram, w którym na manekinie dokonywała na zabiegów medycznych, opowiadając równocześnie o doświadczeniu osób trans.

Właśnie z nią wiązała się jedna z nieprzyjemnych sytuacji podczas wydarzenia, która ujawniła napięcia i różnice pokoleniowe między najmłodszymi artystami a ich starszymi kolegami – dotyczące nie tylko rozumienia sztuki, lecz także systemu wartości i sposobów komunikacji. W trakcie jednego z paneli dyskusyjnych, w którym uczestniczyli Ala Urwał, Niko Płaczek i Kuba Stępień, doszło do incydentu z udziałem Oskara Dawickiego, który pod wpływem alkoholu zachował się w sposób prowokacyjny wobec pozostałych uczestniczek i uczestników, doprowadzając do przerwania rozmowy. Cała sytuacja rzuciła cień na przebieg festiwalu i częściowo przyćmiła międzypokoleniowy dialog, który organizatorzy starali się zainicjować. Wywołała również szereg dyskusji, zarówno online, jak i w przestrzeni publicznej.

Podsumowując, w ostatnich latach Galeria Labirynt stała się nie tylko miejscem prezentacji sztuki performans i refleksji nad nią, lecz także instytucją performatywną – laboratorium badającym skuteczność sztuki w polu społecznym i medialnym. Analizując piętnaście lat działalności galerii, dostrzec można zarówno projekty umuzealnijające i instytucjonalizujące performans, jak i festiwale czy przedsięwzięcia otwierające się na jego nowe definicje. Performansem stawały się tu nie tylko akcje artystów, lecz także gesty symboliczne, działania aktywistyczne, a nawet sama wystawa czy instytucja w roli aktora społecznego. Galeria Labirynt ukazuje w ten sposób, że performans nie jest wyłącznie medium artystycznym, lecz także narzędziem myślenia i działania – praktyką, która stale testuje granice własnej tożsamości i polega na nieustannej konfrontacji z rzeczywistością.

Granice, sztuka i otwarte sytuacje

Profil Galerii Labirynt w dużej mierze kształtował się wokół eksperymentu – badania granic sztuki, ciała (artystycznego, odbiorczego i wystawienniczego), a także samego pojęcia eksperymentu: jak daleko może sięgać i do czego ostatecznie doprowadzi. W tym sensie sztuka, która tu powstaje, nie jest czymś stałym, lecz pozostaje w nieustannym procesie – w stanie tworzenia, przejścia, generatywnej myśli. Taki stan zakłada momentami lęk i ryzyko, lecz w głębszym sensie wymaga odwagi, by zmierzyć się z niepewnością.

Badając granice sztuki, nie sposób pominąć innych progów – przede wszystkim granicy fizycznej i bliskości galerii względem polsko-ukraińskiego pogranicza. Granica nie jest wyłącznie linią podziału czy ograniczenia. To także stan nacechowany niepewnością, koniecznością, lękiem, niestabilnością oraz wzajemnymi, regulowanymi i nieregulowanymi wpływami. Granica jednocześnie uosabia bezpieczeństwo i zagrożenie, a jej istnienie wywiera bezpośredni wpływ na ludzkie ciało – na emocje, kondycję, codzienne praktyki i sposoby widzenia.

W 2017 roku pisarz i publicysta Edwin Bendyk zapytał w esejku zamieszczonym w katalogu wystawy *Uwaga! Granica: Czyżby więc koniec, odwrót od globalizacji?* I sam udzielił odpowiedzi: *Przeciwnie – powrót ambicji suwerenistycznych i eskalacji ambicji do kontroli państwowych terytoriów nie powinien przesłaniać faktu, że prawdziwa granica decydująca o dynamice systemu przesunęła się. Dziś wyznacza ją podział między fizycznym terytorium a hybrydową eksterytorialną przestrzenią społeczną powstałą w wyniku rozwoju mediów komunikacji cyfrowej. Podczas gdy nasze ciała rozbijają się o graniczne mury dzielące państwa, nasze osoby przemieszczają się ciągle bez większych ograniczeń w przestrzeni hybrydowej internetu*⁴¹. Dziś telekomunikacja i technologie

⁴¹ Edwin Bendyk, *Demon granicy*, w: *Uwaga! Granica*, katalog wystawy, Lublin 2017, s. 22.

szczególnie uwydatniły swoją kluczową cechę w czasie wojny – szybkość. Internet, łączność satelitarna, a przede wszystkim sztuczna inteligencja stały się narzędziami zbrojnymi, przyczyniając się do powstawania nowych form przemocy, które przekraczają niewidzialne granice i wymykają się percepcji.

Co zatem w takim kontekście może uczynić niewielka galeria i sztuka? Czy galeria położona 90 kilometrów na zachód od najbliższego przejścia granicznego Dorohusk – Jagodzin może pozostać obojętna wobec tych ruchów i stanów? Czy galeria sztuki współczesnej, znajdująca się tak blisko granicy kraju napadniętego i pogrążonego w wojnie, może pozostać zamknięta w swoich własnych murach i obojętna na tę sytuację? Czym zatem może być współczesna sztuka – i czyją teźniejszość odzwierciedla?

Historia Galerii Labirynt pokazuje, że sztuka nigdy nie była tu rozumiana wyłącznie przez pryzmat jej materialnego wymiaru. Sztuka to nie tylko performans, praca conceptualna czy malarstwo. Sztuka nie jest jedynie obiektem. Większą wagę przywiązuje się tu do idei i kruchości samego aktu tworzenia. Sama galeria staje się natomiast przystanią dla sztuki politycznej – dla niektórych może niewygodnej, kontrowersyjnej, zbyt ostrej czy radykalnej. Zatem pytanie, które pojawiło się po pełnoskalowej inwazji Rosji na Ukrainę, brzmi: co może w takiej sytuacji zrobić niewielka miejska galeria w Polsce – kraju względnie bezpiecznym, lecz bardzo blisko tej granicy? Waldemar Tatarczuk objął stanowisko dyrektora Galerii Labirynt w 2010 roku. W 2014 roku Rosja anektowała Krym i okupowała części obwodów ługańskiego i donieckiego – wszystkie graniczące z Ukrainą. Temat Wschodu był jednak przedmiotem zainteresowania Tatarczuka od wielu lat. Wspomina, że po raz pierwszy zetknął się ze sztuką ukraińską i białoruską w 2006 roku, gdy wspólnie z Jolantą Menderowicz pełnił funkcję kuratora wystawy *Terytoria*.

Problem granicy był wyraźnie obecny w Galerii Labirynt podczas wystawy *Uwaga! Granica*, zrealizowanej równolegle w dwóch lokalizacjach – w Galerii Labirynt i Galerii Arsenał w Białymstoku, zespół kuratorski tworzyli Waldemar Tatarczuk i Monika Szewczyk. Oczywiście, sama ta wystawa nie wyczer-

puje tematu. Galeria Labirynt gościła również indywidualne projekty artystyczne podejmujące wątki granic i przemocy politycznej. Wojna na Ukrainie znalazła odzwierciedlenie w kilku solowych ekspozycjach, m.in. grupy R.E.P., Mykoly Ridnyiego, Olhy Maruyin, Karyny Synitsii, Andriya Rachynskiyego i Daniila Revkovskiyego. Ważnym przykładem jest projekt *Repeat After Me* kolektywu Open Group, po raz pierwszy zaprezentowany w Galerii Labirynt w listopadzie 2022 roku. Kurator Waldemar Tatarczuk opisuje go tak: *Uczestnikami wideo są cywile tymczasowo przesiedleni z różnych regionów Ukrainy do obozu dla uchodźców wojennych we Lwowie. Dzielą się wspomnieniami i doświadczeniem dźwięków wojny. Odgrywając odgłosy różnych rodzajów broni, prowadzą swoisty instruktaż karaoke, który choć przekazuje proste sekwencje dźwięków, nadal nie jest w stanie oddać doświadczenia istniejącego w pobliżu, doświadczenia, które stało się ceną tej wiedzy. Ta wiedza to nowa rzeczywistość dla Ukraińców; posiadanie jej pomaga przetrwać*⁴².

To właśnie Galeria Labirynt udostępniła przestrzeń temu projektowi, który później jeszcze bardziej się rozwinął. Obie instalacje wideo zostały zaprezentowane w Pawilonie Polskim na Biennale w Wenecji w 2024 roku. Ponadto Galeria Labirynt pełniła rolę instytucji wspierającej kolektyw Open Group w 2019 roku, kiedy ukraińscy artyści zostali kuratorami narodowego pawilonu Ukrainy na Biennale w Wenecji z projektem *The Shadow of Dream Cast Upon Giardini Della Biennale*.

Wszystko to świadczy o systematycznym zaangażowaniu kuratorskim i instytucjonalnym wobec artystów działających po drugiej stronie granicy. Bliskie kontakty były budowane po obu stronach, ponieważ w tym czasie galeria – a w szczególności Waldemar Tatarczuk – gościła w ramach programu *Gaude Polonia* więcej niż jednego ukraińskiego artystę, oferując wsparcie artystyczne i akademickie. W ten sposób galeria stała się miejscem realizacji nowych performansów i projektów tworzonych specjalnie w Lublinie. Co zmieniło się od czasu wystawy *Uwaga! Granica?*

⁴² Waldemar Tatarczuk, *Repeat After Me*, druk akcydensowy towarzyszący wystawie.

Zagłębiłam się ponownie w lekturze tekstów katalogowych, zwracając uwagę na kontekst, który przenosi nas w czasy żelaznej kurtyny – pojęcia z okresu zimnej wojny oznaczającego granicę i ideologiczną izolację krajów Układu Warszawskiego, kierowanych przez ZSRR, od Zachodu. Patrząc wstecz na te lata, przypominam sobie próby redefinicji pojęć „Wschód” i „Zachód” w krytyce politycznej i artystycznej, a także próby narzucenia przez Rosję terminów takich jak „Nowy Wschód” – niestety, żadna z tych inicjatyw nie doczekała się rzeczywistej weryfikacji. Dychotomia Wschód–Zachód w sferze politycznej i kulturowej nadal funkcjonuje, niezależnie od pojęć takich jak Globalne Południe czy Globalna Północ.

Zastanawiam się, gdzie Ukraina mieści się w ramach Wschodu i Zachodu? Gdzie w tym układzie znajduje się Polska? Gdzie Ukraina plasuje się w kategoriach Globalnej Północy i Globalnego Południa? Gdzie Polska? Czy jesteśmy na tej samej szerokości geograficznej? Moim zdaniem jedynym elementem dekonstrukcji tego terytorialnego widzenia koncepcji Wschodu i Zachodu jest samo niebo – i zmieniająca się wraz z nią granic w przestrzeni powietrznej. Granice państw wyznaczają warunki ruchu w przestrzeni powietrznej nad krajami. Kruchość tych granic w powietrzu stała się rażąco widoczna w kontekście rosyjskich prób wystrzeliwania pocisków i dronów w całej Europie. Ironią jest, że sama wojna rosyjska skutecznie dekonstruuje te pojęcia. Co dziś uważamy za Wschód, a co za Zachód? Co obecnie stanowi przestrzeń chronioną? Czym jest granica i czy faktycznie chroni nas przed przemocą?

Powietrze samo w sobie nie zna takich ograniczeń. Porusza ją nim prądy kształtowane przez różnice ciśnień i temperatur – między ogrzewaniem a chłodzeniem. Różnica w politycznych temperaturach znalazła odzwierciedlenie w projekcie *The Sky Is Open. Voices from Ukraine*, który powstał jako odpowiedź na wojnę Rosji na Ukrainie i jako gest solidarności z ukraińskimi artystami, którzy nie tylko mierzyli się z wyzwaniami twórczymi, lecz także ryzykiem utraty życia. Tytuł *The Sky Is Open* nawiązuje do wezwania o zamknięcie przestrzeni powietrznej nad Ukrainą, by chronić cywilów przed rosyjskim ostrzałem. *The Sky Is Open. Voices from Ukraine* to otwarte archiwum,

gromadzące prace ukraińskich artystów powstałe po 24 lutego 2022 roku. *Zobowiązujemy się prezentować dzieła powstałe w sytuacji, której większość z nas nigdy wcześniej nie doświadczyła. Jesteśmy świadomi, że sztuka tworzona teraz, niezależnie od tego, co reprezentują poszczególne prace, służy jako dokument tego czasu. Chcemy, aby to miejsce stało się zbiorem takich świadectw* – czytamy w opisie projektu⁴³.

Jedną z pierwszych wystaw w ramach tego projektu była *To tylko wystawa (It's Just an Exhibition)*, która miała trzy różne otwarcia. Pierwsze otwarcie odbyło się przy pustych ścianach, co w wymowny sposób podkreślało niepewny status sztuki w czasie wojny. Puste muzealne ściany stały się symbolem ryzyka i wyzwania. Stawiają pytanie o możliwość odczytywania wystawy kształtowanej przez nieobecność dzieł. Drugie otwarcie prezentowało prace ukraińskich artystów zmuszonych do stania się żołnierzami. Trzecie otwarcie objęło również prace polskich artystów, poszerzając kontekst wojny poza granice Ukrainy.

*Było to jedno z najdziwniejszych i najbardziej fascynujących wydarzeń w polskich instytucjach artystycznych w ostatnich latach. To także jedno z nielicznych polskich wydarzeń włączonych do programu międzynarodowej Biennale w Kijowie. Muszę przyznać, że nigdy wcześniej nie widziałem takiej wystawy*⁴⁴ – pisał Karol Sienkiewicz. W jego relacji uderza zdolność do podejmowania ryzyka, duch eksperymentu, sztuka jako instrument działania politycznego oraz wystawa rozumiana jako przedsięwzięcie kolektywne – coś więcej niż sama ekspozycja. Stach Szabłowski zauważa, że w tym czasie Galeria Labirynt nauczyła się działać w warunkach permanentnego kryzysu. I tu, moim zdaniem, nie chodzi tylko o wojnę Rosji na Ukrainie; jest to znacznie szersze pojęcie, obejmujące kryzys humanitarny w Europie, a także kryzys sztuki – dziedziny coraz bardziej obawiającej się ryzyka i eksperymentu.

Jak pisze Stach Szabłowski w tekście *Niebo nad Lublinem*

⁴³ *The Sky Is Open. Voices From Ukraine*, strona internetowa: <https://the-skyisopen.eu/about/> [dostęp 15.09.2025].

⁴⁴ Karol Sienkiewicz, *To tylko wystawa*, blog: <https://sienkiewiczkarol.org/2024/04/11/to-tylko-wystawa/> [dostęp: 20.09.2025].

dla „Dwutygodnika”: *Puste sale wystawowe mają swoje zalety; pozostawiają wiele miejsca na pytania*⁴⁵. Wśród nich wymienienia następujące: czy sztuka jest możliwa w obliczu wojny – i na jakich warunkach? Czym dziś jest Biennale w Kijowie i jaki ma cel? Jak powinniśmy pamiętać linię frontu na Ukrainie, którą zaczynamy zapominać, choć wcale nie zniknęła – wręcz przeciwnie, staje się coraz bardziej wyraźna, coraz bardziej nasączona krwią? Gdzie jesteśmy my, będąc w Lublinie, w szerszej perspektywie w Polsce? Czy wciąż trwamy w euforii po wyborach, w których nie zwyciężyła populistyczna prawica? Czy raczej znajdujemy się w uścisku stłumionego lęku przed wojną? Jak daleko jest wojna od naszej świadomości, od naszych domów i instytucji kultury? Takie pytania można mnożyć w nieskończoność, a moim zdaniem w czasach wojny nabierają szczególnej wagi – osadzone w paradygmacie dobra i zła, humanizmu i tego, co grozi jego unicestwieniem.

I pytania te nie dotyczą wyłącznie Ukrainy, są wezwaniem do namysłu nad historią sztuki w sensie globalnym i wspólnotowym. W tym samym czasie, gdy otwierano *Voices From Ukraine* w Labiryncie, Muzeum Narodowe w Lublinie w Zamku Lubelskim prezentowało wystawę „*Co babie do pędzla?!*”. *Artystki polskie 1850–1950*, która kończyła się notką na ścianie, że większość prezentowanych artystek nie mogła kontynuować swojej działalności z powodu wojny. Nie brak talentu je wstrzymał, lecz wojna.

Puste ściany podczas pierwszego otwarcia *To tylko wystawa* stanowią świadectwo i konsekwencję totalnej przemocy, zabójstw i ludobójstwa. *Wyobraźcie sobie, że Aniela Menkowska i jej rodzina nie zostali zamordowani w 1941 roku. Wyobraźcie sobie, że Halina Olomoucka nie przeżyła Auschwitz. Wyobraźcie sobie, że Elsa Pollak nie przeżyła obozu pracy w Lenzing* – apeluje ukraiński artysta Sasha Kurmaz w pracy *Wyobraź sobie że...* będącej częścią wystawy-archiwum *Voices From Ukraine*⁴⁶.

⁴⁵ Stach Szabłowski, *Niebo nad Lublinem*, „Dwutygodnik” 2024, nr 337 (styczeń): <https://www.dwutygodnik.com/artukul/11087-niebo-nad-lublinem.html> [dostęp: 15.09.2025].

⁴⁶ Sasha Kurmaz, *Wyobraź sobie, że...*, 2025, wideo z dźwiękiem, 9’45”.

Eksplozje w muzeum to nie tylko tytuł pracy wideo Yaremy Malashchuka i Romana Khimei z Kijowa, lecz główny powód braku sztuki na ukraińskiej mapie. *Niektórzy artyści opuścili Ukrainę, zwłaszcza kobiety, matki z dziećmi, ale wielu pozostało i nie planuje wyjazdu, ponieważ wiedzą, że to nadal ich miejsce. Stają wobec problemów i lęku – ich życie jest nieustannie zagrożone, rakiety i drony mogą dotrzeć wszędzie, także w miejsca bez znaczenia militarnego* – czytamy w opisie *The Sky Is Open. Voices From Ukraine*⁴⁷.

To tylko wystawa otwiera dodatkową warstwę pytań: czym jest dziś wystawa? Czy to jedynie pokaz dzieł sztuki, czy także sama obecność artystów w przestrzeni artystycznej, nawet gdy fizycznie znajdują się na froncie? Jeśli sztuka to nie tylko performansu, jeśli sztuka to nie tylko konceptualizm, to dlaczego te wystawy wojenne określa się mianem „tylko wystaw”? To językowe zerwanie kształtuje rozumienie zainteresowania Galerii Labirynt granicami i Wschodem – to zaangażowanie w kontekst przekształciło się w aktywny przejaw solidarności. Forma wystawy przestaje być stabilna; ekspozycje z *The Sky Is Open. Voices From Ukraine* są performatywne, ryzykowne i mierzą się z czasem twarzą w twarz. To ważne zarówno w świetle szybkiego rozwoju działań wojskowych, jak i ulotności życia ludzkiego. Ironią jest, że jedną z wystaw kończących była wystawa jubileuszowa galerii – gdyż jak określić wiek jednostki, która wciąż podąża do przodu?

W moim eseju pojawia się więcej pytań niż odpowiedzi. Ale czy sztuka może dawać jednoznaczne odpowiedzi? W czasach wojny oferuje ona wielobarwne, żywe perspektywy na wojnę, ciało, pejzaż, przesiedlenia, granice. Jedyną jednoznaczną postawą jest odpowiedź sztuki wobec zła, destrukcji i cierpienia. Nie mają one charakteru lokalnego, nie zatrzymują się na liniach granicznych. Te obrazy mają uniwersalne przesłanie o wartości życia. Stach Szabłowski opisuje Galerię Labirynt jako instytucję postartystyczną, opartą na ekspresji politycznej, solidarności, równości, emancypacji i walce z dyskryminacją. Do tej listy dodałabym także odwagę, wspomnianą wcześniej,

⁴⁷ Opis wystawy *The Sky Is Open. Voices From Ukraine*: <https://labirynt.com/2023/02/08/the-sky-is-open-wystawa-pjm-ua-eng/> [dostęp 15.09.2025].

ponieważ to ona, w moim przekonaniu, definiuje dziś kierunek i formę pracy galerii. Kontynuując linię pytań w tym tekście, kończę ostatnim z nich: co dziś oznacza bycie instytucją, czym są jej sufit, podłoga i ściany? Oczywiście każda instytucja odpowiada na te pytania po swojemu, kształtowana przez specyfikę miejsca, kolekcji i zainteresowań. Dla Labiryntu pozostaje to jednak sytuacja otwarta – i w tym właśnie tkwi jego wartość.

Nie o komfort tutaj chodzi, chociaż czasem bywa miło.

O lokalności Labiryntu

Były czasy skandaliczne, klasyczne, pionierskie, a także okresy spokojniejsze, które niektórzy mogliby nazwać czasami nudy. Niemal siedemdziesięciolatka⁴⁸ wie dzie bujne, ekstrawaganckie życie – wyznacza nowe kierunki, drażni i prowokuje, czasem się zatrzymuje, potrzebując chwili zastanowienia. Jak mało która instytucja w mieście, jest na językach za sprawą prawicowych polityków, którzy posądzają ją o sianie zgorzsenia, a jednocześnie od lat konsekwentnie pracuje na to, by być dostępna dla wszystkich mieszkanki i mieszkańców.

Trudno sobie wyobrazić lubelską kulturę bez Galerii Labirynt. Ta zupełnie nie staruszka wtrąca się i zadaje pytania, które budzą konsternację, bo nieszczególnie ją interesuje, co wypada, a co nie, czasem można wręcz odnieść wrażenie, że sprawianie kłopotów sprawia jej dziką przyjemność. Ale tak zupełnie nie jest, po prostu jest konsekwentna i nieustępliwa w sprawach, które leżą jej na sercu. Ta nie najłatwiejsza sąsiadka pielęgnuje swoją małą ojczyznę jak może, starając się, aby w jej progach każdy czuł się jak u siebie.

Od ulicy przechodniów wita neon „Kosmos”, pamiątka po legendarnym, już nieistniejącym, modernistycznym kinie o tej samej nazwie. Pod nim znajduje się mural namalowany przez mieszkańców Lublina i uchodźców, zarówno starszych, jak i młodszych. „Kosmos” to miejsce spotkania historii z teraźniejszością i przyszłością, metaforyczna przestrzeń na wszelkie wyobrażenia, aspiracje, ale też taka, w której spotykają się ludzie z ludźmi, ludzie z ideami, a idee z nieraz trudną rzeczywistością.

Do przodu, ale dokąd?

Rok 2017 był symboliczny. Nie tylko dlatego, że Lublin obcho-

⁴⁸ Galeria istnieje od 1956 roku, gdy funkcjonowała jako Biuro Wystaw Artystycznych.

dził 700-lecie swojego istnienia, ale również dlatego, że poprzedzający go rok 2016 boleśnie przypominał o tym, że Europejskiej Stolicy Kultury tutaj nie będzie⁴⁹. Po wielkiej, może za wielkiej, mobilizacji przyszła pustka i zagubienie. I oczywiście w kilka lat po ogłoszeniu fatalnego werdyktu z 2011 roku – Lublin przegrał walkę o tytuł ESK z Wrocławiem – z czasem pustka wypełniła się coraz to nowymi wydarzeniami, jednak brakowało ducha wspólnotowości, który tak bardzo jednoczył środowisko i mieszkańców przed ogłoszeniem wyniku konkursu. Oto więc nastąpił czas, by przemyśleć pewne sprawy na nowo, a w Labiryncie zwołano Lubelski Kongres Kultury, swoiste pospolite ruszenie w imię lokalnej kultury. *Warto się zastanawiać nad przyszłością miasta i kultury w mieście, bo jeśli nie będziemy się zastanawiać, będziemy tworzyć ją bezrefleksyjnie, a jednak ta działalność ma jakiś cel – mówił wówczas dyrektor Labiryntu, Waldemar Tatarczuk – To co robimy, idzie w jakimś kierunku i dobrze by było próbować go wyznaczyć. Podkreśla się często, że w Lublinie jest dużo wydarzeń kulturalnych, jest ich ogromna liczba. Często to pytanie pojawiało się przy organizacji kongresu: czy jest sens go robić, skoro jest tak dobrze? Ale moim zdaniem nie chodzi tylko o ilość, bo nie tylko w tym jest siła kultury, ale też w autorefleksji i krytycznym spojrzeniu na to, co robimy*⁵⁰.

Lubelski Kongres Kultury odbył się od 9 do 11 czerwca 2017 roku i był wydarzeniem otwartym dla wszystkich osób chcących w nim uczestniczyć, nie tylko w zakresie prawa do głosu, ale również kreowania tematów. Opracowane podczas tego wydarzenia rekomendacje zostały miesiąc później oficjalnie przekazane prezydentowi Lublina. Wyłaniała się z nich wizja zupełnie innego podejścia, opartego na szerokim uczestnictwie, otwartości na oddolne inicjatywy i odrzuceniu elitarnego podejścia. Postulował je Michał Laskowski w książce-manifeście *Muzeum losowe* z 2024 roku: *Na miejscu instytucji kultury, którą dobrze znam, znajduje się druga, niewidzialna, przytłaczająca budow-*

⁴⁹ Wówczas, ponieważ Lublin zdobył tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2029 w 2024 roku.

⁵⁰ Fragment rozmowy dla TV UMCS dostępnej na jej kanale w materiale wideo *Lubelski Kongres Kultury 2017*: <https://www.youtube.com/watch?v=rJvgpcTt5Kw> [dostęp: 18.09.2025].

la. Pierwsza to ta, w której lubimy się pokazywać, sprawnie odczytujemy kody wizualne, dowiadujemy się ciekawych rzeczy. Druga instytucja to hermetyczna placówka pełna niezrozumiałych skrótów myślowych, barier poznawczych, nigdzie niewyjaśnionych wzorców zachowań, bez miejsca do odpoczynku. Jest nudna, męcząca fizycznie i psychicznie. Praca, jaką należy wykonać, to dostrzeżenie tego niewidzialnego muzeum dzięki pomocy osób widzących je bardzo wyraźnie i wspólna próba jego generalnego remontu – pisze⁵¹.

Zawiera ona wizję muzeum partycypacyjnego opartego na idei paneli obywatelskich, których uczestnicy są wybierani w drodze losowania. Taka procedura zapewnia najszerszą reprezentację spektrum postaw i kontekstów. Dyskutanci Lubelskiego Kongresu Kultury nie zostali wprawdzie wylosowani, przyjść mógł każdy kto chciał, co siłą rzeczy zawężyło tę grupę do osób zainteresowanych, jednak cel był podobny: odhermetycznienie kultury i oddanie jej w ręce tych, którzy sami mogą zabrać głos na temat tego, jak chcą uczestniczyć w podziale kulturalnych zasobów i czym one powinny być. Podążając za tą metaforą, gdy realne spotkanie staje się ważniejsze od trwania w sprawdzonych schematach, produktem ubocznym takiej autokrytyki staje się dekonstrukcja instytucji i pewnych elementów jej tożsamości. Innymi słowy, nowe rozwiązania oznaczają utratę komfortu.

Wspólne święto

W idealnym świecie decyzje podjęte na kongresie byłyby wiążące dla lokalnych władz. Obecnie jedyną materialną pamiątką po tamtym wydarzeniu jest publikacja zebranych rekomendacji uporządkowanych w konkretne wątki. Czy to znaczy, że cały ten wysiłek był bezwartościowy? Nie. Dzisiaj na ten wysiłek można patrzeć jak na stworzony oddolnie katalog postulatów, praktyk i tematów służących kreowaniu kultury, która reaguje i nie wyklucza. Jest on szczególnie cenny, ponieważ został sformułowany tak, jak zaproponowały to osoby biorące udział w dyskusji.

⁵¹ Michał Laskowski, *Muzeum losowe*, Warszawa 2024, s. 38.

Do dyskusji zakwalifikowało się 41 propozycji, a w głosowaniu wzięło udział ponad czterysta osób. Przekrój tematów był naprawdę szeroki i obejmował zagadnienia specjalistyczne, jak np. dziedzictwo modernizmu w Lublinie, zagadnienia dotyczące sztuk wizualnych czy filmowych, ale także pytania o dostępność i uczestnictwo w kulturze, np. Głuchych czy osób z niepełnosprawnościami. Pojawiały się postulaty większej otwartości na odbiorców chociażby w postaci tzw. kultury integralnej, która skończyłaby z podziałem na „wysoką” i „niską” czy obowiązku realizacji jednego projektu w roku poza swoją siedzibą.

Jeden z paneli, zaproponowanych przez Aleksandrę Kołtun, nosił znamieny tytuł *Jakość czy jakość? Festiwale plenerowe w przestrzeni miasta*. Towarzyszące mu wnioski i rekomendacje stawiały pytania o cel i skutki kreowania nośnych, kulturalnych wydarzeń z perspektywy mieszkańców miasta, o to czy mogą czuć z nich dumę, czy uczestnictwo w nich przekłada się określony kapitał społeczny, wreszcie, czy nie pora, by „wyprowadzić” festiwale poza obleżone nimi Stare Miasto.

Oto fragment tych zapisków:

1. *Chcemy więcej ciekawych, odważnych treści.*
2. *Chcemy wyróżniać się oryginalnością.*
3. *Chcemy na powrót świętować WSPÓLNIE⁵².*

Tak po sąsiedzku

Reagując na bezprecedensowy rozwój miast i zmieniający się charakter przestrzeni publicznej oraz doświadczenie sąsiedztwa i wspólnoty, Meet the Neighbours stawia pytanie: jak powinniśmy żyć razem? – pisali twórcy tego ambitnego, europejskiego projektu⁵³.

W 2019 roku odbył się finał projektu, a w programie *Meet the Neighbours* wziął udział także Labirynt. Artyści zostali zaproszeni do pracy w pięciu miastach Europy i Afryki Północnej,

⁵² *Lubelski Kongres Kultury. 9–11 czerwca 2017. Wnioski i rekomendacje*, Lublin 2017. Dokument został przekazany prezydentowi Miasta Lublin, obecnie dostępny do wglądu w Galerii Labirynt.

⁵³ *Meet the Neighbours*, strona internetowa projektu: <https://kreatywna-europa.eu/fundedprojects/meet-the-neighbours/> [dostęp: 18.09.2025].

gdzie mieli zamieszkać i uczestniczyć w doświadczeniu lokalnych społeczności. Celem projektu była analiza roli artystów w rozwoju miast i społeczności oraz sprawdzenie, czy sztuka może pełnić funkcję platformy do refleksji i wymiany między różnymi grupami.

Jednym z punktów programu *Meet the Neighbours*, któremu towarzyszyło trzydzieści rezydencji i projektów, była lubelska debata pod znamienym tytułem *Who do we work for?* (pol. *Dla kogo pracujemy?*)⁵⁴. Artyści, stawiając w centrum zainteresowania wspólnoty sąsiedzkie musieli zmierzyć się z wyzwaniem zaangażowania publiczności, które niekoniecznie była początkowo zainteresowana uczestnictwem, a jednak stanowiła centrum ich działań. W pewnym sensie *Meet the Neighbours* stało się wcieleniem w życie postulatu Kongresu, aby instytucja kultury pracowała poza swoją siedzibą; w tym przypadku zdarzyło się to nie tylko w Lublinie, ale i w Manchesterze, Groningen, Béthune i Marrakeszu.

Po polskiej stronie przedsięwzięcie koordynowali Marta Keil i Grzegorz Reske, a wybór kuratorów padł na Lubelską Spółdzielnię Mieszkaniową i osiedle Słowackiego, zaprojektowane przez Oskara i Zofię Hansenów. Był to wybór niezwykle świadomy, ponieważ Hansenowski projekt Formy Otwartej oddawał pierwszeństwo człowiekowi i jego codziennym sprawom. Zadanie wówczas karkołomne. Tak pisał o nim w swojej książce Filip Springer: *Nie będzie im łatwo. Na osiedlu Słowackiego musi powstać dwa tysiące mieszkań. Architekci próbują je upchnąć w siedemnastu blokach – trzy największe mają po kilkaset metrów długości. (...) Hansenowie nie chcą, by wielkie ściany upstrzone niezliczonymi oknami przytłaczały mieszkańców. Bloki wiją się więc po osiedlu meandrami*⁵⁵. Był to zatem kompromis pomiędzy wymaganiami rodzącego się budownictwa masowego, a utopią, w której architektura miała stać się odbiciem międzyludzkich relacji, czego skutkiem były

⁵⁴ Całość spotkania można obejrzeć na kanale HowlRound Theatre Commons. *Conversation about the Meet the Neighbours project – Lublin, Poland*: <https://www.youtube.com/watch?v=2BVWMUzQamo> [dostęp: 18.09.2025].

⁵⁵ Filip Springer, *Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach*, Kraków–Warszawa 2013, s. 119–120.

niezmącone ciągi piesze, rozmaite sąsiedzkie agory, funkcjonalne i estetyczne rozwiązania, jak charakterystyczne faliste dachy okolicznych pawilonów. Przed przystąpieniem do pracy Hansenowie przeprowadzili nawet szczegółową ankietę z mieszkańcami o ich oczekiwaniach. Jak Hansenowska wizja sprawdziła się dekady później? Kim są współcześni mieszkańcy owej utopii? Czy istnieją sąsiedzkie wspólnoty? Projekt *Meet the Neighbours* starał się odpowiedzieć na te pytania.

Stragany i wernisaż w Chochliku

W Lublinie odbyło się kilka artystycznych rezydencji, które weszły w głębsze interakcje z miejscem i mieszkańcami, angażowały i powstawały nie tylko z inspiracji, ale i w porozumieniu z tytułowymi sąsiadami. Magdalena Franczak stworzyła rzeźby *Stacze*, obdarzone swoistym życiem i punktem ciężkości figury nawiązujące do sprzedawców przestępujących z nogi na nogę przy swoich straganach. Słynny targ przy ulicy Wileńskiej, gdzie można kupić mydło i powidło, a także zjeść legendarne w całym Lublinie gofry „u Ireny” skusił także Iwonę Nowacką i Janka Turowskiego. Ich projekt wiszących rzeźb nie tylko przyciągnął uwagę sprzedawców, ale i spotkał się z ich aprobatą ze względu na swój praktyczny potencjał. Praca nad przykryciami straganów stała się zarzewiem wspólnych dyskusji na temat społecznej struktury targu, a początkowa nieufność stopniała w mgnieniu oka. *Łączyliśmy publiczność i sprzedawców, a oni budowali coś razem z nami* – mówiła Iwona Nowacka⁵⁶.

Na uwagę zasługuje także monumentalne przedsięwzięcie Barbary Gryki, która w swojej *Architekturze od środka* postanowiła stworzyć współczesną odpowiedź na *Zapis socjologiczny* Zofii Rydet. Artystka odwiedziła ponad trzysta mieszkań na Hansenowskim osiedlu, podobnie jak Rydet uwieczniając właścicieli domów w ich wnętrzach, jednak tam, gdzie oni jej wskazali. Następnie zaś fotografowała w tym samym miejscu siebie. *Wchodząc do czyjegoś mieszkania, wkraczamy w jego prywatność, intymność, bardzo się starałam, aby*

⁵⁶ Case study: *Iwona and Janek*, strona internetowa: <https://meettheneighbours.net/reflections/case-study-iwona-and-janek> [dostęp: 10.09.2025].

nie nadużyć okazanego mi zaufania. Od samego początku mówiłam o tym, co chcę zrobić. Żeby pokazać, że mam dobre intencje, prosiłam, aby mieszkaniiec zrobił zdjęcie mnie, w miejscu, które wybiera, następnie ja fotografowałam w tym samym miejscu gospodarza. Po każdej rozmowie nagrywałam wideopamiętnik, robiłam notatki – mówiła wówczas Barbara Gryka⁵⁷.

Tym, co od razu uderza w jej projekcie jest intymność i autentyczność tych fotografii. Mieszkańcy otworzyli przed młodą artystką wrota swoich królestw wypełnionych pamiątkami, rodzinnymi zdjęciami, różnymi, nieraz osobliwymi, kolekcjami w scenografii z meblścianek i boazerii. Wernisaż w osiedlowym Barze Chochlik przyciągnął tłumy, mieszkańcy szukali swoich domów na fotografiach i porównywali je z innymi, a impreza zamieniła się w huczne, sąsiedzkie święto.

Kultura doświadczeń a kultura frekwencji

Przyciągnięcie nowej publiczności do galerii to zgoła inne wyzwanie. W 2016 roku dwie artystki Maia Chao i Josephine Devanbu rozpoczęły projekt o nazwie *Look at Art. Get paid* – czyli „oglądaj sztukę, otrzymaj honorarium”⁵⁸. Zgodnie ze swoją nazwą idea polegała na tym, żeby osoby, które na co dzień nie bywają w galeriach czy muzeach sztuki, zjawily się i poszerzyły grono tradycyjnych bywalców. *Naszym celem jest destabilizacja konwencjonalnych pomysłów i rozwój praktyk, które koncentrują się na marginalizowanych głosach bez wymagania od nich asymilacji* – wyjaśniały artystki. Tradycyjna perspektywa bazująca na swoistym poczuciu wyższości zakłada bowiem, że jedną z „misji” instytucji sztuki jest uzbrojenie odbiorcy – Piętaszka na wyspie kultury – w narzędzia niezbędne do tego, aby był on w stanie tę sztukę rozszyfrować. Cała wywrotowość pomysłu *Look at Art. get Paid* polegała zaś na uznaniu tych osób za ekspertów, których czas i obecność

⁵⁷ Por. Sylwia Hejno, *Architektura od środka. Hansenowski sen w działaniu*, „Kurier Lubelski +”, 9.01.2019: <https://plus.kurierlubelski.pl/architektura-od-srodka-hansenowski-sen-w-dzialaniu/ar/13791751> [dostęp: 10.09.2025].

⁵⁸ *Look at Art. Get Paid*, strona internetowa projektu: <https://www.lookatart-getpaid.work> [dostęp: 10.09.2025].

jest na tyle cenna, by za nie zapłacić.

Wstyd to przecież doskonałe narzędzie dominacji i dystynkcji. Ale co by się stało, gdyby go odrzucić? Czy muzea i galerie upadłyby pod naporem barbarzyńców i ich masowych, tandetnych upodobań? Prawdziwe pytanie brzmi raczej: jakie są koszty budowania poczucia gorszości? Jak zauważa Michał Laskowski: *Strach przed nami samymi odcina nas od nieskrępowanej wielości estetyk, wyrażających najdalsze, nieuchwycone jeszcze aspiracje i wyobrażenia na temat wspólnej kultury. Zablokowana jest droga do uzyskiwania podmiotowości poprzez tworzenie kultury na bazie własnych doświadczeń*⁵⁹.

Istnieje tendencja do mierzenia frekwencją społecznego zainteresowania kulturą i o ile z braku innych narzędzi bywa to uzasadnione, o tyle trudno ocenić, co właściwie podlega mierzeniu, gdy efektem stają się absurdalnie wysokie liczby. Przykładowo, według Głównego Urzędu Statystycznego w 2024 roku muzea odwiedziło 44,4 miliona osób – to więcej niż Polska ma obywateli⁶⁰. Z tego wyścigu na rekordy w naturalny sposób odpadają na przykład muzea martyrologiczne ze swoją szczególną misją.

Z nudy rodzą się pomysły

Galerii sztuki również trudno jest pozyskać podobną pub(liczność), może jednak odgrywać inną, i to znaczącą, rolę dla lokalnej społeczności. W marcu 2023 roku w Labiryncie rozpoczął się projekt *Curort Vieniava*, którego kuratorami byli Mateusz Wszelaki i Waldemar Tatarczuk. Projekt oddał przestrzeń galerii młodym ludziom, aby zrobili z nią to, co chcą. Nie było absolutnie żadnych wymagań co do tego, kto mógł zostawić po sobie ślad, poza tym, że do tworzenia treści zostały zaproszone osoby między piętnastym a trzydziestym rokiem życia. Do końca roku główna przestrzeń wystawiennicza miała ograniczone możliwości dla innych ekspozycji, co było krokiem ryzykownym, wszak rolą galerii jest robienie wystaw.

⁵⁹ Michał Laskowski, *Muzeum losowe*, Warszawa 2024, s. 28.

⁶⁰ *Działalność muzeów w 2024 roku*, raport GUS: <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/kultura/dzialalnosc-muzeow-w-2024-r-12,8.html> [dostęp: 15.09.2025].

Przez dziewięć miesięcy trwania projektu Galeria Labirynt zamieniła się w prawdziwą agorę. Na ścianach pokrytych spresem i farbami, ustawionych specjalnie po to, by można było po nich bawować, pojawiały się hasła, rysunki, postulaty i złote myśli – przejawy ulotnej chwili. Brakowało im estetycznej spójności, a galeria stopniowo zaczęła przypominać przestrzeń całkowicie opuszczoną i zdewastowaną, otwartą na wszelkie, niekoniecznie artystyczne wypowiedzi. Złośliwie rzecz ujmując – nie działo się „nic”, a „niczemu” towarzyszył cykl „turnusów”, podczas których rezydenci i rezydentki proponowali określony rodzaj aktywności: tworzenie girland, taniec, spacer performatywny czy trzydzieści minut nudy. Skojarzenie z książką Aleksandry Gordowy *Codziennosc nudy. Dom jako przestrzeń produktywna i nieproduktywna* byłoby uzasadnione. Tak jak autorka dokonywała dekonstrukcji pewnych mitów przestrzeni domowej poprzez figurę nudy, tak osoby tworzące *Curort* kreatywnie, pod płaszczykiem nierobienia niczego poważnego, dekonstruowały chociażby podział na publiczność i artystów w umownej przestrzeni bezczynnej swobody.

Na ścianach, podłodze, wszędzie tam, gdzie ręka mogła dosięgnąć, pojawiały się tagi, malunki, symbole, żartobliwe wyznania ze szkolnej toalety („Love Gośka”, „Kocham Bartusia”), manifesty egzystencjalne („Tu byłem”), hasła solidarności z Ukrainą czy treści celnie komentujące rzeczywistość, jak: „Przestań udawać”, „Poznajesz mnie w tym chaosie?”, „Dziecko, czemu trzymasz rewolwer?”. Prawdziwa polifonia estetyk i przekazów w działaniu.

W zupełnie spontaniczny sposób powstała przestrzeń otwarta, równościowa, autentyczna i włączająca. Ślady obecności pozostawione na ścianach zdradzały obecność różnych grup wiekowych, tożsamości i narodowości, w szczególności z Ukrainy. „Zróbmy sobie nie-wystawę!” – zachęcali twórcy kurortu, świadomi, że stare rozwiązania się wyczerpały. Street-artowa formuła, zupełnie niewymuszona, ze swoją kontrkulturowym, kontestacyjnym rodowodem, skłoniła do dialogu i współtworzenia programu. Bo tak zupełnie na marginesie, o tym, że street art ładnieje i zamienia się traci swoją wywrotową funkcję i coraz częściej staje się narzędziem gentryfikacji,

mówi się od dawna⁶¹. W *Curorcie* o żadnym „sweet arcie” nie było mowy, pomimo że estetyka ulicy rozkwitła w warunkach galeryjnych. Największą zaś siłą tego przedsięwzięcia było wykazanie, że rolą sztuki jest nie tylko produkowanie dzieł, ale (być może przede wszystkim) międzyludzkich relacji⁶². *Dotąd czyste ściany i podłoga Galerii Labirynt bardzo szybko wypełniły się napisami, rysunkami, maziakami, których autorami i autorkami są osoby, które na co dzień przychodziły do budynku galerii. Przerzuciliśmy odpowiedzialność z „twórcy” na „odbiorcę” i tak powstało interdyscyplinarne dzieło, które jest współcześnie mimetyczne. Wystarczy przeczytać kilka szczyrych wyznań, które ktoś pozostawił. Wyznań, wątpliwości, życzeń i marzeń. Medium tutaj stały się codzienne czynności, takie jak pisanie markerem – podsumowywał Mateusz Wszelaki na swoim blogu⁶³.*

Lublin w powiększeniu

Galeria Labirynt podejmuje dyskusję o sztuce, sprawach społecznych oraz ważnych i wstrząsających wydarzeniach, jak wojna w Ukrainie. Jednocześnie skupia się na samym Lublinie – średnim mieście wschodniej Polski – i symbolicznym Wschodzie Europy. Jest miejscem prezentacji sztuki zarówno lokalnych artystów, jak i dzieł utkanych z ducha miasta. Przykładem może być *Akcja Lublin!*, której pierwszy rozdział odbył się w 2017 roku. Była to wystawa zbiorowa polskich artystów sztuki performansu związanych z Galerią Labirynt, oparta na przeglądzie dokumentacji performansów z lat 1974–2016, z archiwum galerii. Wśród prezentowanych twórców znaleźli się m.in.: Janusz Bałdyga, Włodzimierz Borowski, Zdzisław

⁶¹ Cf. Sebastian Frąckiewicz, *Żeby było ładnie. Rozmowy o boomie i kryzysie street artu w Polsce*, Poznań 2015.

⁶² Już pod koniec lat 90. XX wieku Nicolas Bourriaud pisał, że *na naszych oczach rozpada się fałszywie artystokratyczna koncepcja posiadania dzieła sztuki, związana z wrażeniem podbijania terytorium (...). Odtąd jawi się ona jako pewna trwałość, której należy doświadczyć – jako wstęp do niedającej się ukończyć dyskusji*. Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, Kraków 2012, s. 43.

⁶³ *Mateusz Wszelaki*, blog: <https://mateuszwszelaki.medium.com> [cytowany tekst chwilowo niedostępny].

Kwiatkowski, Teresa Murak i Ewa Zarzycka. Kontynuacją tego przedsięwzięcia były *Działania na miejscach* – projekt będący studium przypadku miejskiej tkanki, którego punktem wyjścia była praca *MapL* Mirosława Bałki.

Prezentacje lubelskiego środowiska artystycznego odbywały się zatem w Labiryncie kierowanym przez Waldemara Tarczuka raz na jakiś czas, podobnie jak prezentacje kolekcji, jednak na osobne miejsce zasługuje *Powiększenie*. Wystawy prezentujące lokalne osoby artystyczne (w pierwszej edycji: Edna Baud, Jakub Ciężki i Małgorzata Pawlak) miały wymiar komercyjny, ich prace można było kupić, co w dobie pandemii koronawirusa było gestem symbolicznym i solidarnościowym.

Powiększenie miało jeszcze inny wątek – jego zadaniem było rzucić światło na sztukę powstającą poza wielkimi artystycznymi centrami i zmierzyć się z mitem „ściany wschodniej”: *Cykl wychodzi naprzeciw zagadnieniu skupienia się na tym, co mamy tu i teraz, jak i wynika z pragnienia obalenia uparcie trwającego mitu małomiasteczkowości*⁶⁴. Pandemia zaś w naturalny sposób stała się czasem, który sprzyjał skierowaniu uwagi do wewnątrz, na to, co jest w najbliższym otoczeniu.

W kolejnym *Powiększeniu* udział wzięli Adam Oroń, Sławomir Toman i Monika Zadurska-Bielak, natomiast w ostatniej, trzeciej części projektu – Magdalena Franczak, Paweł Korbus i Ewa Zarzycka. Głównym tematem tego cyklu była autokrytyczna refleksja nad koncepcją sprzedaży dzieł sztuki, mechanizmami rynku artystycznego oraz nad samą naturą dzieł – bardziej lub mniej podatnych na komercjalizację. Projekt stawiał tym samym pytania o finansowe bezpieczeństwo osób tworzących sztukę.

Oczywiście to jedynie kilka przykładów. Czy jednak taka troska o lokalne środowisko artystyczne jest wystarczająca? A może podobnych wystaw powinno być więcej? Odpowiedzi zapewne byłyby podzielone – zależnie od tego, komu zadano by to pytanie. To właśnie cena, jaką ponosi instytucja, która stara się pełnić rolę interdyscyplinarnego ośrodka kultury skupionego wokół sztuki, a nie wyłącznie miejsca organizującego

⁶⁴ *Powiększenie – cykl wystaw w Galerii Labirynt Plaza. O wystawie:* <https://labirynt.com/tag/galeria-labirynt/> [dostęp: 10.09.2025].

wystawy. Lokalność w Labiryncie ma bowiem szerszy wymiar – oznacza otwartość na różne perspektywy i narracje, a także stałe poszerzanie grona tych, którzy je współtworzą.

Galeria, której nie widać

Dostępność jest w Labiryncie oczywistością od wielu lat, była to pierwsza instytucja w Lublinie, która troszczyła się o to, aby odbiór sztuki nie był uzależniony od stopnia sprawności. O tym temacie można byłoby stworzyć osobne opracowanie. Tłumaczenie na Polski Język Migowy to w galerii nie luksus, ale standard, który towarzyszy wystawom i wydarzeniom niezależnie od ich frekwencji. Podobnie ogromną pracę, we współpracy z lubelskimi uniwersytetami⁶⁵, zespół galerii włożył w wykonanie audiodeskrypcji, makiet i tyflografik w projekcie Galeria Dostępna rozwijanym od 2021 roku. Udostępnione w ten sposób zostały prace historyczne, jak i te bardziej współczesne, np. *Konstellacje energetyczne* Gerharda Jürgena Blum-Kwiatkowskiego, *Surrounded Islands* Christo i Jeanne Claude, *Ziemia, drzewo, niebo* Andrzeja Dłużniewskiego, *Tańc* Wojciecha Bąkowskiego, *Ogród zimowy* Katarzyny Kozyry czy *I'm sorry* Oskara Dawickiego. Finałem tego przedsięwzięcia była wystawa *Kolekcja Dostępna* zrealizowana przez zespół kuratorski: Emilię Lipę, Krystiana Kamińskiego i Agatę Sztorc-Gromaszek. Pracom, które trafiły na ekspozycje, towarzyszyły opisy w alfabecie Braille'a, a teksty zostały zaadaptowane do potrzeb osób z niepełnosprawnością intelektualną.

Innym istotnym działaniem było włączenie osób z niepełnosprawnością wzroku w obszar sztuk wizualnych i narracji o Lublinie w *Mieście, którego nie widać*. Wystawa pokazywała prace wykonane przez osoby niewidome podczas warsztatów, których tematem była przestrzeń Lublina. W zamyśle kuratorów: Magdaleny Szubielskiej i Rafała Lisa, ekspozycja przełamywała stereotyp, że wzrok jest zmysłem niezbędnym

⁶⁵ Materiały audiodeskryptywne dzieł sztuki zostały opracowane przez studentów i studentki Filologii Angielskiej KUL pod kierunkiem dr Anny Sadowskiej. Materiały tyflograficzne były wykonywane pod kierunkiem dr Ewy Niestorowicz przez studentki i studentów Instytutu Sztuk Pięknych Wydziału Artystycznego UMCS oraz przez pracowniczki Galerii Labirynt.

do tworzenia i odbierania sztuki, a dodatkowo, podczas zajęć edukacyjnych, osoby uczestniczące miały zawiązywane oczy, aby mogły doświadczać ekspozycji pozawzrokowo. Sama wystawa skupiała się na osobistym doświadczeniu miasta poprzez materialną formę: wypukły rysunek, niewielką rzeźbę czy bogatą w faktury książkę. Powtarzającymi się wątkami był Lublin, jego architektura, fantazje o niej, a także lęk – choćby ten dotyczący wysokich schodów ze snu jednej z uczestniczek wystawy, ale przecież podobne prowadzą na lubelski Zamek.

Ostatnim przykładem w tym, z konieczności wąskim i selektywnym, zestawieniu lokalnych działań Labiryntu niech będzie wystawa *3256 drzew* Ludomira Franczaka i Aleksandry Skrabek. Tytuł odnosi się do liczby zezwoleń na wycinkę, jakie w ciągu jednego roku wydało miasto. W 2019 roku Lublin żył ponadto planowaną wcześniej wycinką kolejnych, najpierw dwustu, a potem stu dwudziestu drzew w reprezentacyjnej części miasta – wzdłuż Alei Racławickich i ulicy Lipowej. Protestowali aktywiści i mieszkańcy, organizując nocne czuwania, pojawiały się petycje i akcje, takie jak znakowanie drzew przeznaczonych do usunięcia, by unaocznić skalę planowanych zniszczeń. W obronę przyrody włączyły się także lokalne media⁶⁶.

Ekspozycja, w której równorzędnie współpracowali artysta i kuratorka, stanowiła refleksję nad obecnością natury w mieście. Jej centralnym punktem była mapa – niczym z filmu kryminalnego – z zaznaczonymi miejscami po wyciętych drzewach. Choć wystawa nie dotyczyła bezpośrednio wielkiej wycinki przy Alejach Racławickich, z której ostatecznie miasto się wycofało, stawiała szereg pytań o miejsce człowieka i jego wytworów w hierarchii rzeczywistości. Pytania te w tamtym czasie w Lublinie wybrzmiewały szczególnie mocno.

⁶⁶ Agnieszka Mazuś, Krzysztof Wiejak, *Wczoraj Parczew, jutro Lublin? NIE dla absurdalnych pomysłów kosztem drzew*, „Dziennik Wschodni”, 24.05.2019. https://www.dziennikwschodni.pl/lublin/aleje-raclawickie-tak-dla-przebudowy-nie-dla-absurdalnych-pomyslow-kosztem-zieleni-komentarz,n1000243386.html#goog_rewarded [dostęp: 15.09.2025].

Przed galerią, wśród wysokiej trawy spoczywają pozostałości drzewa zwanego Baobabem – niegdyś szalenie ważnego dla Lublina i jego mieszkańców punktu spotkań i wizytówki miasta od 130–160 lat⁶⁷. Pozakrzywiana, charakterystyczna topola czarna towarzyszyła pokoleniom mieszkańców. W jej pobliżu znajdował się przystanek, umawiano się pod nią na spotkania – była milczącym świadkiem codzienności i jednym z najbardziej rozpoznawalnych znaków miasta stojącym w samym jego sercu, na Placu Litewskim. Wyrok na nią odkładano wielokrotnie, aż w końcu doszło do ścięcia – w obecności mediów i też tych, którzy przyszli to zobaczyć. Pojawiły się różne pomysły, co zrobić z drzewem po jego ścięciu, także te najbardziej śmiałe, jak propozycja Mirosława Bałki, by przekształcić je w 21-metrowy pomnik⁶⁸. Pomysł zakładał, że jego wnętrze mogłyby wypełnić nienamagalne wspomnienia i materialne pamiątki.

Ostatecznie Baobab pozostał jak leżał – przed galerią, niestrzeżony, dostępny dla spacerowiczów, a stopniowo zaczęło się w nim zadomowiać i z niego wyrastać nowe życie. Jest jednocześnie wspomnieniem i początkiem czegoś nowego. W podobny sposób w Labiryncie rzeczywistość wciąż się przekształca, rodzi od nowa, a istotą tego procesu jest bardziej samo dążenie niż budowanie pomników.

⁶⁷ *Lubelski Baobab*, oprac. Piotr Lasota, Leksykon Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”: <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/lubelski-baobab/> [dostęp: 30.10.2025].

⁶⁸ Sylwia Hejno, *Artysta i baobab. Dwadzieścia jeden metrów wspomnień*, „Kurier Lubelski +”, 25.05.2018: <https://plus.kurierlubelski.pl/artysta-i-baobab-dwadzieścia-jeden-metrow-wspomnien/ar/13203876> [dostęp: 15.09.2025].

Nie tylko wystawy. W stronę społecznej queerstorii Galerii Labirynt [skrót]

Zażalenie zamiast laurki

Przyjmując z entuzjazmem zaproszenie do napisania tekstu o ważnych i cenionych queerowych przedsięwzięciach w Galerii Labirynt – wystawach, działaniach Piwnicy Labiryntu oraz aktywnościach Biblioteki Azyl – nie spodziewałam się, że w rezultacie przyjdzie mi zmierzyć się z zagadnieniem przemocy w instytucji¹. W toku pracy zaczęły do mnie docierać z różnych stron informacje o wewnętrznych napięciach, nieprawidłowościach i przekroczeniach oraz bardzo licznych odejściach osób z pracy. Słuchając kolejnych głosów czułam coraz większe przygnębienie, zmieszanie i złość. Z jednej strony dlatego, że dotyczyło to działań w założeniu wspierających osoby ze społeczności LGBTQ+, doświadczające w Polsce przemocy systemowej. Z drugiej zaś z tego powodu, że były to opowieści brzmiące podobnie do tych płynących z innych placówek kulturalnych, co świadczy o skali problemu.

Niniejszy tekst ma zatem charakter interwencyjny – nie jest refleksją o wystawach i o sztuce, o których można przeczytać w innych źródłach, ale oddaniem przestrzeni społeczności współtworzącej queerowy Labirynt i wzmocnieniem jej głosów. To opowieść o osobach, uhonorowanie ich pracy oraz krytyczne sprobematyzowanie jej warunków, a zarazem wyraz gniewu oraz zażalenie, które – mimo wielokrotnie podejmowanych przez osoby prób – nie zostało w Lublinie usłyszane i uznane. Jak wskazuje Sara Ahmed, skarga jest jedną z kluczowych feministycznych taktyk: *Lojalność wobec instytucji może czasem wymagać gotowości do ukrycia problemu. Im bardziej wskazujesz, że problemem jest instytucja, tym większym problemem stajesz się ty sama. Proces zarządzania skargami polega na ograniczeniu przestrzeni, w której moż-*

¹ Za otwartość i życzliwość we współpracy dziękuję Marcie Ryczkowskiej, redaktorce tej publikacji, oraz Pawłowi Korbusowi, producentowi.

na je wyartykułować². Co ważne, wypowiadają się tu także osoby, które początkowo nie chciały włączać się w prace nad niniejszą książką, nie chcąc legitymizować narracji wytwarzanej przez władze instytucji łamiącej ich prawa pracownicze. Zabierają jednak głos w intencji sprawiedliwości i w duchu empatii.

Jest to wersja znacznie skrócona na potrzeby publikacji książkowej, w oryginale zawierającego obszerne cytowania wypowiedzi otrzymanych przeze mnie w roku rozmów i wywiadów³. Wraz ze współtworzącymi tę opowieść osobami, które zdecydowały się obdarzyć mnie kredytem zaufania i wraz ze mną konsensualnie nakreślić jej charakter – Alicją Sienkiewicz-Prochowicz, Arielem Michalakiem i Filipem Kijowskim⁴ – mamy nadzieję, że ta rozpisana na głosy queerowa skarga będzie okazją zarówno do docenienia oddolnego wkładu w tworzenie queerowego Labiryntu jak i do refleksji nad tym, jak tworzyć zdrowe, prawdziwie wspierające instytucje oraz sojusznicze pole sztuki.

Historia społeczna

Aby przyjrzyć się skomplikowanym relacjom wewnątrzinstytucjonalnym, nieoceniona okazuje się perspektywa historii społecznej. Umożliwia ona zobaczenie pozycji zajmowanych przez różne podmioty i zrozumienie ich uwarunkowań, odśladania hierarchie oraz przepływy władzy, zasobów i symbolicznych walut – charakterystycznych dla niedofinansowanych sektorów, takich jak kultura. Dzięki niej można zobaczyć, poznać i zrozumieć dynamikę napięć poprzez opowieści osób uwikłanych w te relacje. Historia społeczna przeciwstawia opowieści oddolne, często chropowate bądź splątane, nar-

² Sara Ahmed, *Przewodnik feministycznej psujzabawy*, przeł. Magdalena Kunz, Warszawa 2024, s. 260.

³ Pełna wersja tekstu dostępna jest w Repozytorium Galerii Labirynt w Lublinie.

⁴ Filip Kijowski zaprosił do rozmowy kolejne osoby z kolektywu Biblioteki Azyl: Ariela Michalaka i Anastas Krusińską, z których tylko Ariel miał gotowość włączenia się. Natomiast Alicja Sienkiewicz-Prochowicz nie zaprosiła swoich osób współpracowniczych – Michał Rachwański od dawna nie jest już związany z Labiryntem, natomiast Małgorzata Struska i Ireneusz Janus ze względu na charakter ich zaangażowania w Piwnicę Labiryntu / QClub nie mieli wglądu w sprawę organizacyjne.

racjom tworzonym z miejsca władzy – zwykle bardziej syntetycznym i mających na celu wykreowanie spójnego obrazu.

Wyjątkowym przykładem instytucjonalnej monografii jest *Proszę mówić dalej. Historia społeczna Muzeum Sztuki w Łodzi*, czyli książka rozpisana na głosy pracowników, pracownic i współpracujących z nimi osób artystycznych, przetworzonych dodatkowo przez wyobraźnię literackie. Od 2018 roku w murach łódzkiej instytucji trwał zainicjowany przez Martę Madejską proces wzajemnego poznawania się pracowników w ramach projektu *Opowiedzieć Muzeum*. Korzystając z metodologii historii mówionej przez kilka lat prowadzono tam wywiady: młodsze pokolenia kustoszek i konserwatorów sięgały do wspomnień starszych koleżanek i kolegów, wspólnie z nimi snuły muzeologiczną (auto)refleksję. We wstępie do książki podsumowującej pewien etap tego wieloletniego procesu jej redaktorki zadają pytania o tożsamość muzeum: *Co przesądza o jego tożsamości – czy są to bogate zbiory, okazałe budynki, wysoka frekwencja czy entuzjastyczne recenzje prezentowanych wystaw? [...] Za czyją sprawą Muzeum jest tym, czym jest?*⁵

Instytucjonalna autonarracja, powstała z inicjatywy i wewnątrz zespołu, nie tylko ujawnia przed czytelnikami kulis funkcjonowania tak rozbudowanej instytucji, ale przede wszystkim zmienia sposób, w jaki postrzegane jest miejsce sztuki. W przypadku Galerii Labirynt historia społeczna pozwala zajrzeć pod powierzchnię budowanego przez ostatnie piętnaście lat wizerunku miejsca demokratycznego i równościowego i dostrzec przepływy oraz napięcia, które je kształtowały. Jednak to dopiero załączek opowieści, która w przyszłości może zostać rozpisana na wiele głosów społeczności Labiryntu: jego artystów, pracowników, osób współpracujących czy odwiedzających, tych, które obecnie nie mają głosu.

Wystawy, Piwnica Labiryntu i Biblioteka Azy!

Queerowa działalność Galerii Labirynt w latach 2010–2025

⁵ Agnieszka Pindera, Natalia Słaboń, *Należy wytworzyć warunki*, w: *Proszę mówić dalej. Historia społeczna Muzeum Sztuki w Łodzi*, red. Marta Madejska, Agnieszka Pindera, Natalia Słaboń, Muzeum Sztuki, Łódź 2022, s. 11.

realizowała się we wspomnianych już trzech obszarach: programu wystawienniczego⁶, Biblioteki Azyl, czyli zainicjowanego przez Filipa Kijowskiego w 2021 roku miejsca spotkań i rezydencji⁷, oraz Piwnicy Labiryntu (2021–2025)⁸, działającej w formie centrum młodzieżowego, dzięki pomysłom Alicji Sienkiewicz–Prochowicz oraz pozyskanym przez nią środkom⁹. Wystawami kierował dyrektor Labiryntu, Waldemar Tarczuk, często pełniący także funkcję kuratora, co czyniło ten obszar najbardziej uprzywilejowanym – miał zapewnioną ciągłość finansowania oraz etatowy zespół. Dlatego chciałabym rozpocząć queerstorię Labiryntu właśnie od tych najmłodszych i najbardziej prekarnych inicjatyw oraz z perspektywy osób je tworzących.

Piwnica Labiryntu powstała jako odpowiedź na wyrażoną podczas debaty w 2019 roku potrzebę stworzenia bezpiecznego miejsca dla queerowej młodzieży Lublina¹⁰. Po zaproszeniu do współpracy przez dyrektora Galerii Alicja Sienkiewicz

⁶ W momencie powstania niniejszego tekstu archiwum wystaw na stronie Galerii obejmuje lata 2020–2025, v. <https://labirynt.com/wystawy> [dostęp: 22.10.2025]. Pełne archiwum wystaw za lata 2010–2025 dostępne jest w formie albumów z dokumentacją fotograficzną w serwisie Flickr: <https://www.flickr.com/photos/92651950@N05/albums> [dostęp: 22.10.2025]. Archiwum wydarzeń z lat 1976–2012 dostępne jest na stronie: http://2010.labirynt.com/arch_chr.htm [dostęp: 22.10.2025].

⁷ „Biblioteka Azyl, gdzie półki uginają się od queerowych lektur, a my zostawiamy swoje zakładki „Filipa Kijowskiego w Galerii Labirynt w Lublinie, „Szum” 11.08.2022: <https://magazynszum.pl/biblioteka-azyl> [dostęp: 22.10.2025]; https://www.instagram.com/biblioteka_azyl [dostęp: 22.10.2025].

⁸ Od czerwca 2025 jako niezależny QClub – przestrzeń młodych, v. <https://www.instagram.com/qlub.lublin> [dostęp: 22.10.2025].

⁹ Joanna Niećko, *Lublin: Młodzi mają następne miejsce dla siebie. To Piwnica Labiryntu*, Lublin24.pl, 4.12.2023: <https://lublin24.pl/z-lublina/lublin-młodzi-mają-następne-miejsce-dla-siebie-to-piwnica-labiryntu/ixxwCBZb3ZLVIMJSSG9B> [dostęp: 22.10.2025].

¹⁰ *O co walczymy? Młodzież o przyszłości* – debata Galerii Labirynt i tygodnika „Polityka”, 7.11.2019, udział wzięły: Lubelski Komitet Młodzieżowy, Młodzieżowy Strajk Klimatyczny, Stowarzyszenie Marsz Równości, Stowarzyszenie „Młodzi Demokraci”, Młodzi Razem, Przedwiośnie, Federacja Młodych Socjaldemokratów. V. pk, *O co walczymy? W Galerii Labirynt młodzi ludzie debatują o przyszłości*, „Wyborcza.pl Lublin” 6.11.2019: <https://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,48724,25384484,o-co-walczymy-w-galerii-labirynt-młodzi-ludzie-debatują-o-przyszłości.html> [dostęp: 22.10.2025]; wydarzenie na platformie Facebook: <https://www.facebook.com/events/904379193296950> [dostęp: 22.10.2025].

– licealistka działająca w Stowarzyszeniu Marsz Równości¹¹ – podjęła się prowadzenia udostępnionej przez instytucję przestrzeni. Początkowo była to pracownia aktywistyczna, lecz w czasie pandemii, gdy prawie nikt z niej nie korzystał, Sienkiewicz przekształciła ją w otwartą, bezpieczną przestrzeń dla lokalnej nieheteronormatywnej młodzieży: *Dostałam piwnicę do opieki i poczułam się tam naprawdę dobrze. To miejsce stało się moim miejscem, zanim ono jeszcze de facto powstało. Miałam stolik i jeden fotel. A skoro ja się w niej odnalazłam, to ona mogła stać się taką właśnie przystanią, bezpiecznym miejscem dla innych queerowych osób. Tak właśnie powstała Piwnica Labiryntu*¹².

W podsumowaniu labiryntowego cyklu debat i seminariów *Pandemiokracja* Adam Mazur napisał, że w czasie „dobrej zmiany” Labirynt stał się instytucją szybkiego reagowania, porzucając tradycyjny tryb planowania i zyskując ogólnopolskie znaczenie dzięki dynamicznym, partycypacyjnym działaniom: *W 2020 Labirynt był wyróżniającą się instytucją na ogólnopolskiej scenie artystycznej. Łamiąc stereotyp konserwatywnego regionu, galeria na szybko zmontowała kanał komunikacji, moderowała dyskusję i angażowała nie tylko miejscowych artystów i aktywistów*¹³. Wymienił wystawy *DE-MO-KRA-CJA* (2016) i *Jesteśmy ludźmi* (2020) oraz docenił rolę galerii w moderowaniu debat o demokracji i prawach osób LGBTQ+. Jednak w tym entuzjastycznym obrazie zabrakło choćby wzmianki o Alicji Sienkiewicz, która w piwnicy Galerii – początkowo wolontaryjnie i przy wsparciu wielu osób – organizowała zaczątki przyszłej Piwnicy Labiryntu: *Pierwsze miesiące to było tworzenie Piwnicy Labiryntu z „niczego”: po śmietnikach szukaliśmy dywanów i mebli, próbowaliśmy stworzyć community space, jak wspomina*¹⁴. Następnie zdobyła w ramach

¹¹ Obecnie Stowarzyszenie Unia Równości.

¹² Wszystkie wypowiedzi Alicji Sienkiewicz-Prochowicz, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z rozmowy przeprowadzonej 8.11.2025. Zapis w posiadaniu autorki.

¹³ Adam Mazur, *Pandemonium. Historia przepowiedzianej katastrofy*, „Kalejdoskop Kultury”, 20.06.2021: <https://kalejdoskopkultury.pl/pandemonium-pandemiokracja-labirynt> [dostęp: 22.10.2025].

¹⁴ Rozmowa z Alicją Sienkiewicz-Prochowicz.

Stowarzyszenia swoją pierwszą dotację – 150 tysięcy złotych z Funduszu Aktywni Obywatele, co pozwoliło na rozwinięcie działalności. Wówczas włączyły się też kolejne osoby: animator Michał Rachwański oraz graficzka Małgorzata Struska. Program zorientowany był na queerową młodzież – było to jedyne w mieście miejsce odpowiadające bezpośrednio na jej potrzeby: *wcześniej w Lublinie nigdy nie było takiej przestrzeni, bo nikt nie pytał młodych osób LGBTQ+ o potrzeby, a dedykowane działania nie istniały – zarówno oni, jak i my tak naprawdę dopiero odkrywaliśmy, czego potrzebujemy. To wciąż jest proces ciągłego poznawania, uczenia się, testowania możliwości*¹⁵. Kluczowym obszarem „było uruchomienie na samym początku wsparcie psychologiczne, które udało się podtrzymać nawet w trudnych warunkach „grantozy”. Do tego doszły wieczorki poetyckie, pokazy filmowe, karaoke, edukacja seksualna, warsztaty umiejętności społecznych, warsztaty języka inkluzyjnego i warsztaty twórcze: origami, szydełkowania, filcowania, kolażu, robienia świeczek, a także wydarzenia o transpłciowości w sztuce i kulturze, akcje na rzecz schroniska, tworzenie mapy marzeń. Jak relacjonuje Sienkiewicz-Prochowicz, jednymi z najbardziej lubianych wydarzeń są „herbaciane posiedzenia bez celu” oraz „robienie kopert wdzięczności”, do których osoby wzajemnie wrzucają sobie komplementy, miłe słowa, podziękowania czy naklejki. Jak podkreśla: *Cały projekt – obecnie QLab, wcześniej Piwnica Labiryntu – służy przede wszystkim integracji. To największa potrzeba młodych queerowych osób: spotkać się w bezpiecznym środowisku, poznać ludzi o podobnych doświadczeniach, poczuć, że jest się u siebie: chciane, widziane i słuchane*¹⁶.

W podobnym czasie pojawił się też w Labiryncie Filip Kijowski, który wspomina wspólny z Tatarczukiem i osobami z galerii udział w wiecu wyborczym przyszłego prezydenta Andrzeja Dudy, podczas którego padły niesławne, dehumanizujące społeczność LGBTQ+ słowa, a także dyskusję na temat moż-

¹⁵ Alicja Sienkiewicz-Prochowicz, wiadomość prywatna, Messenger, 11.11.2025. Zapis w archiwum autorki.

¹⁶ Alicja Sienkiewicz-Prochowicz, wiadomość prywatna, Messenger, 11.11.2025. Zapis w archiwum autorki.

liwości zareagowania. Wkrótce potem powstała zbiorowa wystawa *Jesteśmy ludźmi* (24.06–11.10.2020)¹⁷, czyli pokaz prac osób ze społeczności queer oraz osób sojuszniczych z całej Polski. W jej ramach Kijowski, który wrócił do kraju po dwunastu latach emigracji, zapraszał na ulicach Warszawy i Wrocławia oraz w Lublinie do stworzenia pocztówki do Dudy. Jak powiedział: *Polska kojarzyła mi się ze stanami niepewności, lęku i opresji, które odczuwałem jako nastolatek, doświadczając niechęci otoczenia wobec mojej tożsamości. Rozmowy z ludźmi bardzo dużo mi dały – małymi krokami zaczęłem rozumieć lokalny kontekst, a odbywało się to na poziomie bezpośrednich, interpersonalnych spotkań na ulicy*¹⁸. W ciągu pięciu miesięcy uczestnicy stworzyli około 1200 pocztówek, na których często pojawiało się słowo „azyl”, wyrażające potrzebę bezpiecznej przestrzeni spotkań w czasie nagonki i dyskryminacji. Materiał ten przekształcono później w performans i wiersz *Mój azyl*, który symbolicznie zapowiedział powstanie przyszłej biblioteki. Wkrótce potem Kijowski otrzymał od Tatarczuka roczną rezydencję, w ramach której narodziła się Biblioteka Azyl – oaza z książkami pośród chaosu rzeczywistości. Jak wspomina jej inicjator: *Reakcja Waldemara na moją propozycję zrobienia biblioteki była pełna zgody, ale towarzyszył jej też pewien rodzaj niedowierzania – życzliwy uśmiech, jakby nie dostrzegał potencjału, który ja widziałem. W tamtym czasie czytałem *The Art of Asking* Amandy Palmer, która zainspirowała mnie do myślenia o prośbie jako narzędziu społecznym, które może współtworzyć przyszłość. Nie byłem ekspertem od queerowej literatury, wręcz przeciwnie: byłem performerem i choreografem budującym bibliotekę. Czułem więc niepewność, ale także zaufanie, bo wiedziałem, że dzięki praktykom z choreografii zaangażowanej społecznie umiem tworzyć „połączenia”*¹⁹. Kijowski wychodził więc z prośbami do osób autorskich, kreśląc im sytuację queerowych osób w Polsce, a te chętnie przysyłały swoje publika-

¹⁷ <https://labirynt.com/jestesmyludzi> [dostęp: 22.10.2025].

¹⁸ Rozmowa z Filipem Kijowskim i Arielem Michalakiem, 6.11.2025. Zapis w posiadaniu autorki.

¹⁹ Ibidem.

cje – zareagowali m.in. Joanna Ostrowska, Édouard Louis, księgarnia Gay's The Word, pierwsza queerowa księgarnia w Anglii, czy Sarah Schulman. Ten proces budowania księgozbioru i jednoczesnego wykonywania comiesięcznych performansów trwał przez rok, jednak na koniec rezydencji nie było jasności, czy biblioteka będzie mogła istnieć dalej, bo Tatarczuk kończył kadencję dyrektorską: *Nie wiedział, czy zostanie powołany ponownie. Rozmowy o przyszłości były bardzo trudne. Finalnie on odszedł z galerii, a ja pozostałem w niepewności* – wspomina Kijowski²⁰. Ostatecznie uzgodniono, że finałem jego pobytu w Labiryncie będzie wystawa w formie bibliotecznego environmentu, w którym można oglądać i czytać książki, organizować spotkania i oprowadzania. *Uznałem, że jeśli lokalna społeczność zareaguje na to miejsce pozytywnie i będzie chciała je kontynuować, to nowa dyrekcja mogłaby podjąć taką decyzję. Wystawa miała swój trzymiesięczny staż, a Waldemar później wrócił jako dyrektor i zdecydował, że biblioteka zostaje, podsumował performer*²¹.

Później w Bibliotece Azyl odbywały się różnorodne rezydencje artystyczne, wystawy, spotkania i dyskusje, Open Mic, regularne spotkania klubu książki czy queerowe kręgi. Do Kijowskiego dołączyły też kolejne osoby, między innymi Ariel Michałak, wcześniej uczęszczający do Piwnicy, zaangażowany w działania Przeglądu Lublin i Marszu Równości, co pomogło mu w wyjściu z kryzysu psychicznego: *Rok po skończeniu szkoły średniej był dla mnie bardzo trudny, bo w zasadzie nie spodziewałem się, że dożyję takiego wieku. Nie miałem żadnych planów na życie i nie mogłem znaleźć pracy, mimo że szukałem jej bardzo długo. Znalezienie Piwnicy Labiryntu i pójście tam było dla mnie przełomem. Poznałem tam wiele naprawdę niesamowitych osób*²². W czerwcu 2023 roku w Bibliotece została otwarta – zaproponowana przez niego w ramach open call do programu „Queerujemy Lublin” – wystawa *Nie wymysłaj, jeszcze Ci się odwidzi* (30.06–27.08.2023)²³, angażująca

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ <https://labirynt.com/2023/06/15/nie-wymyslaj-jeszcze-ci-sie-odwidzi> [do-

i włączająca transpłciowe i niebinarne osoby artystyczne. Michalak po raz pierwszy w życiu został kuratorem i był przez Kijowskiego w tym procesie wspierany, co było dla niego bardzo ośmielającym i budującym zawodowo doświadczeniem. Sama wystawa miała podobną procesualną formułę: zapraszane do niej osoby nie miały jeszcze portfolio, a poprzez projekt mogły zacząć budować swój dorobek. Jak opisuje Michalak: *proces był ważniejszy niż efekt końcowy. Spotykaliśmy się co dwa tygodnie: uczestnicy brali udział w warsztatach prowadzonych przez Filipa, a ja ich wspierałem, sam nabierając doświadczenia. Osoby mogły poznać pracę instytucji od środka – wszystko odbywało się w duchu dostępności, inkluzywności i troski. Ta wystawa była ogromnym sukcesem. Uczestnicy nadal się przyjaźnią, aktywizują, tworzą sztukę. Wiele z nich mówiło, że projekt zmienił ich życie, bo zgłosili się w trudnym momencie, tak jak ja*²⁴.

Wkrótce po wystawie Michalak dołączył do Biblioteki Azyl jako koordynator i prowadzący warsztaty, bo jego procesualne, nastawione na społeczność działania najlepiej odpowiadały charakterowi tego miejsca. Za szczególnie ważne uważa Queerowe Kręgi zainicjowane przez Anastas Krusińską i Kijowskiego, podczas których obserwował realne zmiany u osób uczestniczących i u siebie jako facylitatora: budowanie pewności siebie, stopniowe otwieranie się, zmianę języka ciała. Drugą wskazaną przez Michalaka inicjatywą był Klub Książki, w którym osoby przygotowywały fragmenty lektur, prowadziły dyskusje i otrzymywały za to wynagrodzenie. Oba formaty łączyły rozwój kompetencji z egzystencjalnym i zawodowym wsparciem społeczności. Jak podsumowuje Michalak: *staram się podchodzić do osób z troską, bo wiem z własnego doświadczenia, jak trudno jest realizować takie działania. Tworzenie inkluzywnej przestrzeni wymaga empatii i uwagi, zwłaszcza, że osoby queerowe często doświadczają kryzysów*²⁵.

Przytoczone historie założycielskie pokazują silnie wspól-

stęp: 22.10.2025].

²⁴ Rozmowa z Filipem Kijowskim i Arielem Michalakiem.

²⁵ Ibidem.

notowy charakter działań, opartych na reagowaniu na potrzeby społeczności i budowaniu oddolnych struktur odzyskiwania sprawczości. Jak wskazywała poznańska wystawa *Strefy LGBT+*. *Sztuka queerowa w czasach dobrej zmiany*²⁶, queero-we inicjatywy ostatnich lat bazowały na samoorganizacji, tworzeniu alternatywnych instytucji i języków opowieści, często przy minimalnych zasobach i w napięciu między oddolnością a wykorzystaniem istniejących struktur instytucjonalnych²⁷. Podobnie Piwnica i Biblioteka Azyl korzystały z otwartości Labiryntu, który otworzył się na queerową młodzież i społeczność Lublina, oferując im podstawowe zaplecze. Jednak samo udostępnienie pomieszczeń to w przypadku pracy z zagrożoną społecznością zdecydowanie za mało, zwłaszcza w konserwatywnej części Polski – niezbędne jest myślenie długofalowe, a nie interwencyjne. Ani Piwnica, ani Biblioteka nie dysponowały jednak zasobami na działania programowe, zatem zmuszone były samodzielnie zdobywać środki, a ich funkcjonowanie pozostawało nieustannie niepewne.

Pod jednym dachem, ale na czyj koszt?

Wszystkie osoby, z którymi rozmawiałam, podkreślały, że choć miały pełną autonomię programową, to jednocześnie działały bez realnych zasobów finansowych. Wsparcie instytucji mieściło się więc z fasadowością i wyzyskiem, zwłaszcza że warunki współpracy nie były jasno przedstawiane, a umowy okazywały się śmieciowe – jak w przypadku osób z Azylu pracujących na zleceniach – lub niejasne – jak u Sienkiewicz funkcjonującej w galerii równocześnie jako specjalistka w dziale edukacji (później promocji) i przedstawicielka Stowarzyszenia. Strukturalny chaos był tu zresztą problemem systemowym, a nie jednostkowym. Jak podkreśliła Alicja: *W międzyczasie – bez uzgodnienia ze mną – zmieniono mi umowę i zakres moich*

²⁶ <https://arsenal.art.pl/exhibition/strefy-lgbt> [dostęp: 22.10.2025].

²⁷ V. Gabi Skrzypczak, Tomek Pawłowski-Jarmołajew, *Strefy LGBT+*. *Kronika*, w: *Strefy LGBT+*. *Przewodnik po wystawie*, red. tychże, Galeria Miejska „Arsenal”, Poznań 2025, s. 6; Łucja Staszkievicz, *Seksowne i niedopłacone*. *O wystawie „Strefy LGBT+” w Galerii Miejskiej Arsenal w Poznaniu*, „Szum” 2025, nr 28, 11.07.2025: <https://magazynszum.pl/seksowne-i-niedoplacone-o-wystawie-strefy-lgbt-w-galerii-miejskiej-arsenal-w-poznaniu> [dostęp: 22.10.2025].

obowiązków nie pokrywał się z rzeczywistością. To wszystko było pod względem organizacyjnym bardzo skomplikowane, bo regulamin zatrudnienia nie przewidywał działań, stanowiska były niejasno określone, a starsze pracowniczkę pełniły funkcje kierownicze, nie będąc na kierowniczych stanowiskach²⁸. Na przyczyny i konsekwencje takiego stanu rzeczy uwagę zwrócił Michalak: *W galerii wiele obowiązków pracowniczych nie jest jasno określonych. Z mojej perspektywy wiąże się to z tym, że dyrektor nie bierze pełnej odpowiedzialności za swoje decyzje i pomysły, a to sprawia, że inne osoby są zachęcane lub wręcz zmuszane do przejmowania zadań, które nie należą do ich obowiązków, lub do podejmowania decyzji, do których nie czują się przygotowane*²⁹. Zdaniem Sienkiewicz-Prochowicz, brak jasnej struktury organizacyjnej i aktualizacji zakresu obowiązków był jedną z głównych przyczyn chaosu i napięć w zespole galerii. Wadliwe zarządzanie potwierdzają dokumenty: negatywna opinia związku zawodowego po kadencji Tatarczuka (2016–2021) oraz wystąpienia pokontrolne Urzędu Miejskiego, które w 2021 roku wskazały konieczność aktualizacji regulaminu wynagradzania i zakresów czynności, a w 2023 roku odnotowano brak działań w tym zakresie³⁰.

Złe warunki i niestabilność zatrudnienia pogarszały sytuację osób queerowych. Michalak podkreśla, że praca w Bibliotece Azyl była dla niego przełomem i możliwością samo-realizacji, lecz od ponad dwóch lat w Galerii Labirynt pracuje na szczątkowej umowie zlecenie, co nosi znamiona przemocy ekonomicznej: *wiele razy prosił się o umowę o pracę. Dy-*

²⁸ Rozmowa z Alicją Sienkiewicz-Prochowicz.

²⁹ Rozmowa z Filipem Kijowskim i Arielem Michalakiem.

³⁰ V. Anna Gmiterek-Zabłocka, *Waldemar Tatarczuk nie będzie dyrektorem Galerii Labirynt w Lublinie. Przegrał głosowanie w komisji*, „Tokfm.pl” 17.02.2022: <https://www.tokfm.pl/polska/lubelskie/tokfm-7-189654-28125164-waldemar-tatarczuk-nie-bedzie-dyrektorem-galerii-labirynt-w> [dostęp: 22.10.2025]; Wystąpienie pokontrolne z dn. 11 maja 2021 r., AK-K-I.1711.40.2020: https://biuletyn.lublin.eu/gfx/jednostki/userfiles/_public/galeria-labirynt/kontrolne/kontrolne-zewnetrzne/wystapienie_pokontrolne_urzedu_miasta_lublin.pdf [dostęp: 22.10.2025]; Wystąpienie pokontrolne z dn. 20 czerwca 2023 r., KNW-K-I.1711.18.2023: https://biuletyn.lublin.eu/gfx/jednostki/userfiles/_public/galeria-labirynt/kontrolne/kontrolne-zewnetrzne/galeria_labirynt_-_wystapienie_pokontrolne_2023r.pdf [dostęp: 22.10.2025].

rektor odpowiadał ogólnikami, że „nie wie”, albo że „nie ma pieniędzy”. Nigdy nie dostaliśmy jasnej odpowiedzi. Ja potrzebuję stabilności – utrzymuję się sam, nie mam wsparcia rodziny. Na początku brałbym cokolwiek, bo byłem w poważnym kryzysie, ale teraz jestem rozdarty. Biblioteka jest otwarta trzy dni w tygodniu, od godziny 13.00 do 18.00, od wtorku do czwartku, więc wypłata jest bardzo mała. Nie da się z tego żyć. A tworzenie bezpiecznych przestrzeni dla innych wymaga jednocześnie posiadania takiej przestrzeni dla siebie³¹. Poczucie odpowiedzialności za społeczność sprawiało, że mimo wszystko trwał przy projekcie i trzymał przestrzeń dla korzystających z niej osób, choć jednocześnie doświadczał wypalenia. Gorzko komentuje taką politykę zatrudniania osób współtworzących queerowy program i progresywny wizerunek galerii: dyrektor szczyci się *inkluzywnością, zatrudnianiem osób queer, ale w praktyce te osoby są traktowane jak tania siła robocza. To hipokryzja: queerowy PR, ale brak realnej troski*³². Kijowski także skarży się, że choć miał w Galerii zatrudnienie programowe, to w praktyce do jego zadań należała kompleksowa opieka nad projektem i jego przestrzenią: dyżury, dbanie o salę, pozyskiwanie i obsługa środków, organizacja wystaw, rezydencji, komunikacja, PR. Mimo prośb nigdy nie otrzymał umowy o pracę. *Nigdy nie dostałem umowy o pracę, mimo wielokrotnych prośb, które były odrzucane. Zakres obowiązków zmieniał się wraz z rozwojem projektu, lecz umowa i wynagrodzenie pozostawały bez zmian – ubolewałem*³³. Brak wsparcia, stres i niepewność skłoniły Anastas Kruśińską do odejścia z Biblioteki Azyl, a narzucony początkowo odgórnie brak wynagrodzeń istniał do czasu uzyskania przez Kijowskiego grantu z Europejskiej Fundacji Kultury, który pozwolił płacić pracownikom.

Osoby podkreślają, że środki na działania programowe musiały pozyskiwać same, gdyż budżet Labiryntu przeznaczony był wyłącznie na wystawy. Piwnica zdobyła trzy granty, m.in. z Holandii i Funduszu dla Odmiany na wsparcie psychologicz-

³¹ Rozmowa z Filipem Kijowskim i Arielem Michalakiem.

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

ne, lecz w przerwach finansowania aktywności ustawały, a Galeria Labirynt nie pokrywała innych kosztów. Działalność Piwnicy umarła śmiercią naturalną, przyspieszoną przez niesprawiedliwy podział środków w programie Przestrzenie Młodych: *wszystko ustało po Europejskiej Stolicy Młodzieży w 2023 roku – wówczas dostaliśmy od miasta tylko półroczne wsparcie, podczas gdy inne organizacje miały środki na ponad dwa lata. To nas całkowicie załamało i następny rok, 2024, był dla nas najgorszy*³⁴. Także Kijowski podkreśla, że przez trzy lata działania programowe Biblioteki Azyl finansowane były wyłącznie z grantów: 10 tysięcy euro od Europejskiej Fundacji Kultury, po 5 tysięcy złotych od Kampanii Przeciw Homofobii i ZAKS-u, 60 tysięcy złotych od Funduszu Feministycznego, 7 tysięcy funtów ze zbiórki na GoFundMe na wsparcie queerowych osób artystycznych z Ukrainy. Operatorami środków były różne zaprzyjaźnione organizacje, co było jedną z taktyk oporu wobec nieprzyjaznego nastawienia instytucji: *wszystkie nasze działania finansowe odbywały się więc w praktyce „na szczelinach”. To moim zdaniem bardzo queerowa praktyka – kombinowanie, obchodzenie ograniczeń, szukanie alternatywnych sposobów, aby instytucjonalne „nie” nie zamykało możliwości, lecz pobudzało do radykalnej wyobraźni*³⁵. Budżet na działania pojawił się dopiero, gdy Kijowski zagroził dyrektorowi galerii swoją rezygnacją, jednak Michalak obnaża tego typu dyrektorskie gesty jako obietnice bez pokrycia: *te pieniądze czasem były, czasem nie. Mimo obietnicy 10 tysięcy złotych miesięcznie nadal słyszeliśmy, że „nie ma pieniędzy”, zwłaszcza kiedy proponowaliśmy działania wychodzące od społeczności. A potem pojawiała się książka albo duży projekt galerii, na które środki były*³⁶.

Goryczy dodaje kwestia zawłaszczania korzyści symbolicznych i finansowych, zarówno przez galerię, jak i przez władze miasta. Dotyczyło to m.in. aplikacji do wielkich programów, jak Europejska Stolica Młodzieży Lublin 2023 czy Europejska Stolica Kultury Lublin 2029. W oparciu o takie kategorie jak

³⁴ Rozmowa z Alicją Sienkiewicz-Prochowicz.

³⁵ Rozmowa z Filipem Kijowskim i Arielem Michalakiem.

³⁶ Ibidem.

dostępność, działania z młodzieżą i inkluzywność instytucje wykazujące się w raportach i wnioskach queerową działalnością – zarówno Galeria jak i magistrat – czerpały bezpośrednio benefity, podczas gdy ani Biblioteka Azyl, ani Piwnica Labiryntu nic z tego nie otrzymywały. Jak punktuje Sienkiewicz-Prochowicz: *Waldek w wywiadach przypisywał sobie inicjatywę i chwalił Piwnicę jako swój pomysł. Jednak pozyskiwać środki i prowadzić działalność musieliśmy na własny rachunek, jako stowarzyszenie*³⁷. Kijowski mówi zaś o poczuciu niesprawiedliwości w związku z przechwytywaniem widoczności i zajmowaniem tworzonej oddolnie i kolektywnie przestrzeni: *dyrektor przez wiele miesięcy ignorował nasze wernisaże i wydarzenia, mimo zaproszeń, a jednocześnie zabierał głos na otwarciach wystaw, do których nie wnosił wkładu, mówiąc o projektach w oderwaniu od naszej pracy, ciał, energii. Czuję frustrację, bo odbierał nam głos*³⁸.

Kijowski i Sienkiewicz-Prochowicz wskazywali, że galeria korzystała z ich finansowej samodzielności, a zawłaszczanie symbolicznego kapitału ograbiło społeczność LGBTQ+. Jak zauważa Łucja Staszkievicz, queerowe działania służą instytucjom wizerunkowo, podczas gdy ich warunki powstawania są fatalne: odbywają się na marginesie programu, przy niższych budżetach i gorszych umowach³⁹. Brak polityki wyrównywania szans i alokacji funduszy blokuje nie tylko rozwój, ale też faktyczną emancypację społeczności.

Zwrotne lata 2010 i 2020 oraz instytucja zbyt szybkiego reagowania

Queerstorię polskiego wystawiennictwa można podzielić na okres przed rokiem 2010 i po nim, gdy w Muzeum Narodowym w Warszawie zaprezentowano *Ars Homo Erotica*, przełomową prezentację queerowej sztuki w Polsce, kuratorowaną przez Pawła Leszkowicza⁴⁰. W tym samym roku władzę w lubelskim

³⁷ Rozmowa z Alicją Sienkiewicz-Prochowicz.

³⁸ Rozmowa z Filipem Kijowskim i Arielem Michałakiem.

³⁹ Łucja Staszkievicz, *Seksowne i niedopłacone...*, op.cit.

⁴⁰ V. Paweł Leszkowicz, *Ars Homo Erotica [11.06–5.09.2010, Muzeum Narodowe w Warszawie]*, katalog wystawy, Warszawa 2010; Bogusław Deptuła,

BWA (przemianowanym na Galerię Labirynt) objął Waldemar Tatarczuk. W maju następnego roku odbyła się tam pierwsza nieheteronormatywna wystawa *Miłość to miłość. Sztuka jako aktywizm LGBTQ – od Brytanii po Białoruś* (5–13.05.2011), której kuratorem był właśnie Leszkowicz⁴¹.

Po przejęciu władzy przez PiS w 2015 roku polska demokracja była stopniowo rozmontowywana. Wobec rozprzestrzeniania się prawicowego populizmu, którego wschodnia część Polski była zapleczem, galeria przeobraziła się w bastion broniący demokratycznych swobód. Symbolicznie rozpoczęło się to kuratorowaną przez Tatarczuka wystawą *DE-MO-KRA-CJA* (20.05–10.07.2016)⁴². Jednak przełomem w queerstorii Labiryntu była wystawa *Jesteśmy ludźmi* (2020)⁴³, po której nastąpiła seria kolejnych tęczyowych projektów, m.in. duża

Ars homo erotica, „Dwutygodnik” 2010, nr 34: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/1324-ars-homo-erotica.html> [dostęp: 22.10.2025]; *Ta wystawa jest marzeniem erotycznym! Rozmowa z Pawłem Leszkowiczem – kuratorem wystawy „Ars Homo Erotica”*, „Replika” 2010, nr 25, przedruk: „Queer.pl” 10.06.2010: <https://queer.pl/artukul/186898/wywiady-repliki-pawel-leszkowicz> [dostęp: 22.10.2025].

⁴¹ W ramach Festiwalu Transeuropa *Demokracja – Równość – Kultura ponad granicami*, który w 2011 roku odwiedził Amsterdam, Berlin, Bolonię, Bratisławę, Cardiff, Cluj-Napocę, Edynburg, Londyn, Paryż, Pragę i Sofię. Inicjatorem odsłony Lubelskiej był Tomasz Kitliński, związany wówczas UMCS. Udział w wystawie: Arcigay (Włochy), A Day In Hand (Wielka Brytania), Bergamot (Białoruś), Karolina Breguła (Polska), Franko B (Wielka Brytania), Igor Grubić (Chorwacja), Kampania Przeciw Homofobii (Polska), Lori (Chorwacja), Stonewall UK (Wielka Brytania). W Lublinie odbyły się wystawy, performance, odczyt homoerotycznej poezji, spotkania i wykłady, v. *Transeuropa Festival. Democracy, Equality, Culture – Beyond the Nation State. May 6 15 2011*, katalog, 2011: <https://euroalter.com/wp-content/uploads/2020/02/transeuropa-festival-2011.pdf> [dostęp: 22.10.2025]; Sylwia Hejno, *Transeuropa: prawa kobiet i mniejszości seksualnych*, „Kurier Lubelski”, 2.05.2011: <https://kurierlubelski.pl/transeuropa-prawa-kobiet-i-mniejszosci-seksualnych/ar/398798> [dostęp: 22.10.2025]; Dorota Jarecka, *Lublin miastem miłości*, „Gazeta Wyborcza” 9.05.2011, przedruk: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/116588/lublin-miastem-milosci> [dostęp: 22.10.2025].

⁴² Piotr Policht, *Stan wyjątkowy. „DE-MO-KRA-CJA” w Galerii Labirynt*, „Szum” 8.06.2016: <https://magazynszum.pl/stan-wyatkowy-de-mo-kra-cja-w-galerii-labirynt> [dostęp: 22.10.2025].

⁴³ Pierwsza odsłona wystawy otworzyła się 24.06.2020, druga – 08.07.2020, trzecia – 11.09.2020. V. <https://labirynt.com/2020/08/07/jestesmy-ludzmi> [dostęp: 22.10.2025]; <https://labirynt.com/2020/11/02/wystawa-jestesmy-ludzmi-rosnie-w-sile> [dostęp: 22.10.2025]; <https://labirynt.com/2020/11/02/jestesmy-ludzmi-po-raz-trzeci> [dostęp: 22.10.2025].

ukraińsko-polska wystawa zbiorowa *Queerstories_UA_PL* w lecie 2023 roku⁴⁴ Galeria ukonstytuowała się jako „instytucja sztuki szybkiego reagowania”, co chwalił Adam Mazur⁴⁵. Jeszcze dobitniej wyraził to Stach Szabłowski, podkreślający także performatywny wymiar zarządzania nią przez będącego artystą Tatarczuka: *Jeżeli istnieje w Polsce instytucja, która jest nie tylko biurokracją, lecz również, a właściwie przede wszystkim metadziełem, manifestem, performansem, to jest nią Labirynt*⁴⁶.

Styl zarządzania zmienił się po objęciu obowiązków dyrektorskich przez Dominikę Żurawską. Według Sienkiewicz-Prochowicz, poniedziałkowe spotkania zespołu stały się realną agorą współdecydowania, a pracownicy poczuli sprawczość. Zespół natychmiast zareagował na inwazję w Ukrainie, przekształcając Piwnicę w świetlicę dla dzieci: Większość działań odbywała się dzięki zaangażowaniu pracowników. Działo to imponująco – w jeden dzień, bez dyrektora, jako zespół stworzyliśmy coś sensownego⁴⁷. Wracając na kolejną kadencję w 2022 roku Tatarczuk rozpoznał i docenił tę zmi-

⁴⁴ Dużą część z nich organizowała Biblioteka Azyl, ale odbywały się także wystawy w samym Labiryncie, np. *Ménage à Deux* Maurycego Gomulickiego i Karola Radziszewskiego (23.10.2020–11.04.2021); dwie odsłony NOWEGO ŻŁOTEGO: XV – Maria Kniaginina-Ciszewska, *Stara Malutka* (29.09-14.11.2021), XVI – Małgorzata Mycek, *Life is too short to drink bad wine* (10.12.2021–30.01.2022); *Queerstories_UA_PL* (07.07–01.10.2023); Zhenya Tramvay, *Dicktopia* (12.12–31.12.2023); Kali Katharsis, *Wstydu nie masz* (20.06–3.08.2025); Val Ziółko, *The Bloom of Transqueer* (17.10–16.11.2025); Nikodem Szymura, *(Nie)widzialne – obecne* (21.11–14.12.2025). Inicjatywy Biblioteki Azyl: Val Ziółko x Jakub Ziółkowski, *The Beauty of Transqueer* (10.03–07.04.2023); Pawło Dubinin, *W dzieciństwie rzucono na mnie czar* (06.04–07.05.2023); Sylwester Iżowski, *Psy też ludzie* (14.04–07.05.2023); Michał Cisek, *Studio Różnorodności* (19.05–18.06.2023); *Nie wymyślaj, jeszcze Ci się odwidzi* (30.06–27.08.2023); Grupa Splendor, *MYŚLI I SŁOWA* (08.03–06.04.2024); Anatoly Belov, *Supersztuka Toilika* (12.04–11.05.2024), Karo Zorya Jazgarska, *Tak na marginesie, queerowe ciało poza kanonem* (17.05–20.06.2024); *Nie wymyślaj, jeszcze Ci się odwidzi vol. 2* (06-29.08.2024).

⁴⁵ Adam Mazur, *Pandemonium...*, op. cit.; V. Marta Czyż, *Reagować. Rozmowa z Waldemarem Tatarczukiem*, „Dwutygodnik” 2020, nr 297: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9278-reagowac.html> [dostęp: 22.10.2025].

⁴⁶ Stach Szabłowski, *Niebo nad Lublinem*, „Dwutygodnik” 2024, nr 377: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/11087-niebo-nad-lublinem.html> [dostęp: 22.10.2025].

⁴⁷ Rozmowa z Alicją Sienkiewicz-Prochowicz.

nę i zapewniał, że chce proces demokratyzacji Labiryntu kontynuować, współdecydować o jego działaniach wraz z zespołem⁴⁸. Jednak deklaracja ta nie została zrealizowana, a w galerii doszło do poważnego kryzysu.

Szabłowski opisuje koszty heroizmu Tatarczuka: półtora roku pod politycznym ostrzałem, ataki mediów i próba usunięcia przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego doprowadziły go do depresji⁴⁹. Jednak za performatywny meksjanizm Labiryntu pod wodzą Tatarczuka, obrany przez niego „kurs kolizyjny z dyskursem dobrej zmiany” oraz za instytucjonalne rozregulowanie płacić zaczął również zespół. Reagowanie to nie tylko wielkie gesty oporu, to także słuchanie i działanie w zgodzie z potrzebami i możliwościami zespołu. Czy nie było to dla nas wygodne, że istniał wówczas wentyl bezpieczeństwa w postaci instytucji prowadzonej przez dyrektora-performera, gdzie wybrzmieć mogą niewygodne politycznie głosy? Czy nie było nam na rękę, że jest niedaleko od Warszawy takie miejsce gdzie mogą wydarzyć się rzeczy nieprawomyślne i gdzie ewentualnie skupią się niepożądane konsekwencje programowo wywrotowej aktywności? Jeśli tak, to było nam na rękę także przymykanie oczu na sytuację osób pracujących w tej instytucji.

Słaby opór w tęczowej klatce heroizmu

Autonarracje Tatarczuka na temat działania Galerii Labirynt, wzmacnianie przez krytykę, media i badaczy sztuki, sprawiają wrażenie tęczowej klatki heroizmu. Tatarczuk przedstawia kierowaną przez siebie instytucję jako „pierwszą queerową galerię w Polsce”, która „wyrabia normę” za cały kraj, choć

⁴⁸ Adam Mazur, *Kryzys i co dalej? Rozmowa z Jarosławem Suchanem, Anetą Szyłak i Waldemarem Tatarczukiem*, „Dwutygodnik” 2022, nr 350 2022: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/10479-kryzys-i-co-dalej.html> [dostęp: 22.10.2025].

⁴⁹ Stach Szabłowski, *Niebo nad Lublinem...*, op. cit.; v. Dawid Dudko, *Ataki PiS i pytanie o „gendera”. Kulisy konkursu na dyrektora Galerii Labirynt*, „Onet. Sztuka”, 21.02.2022: <https://kultura.onet.pl/sztuka/waldemar-tatarczuk-walczy-o-kierowanie-galeria-labirynt-kulisy-konkursu/4vn95nx> [dostęp: 22.10.2025]; List Zarządu Sekcji Polskiej AICA do Prezydenta Miasta Lublin z dn. 23.03.2021: https://aica.org.pl/wp-content/uploads/2021/03/labirynt_li-stAICA.pdf [dostęp: 22.10.2025].

bywa też obiektem fizycznej i symbolicznej agresji⁵⁰. Heroizm jest jednak pułapką, wobec której Ewa Majewska przedstawia alternatywę: praktyki „słabego oporu”. Ufundowany na romantycznych podwalinach szlachetny „silny opór”, pełen wielkich gestów, wpisuje się jej zdaniem w logikę hegemonicznego systemu, reprodukując niestety mechanizmy władzy i w zbyt prosty sposób zastępując figurę opresora figurą herosa. Zamiast tego badaczka proponuje docenienie politycznego wymiaru oddolnej samoorganizacji i emancypujących mikrogestów autonomii wykonywanych w codzienności przez „bezsilnych” – podmioty słabe i wykluczone⁵¹. Deheroizacja radykalizmu solo sprzyja urealnieniu: uznaniu sprawczości obecnej w ograniczeniach, lęku i niepewności, a także w łączeniu się w działające sieci współpracy. *W swoim obecnym trybie funkcjonowania [instytucje] cierpią na wiele patologii, wśród nich między innymi hierarchiczne zarządzanie, przemocowe stosunki pracy czy skandaliczne traktowanie artystów* – diagnozują Ewa Majewska i Kuba Szreder, oferując jednak alternatywę po odrzuceniu martyrologicznych mitów⁵². Rozszczelnienie narracji o Labiryncie jako o oblężonej twierdzy i uwolnienie Tatarczuka z roli Herkulesa byłyby więc dla instytucji pierwszym krokiem w jej ewolucji ku instytucji antyfaszystowskiego oporu.

Takie praktyki wyraźnie opisywał Ariel, mówiący wprost o swoim zdrowiu psychicznym oraz o czerpaniu z tego doświadczenia w trzymaniu przestrzeni dla innych osób: *Tworzymy przestrzeń, która jest bezpieczna, otwarta i dostępna, ale przy tym my sami jesteśmy w niej tak samo wrażliwi, tak samo podatni na kryzysy, tak samo zmęczeni. I to jest dosyć para-*

⁵⁰ Oktawia Kromer, *Przed Marszem Równości w Lublinie osoby LGBTQ+ mówią: Tworzymy tu czułe społeczności*, „Vogue”, 01.09.2023: <https://www.vogue.pl/a/marsz-rownosci-przejdzie-ulicami-lublina-po-raz-piaty> [dostęp: 22.10.2025].

⁵¹ V. Ewa Majewska, *Słaby opór. Obraz, wspólnota i utopia poza paradygmatem heroicznym*, „Praktyka Teoretyczna” 2019, nr 2 2019, s. 7–20, DOI: 10.14746/prt.2019.2.0;

⁵² Ewa Majewska, Kuba Szreder, *„Jak na razie wszystko dobrze”. Współczesny faszyzm, słaby opór i praktyki postartystyczne w Polsce*, „Szum”, 25.11.2016: <https://magazynszum.pl/jak-na-razie-wszystko-dobrze-wspolczesny-faszyzm-slaby-opor-i-praktyki-postartystyczne-w-polsce> [dostęp: 22.10.2025].

doksalne, bo z jednej strony chcemy być dla innych wsparciem, a z drugiej strony sami tego wsparcia potrzebujemy. Jest coś takiego w naszej wspólnotocie, że wszyscy rozumiemy te trudności, wszyscy je dzielimy. I to jest chyba jedyne, co pozwala jakoś funkcjonować⁵³. Osoby wskazują też na wsparcie poszczególnych osób zatrudnionych w Labiryncie, zwłaszcza Moniki Rejman pomagającej Bibliotece czy Krystiana Kamińskiego i Wioletty Stępniań działających na rzecz Piwnicy, w okresach, gdy miejsce to przechodziło trudności. Do dziś utrzymują kontakt z większością tych osób. Te relacje trwają niezależnie od instytucji – mówi Sienkiewicz-Prochowicz⁵⁴. Ciągłość queerowej sztuki w Polsce w ostatniej dekadzie opierała się zarówno na samoorganizacji oraz na jej przemieszczeniu na ulice i do klubów, jak i na stopniowym, niemonumentalnym zakorzenianiu się w strukturach instytucjonalnych, jak podkreśla Gabi Skrzypczak⁵⁵.

W Labiryncie ludzkich spraw

Kijowski porównał środowisko Labiryntu do polskiej rodziny z nieobecnyim ojcem-herosem, działającym samotnie i ponoszącym ogromne koszty, a zarazem przekraczającym granice chronionych przez siebie osób. Atmosferę charakteryzują przemoc, nieprzewidywalność, brak zasad i instrumentalizacja zasobów, wymazywanie wkładu innych osób, unikanie odpowiedzialności. Styl dyrektora wobec inicjatyw był zmienny: od entuzjazmu, przez obojętność, po niechęć – początkowe wsparcie kończyło się radykalnym zwrotem, gdy działania przynosiły efekty. Jak podsumowuje Kijowski: **Wydaje mi się, że Waldemar ma entuzjazm wtedy, kiedy ma wpływ i kontrolę. Ale gdy osoba, którą powołuje do programu, zaczyna być asertywna, samodzielna, przeciwstawia się jego wizji albo proponuje inne rozwiązania, wtedy on przestaje się angażować. Czasem wręcz traktuje tę osobę lekceważąco,**

⁵³ Rozmowa z Filipem Kijowskim i Arielem Michałakiem.

⁵⁴ Rozmowa z Alicją Sienkiewicz-Prochowicz.

⁵⁵ Paulina Januszewska, *Oby moda na bycie queer trwała jak najdłużej* [rozmowa], „Krytyka Polityczna”, 09.08.2025: <https://krytykapolityczna.pl/kraj/oby-moda-na-bycie-queer-trwala-jak-najdluzej-rozmowa> [dostęp: 22.10.2025].

*porzuca ją. Jakby przestawała być mu potrzebna. Z jego ust rzadko pada jakakolwiek pochwała, bo on nie praktykuje kultury doceniania, nazywania sukcesów, motywowania zespołu – dominuje krytyka. To miało duży wpływ na funkcjonowanie nas wszystkich*⁵⁶. Wspomniał też o próbie przechwycenia formatu Biblioteki Azyl przez galerię w projekcie *Curort Vieniava* oraz o reprimendzie, którą otrzymał w związku z opublikowanym w „Szumie” wywiadem, gdzie przedstawiał bliską mu formułę instytucji wspierającej⁵⁷, co zostało zinterpretowane jako szkalowanie galerii.

Sienkiewicz-Prochowicz dosadnie opisała powtarzający się schemat w Labiryncie: wprowadzanie młodych osób do queerowych projektów, manipulowanie uwagą i wywoływanie konfliktów przez dyrektora, towarzyszące temu nadużycia i przekroczenia. Dla niej samej, młodej queerowej osoby po szkole średniej, zaproszenie do współtworzenia młodzieżowych działań w galerii było ogromnym wyróżnieniem. Była wówczas „pupilką” dyrektora, co wywołało niechęć zespołu, jednak potem zostało zaburzone przez pojawienie się nowego wybrańca – Filipa. *Z perspektywy czasu widzę, że Waldek manipulował sytuacją, a moje poczucie konfliktu było konsekwencją jego działań. Pomimo współpracy pojawiły się w zespole napięcia i konflikty, na szczęście z czasem zrozumieliśmy, że nie mamy sprzecznych interesów. Potem pojawił się Mateusz Wszelaki i zaistniał podobny mechanizm: początkowo dostał możliwość współkuratorowania, miał pewną władzę, był podbudowany i pełen marzeń. Kilkanaście miesięcy później zorientował się w niewłaściwych sposobach działania dyrektora i zaczął komunikować to w swoim otoczeniu – podsumowała*⁵⁸.

Podkreśla jednak, że początkowo relacje z dyrektorem były poprawne, a w samym Labiryncie panowała przyjazna atmosfera. Jednak niedługo po objęciu przez Tatarczuka nowej ka-

⁵⁶ Rozmowa z Filipem Kijowskim i Arielem Michalakiem.

⁵⁷ Karolina Plinta, *Bądźmy bliżej siebie. Rozmowa z Filipem Kijowskim i Tarasem Gembikiem*, „Szum” 2025, nr 7, 14.02.2025: <https://magazynszum.pl/badzy-blizej-siebie-rozmowa-z-filipem-kijowskim-i-tarasem-gembikiem> [dostęp: 22.10.2025].

⁵⁸ Rozmowa z Alicją Sienkiewicz-Prochowicz.

dencji w 2022 roku kurs się załamał: *jak tylko ją objął, coś się dramatycznie zmieniło. Naprawdę, to było tak nagłe, że do tej pory nikt nie wie, co się wydarzyło*⁵⁹. Zespół wysyłał pisma do władz miasta, powstał związek zawodowy, miały miejsce spotkania z zastępczynią prezydenta ds. kultury – jednak wszystko to nie przynosiło poprawy. Z początkiem 2024 roku w Galerii panowała fatalna atmosfera, osoby zarabiały minimalną krajową, co wyglądało źle nawet na tle innych lokalnych instytucji. Tak wspomina ten czas Sienkiewicz-Prochowicz, która finalnie znalazła się na długotrwałym zwolnieniu lekarskim: *Jako pierwsza decyzję o odejściu podjęła Emilka, moja nieformalna kierowniczką. Jej wsparcie pozwalało mi przetrwać, bo pracując w Labiryncie znalazłam się w sytuacji ciągłego stresu i lęku. Wówczas nie mogłam już rozmawiać z Waldemarem sama i ona przekazywała mi jego słowa tak, żeby mnie nie raniły. Byłam wówczas w bardzo złym stanie, płakałam ze strachu przed konsekwencjami błędów, funkcjonowałam tylko dzięki lekom*⁶⁰. Osoby zaczęły się jedna po drugiej zwalniać, w ciągu roku odeszło ich łącznie jedenaście. *To już moment, w którym nikt z moich znajomych ze świata kultury lub aktywizmu nie chce być w Labiryncie. Większość osób wie, co tam się dzieje i że stamtąd się po prostu ucieka*⁶¹ – relacjonuje Sienkiewicz-Prochowicz, wyjaśniając też konieczność wyprowadzki Piwnicy z Labiryntu, co na szczęście obyło się bez szkody dla młodzieży, niespecjalnie związanej z samą galerią.

Wspólnotowość bez przepływu

Symptomatyczny był brak połączeń pomiędzy poszczególnymi sferami Labiryntu – galeria, Piwnica i Biblioteka zazwyczaj ze sobą nie współpracowały. Młodzież generalnie nie przychodziła na wystawy, a publiczność wystaw nie zaglądała do Azylu. Mimo początkowych prób tworzenia połączeń nie było rezultatów: *Waldek zakładał, że sukces frekwencyjny Piwnicy przełoży się na sukces jego wystaw. Ale mieszanie tych grup było praktycznie niemożliwe. Młodzież szybko zorientowała*

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem.

się, że górna przestrzeń nie jest ich miejscem – opisała tę sytuację Sienkiewicz-Prochowicz⁶². W świetle jej relacji to wewnętrzne pęknięcie stopniowo narastało, jednak problem nie był w żaden sposób omawiany i w efekcie nikt nie chciał brać odpowiedzialności za próbę naprawienia sytuacji i integracji grup. Piwnica miała lokal, a Galeria zwiększone wskaźniki frekwencji: *to była formuła „małżeństwa z rozsądku” – utrzymanie własnej przestrzeni i poszukiwanie możliwości działania* – podsumowała Sienkiewicz-Prochowicz⁶³.

Dla Kijowskiego współtworzenie i uruchamianie wspólnot oraz wymian było fundamentalnym sensem działania, jednak także odbywało się tylko wewnątrz Biblioteki: *Fascynuje mnie współtworzenie, o którym pisze Francis Matarasso jako o pracy między osobami profesjonalnymi i nieprofesjonalnymi na zasadzie równości głosów, które są uwzględniane. Ważna jest tu dla mnie świadomość, że choć istnieją struktury, hierarchie i osoby podejmujące decyzje, to przestrzeń tworzona dla społeczności – i ze społecznością – musi realnie uwzględniać jej głosy*⁶⁴. Model działania Azylu widział jako całkowicie przeciwny sposobowi funkcjonowania Labiryntu: podczas gdy zarządzanie instytucją opierało się na dyrektywach, to w Bibliotece na procesach i negocjacjach. Była to praca przede wszystkim relacyjna: *rozmowa z osobami, budowanie programu w taki sposób, by nasza wiedza wzmacniała cudze działania, wspierała pomysły, towarzyszyła w ich rozwijaniu. Zadawaliśmy pytania, pomagaliśmy sformułować koncepcje, udostępnialiśmy narzędzia, warsztaty i doświadczenie osobom, które mogłyby nie dostać takiej szansy w instytucjonalnym systemie sztuki – bo nie mają portfolio, kontaktów czy zasobów* – opisuje Kijowski⁶⁵.

W rozmowach o działaniu Labiryntu pojawia się też krytyczna refleksja dotycząca funkcjonowania galerii w ramach formułowanego ogólnie projektu utopijnego, czyli perspektywy o zamkniętym horyzoncie. Tymczasem działania Azylu i Piw-

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Rozmowa z Filipem Kijowskim i Arielem Michalakiem.

⁶⁵ Ibidem.

nicy kształtowane były jako wspólne wyobrażanie sobie przyszłości, uczenie się od siebie nawzajem, tworzenie „kontenera” na eksperymenty. Jak podkreśla Kijowski: *José Esteban Muñoz pisze, że queerowość jest czymś, co wciąż „nie nadeszło”; a utopia jest kierunkiem, w którym wspólnie podążamy, a nie punktem, który ktoś może indywidualnie określić*⁶⁶. Od początku Biblioteka miała być elastyczna, wielopoziomowa i oparta na wspólnym zarządzaniu, a kolektyw powstał w 2023 roku dzięki Grantowi Mocy Funduszu Feministycznego. Ustalono wówczas wspólną wizję pracy, podział odpowiedzialności oraz role zapewniające poczucie bezpieczeństwa i pewności.

*Alicja Sienkiewicz-Prochowicz podkreśla, że planowanie działań w Piwnicy musiało być otwarte i dynamiczne – to społeczność decydowała, co będzie się działo w ich przestrzeni. Wyniki ankiet dowodzą, że blisko 80% uczęszczających do Piwnicy osób odczuło wzrost poczucia bezpieczeństwa, przynależności i akceptacji*⁶⁷. Z kolei o Bibliotece Azylu współtworzące ją osoby mówią, żeby była dla nich miejscem nawiązania trwałych więzi, doświadczenia współpracy i rozwoju osobistego⁶⁸. Jednak Bibliotekę otacza także pewien wizerunkowy mit: w oparciu o medialne komunikaty, wywiady i artykuły można odnieść wrażenie, że jest ona prężnie działającą przestrzenią nieograniczonych możliwości. Kijowski i Michalak są tego świadomi, zwracają uwagę na niekorzystny dualizm – publicznie mówili wyłącznie o produktywnych i wspierających działaniach Azylu, przemilczając stojący za nimi trud. Jak zwierzył się Kijowski: to wynikało ze wstydu. Dopiero publiczne mówienie o naszych doświadczeniach ujawniło, że łączy nas z innymi *[osobami pracującymi]* w instytucjach kultury podobna przemoc i mobbing. Choć to smutne, daje też szansę na zrozumienie sytuacji i poszuki-

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Na podstawie anonimowych ankiet ewaluacyjnych Stowarzyszenia Marsz Równości. Alicja Sienkiewicz-Prochowicz, wiadomości prywatne, Messenger, 8–9.11.2025. Zapis w archiwum autorki.

⁶⁸ Na podstawie wypowiedzi zebranych przez Ariela Michalaka.

wanie rozwiązań⁶⁹. Michalak przyznał, że początkowo nie zdawał sobie sprawy, w co się angażuje, lecz nie żałuje pracy w Azylu. Jego wcześniejsze milczenie wynikało ze strachu przed konsekwencjami, a od roku otwarcie mówi o sytuacji: to wynika z potrzeby bycia uczciwym wobec osób. Decyzja o rekrutacji była dla niego trudna, bo nowi pracownicy trafiają do stresującej, nieprzyjaznej instytucji. Z jednej strony smuci go to, z drugiej cieszy się, że dajemy im szansę na zatrudnienie, rozwój i udział w ważnym projekcie⁷⁰.

Piwnica otwarcie komunikuje swoje trudności, zachęcając do wsparcia, np. przez maile do władz czy publiczną zrzutkę⁷¹. Wyjście z budynku i struktur Galerii było dla Sienkiewicz-Prochowicz trudną, lecz konieczną decyzją – symbolicznym „wydostaniem się z labiryntu”.

Miękki reset ustawień systemowych

Osoby skarżą się, że ich głosy nie były słyszane przez władze Labiryntu. Zwracają też uwagę na znaczenie ewaluacji w procesie tworzenia swoich projektów, dzielą się refleksjami i wnioskami ze swojego działania i popełnionych błędów. W Piwnicy najważniejszą lekcją było tworzenie bezpieczeństwa i działania według potrzeb społeczności – współpraca wewnątrz grupy okazała się cenniejsza niż udział zewnętrznych ekspertów: *Najważniejsze jest bezpieczne miejsce, „ich miejsce”, przestrzeń, w której mogą być sobą, bez oceniania. Dlatego większość wydarzeń i warsztatów organizują sami uczestnicy – i okazuje się, że są dla siebie nawzajem najlepszymi ekspertami* – podsumowuje Sienkiewicz-Prochowicz⁷². Z kolei Michalak zwraca uwagę, że ważne byłoby zarówno podjęcie dodatkowych szkoleń na rzecz rozwoju kompetencji w zespole Biblioteki, jak i podjęcie współpracy z galerią: *Wiem, że Waldemarowi zależy na większej integracji i wspól-*

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Rozmowa z Filipem Kijowskim i Arielem Michalakiem.

⁷¹ Zrzutka *Wesprzyj Piwnicę Labiryntu*: <https://pomagam.pl/piwnica> [dostęp: 22.10.2025].

⁷² Alicją Sienkiewicz-Prochowicz, wiadomość prywatna, Messenger, 11.11.2025.

*nych działaniach. To jest coś, nad czym obie strony mogą pracować, i to zmniejszyłoby napięcie – wszyscy czuliby się lepiej*⁷³.

Biblioteka Azyl wypracowała praktyki przeciwdziałające przeciążeniu, wypaleniu oraz deficytowi regeneracji w życiu instytucjonalnym: rotacyjne role, przerwy na odpoczynek, otwartą komunikację, na której odciążający walor zwrócił uwagę Michalak. Były też cotygodniowe *check-iny*, umożliwiające dzielenie się trudnościami, czyli queerowa praktyka autentyczności. Kijowski podkreśla znaczenie granic, oddzielenia pracy od codzienności i kontaktu z naturą. Inspiracją jest też dla niego „emergent strategy” Adrienne Maree Brown, traktująca duże struktury jako złożone z małych aktów troski i spójności: *ta analogia do natury, do ekologii – do organizmów i struktur, które się ujawniają, rozkładają, przekształcają – bardzo mnie zasilą*⁷⁴.

W kontekście końca kadencji dyrektorskiej Tatarczuka Stach Szabłowski napisał: *...misja Tatarczuka w Labiryncie właśnie się kończy. Uważam, że to, co zrobił w tej galerii, było ważne – jak mało kto w Polsce rozumiał rolę sztuki i jej instytucji w budowaniu rezyliencji demokratycznego społeczeństwa*⁷⁵. Czy jednak można przyłożyć tę ocenę także do warunków powstawania wystaw w prowadzonej przez niego instytucji? Albo czy te dwa porządki – wystawy i jej produkcyjne zaplecze – mogą być oceniane rozdzielnie? Dla Kijowskiego zwrot płynie z innych miejsc niż miejsca władzy symbolicznej: *Największą gratyfikacją są spotkania z ludźmi – warsztaty, rozmowy, momenty widocznej zmiany. Poruszają mnie zwłaszcza lokalne, nieoficjalne gesty, jak „babcia Ela” przynosząca nam queerowe książki, czy młoda osoba outująca się jako niebinarna – to najbardziej intymna i wyjątkowa forma nagrody za pracę projektu*⁷⁶. Dla współtworzących queerowy Labirynt osób kluczowe było zrównoważone działanie na rzecz realnej

⁷³ Rozmowa z Filipem Kijowskim i Arielem Michalakiem.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Stach Szabłowski, *Komu śpiewa syrena*, „Dwutygodnik” 2025, nr 425: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/12186> [dostęp: 22.10.2025].

⁷⁶ Rozmowa z Filipem Kijowskim i Arielem Michalakiem.

równościowej zmiany, a nie tylko operowanie w sferze korzyści symbolicznych.

Kijowski reflektuje też, że z pracy nad Biblioteką Azyl i ze współdziałania z ludźmi oraz z instytucją wyciągnął trzy ważne lekcje. Pierwsza z nich to konieczność lepszego zakorzenienia w lokalnym kontekście i rozpoznanie innych podmiotów, które działają w podobnych obszarach, włączanie się do istniejącej już sieci, a przez to przeciwdziałanie rywalizacji. Drugą lekcją stało się przekształcenie działania solowego w kolektywne, wymagające uważności na różne energie, zasoby i punkty wyjścia nowych osób oraz negocjowania wspólnej dynamiki pracy. Trzecia lekcja dotyczy rozpoznania własnego uprzywilejowania i umiejscowienia: Kijowski zdał sobie sprawę, że jako przyjezdny mężczyzna z międzynarodowym doświadczeniem instytucjonalnym, działający w ramach rocznej rezydencji, miał strukturalną przewagę wobec lokalnych działaczek wychodzących z zupełnie innych pozycji⁷⁷.

Porównując wystawy *Jesteśmy ludźmi* oraz *Strefy LGBT+* Edna Baud zauważyła, że w przeciwieństwie do wystawy lubelskiej, poznańska była tworzona wyłącznie przez osoby queerowe, które same opowiadały o swoich problemach, bez potrzeby legitymizacji przez cis-hetero artystów. Podkreśliła jednak potrzebę sojuszniczych miejsc w obliczu neoliberalnej polityki i zagrożeń ze strony skrajnej prawicy⁷⁸. Galeria Labirynt zbudowała sobie renomę schronienia dla queerowej sztuki oraz tworzącej ją społeczności. Ten wizerunek, wykuty w ogniu reakcji na tzw. dobrą zmianę, wymaga dziś od nas – całej ogólnopolskiej społeczności – gruntownej rewizji. Jako „pierwsza w Polsce queerowa galeria” Labirynt potrzebuje krytycznej refleksji nad sposobem powstawania, prezentacji i odbioru queerowych działań, a także nad warunkami pracy osób queerowych w ciągu ostatnich piętnastu lat.

Niniejszy tekst zawiera świadectwa, które są źródłem informa-

⁷⁷ Filip Kijowski, wiadomości prywatne, WhatsApp, 21.11.2025. Zapis w archiwum autorki.

⁷⁸ Paulina Januszewska, *Oby moda na bycie queer trwała jak najdłużej...*, op. cit.

cji i zaproszeniem do podjęcia pracy naprawczej: wysłuchania, uznania, zadośćuczynienia. Jeśli nie zrobi tego dyrekcja Labiryntu, to odpowiedzialność przechodzi na nas – szeroką labiryntową społeczność. Być może zawarte tu opowieści i wskazówki będą pomocne innym oddolnym inicjatywom w zbudowaniu zdrowszych relacji z instytucjami oraz wewnątrz własnych projektów.

W momencie przygotowywania niniejszego tekstu kadencja Waldemara Tatarczuka dobiegła końca, ale nadal pełnił on obowiązki dyrektora. W grudniu 2025 rolę tę przejęła Barbara Sawicka.

Wyłoniony został nowy kolektyw opiekujący się Biblioteką Azyl. W efekcie próśb Kijowskiego i Michałaka osoby te otrzymały zatrudnienie, jednak póki co w formie umów zlecenie o wymiarze 30 godzin miesięcznie na okres trzech miesięcy. Tym samym ciągłość funkcjonowania Biblioteki została prowizorycznie zabezpieczona, jednak jej przyszłość pozostaje niepewna.

Stowarzyszenie Unia Równości przekształciło ex-Piwnicę Labiryntu w QLab – przestrzeń młodych. 14 listopada 2025 otwarta została nowa siedziba przy ul. Głębokiej 8A w Lublinie. Niedługo później QLab uzyskał finansowanie z magistratu na pięć kolejnych lat działalności⁷⁹.

⁷⁹ <https://www.instagram.com/p/DQ2R2GHgHAo> [dostęp: 22.10.2025]; <https://www.instagram.com/qlub.lublin/p/DRe4mS5CopE> [dostęp: 22.10.2025].

Świadcstwa o Piwnicy:

Piwnica Labiryntu to miejsce, które ukształtowało mnie jako człowieka. Ta bezpieczna przestrzeń pomogła mi znacząco w jednych z najgorszych momentów mojego życia. Jest potrzebna w Lublinie. [...] Ludzie, którzy stoją za organizacją Piwnicy, znają się na rzeczy, wiedzą jak dobrze zarządzać przyjaznymi przystaniami [...]. Na pewno pojawię się na najbliższym Marszu Równości w Lublinie [...] i mam nadzieję, że tam wspólnie zaprotestujemy przeciwko próbie rozdzielenia nas i esencjalnie odebraniu nam, lubelskim queerom (ale nie tylko!) miejsca do spotkań i rozwoju! (Luka Staniak)

*

Gdy pierwszy raz weszłam do Piwnicy uderzyło mnie to nagłe poczucie przynależności i bezpieczeństwa...

*

Uwielbiam zespół osób opiekujących się przestrzenią. Są bardzo czułe, wyrozumiałe i charyzmatyczne. Sprawiają, że mam ochotę tu wracać.

*

W końcu znalazłem miejsce, w którym mogę być sobą i czuję się bezpiecznie!

*

Jesteście super i uwielbiam tu przychodzić. Buzi :+

*

Miejsce idealne do chillowania. Spore poczucie akceptacji w grupie, wolność swojego słowa, wzajemny szacunek, świetna organizacja i genialna inicjatywa. <3

*

Uwielbiam to miejsce, jest genialne.

*

Bardzo lubiłam przychodzić do Piwnicy, było to dla mnie komfortowe miejsce, gdzie czułam się akceptowana, szanowana i słuchana. Wiele różnych warsztatów było bardzo ciekawych, zawsze zostawałam z nową wiedzą lub umiejętnościami. Podobało mi się robienie łapaczy

słońca, motanek, malowanie kubków i koszulek. Bardzo miło wspominam karaoke. Wolontariusze i pracownicy zawsze służyli pomocą, wsparciem, mogłam na nich liczyć. Piwnica to projekt, który pomógł mi znaleźć społeczność queerową, przyjaciół oraz otworzył mnie bardzo na innych ludzi. Między innymi dzięki Piwnicy mam odwagę być sobą. (Julia Iris)⁸⁰

Świadczenia o Bibliotece Azyl:

Moje pierwsze azylowe wspomnienie związane było z wypożyczaniem książki. Usłyszałam gdzieś, że w Lublinie otwiera się biblioteka queerowa, a właśnie chciałam przeczytać książkę Loveless Alice Oseman. Napisałam do Azylu czy ją mają i okazało się, że tak. Poszłam do Piwnicy Labiryntu i tam znalazłam trzy półki książek i osobę układającą je. Więc można powiedzieć, że byłam razem z Azylem od samego początku. [...] W pewnym momencie wykształciła się grupa osób, które regularnie chodziły do Azylu. Część z nich znałam już z Piwnicy Labiryntu. Pamiętam, że przez pewien czas atmosfera była bardzo dynamiczna, na kręgi i kluby książki przychodziło dużo osób, miałam wrażenie że biblioteka i jej społeczność rozwijają się. W tym czasie prowadziłam jeszcze kilka klubów książki, w tym ponownie o Carmilli, z okazji nowego wydania. Na ten klub przyszły jakieś osoby z zewnątrz. Miło wspominam ten okres, biblioteka znaj-

⁸⁰ Wypowiedzi pochodzą z anonimowych ankiet ewaluacyjnych Stowarzyszenia Marsz Równości. Alicja Sienkiewicz-Prochowicz, wiadomości prywatne, Messenger, 8-9.11.2025. Zapis w archiwum autorki.

dowała się między moim mieszkaniem a uczelnią, więc zachodziłam tam po zajęciach. Open mice z Opal Ćwikłą też były super. Szkoda, że nie były organizowane częściej. [...] Można też tu zawrzeć miłe znajomości. (Monika, ona/jej)

*

Kiedy pod koniec września 2022 roku przeprowadziłem się do Lublina, pierwszą rzeczą, jaką zrobiłem po wniesieniu walizek do akademika, było wyszukanie w internecie bezpiecznych, queerowych przestrzeni w mieście. Jeszcze tego samego dnia poznałem Filipa Kijowskiego i przestrzeń Biblioteki Azyl.

Wypożyczyłem wtedy jakiś komiks w języku angielskim, którego tytułu teraz już nie pamiętam i którego pewnie nawet nie przeczytałem do końca, ale doskonale zapamiętałem, że nie musiałem podawać swojego deadname'a, by zabrać książkę ze sobą.

Dopiero pół roku później, po ogłoszeniu open call do wystawy Nie wymyślaj, jeszcze Ci się odwidzi, zorganizowanej w ramach Projektu „Queerujemy Lublin”, dowiedziałem się, że Azyl to nie tylko biblioteka. Dzięki temu projektowi i wystawie kuratorowanej przez Ariela Michalaka poznałem queerową społeczność Lublina, swoich najbliższych przyjaciół i osobę partnerską. Wspólne tworzenie wystawy, pisanie opisów prac, warsztaty wspierające nas w tym procesie, prowadzone przez Filipa, dały mi poczucie specyficznej wspólnoty, które zostało już ze mną. Dzięki temu procesowi nauczyłem się włączać tę kolektywność w codzienne życie.

Od tego czasu uczestniczyłem w wielu organizowanych przez Kolektyw Biblioteki Azyl wydarzeniach, miałem możliwość realizować w tej przestrzeni własne projekty, prowadzić kluby książki, brać udział w kręgach, warsztatach prowadzonych przez osoby znajome. Przez ostatnie trzy lata mieszkania w Lublinie, Azyl był dla mnie przestrzenią do odpoczynku, spotkań i tworzenia. (Nikodem Szymura)

*

Po wprowadzce do Lublina, dzięki znajomym osobom trafiłam do Azylu, który szybko stał się moim trzecim miejscem (miejscem w którym spędzam czas, który nie jest domem ani uczelnią, w moim przypadku). Przychodziłam regularnie na queerowe kręgi i kluby książkowe, w między czasie eksplorując swoją tożsamość. W azylu to naturalne – przychodzimy i zaczynamy od przedstawienia się. To moment w którym mogę powiedzieć cokolwiek. Jak się dzisiaj czuję i jaką mam dzisiaj ekspresję? Jak chcę być postrzegane? To tutaj po raz pierwszy użyłam przed większą grupą osób nowych zaimków czy nowego imienia (z przytupem, bo wtedy wystawiłam moją pracę na azylowej wystawie Nie wymyślaj, jeszcze Ci się odwidzi vol. 2).

*

Obserwujemy swój rozwój nawzajem z osobami jest to piękne. Jak myślę o Azylu to mam tyle trans radości (trans joy), że mi się mordka śmieje. (Leni Osuch-Cierniak)

*

Zaczęłam chodzić do Azylu jakoś w marcu 2023 roku, ponieważ chciałam poznać inne osoby queerowe z Lublina i uczestniczyć w ciekawych wydarzeniach. Gdy myślałam o tym z dzisiejszej perspektywy, uświadamiam sobie, jak bardzo Azyl zmienił moje życie na lepsze.

*

Po pierwsze, to w tym miejscu w końcu otworzyłam się na ludzi. Nawiązałam nowe znajomości, przyjaźnie, znalazłam też miłość. Przez większość życia czułam, że nigdzie nie pasuję – jednak w Bibliotece Azyl zawsze czułam się jak w domu. To była moja bezpieczna przestrzeń, w której mogłam wyrażać siebie tak, jak chciałam, bez obaw o ocenę, opowiadać o swoich doświadczeniach, odkrywać swoją tożsamość i przygotować się, by wyjść z nią do świata. Podczas queerowych kręgów czułam się prawdziwie wysłuchana i po raz pierwszy w życiu czułam się częścią społeczności. Zarówno kręgi, jak i kluby książki były dla mnie źródłem ciekawych dyskusji i dały mi mnóstwo nieoczywistych przemyśleń.

*

W Azylu pierwszy raz byłam też na open micu, prowadzonym w ramach performansu poetyckiego Opal Ćwiłły. Wtedy nie miałam jeszcze odwagi wyjść na scenę i Opal czytała moje wiersze. Jednak już kilka miesięcy później sama poprowadziłam w tym miejscu własny performans poetycki. Miałam też okazję prezentować moje wiersze na wielu innych open micach i uczyłam się wychodzić na scenę i mówić publicznie. Dzięki bibliotece bardzo rozwinęłam się artystycznie, przy okazji warsztatów z robienia zinów, kolaży, czy też blackout poetry. Miałam też okazję współtworzyć różne wydarzenia, takie jak kluby książki i premiera zina mojego kolektywu artystycznego.

*

Moim ulubionym azylowym wydarzeniem, na które czekałam cały rok, były zawsze urodziny, będące kilkudniową celebracją lokalnej queerowej społeczności, z wydarzeniami takimi, jak warsztaty artystyczne, grill, impreza taneczna czy drukowanie logo Azylu na koszulkach.

*

Nie wiem, w jakim miejscu byłabym teraz, gdyby nie Azyl. Na pewno nie poznałabym tylu wspańiałych ludzi, nie rozwinęłabym się tak artystycznie i nie odkryłabym tylu rzeczy o sobie. Dlatego zawsze będę wdzięczna ekipie Biblioteki za stworzenie miejsca, w którym pierwszy raz w życiu mogłam być sobą. (Kasia)⁸¹

⁸¹ Wszystkie wypowiedzi zebrane przez Ariela Michalaka i opublikowane za zgodą osób.

W Labiryncie ciemnej materii muzeum krytycznego

W 2010 roku, kiedy Waldemar Tatarczuk obejmował funkcję dyrektora lubelskiej Galerii Labirynt, Gregory Sholette opublikował książkę *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*⁸². Krótko później w 2011 roku ukazała się publikacja *Muzeum Krytyczne* Piotra Piotrowskiego, stanowiąca rozwinięcie jego koncepcji horyzontalnej historii sztuki w odniesieniu do doświadczeń z okresu sprawowania funkcji dyrektora warszawskiego Muzeum Narodowego w latach 2009–2010. Tekst ten stanowi próbę analizy praktyk kuratorskich i wystawienniczych Galerii Labirynt w latach 2010–2025, nie tyle w kontekście rozliczania ich z teoretycznych postulatów i narracji powstających w tym czasie – które każda na swój sposób wyznaczały horyzont ewolucji praktyk wystawienniczych i kuratorskich⁸³ – ile w odniesieniu do ich specyfiki i lokalnych uwarunkowań. Uznając praktyki Labiryntu za przykład globalnej instytucji, definiującej swoją tożsamość poprzez napięcie między lokalnym kontekstem a globalnymi problemami sztuki współczesnej, chciałabym wskazać na ograniczenia koncepcji muzeum krytycznego.

Galeria Labirynt jest w tym zakresie wyjątkowa, ponieważ ukazuje historyczną perspektywę kształtowania instytucji sytuującej się na krytycznie uprzywilejowanych – jak określał to Piotrowski – peryferiach, wobec takich ośrodków, jak warszawskie Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Jej działalność po 2017 roku zestawień można ze sposobami funkcjonowania instytucji takich jak poznańska galeria DOMIE, założonej przez Katarzynę Wojtczak i Martynę Miller, szczecińska Trafostacja Sztuki kierowana od tego samego roku przez Stanisława Rukszę (wcześniej, w latach 2008–2017, dyrektora programowego bytomskiej Kroniki) czy poznańska Galeria Miejska

⁸² Gregory Sholette, *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Londyn 2010.

⁸³ Piotr Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011.

Arsenał, prowadzona od 2017 roku przez Marka Wasilewskiego. Labirynt jednak, jako instytucja konsekwentnie globalna, umożliwia historyczną analizę swoich strategii zaangażowania i troski – od czasów reperkusji kryzysu finansowego i klimatycznego, przez okres pandemii, aż po wyjątkowo intensywną działalność wobec wojny w Ukrainie. Uważam przy tym, że działalność Galerii Labirynt wykracza poza przyjętą przez Piotrowskiego jako paradygmatyczna ideę muzeum krytycznego, czy szerzej – instytucji krytycznej.

Koncepcja muzeum krytycznego Piotra Piotrowskiego zakorzeniona jest nie tylko w jego idei horyzontalnej historii sztuki, lecz także – jak się wydaje – w pojęciu sztuki krytycznej, które stanowiło dla badacza istotny punkt wyjścia w refleksji nad rolą sztuki współczesnej. Rolę tę Piotrowski postrzegał postulatywnie – jako wytrącanie z automatyzmów percepcji i sytuował wyraźnie w przestrzeni społecznej definiowanej jako demokratyczna. Piotrowski definiował ją zgodnie z założeniami Chantal Mouffe jako demokrację agonistyczną – przestrzeń konfrontacji odmiennych stanowisk, w której spór i różnica stanowią istotę życia demokratycznego i której celem jest nie *osiągnięcie racjonalnego konsensusu, ale przekształcenie antagonizmu w agonizm*⁸⁴. Za Mouffe przyjmował on, że *przestrzeń publiczna jest polem walki, na którym różne projekty hegemoniczne ścierają się bez możliwości ostatecznego pojednania*. Warunkiem zaistnienia demokracji był zatem potencjał przestrzeni do wzbudzania i praktykowania sporu, czy też – rzadziej przez Piotrowskiego przywoływanego – rancierowskiego *dissensusu*. Ten wybór, któremu dotąd nikt nie poświęcił wystarczającej uwagi, był jednak symptomatyczny. Podczas gdy teoria Chantal Mouffe definiuje pluralizm światopoglądowy jako źródło konfliktu, Jacques Rancière skłania się raczej ku postrzeganiu nierówności i wykluczeń jako podstawy *dissensusu*. Uznanie jako kluczowego paradygmatu demokratycznego prowadziło Piotrowskiego w kierunku postrzegania instytucji kultury jako instytucji demokratycznych instytucjonalizujących konflikty zachowujących jednak wspólną

⁸⁴ Chantal Mouffe, *On the Political*, Londyn Nowy Jork 2005; eadem, *Agonistics. Thinking the World Politically*, Londyn – Nowy Jork 2013.

ramę debaty demokratycznej. Wybór ten polegał de facto na uchynieniu prymatu walki klas jako źródła zasadniczego konfliktu społecznego. Piotrowski akcentował wyraźnie pojęcie wolności jako kluczowe, kosztem prymatu pojęcia równości i nierówności, którym poświęcona była teoria Rancière'a. Jak wskazywałam wielokrotnie we wcześniejszych publikacjach – podważało to w istotny sposób fundamenty horyzontalnej historii sztuki, która – jak upieram się twierdzić – nie jest wystarczająco horyzontalna, jeśli nie uznaje prymatu podziałów i konfliktów klasowych, a zasadniczym jej punktem odniesienia staje się zamiast tego pojęcie wolności.

Zarówno Ryszard Kluszczyński, jak i Izabela Kowalczyk, definiowali sztukę krytyczną w oparciu o podobne przesłanki. Ten pierwszy w 1999 roku akcentował jej krytyczny charakter „wobec norm kulturowych i społecznych” oraz standardów artystycznych. Kowalczyk trzy lata później pisała o niej jako probierzu demokracji, który utożsamiała z sondowaniem wolności⁸⁵.

Książka Piotrowskiego *Muzeum krytyczne* jest jednak także opisem jego zmagania z aporiami charakteryzującymi zarządzanie państwową instytucją dysponującą ograniczonym budżetem, zmuszonej negocjować standardy w obliczu konieczności pozyskiwania sponsorów. Choć pojęcie sztuki krytycznej, które wpłynęło na postrzeganie sztuki współczesnej w Polsce, teoretycznie nie wiązało się definicją ograniczającą czy postulatyczną wobec jej aspektów formalnych czy też materialnych, w praktyce sztuka ta realizowała swój potencjał inicjowania społecznego dialogu za pośrednictwem narzędzi wspólnych znacznej większości prac. Ich wspólnym mianownikiem były rozmaicie realizowane strategie ujawniania nieoczywistych mechanizmów władzy zneutralizowanych w postaci narracji dotyczących głównie obszarów wiary i ciała, które po roku 1989 stały się nowym polem wolności jednostkowej. Sztuka krytyczna, choć w istocie kwestionowała zastane normy, w du-

⁸⁵ Por. Ryszard W. Kluszczyński, *Sztuka krytyczna*, w: *Sztuka krytyczna w Polsce. Sztuka krytyczna wobec rzeczywistości*, red. Piotr Piotrowski, Poznań 1999, s. 11–25; Izabela Kowalczyk, *Sztuka pod presją? Sztuka krytyczna w Polsce w latach 90.*, Poznań 2002.

żej mierze reprodukowałą jednak liberalny paradygmat transformacji, utożsamiając emancypację z wolnością ekspresji, a nie z równością ekonomiczną. Różne obszary wolności politycznej i społecznej zostały tym samym wyabstrahowane z dyskusji dotyczącej nierówności, prywatyzacji i przemian w sposobie dystrybucji dóbr wspólnych, co w oczywisty sposób przekładało się na redefinicję przestrzeni społecznej. Zarówno teoria, jak i praktyka, muzeum krytycznego wyrastają bezpośrednio z takiego sposobu myślenia o sztuce.

W książce poświęconej tej koncepcji Piotrowski opisuje, w jakim sposób sięgał po sztukę osób artystycznych spoza Warszawy, by zredukować koszty, praktykował konkursy na projekty z załączonym kosztorysem, który następnie wyznaczona do tego celu komisja renegocjowała, co wpływało na ograniczenie wynagrodzeń osób artystycznych. Piotrowski dość obcesowo stwierdzał, że *dyrektorzy publicznych instytucji muszą się nauczyć negocjować, przyhamowywać maskowaną różnymi kodeksami i umoralniającą retoryką najzwyczajszą pazerność świata okołopublicznego (...) nie tracąc jednocześnie celu swojej działalności, że mają tworzyć kulturę intelektualną, a nie biznes*⁸⁶. Piotrowski wprawdzie zauważał, że *instytucja publiczna (w przeciwieństwie do prywatnej) nie powinna kierować się logiką ekonomiczną*, z czym trudno polemizować, ale proponowane przez niego rozwiązania strukturalne mające na celu uniezależnianie instytucji publicznych od kaprysów sponsorów, w gruncie rzeczy prowadziły do pogłębiania się zależności osób artystycznych od rynku sztuki. Skoro bowiem osoby te miały traktować swoją pracę na rzecz instytucji państwowych częściowo jako rodzaj służby publicznej, a nie mogły liczyć na stabilne warunki zatrudnienia, to tym samym czarną materią muzeum krytycznego była rosnąca ekonomiczna zależność osób artystycznych od prywatnych kolekcjonerów i właścicieli prywatnych galerii, których zysk zazwyczaj oparty jest o różnorodne formy wyzysku.

Tym samym diagnoza Piotrowskiego dotycząca aporii funkcjonowania instytucji publicznej, choć trafna w odniesieniu do mechanizmów finansowych i napięcia między misją

⁸⁶ Piotr Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, op. cit., s. 100.

a ekonomią, nie uwzględniała strukturalnego wymiaru wykluczenia, który Gregory Sholette opisał jako *dark matter* pola sztuki. W jego ujęciu to właśnie ogromna, niewidzialna masa twórczyn i twórców funkcjonujących poza oficjalnym obiegiem podtrzymuje stabilność całego systemu artystycznego, jednocześnie pozostając poza sferą widzialności i ekonomicznej gratyfikacji. W tym sensie muzeum krytyczne, mimo swoich emancypacyjnych ambicji, wpisuje się w logikę, którą Sholette określa jako *zinstytucjonalizowaną ekonomię nierówności* – mechanizm, w którym wytwarzanie symbolicznej wartości krytycznej staje się możliwe dzięki nieopłaconej lub nisko opłacanej pracy tych, którzy nigdy nie uzyskają pełnego dostępu do pola sztuki. Warto zauważyć, że założenia muzeum krytycznego były trudne – jeśli nie niemożliwe – do pogodzenia z teorią horyzontalnej historii sztuki czy późniejszą koncepcją alterglobalnej historii sztuki, formułującą apel o solidarność peryferii. Sam Piotrowski przyznawał bowiem, że środowiska spoza Warszawy, a więc peryferyjne, traktował jako źródło taniej (lub w każdym razie tańszej) siły roboczej. Jeśli zatem Gregory Sholette wskazuje, że neoliberalne instytucje kultury funkcjonują dzięki nieustannemu asymilowaniu i eksploataowaniu pracy twórczej znajdującej się w cieniu, to w przypadku muzeum krytycznego Piotrowskiego ów „ciemny rezerwuar” nie tylko nie zostaje ujawniony, lecz wręcz stanowi warunek jego działania. Krytyczność tej instytucji opiera się więc w dużej mierze na poziomie dyskursu i programowych deklaracji, podczas gdy jej infrastruktura opiera się na tej samej ekonomii wykluczenia, którą Sholette demaskuje w odniesieniu do świata sztuki globalnego kapitalizmu. W tym sensie muzeum krytyczne – choć z założenia antyrynkowe – ujawnia paradoks nowoczesnych instytucji sztuki: niemożność pełnego wyjścia poza logikę neoliberalnej produktywności, która konstruuje widzialność i wartość w oparciu o niewidzialną, nieuznaną pracę innych. Co więcej – paradygmaty sztuki zakorzenionej w tradycji sztuki krytycznej reprodukują mechanizmy rynkowe. Wprawdzie nie chodziło o to, jak Piotrowski charakteryzuje paradygmat „kultury sponsorowanej”, by była ona *ani nazbyt tradycyjna, ani nazbyt rewolucyjna (...), lekko sexy,*

*lekko sensacyjna, ale nie nazbyt*⁸⁷, ale jednak prace takie miałyby być z założenia o ile nie prowokacyjne, to wyposażone w potencjał prowokowania społecznego dialogu. Miały więc służyć wzniecaniu i podtrzymywaniu demokratycznego sporu, nie zaś solidarności i współpracy budowaniu kolektywów i wspólnotowych form działania, które mogłyby realnie podważać logikę indywidualistycznej produktywności i konkurencyjności właściwą zarówno rynkowi sztuki, jak i neoliberalnym modelom instytucji. W tym sensie muzeum krytyczne, mimo deklaratywnie antyrynkowego charakteru, w praktyce współtworzyło pole, w którym krytyka staje się towarem, a gest oporu – elementem strategii widzialności. Krytyczność, rozumiana jako potencjał prowokowania debat, zastąpiła solidarność jako potencjał przekształcania relacji produkcji i dystrybucji, przez co projekt Piotrowskiego wpisywał się – choć w sposób niezamierzony – w logikę tego, co Sholette określa mianem „ekonomii spektakularnego sprzeciwu”: systemu, w którym nawet gest krytyczny zostaje wchłonięty przez mechanizmy prestiżu, widzialności i kapitału symbolicznego. W tym kontekście analiza praktyki Galerii Labirynt w latach 2010–2025 nie tyle wpisuje się w koncepcję muzeum krytycznego, ile raczej ujawnia jej aporie – pozostając uważna na kwestie, które w tej koncepcji pozostawały na marginesie.

Analiza programu Galerii Labirynt w tych latach wskazuje na wyraźne przesunięcie akcentu od sztuki wpisującej się w paradygmaty i aporie muzeum krytycznego – wolnościowe i indywidualistyczne – ku zagadnieniom akcentującym prymat kwestii kolektywnych i równościowych. Ważna jest w tym kontekście wystawa z 2010 roku *Opowieści dziwnej treści* (kuratorzki: Marta Bosowska i Iga Gosiewska) – projekt o wyraźnym globalnym charakterze, łączącym refleksję nad lokalnym kontekstem artystycznym i społecznym z tematami o globalnym zasięgu. Prezentowała ona twórczość młodych artystek i artystów z Lublina oraz Poznania, trafnie oddając krajobraz problemów, które ujawniły się po kryzysie finansowym z 2008 roku – takich jak kryzys klimatyczny, globalny kapitalizm, prawa zwierząt czy narastający nacjonalizm. Wystawa była nie

⁸⁷ Ibidem, s. 98.

tylko próbą rozpoznania lokalnego pejzażu artystycznego, lecz także działaniem wspólnototwórczym. Jej istotą była – jak sądzę – nie tyle tak ceniona przez Piotrowskiego idea dialogu, ile wspólna praca, rozumiana nie metaforycznie, lecz dosłownie: jako proces współtworzenia, dzielenia zasobów i doświadczeń, w którym praca staje się materią wspólnoty, a nie jedynie przestrzenią narracji czy wymiany dyskursywnej. Istotną wystawą była także *Sztuka kontrolowana* z tego samego roku prezentująca materiały archiwalne ze zbiorów BWA w Lublinie. Choć pozornie dotyczyła kwestii zasygnalizowanych w tytule – relacji władzy i sztuki, cenzury oraz autocenzury – w istocie stanowiła ważne uzupełnienie wciąż nieopowiedzianej w sposób systematyczny historii funkcjonowania sieci Biur Wystaw Artystycznych. Wystawa pokazywała, że debata o sztuce kształtowała się nie tylko w binarnej opozycji między środowiskiem artystycznym a władzą, lecz również w obrębie codziennej praktyki instytucjonalnej – poprzez działalność związków zawodowych, lokalnych struktur ZPAP i innych organizacji współtworzących życie artystyczne Lublina.

Istotnym przykładem glokalizowania Lublina była wystawa *A–Y / Y–A* (2010–2011), kuratorowana przez Martę Ryczkowską, prezentująca prace i działania performatywne dwóch artystek: Andrée Weschler (Singapur / Szwajcaria) oraz Yingmei Duan (Chiny / Niemcy). Projekt został zrealizowany w ramach programu rezydencyjnego galerii. Jak zauważa kuratorka Marta Ryczkowska: *Wystawa pokazała, że Lublin – postrzegany zazwyczaj jako peryferyjny – może stać się punktem styku dla Wschodu i Zachodu, przestrzenią wymiany, a nie izolacji*⁸⁸. Podobny wydźwięk miała wystawa *Zamieszkanie 011* Anny Płotnickiej, otwarta w 2011 roku. Wrocławska artystka podejmowała w niej refleksję nad lokalnymi kontekstami zamieszkiwania i schronienia, ukazując ich ekonomiczne, społeczne i cielesne aspekty w subtelny splocie znaczeń. Projekt ten gruntował artystkę w wielowymiarowym Lublinie – zarówno w sensie dosłownym, poprzez zakorzenienie w lokalnej przestrzeni, jak i metaforycznym, poprzez wrażliwe rozpoznanie relacji między

⁸⁸ Marta Ryczkowska, *Lublin na linii Wschód – Zachód*, „Rocznik Historii Sztuki” 2016, tom 41, s. 325–338.

miejscem, ciałem a doświadczeniem codzienności. Wystawa *Limen* Żakliny Piechanowskiej (kuratorka: Magdalena Linkowska) była odmianą globalizowania konkretnego ciała kobiecej osoby artystycznej. Pokazywała stan zawieszenia między ciałem a tożsamością, w którym prawa do stawiania granic często ulegają naruszaniu w kontekście społecznym. Projekt poruszał kwestie gruntowania i dobrostanu psychicznego, a także stany liminalne, rozumiane jako pozycjonowanie kobiecej tożsamości pomiędzy prawem do autonomii a przynależnością społeczną. Jednocześnie eksplorował procesy autoterapeutycznego odzyskiwania ciała, pozwalające korygować doświadczenia dyskursywne i przywracać poczucie integralności własnej tożsamości.

W tym samym roku odbyła się wystawa Alevtiny Kakhidze, *In Little Place Any Corner Can Be Seen as Public*, której materią był pejzaż w kolorach flagi ukraińskiej. Wystawa ta była jedną z pierwszych realizacji zapowiadających niezwykle aktywną i odważną działalność Galerii Labirynt w kontekście sytuacji politycznej w Ukrainie. Odbyła się w roku, w którym władze w Kijowie rozpoczęły represje wobec opozycji, aresztowano Julię Tymoszenko, a kraj coraz wyraźniej dryfował w stronę autorytarnego modelu władzy, ograniczającego wolność słowa i niezależność instytucji publicznych. Kakhidze poruszała w niej kwestie praw i walki o prawa do przestrzeni skazanej na peryferyjność i zaniedbanej, lecz nie przeoczonej przez usiłujące ją zawłaszczyć narracje polityczne. Projekt wymagał aktywnej obecności odwiedzającego, której udział stawał się niezbędny do uruchomienia i dopełnienia tytułowej przestrzeni, czyniąc ją w pełni aktywnym polem doświadczenia.

Wystawa Makisa Farosa, *They Have Departed* (kuratorka: Magda Linkowska) z 2012 roku poruszała kwestie reperkusji greckiego kryzysu ekonomicznego i masowej emigracji Greków z kolebki europejskiej demokracji. Wpisywała się tym samym w szerszy kontekst prac artystów greckich, którzy w tamtym czasie zmuszeni byli uporać się z doświadczeniem tego, co reżyserzy dokumentu *Debtocracy* (2011, reż. Aris Chatzistefanou i Katerina Kitidi) określili mianem „władzy długu” – nowej formy ekonomicznej i politycznej podległości. Jednocze-

śnie praca ta antycypowała kryzys uchodźczy, będący efektem rozpoczynającej się wówczas wojny w Syrii. Tym samym wystawa ta spina wcześniejsze i późniejsze projekty w galerii, które poruszały kwestie ubóstwa, granic i emigracji. Wystawa *Synestezja* z 2012 roku (kuratorka: Livia Rozszas) realizowała postulaty równościowe, kwestionując uprzywilejowanie zmysłu wzroku w sztuce oraz zwracając uwagę na wykluczenie ekonomiczne osób z ograniczoną percepcją wzrokową, zmuszonych do finansowania własnych „protez uczestnictwa” w społeczeństwie zdominowanym przez hegemonię wzroku. Był to istotny krok w kierunku inkluzji, kontynuujący linie działań Galerii Labirynt zapoczątkowane w 2010 roku, w tym wystawę skierowaną do dzieci, symbolicznie oddającą im przestrzeń galerii.

Na przełomie lat 2012 i 2013 odbyła się wystawa Teresy Murak, *Do kogo idziesz / Who Are You Going To* (kuratorka: Magdalena Linkowska) – polskiej prekursorki sztuki kobiecej wyzwolonej z antropocentrycznego paradygmatu. Wystawa ta pokazywała, że galeria potrafi reinterpretować problem granic i nomadyczności odnosząc je nie tylko do sytuacji politycznej, ale i postantropocentrycznego ciała, rozumianego zgodnie z koncepcją Rosi Braidotti, jako nomadyczne i porowate.

W roku 2013 na szczególną uwagę zasługuje także wystawa Krzysztofa Wodiczki, *Sztuka domeny publicznej / The Art of Public Domain* (kuratorka: Bożena Czubak) stanowiąca interesujący przykład sztuki, która równie dobrze mogłaby pełnić rolę flagowej ekspozycji muzeum krytycznego. Wodiczko współpracował z Piotrowskim i był obecny w jego publikacjach, m.in. w książce *Globalne ujęcie. Sztuka Europy Wschodniej w perspektywie porównawczej*, w kontekście alterglobalistycznym. W Labiryncie pokazano dokumentację najważniejszych projektów artysty m.in. z Hiroszimy, Bunker Hill Monument w Bostonie, Polin w Warszawie, Nowego Jorku i Tijuany. Wystawa w kontekście galerii zyskuje jednak inny wydźwięk niż w wizji Piotrowskiego: przesuwając akcent z problematyki wykluczenia i praktyk demokratycznych w stronę równouprawnienia. Twórczość Wodiczki w tym ujęciu staje się kolekcją postantropocentrycznych „protez równości”, ukazu-

jącą możliwość użycia sztuki w praktykach inkluzywnych, odpowiadających lokalnemu kontekstowi i programowi Galerii Labirynt.

W tym samym roku w Galerii Labirynt pokazano również wystawę Anny Baumgart *Nie pamiętam, wyobrażam sobie / I don't remember, I imagine* będącą przykładem sprawnej renegocjacji etykiet sztuki krytycznej i feministycznej, dzięki którym twórczość artystki była reinterpretowana i chroniona. Ekspozycja została zaprezentowana w ramach cyklu *To nie jest film*, podobnie jak wystawa Wodiczki, i kontynuowała wątki znane z poprzedniego filmu Baumgart – *Zdobycy słońca* – dotyczące możliwości przekroczenia ograniczeń medium w kierunku interakcji ze społeczną rzeczywistością. Rok później, w 2014 roku, Galeria zrealizowała wystawę Huberta Czerpoka *Historia i utopia*, koncentrującą się na mechanizmach tworzenia narracji historycznych i mitów narodowych oraz ukazującą napięcia między utopią a ideologią. Ekspozycja antycypowała późniejsze zaangażowanie Galerii w krytyczną obserwację sytuacji politycznej, która w 2015 roku uległa radykalnej zmianie po dojściu do władzy Prawa i Sprawiedliwości.

Globalna zmiana paradygmatu w sztuce, wywołana kryzysem finansowym, przesunęła uwagę w kierunku analizy aspektów ekonomicznych jako priorytetowych względem wolnościowych. Teraz można było obserwować kolejny zwrot – tym razem w narracji społecznej w Polsce. Warto również zaznaczyć, że Piotrowski, który zmarł w pierwszej połowie 2015 roku, w poprzednim roku zorganizował w Lublinie ostatnią międzynarodową konferencję *East European Art Seen from Global Perspectives: Past and Present*, która odbyła się w październiku 2014. Sytuacja polityczna w Polsce dobrze wpisała się w ramę metodologiczną forsowaną przez Piotrowskiego, opartą na demokracji i wolności, gdyż wartości te stały się w wyniku władzy skrajnie prawicowej partii deficytowe. Partia rządząca usiłowała wówczas zredefiniować narrację dotyczącą transformacji ustrojowej, przypisując sobie w niej kluczową rolę. Był to więc szczególnie interesujący moment, w którym język transformacji ulegał redefinicji i renegocjacji. Sytuacja ta stała się również impulsem do ponownej refleksji nad para-

dygmatami sztuki zaangażowanej w Polsce – silnie zakorzenionymi w tradycji sztuki krytycznej. Galeria Labirynt odnalazła się w tym nowym układzie: z jednej strony podjęta na nowo zarzuconą narrację transformacji i stworzyła przestrzeń oporu wobec prób ograniczania wolności obywatelskich, z drugiej – konsekwentnie rozwijała praktyki wypracowane po kryzysie finansowym oraz kontynuowała dialog z ideą alterglobalnej historii sztuki sformułowaną przez Piotra Piotrowskiego. Jednocześnie Galeria nie rezygnowała z zaangażowania w prezentację postantropocentrycznych modeli praktyk artystycznych i refleksji nad kryzysem klimatycznym.

Jeszcze w 2014 roku odbyły się dwie wystawy: *Zejsście* Magdaleny Franczak (kuratorka: Magdalena Linkowska) oraz *Szukając Jezusa* Katarzyny Kozyry (kurator: Jacek Michalak). Ta druga, poruszająca problem syndromu jerozolimskiego, okazała się szczególnie znacząca – z dzisiejszej perspektywy można ją uznać za zapowiedź i symptom późniejszej polityki symbolicznej prowadzonej przez Prawo i Sprawiedliwość.

Na przełomie roku 2014 i 2015 odbyła się wystawa *R.E.P.: 10 lat. O metodzie* prezentująca twórczość radykalnego ukraińskiego kolektywu artystycznego o wyraźnie lewicowych inklinacjach, powstałego w czasie Pomarańczowej Rewolucji na kijowskim Majdanie. Ekspozycja była odpowiedzią na wydarzenia z 2014 roku, w tym aneksję Krymu przez Rosję, i stanowiła wyraźny sygnał konsekwentnego zaangażowania galerii w sytuację polityczną na Ukrainie. Działania te nie wynikały ani z chwilowej mody na sztukę ukraińską, ani z chęci zysku symbolicznego. Dyrektor Galerii Labirynt, kontynuując tę linię zaangażowania, podróżował później do Ukrainy mimo zagrożeń związanych z wybuchem pełnoskalowej wojny, podkreślając rzeczywiste, a nie deklaratywne, zaangażowanie instytucji w problemy regionu.

W 2015 roku kontekst, w którym działała Galeria Labirynt, stał się jeszcze bardziej złożony i wymagający. Praca Waldemara Tatarczuka przypadała na okres kryzysu finansowego, narastającego kryzysu ekologicznego, kolejnych etapów wojny w Ukrainie, ograniczeń wolności obywatelskich w Polsce, a w kolejnych latach – także wyzwań związanych z pande-

mią. Od 2015 roku odbywały się w Labiryncie liczne wystawy związane z sytuacją polityczną w Polsce. Miały one przy tym bardzo różny charakter – od ostentacyjnych manifestów, po performatywne kwestionowanie zawłaszczenia przestrzeni publicznej oraz bardziej subtelne realizacje. W tym kontekście warto przypomnieć wystawę Oskara Dawickiego – enfant terrible polskiej sztuki krytycznej, trickstera, który w 2015 roku w Galerii Labirynt zrealizował subteloną instalację *Lacrimosa* (kurator: Robert Rumas). Praca zanurzała polityczny kontekst w onirycznej wizji „kałuży łez” rodem z opowieści Lewisa Carrolla. Nietypowo dla artysty, dzieło oscylowało między afektywnym wymiarem sytuacji politycznej a komentarzem politycznym, umiejscawiając podmiot społeczny w stanie ciągłego zaburzenia – balansującym między mechanizmami umniejszającymi a poczuciem omnipotencji i fantazjami wielkościowymi.

Wystawa *DE-MO-KRA-CJA* (2016) była jedną z pierwszych ekspozycji w Polsce, które reagowały na zmianę polityczną po objęciu władzy przez PiS. Jej tytuł – rozbity graficznie na sylaby – sugerował rozpad i kryzys pojęcia demokracji. Waldemar Tatarczuk zestawiał prace artystek i artystów takich jak Katarzyna Kozyra, Anna Baumgart, Mirosław Bałka, Aleka Polis, Joanna Rajkowska, Janusz Bałdyga, Karolina Mełnicka, a także innych podejmujących problem ograniczeń demokracji – tematy manipulacji władzy, wykluczania, ograniczania wolności słowa i pluralizmu. Wystawa antycypowała figury i strategie, do których odwołano się w 2021 roku w reakcji na sytuację na granicy z Białorusią.

Wystawy takie jak *Jesteśmy ludźmi* (2020) czy *Nigdy nie będziesz szła sama* (2020/2021) miały wyraźnie zaangażowany charakter i stanowiły dowód na gotowość galerii do manifestowania swojej politycznej podmiotowości. Pierwsza z nich była reakcją na nasilające się ataki wobec osób LGBTQ+ i wynikające z nich napięcia społeczne w Polsce. Ekspozycja stanowiła upomnienie się o prawa społeczności LGBTQ+ jako prawa człowieka i demokratyczny standard, jednocześnie wyrażając opór wobec prób dehumanizacji osób nieheteronormatywnych. Był to powrót do postulatów równościowych poprzez roszczenia wolnościowe. Wystawa *Nigdy nie bę-*

dziesz szła sama, przygotowana przez zespół Galerii Labirynt powstała w odpowiedzi na protesty Strajku Kobiet. Galeria udostępniła wówczas swoje przestrzenie do dokumentacji oddolnej – transparentów, zdjęć i materiałów wideo – tworząc archiwum ruchu społecznego i redefiniując instytucję jako miejsce solidarności, a nie neutralnej prezentacji. Była to dokumentacja Czarnego Protestu, który w 2020 roku, po decyzji Trybunału Konstytucyjnego z 22 października o zakazie aborcji w przypadku ciężkich i nieodwracalnych wad płodu, stał się największymi protestami społecznymi w Polsce od czasu transformacji.

W latach 2017–2025 Galeria Labirynt w Lublinie stała się jednym z ważniejszych w Europie Środkowo-Wschodniej ośrodków refleksji nad sztuką ukraińską. Program wystawieniczny rozwijał się w ścisłym dialogu ze środowiskiem ukraińskim, jednocześnie uwzględniając kontekst geopolityczny regionu. Warto zwrócić uwagę na wystawę *Uwaga! Granica / Attention! Border* (2017, kuratorzy: Monika Szewczyk i Waldemar Tatarczuk), przygotowaną we współpracy z Galerią Arsenał w Białymstoku. Ekspozycja analizowała pojęcie granicy jako kategorii geopolitycznej, emocjonalnej i społecznej, prezentując prace artystów z Polski, Ukrainy i Białorusi. Już wtedy antycypowała wydarzenia z 2021 roku, kiedy granica wschodnia stała się sceną jednego z najpoważniejszych kryzysów humanitarnych w Europie.

Po rosyjskiej inwazji na Ukrainę w lutym 2022 roku Galeria Labirynt zareagowała natychmiast. Wystawa *Out Loud* (wrzesień 2022, zespół kuratorski: Krystian Kamiński, Valerie Karpán, Marina Khrypun, Agata Sztorc-Gromaszek) zgromadziła prace współczesnych artystek i artystów ukraińskich, w tym Lady Nakonechnej, Vovy Vorotniova, Lucy Ivanovej, Daniila Galkina. Była to jedna z pierwszych ekspozycji w Polsce reagujących na zaostrzenie sytuacji politycznej. Galeria przekształciła się wówczas w przestrzeń solidarności i wsparcia, równolegle uruchamiając program *#StandWithUkraine*, obejmujący rezydencje, warsztaty i działania społeczne dla twórców doświadczających uchodźstwa i migracji.

W 2023 roku Labirynt zaprezentował projekt *The Sky Is*

Open, gromadzący artystki i artystów takich jak Davyd Chychkan, Nikita Kadan, Yaroslav Futymyskiy, Zhanna Kadyrova, Taras Kamennoy, Kinder Album, Denys Pankratov, Andriy Rachinskiy & Daniil Revkovskiy, Mykola Ridnyi. Wystawa analizowała przemiany pejzażu wojennego. W tym samym okresie w Labiryncie pokazano również wystawę Aleny Grom, której prace powstały po masakrze w Buczy, Irpieniu i Borodziance. W cyklu *Szkoła* artystka zestawiała zdjęcia zniszczonych klas, porzuconych zeszytów i zabawek z portretami dzieci, które przeżyły okupację. Prace tworzą istotne pole napięcia z fotografiami Czarnobyła, który do inwazji stanowił obiekt czarnej turystyki. O ile tamte – powielane w mediach społecznościowych fotografie operowały kontrastem niewinnych obrazów i radioaktywności ukazanych przedmiotów i stanowiły obrazy konstruowanej narracji o letalności projektu komunistycznego, prace Grom są o wiele bardziej subtelne. Problematyzują kwestie edukacji w obliczu wojny, utraty poczucia bezpieczeństwa i aktualności narracji, które kształtują systemy edukacji w regionie. Równolegle Labirynt zaprezentował także projekt duetu Daniil Revkovskiy i Andriy Rachinskiy poświęcony robotniczej i klasowej tożsamości oraz sposobom ich zawłaszczania. Ich filmy i instalacje (jak *Labor Safety Rules*) eksplorowały historię post-sowieckiego przemysłu i robotniczej samoorganizacji, zestawiając ją z aktualną sytuacją wojny i militaryzacji pracy. Artyści ukazywali, jak tożsamość klasowa i ekonomiczna pozostaje ukrytą warstwą konfliktu, a doświadczenie robotnika i żołnierza stapia się w jeden, dramatyczny model wyczerpania ciała. W tym kontekście Labirynt stał się jedną z nielicznych w Polsce instytucji, które intencjonalnie włączyły w debatę o wojnie także wątek ekonomiczny i klasowy, odśladając związek między wojną a kapitalizmem. Równolegle prezentowana była praca Yehora Antsyhina *Moje złamane kości*, która koncentrowała się na somatycznym doświadczeniu wojny.

Na przełomie 2023 i 2024 roku, w ramach Kyiv Biennale 2023, Galeria Labirynt zaprezentowała wystawę *To tylko wystawa* (kurator: Waldemar Tatarczuk). Jej tytuł celowo minimalizował znaczenie instytucji, kontrastując z rzeczywistym zaangażowaniem galerii w sytuację polityczną i wsparciem dla

osób ponoszących bezpośrednie konsekwencje konfliktu oraz obrony Ukrainy. W 2024 odbyło się wiele wydarzeń, które rzucały światło na to, co dzieje się za wschodnią granicą. Wystawa Ksenii Medwedetskiej *Wolność* problematyzowała pojęcie wolności w kontekście współczesnych napięć politycznych i społecznych. Wykład Kateryny Iakovlenko *Ukraińskie artystki w wojnie: opowieść o pamięci, stracie i trosce* dotyczył kobiecej perspektywy wojny. Poruszał kwestie życia artystki w czasie konfliktu, zmieniającego się doświadczenia macierzyństwa, codziennych praktyk zawodowych oraz nowych ról, jakie wojna narzuca artystkom. Rok ten przyniósł również wystawę *War and Peace?* Aleny Grom (kuratorka: Gabriela Gawęda). Grom, ukraińska artystka i fotografka, była kolejną rezydentką programu Lublin Station, realizowanego przez Galerię Labirynt we współpracy z Galerią Artsvit (Dnipro, Ukraina). Jej prace, łączące fotografię konceptualną i reportaż społeczny, w zniuansowany sposób odnosiły się do doświadczenia wojny w aspekcie cielesnym i kolektywnym, jednocześnie stawiając pytanie o to, czy wojnę i pokój można traktować jako binarne przeciwieństwa. Warto w tym kontekście przywołać również wcześniejszą (2023) wystawę *Dicktopia* Zhenyi Tramvay – osoby niebinarnej z Ukrainy – która problematyzowała aktualność binarnych opozycji dotyczących ciała, wojny oraz struktur społecznych. Wystawa Vartana Markariana z 2024 roku *Wyjazd nie jest możliwy* ukazywała posthumanistyczne aspekty wojny oraz ich powiązania z kryzysem ekologicznym, wskazując na złożone sprzężenia między konfliktami zbrojnymi a degradacją środowiska.

W 2025 roku Galeria Labirynt zrealizowała projekty: *Różne miejsca / Different Places* (zespół kuratorski: Oksana Barshynova, Waldemar Tatarczuk, we współpracy z Narodowym Muzeum Sztuki Ukrainy) oraz *Voices from Ukraine* (kuratorzy: Daryna Skrynnyk-Myska i Waldemar Tatarczuk), w której udział wzięły m.in. Kateryna Aliinyk, Katya Buchatska, Bohdan Bunchak, Vasylyna Buryanyk, Dasha Chechushkova, Davyd Chychkan, Danylo Pavlii, Nikita Kadan, Zhanna Kadyrova i Vlodko Kaufman.

Równolegle w Galerii Labirynt realizowano projekty takie jak

Napad na bazar 2 Franka Warzywa (2022), które krytykowały kapitalizm, atakując pojęcie regulującego potencjału rynku i wskazując na totalitarny charakter ustroju kapitalistycznego. Była to lekcja wyciągnięta przez galerię z doświadczeń kryzysu ekonomicznego oraz pandemii COVID-19, która zintensyfikowała wcześniejsze wątki środowisk kultury – zwłaszcza możliwość uniezależnienia się osób artystycznych od mechanizmów rynku oraz rolę instytucji państwowych i demokratycznych w tym procesie. Pandemia COVID-19, ogłoszona przez Światową Organizację Zdrowia 11 marca 2020 roku, wstrząsnęła globalnym systemem ekonomicznym, ujawniając przy tym konwencjonalność i pozorną niezbywalność pewnych mechanizmów, kluczowych dla funkcjonowania kapitalistycznych społeczeństw. W Polsce od 12 marca 2020 zamknięto instytucje kultury, a artyści – pozbawieni możliwości wystawiania, sprzedaży i bezpośredniego kontaktu z publicznością – znaleźli się w sytuacji gwałtownej prekaryzacji pracy twórczej. Pandemia spowodowała refleksję dotyczącą bazy i odwrót od kultury rozumianej jako nadbudowa oraz prowokowała pytania o strukturalne nierówności systemu, który w sytuacji kryzysu natychmiast odstąpił swoje hierarchie i wykluczenia. W tym kontekście Galeria Labirynt w Lublinie stała się jedną z nielicznych instytucji w Polsce, które dysponowały już wypracowanymi narzędziami, by odnieść się do pandemii w szerokim kontekście procesów polityczno-ekonomicznych i ukazać subtelne splątania tych procesów. Były to zarówno wydarzenia artystyczne (wystaw i serie działań kuratorskich), jak i wykłady czy debaty. Jednym z tych ostatnich wydarzeń był cykl dyskusji *Pandemiokracja. Kultura w nowej czasoprzestrzeni społecznej*, analizujących pandemię jako papierek lakmusowy demokracji z jednej strony, a z drugiej – jako przyspieszenie paradygmatu solidarnościowej wspólnoty. Osoby w niej uczestniczące — Edwin Bendyk, Ewa Domańska, Agnieszka Kurant – zastanawiały się, czy mechanizmy funkcjonujące w czasie pandemii były konsekwencją czy aberracją sprzężenia demokracji i kapitalizmu. Termin „pandemiokracja” nie odnosił się wyłącznie do zastąpienia praktyk demokratycznych innymi, lecz raczej do pytania, czy te praktyki kiedykolwiek opierały

się na rzeczywistej partycypacji i współuczestnictwie. Dyskusje badały nostalgię nie tylko za utraconą rzeczywistością, ale i za fantazją na jej temat.

Labirynt, zamiast powrócić do przedkryzysowego modelu funkcjonowania instytucji, potraktował pandemię, podobnie jak kryzys ekonomiczny, jako impuls do redefinicji roli sztuki jako narzędzia wspólnotowej opieki i etyki solidarności. W tym sensie *Pandemiokracja* stała się nie tylko dokumentem czasu zarazy, ale i punktem zwrotnym – zapowiedzią tego, co w kolejnych latach (po 2022 roku) objawi się w programie galerii jako trwała orientacja na artystyczną empatię, klasową świadomość i horyzontalne modele współpracy.

Od 2024 roku widać wyraźną intensyfikację strategii łączących krytykę społeczną i praktyki inkluzywne. Wystawa Barbary Gryki *Dirty Blood. De-risking* (2024/2025) pokazała, jak Galeria Labirynt łączy wątki podziałów klasowych i krytyki kapitalizmu z refleksją ekologiczną. Jubileuszowy projekt *100 lat w Labiryncie – otwarta przestrzeń* stanowił świadectwo nie tylko utrwalonych narzędzi krytycznych i konsekwentnej postawy oporu galerii, ale także ich powiązania z praktykami inkluzywnymi. Labirynt konsekwentnie stosuje strategię inkluzywne: bilety w niskiej cenie, „ciche godziny”, uwzględnianie osób neuro różnorodnych, tłumaczenia na PJM oraz formy partycypacyjne – co stało się trwałym elementem jego polityki publicznej. Wystawa Katarzyny Górnej *Pamięć ziemi* (kurator: Antoni Burzyński) stanowiła refleksję nad spuścizną sztuki krytycznej, łącząc feminizm z problematyką ekologiczną i kwestiami klasowymi. Podobny charakter miała ekspozycja Marty Zgierskiej *Jałowy bieg*, która splotła zagadnienia wyczerpania, bezproduktywności i jałowości – w odniesieniu do modernistycznych utopii, ciała kobiety i ciała Ziemi. Wystawy te rozwijały perspektywę feministyczną, wskazując na prekaryzację ciała i wysiłek bez celu jako metaforę współczesnej kondycji pracy. Ekspozycja *Wiano* Magdaleny Ciemierkiewicz (kurator: Monika Rejman) prezentowała sztukę z pogranicza polsko-ukraińskiego. Praca artystki, wolna od binarnych schematów tradycji sztuki krytycznej, subtelnie ujawniała powiązania między ciałem, kobiecą tożsamością, brzemieniem, wizualnymi

skryptami pokoleniowymi, niewidzialną pracą i wywłaszczeniem rękodzieła w kontekście nacjonalizmu.

Galerię Labirynt można uznać zatem za ciemną materię krytycznego muzeum Piotrowskiego, praktykującą jego koncepcję horyzontalnej i alterglobalnej historii sztuki w sposób korygujący jej aporie i niekonsekwencje. Lata 2010–2025 były okresem trudnym i złożonym w wymiarze ekonomicznym, społecznym i politycznym. Galerii udało się jednak nie tylko wypracować model instytucji szybkiego reagowania – jak określił go Adam Mazur – i sprostać wyzwaniom tamtego czasu, ale także stworzyć miejsce o wysokim poziomie wiarygodności, umiejętnie łączące radykalizm ze zniuansowaną i etyczną postawą⁸⁹.

⁸⁹ Adam Mazur, *Pandemonium. Historia przepowiedzianej katastrofy*, „Kalejdoskop kultury” 2021, 21 czerwca, <https://kalejdoskopkultury.pl/pandemonium-pandemiokracja-labirynt/>, [dostęp: 20.10.2025].

Obce kontra nasze. Wystawy w Galerii Labirynt jako symptom ewolucji polskiego dyskursu artystycznego w latach 2015–2023

O Galerii Labirynt można opowiedzieć wiele historii. To miejsce niezmiennie stanowi ważny punkt na mapie polskiej sztuki performansu, a w ostatnich latach stało się jedną z głównych bram, przez które na polską scenę przenika sztuka ukraińska. Analizując historię wystaw w Labiryncie, łatwo dostrzec momenty, gdy galeria nie tylko wpisywała się w aktualne dyskusje o sztuce w Polsce, lecz także współkształtowała jej dyskurs. Temu właśnie wymiarowi działalności Labiryntu poświęcony jest ten tekst. Skupiam się w nim na kilku wystawach zorganizowanych w latach 2015–2023, w których wybrzmiały ważne tematy pochłaniające polskie życie artystyczne ostatniej dekady. Mój wybór jest oczywiście subiektywny – to również opowieść o wątkach szczególnie istotnych dla mnie, krytyczki uważnie śledzącej przemiany zachodzące w sztuce współczesnej.

Należę do rocznika, który karierę rozpoczynał po 2010 roku, w Polsce posmoleńskiej, ale ciągle wesoło PO-wskiej. Gdyby ktoś się mnie spytał, jakie lata minionej dekady były dla mnie najbardziej ekscytujące, podałabym pewnie daty 2011–2012. Miałam wtedy wrażenie, że w sztuce – i w całej estetyce – otwiera się nowy rozdział. Odkrywałam sztukę postinternetową, pełną wiary w technologie, w cyfrowe wspólnoty, w nowe formy komunikacji. Byłam technooptymistką, która z entuzjazmem śledziła sztukę rozwijającą się na YouTube i Facebooku. Postrzegałam siebie jako członkinię globalnej sieci sztuki, pokoleniowej formacji niepodzielonej terytorialnie i połączonej wspólnym kulturowym doświadczeniem. Była to perspektywa bardzo idealistyczna, a wydarzenia na polskiej scenie kulturalnej i politycznej szybko mi uświadomiły, że moje doświadczenie jako krytyczki sztuki z Polski różni się jednak od doświadczenia Ryana Trecartina czy Petry Cortright. Wy-

darzenia, które wybrałam, ilustrują momenty, w których polska scena sztuki albo próbowała absorbować globalne trendy, albo zwracała się ku sobie, własnym problemom i tradycji wizualnej. Te kierunki myślenia – na zewnątrz i do wewnątrz – czasem funkcjonowały w polskiej sztuce równolegle i osobno, a czasem zderzały się ze sobą, stając się częścią szerszych zmian społecznych ostatnich lat.

Sztuka, która wygląda niepokojąco dobrze

Cofnijmy się zatem do 2015 roku. 24 maja w Galerii Labirynt otwiera się wystawa *Czysta formalność*, której kuratorem jest Marcin Krasny. Wystawa miała być podsumowaniem rozwijającego się w Polsce nurtu sztuki formalistycznej i refleksją o kondycji polskiej sztuki abstrakcyjnej. Prezentacja zajęła całą przestrzeń budynku na Popiełuszki 5 i Galerię Labirynt 2, znaleźli się na niej artyści i artystki z różnych pokoleń, a tytułowy temat formalizmu został potraktowany szeroko i umownie, dzięki czemu w tej kategorii pomieściły się tak różne osobowości jak Tomek Baran, Cezary Poniąkowski, Izabela Chamczyk, Rafał Jakubowicz czy Rafał Bujnowski. Kurator chciał w ten sposób dowartościować tendencje, które w jego mniemaniu sytuowały się w przeszłości na marginesie dyskursu artystycznego, zdominowanego przez sztukę zaangażowaną. W tym miejscu otwiera się jednak puszka pytań o to, czy sztuka formalistyczna, czy też abstrakcyjna rzeczywiście była wykluczona? Kto o tym decydował? I wreszcie – co rozumiemy przez słowo „formalizm”? *Czysta formalność* nie dawała na nie jednak odpowiedzi, oferując w zamian widok nadmiernie stłoczonych prac na galeryjnych ścianach. Kuratorowi wystawy nie można jednak było odmówić czujności, o formalizmie bowiem mówiło się wtedy sporo. W 2014 roku Walter Robinson, krytyk i redaktor kierujący magazynem „Artnet”, ukuł termin *zombie formalism*, opisujący falę retroawangardowego, abstrakcyjnego malarstwa, które wówczas podbijało amerykański rynek sztuki (wśród przykładów krytyk podawał takich artystów jak Oscar Murillo, Lucien Smith, czy Jacob Kassay). Moda na *zombie formalism* rozwijała się głównie za sprawą bogatych kolekcjonerów, którzy wydawali się odporni na opinie kuratorów czy

krytyków – było to więc zjawisko stricte rynkowe, obrazujące wpływ pieniądza na estetykę. *Zombie formalism* nie przeniknął do Polski (na żartobliwe nawiązanie pozwolił sobie tylko Michał Woliński, który w 2014 roku w galerii Piktogram zorganizował wystawę *Zombie Formalism*) – o formalizmie mówiło się u nas w innym kontekście.

Pierwsza połowa drugiej dekady XXI wieku była czasem, kiedy do polskiej sztuki zaczęły przenikać międzynarodowe trendy wizualne związane ze sztuką postinternetową, ale także rozwijającą się wówczas estetyką postindustrialnego minimalizmu i rosnącą popularnością teorii nowego materializmu. Na polską scenę wprowadzała je głównie Galeria Stereo, która jeszcze w 2009 roku, w swojej siedzibie w Poznaniu zorganizowała wystawę Daniela Kellera i Nika Kosmasa, postinternetowego duetu znanego jako Aids-3D, a w latach następnych wytrwale lansowała sztukę spod znaku Nowej Rzeczowości. Polska krytyka obserwowała to zjawisko z dystansem: Karol Sienkiewicz na łamach „Dwutygodnika” narzekał, że nowa modna sztuka, wzorowana na trendach z Instagrama i Tumblr, przypomina *przeciętną produkcję z berlińskiej Auguststrasse*⁹⁰. Ja sama opisywałam je z mieszaniną fascynacji i rezerwy, postrzegając nowe estetyki jako rodzaj zagrożenia, które może doprowadzić do homogenizacji lokalnej sztuki i otwierać furtkę dla twórczości epigońskiej⁹¹. Wystawa *Czysta formalność* w Labiryncie także operowała takim dwuznacznym stosunkiem do formalizmu – była teoretycznie afirmatywna wobec sztuki przykładającej wagę do formy, jednak już samo określenie jakiegokolwiek postawy artystycznej jako formalistycznej wydawało się dla niej w jakiejś mierze deprecjonujące.

Krok w tył

Rok 2015 przyniósł znaczącą zmianę, władzę w Polsce przejęła prawica. Środowisko artystyczne nie poczuło tej zmiany od

⁹⁰ Karol Sienkiewicz, *Coś mnie uwiera*, „Dwutygodnik” 2013, nr 104 (kwiecień): <https://www.dwutygodnik.com/artykul/4402-cos-mnie-uwiera.html>, [dostęp: 19.10.2025].

⁹¹ Karolina Plinta, *Nowy formalizm: sztuka naszych czasów*, „Szum” 2013/2014, nr 4 (zima – wiosna) s. 56–63.

razu, jednak na pewno był to moment szoku. Wiadomo było, że jakiś etap modernizacji polskiej sceny – czasu kiedy powstawały nowe instytucje, wprowadzano programy budowania narodowych kolekcji, rozwijał się sektor prywatny, a lokalni artyści uważnie patrzyli na zachód – dobiega końca. Najszybciej zareagowała Galeria Labirynt, która po wyborach do Parlamentu wygranych przez PiS, zorganizowała interwencyjną wystawę i debatę *DE-MO-KRA-CJA*. Wystawa powstała z prac wypożyczonych bezpośrednio od artystek i artystów, którzy sami decydowali, co chcą pokazać, a także rekomendowali innych twórców. W efekcie ukształtował się pokaz stanowiący szeroki komentarz do polskiej rzeczywistości społecznej i politycznej. Złożyły się na niego w znacznej mierze prace nienowe – powstałe między innymi w pierwszej dekadzie XXI wieku – które podejmowały problemy wciąż aktualne: narastającą ksenofobię oraz konserwatywną wizję polskości. Krytycy zwracali uwagę na brak artystów i artystek młodego pokolenia⁹² – reprezentowali ich tylko Karolina Mełnicka i Stach Szumski. Był to brak tyle znamieny, co przewidywalny – najmłodsza generacja kształtowała się w czasach względnej politycznej liberalizacji i nie była aż tak zafiksowana na polskości jak ich starsi koledzy i koleżanki, nie mieli więc na podorzędu gotowych prac na ten temat. Sztuka potrzebowała czasu, żeby przetrwać nową rzeczywistość i na nią odpowiedzieć, tymczasem pozostawał stary repertuar tematów i form (który na swoim blogu ironicznie wymieniał Karol Sienkiewicz: „druty kolczaste, polska flaga, polski hymn, manifestacje narodowców, Solidarność, Lech Wałęsa, wolność, równość, braterstwo”⁹³).

Ważną częścią *DE-MO-KRA-CJA* była debata poświęcona diagnozie sytuacji środowiska artystycznego w nowej rzeczywistości politycznej. Przedstawiono wówczas także kilka projektów reformatorskich, np. Tomasz Kozak zaproponował stworzenie Instytutu Sztuki Wizualnych i sieci Wojewódzkich Instytutów Interdyscyplinarnych, które zajmować się miały re-

⁹² Piotr Policht, *Stan wyjątkowy. DE-MO-KRA-CJA w Galerii Labirynt*, „Szum”, 8.06.2015: <https://magazynszum.pl/stan-wyjatkowy-de-mo-kra-cja-w-galerii-labirynt/> [dostęp: 22.10.2025].

⁹³ Karol Sienkiewicz, *DE-MO-KRA-CJA*, 30.06.2016, blog: <https://sienkiewicz-karol.org/2016/06/30/de-mo-kra-cja/> [dostęp: 22.10.2025].

fleksją o polskich instytucjach na „wyższym poziomie dialektycznym”. Ten intrygujący i zalatujący Kafką projekt pozostał na poziomie idei. Bardziej realistycznym pomysłem, choć niepozbawionym hipisowskiej fantazji, był projekt Szalonej Galerii, autorstwa Jakuba de Barbaro, Agnieszki Polskiej i Janka Simona. Szalona Galeria odwoływała się do działań Mariana Minicha, dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi, który organizował miniwystawy w małych miasteczkach i wsiach, pokazując na nich reprodukcje awangardowej kolekcji MSŁ. Na wzór Minicha członkowie Spółdzielni Goldex Poldex postanowili wyruszyć w Polskę i pokazywać sztukę współczesną w małych miasteczkach, odpowiadając w ten sposób na problem społecznej nierówności w dostępie do kultury. Na wystawie w Labiryncie zaprezentowali makietę galerii (złożoną z kampera, namiotu, przenośnej ścianki, instalacji i stanowiska grillowego) zaprojektowaną przez Katarzynę Przezwańską, a rok później w okolicy lata mobilna galeria wyruszyła w swoją misję. Udało mi się nawet odwiedzić ją podczas finału trasy na plaży w Czołpinie i doświadczyć na skutek tego gruntownej przemiany świadomości⁹⁴. Nie wiem, czy w trakcie podróży Szalonej Galerii takich oświeceń było więcej i czy była to metoda do szerszego zastosowania, ale na pewno chciałabym żyć w świecie, w którym byłoby to możliwe.

Pomysły środowiska artystycznego na budowanie społecznego dialogu były inne, czego przykładem może być wystawa *Communis. Renegocjacje wspólnoty*, otwarta 17 września 2016 roku w Labiryncie. Jej kuratorzy, Szymon Maliborski i Łukasz Mojsak, postanowili sprawdzić, czy obszarem społecznego dialogu może być religia, będąca fundamentem polskiej tożsamości narodowej. Na wystawie znalazły się artystki i artyści, których działania były tematem ożywionej debaty: prace Daniela Rycharskiego rozszerzały ideę religijnej wspólnoty, otwierając je na doświadczenie osób nieheteronormatywnych; Ada ADU Karczmarczyk pokazała prace z serii *Oblubienice*, na

⁹⁴ Karolina Plinta, *Krytyczka sztuki i siedem kubeczków artystyżolu. Jeden dzień z Szaloną Galerią*, „Szum”, 16.09.2016: <https://magazynszum.pl/krytyczka-sztuki-i-siedem-kubeczkow-artyzolu-jeden-dzien-z-szalona-galeria/> [dostęp: 22.10.2025].

których wcielała się w personifikacje Kościoła protestanckiego, katolickiego i prawosławnego; zaprezentowana została rejestracja działania Marii Olbrychowicz i Jany Shostak, które podczas Światowych Dni Młodzieży w Krakowie dowiesiły na rynku portret papieża Franciszka, którego polski Kościół lubił jakby mniej. Warty wspomnienia jest też projekt *Skup też Łukasza Surowca*, w ramach którego artysta oferował pieniądze za łzy wypłakane do fiołki. Chętni uczestnicy i uczestniczki mogli więc kapitalizować własne cierpienie. *Communis* spotkał się z ostrożnym przyjęciem – dla lewicowej publiczności wystawa nazbyt romansowała z katolicyzmem, dla konserwatywnych odbiorców była zaś zbyt zdystansowana. Iwo Zmyślony zarzucał wówczas kuratorom brak zrozumienia dla dyskursu kościelno-konserwatywnego, domagając się równocześnie projektów, które umożliwią wybrzmienie różnych głosów trwającego wówczas w Polsce sporu ideowego⁹⁵. W jego recenzji pojawia się także znamienne, charakterystyczne dla polskiej krytyki narzekanie na instytucje, które zamiast redefiniować polskość, skupione są na „przepisywaniu zachodniocentrycznych dyskursów”. Zarzut ten wystosował wobec Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Instytucja ta szybko nadrobiła braki, w 2017 roku organizując wystawę *Późna polskość. Formy narodowej tożsamości po 1989 roku*. W tym samym roku w Starej Drukarni Naukowo-Technicznej w Warszawie Piotr Bernatowicz otworzył wystawę *Historiofilia. Sztuka i polska pamięć*, która za temat polskości zabrała się z prawicowej perspektywy. Komu brakowało więc wystaw poświęconych polskiej tożsamości, w 2017 roku mógł się nimi nasycić pod korek.

W centrum dyskursu

Prawica rządziła w Polsce w latach 2015–2023 (pisząc to, mam świadomość, że porządek polityczny w kraju jest niestabilny i może za dwa lata czeka nas powtórka z rozrywki) – osiem lat to wystarczająco długo, by na scenę mogło wejść nowe po-

⁹⁵ Iwo Zmyślony, *Plecami do publiczności*, „Dwutygodnik” 2016, nr 196 (październik): <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6784-plecami-do-publicznosci.html> [dostęp: 23.10.2025].

kolenie artystów i artystek, reprezentujących już inną mentalność, na którą znaczny wpływ miała duszna atmosfera w kraju. Zmianę widać już było na wystawie *Jak jest?* (listopad – grudzień 2017) – pokazie mającym ambicję zmapować działania artystek i artystów w wieku do 27 lat. W wystawie, zorganizowanej na zasadzie open callu, pokazanych zostało 150 prac wideo, które łączył jeden formalny wymóg – każdy film mógł mieć maksymalną długość 5 minut. I choć salonowa formuła wystawy oraz towarzyszący jej konkurs mogły wydawać się kuriozalne (tak pokaz ocenił Piotr Policht w „Szumie”⁹⁶), wśród zaprezentowanych w Labiryncie prac dało się zauważyć sporo propozycji podejmujących kwestie społeczne i polityczne. Trio w składzie Julia Gołacowska, Jonasz Chlebowski i Barbara Gryka przygotowało found footage’owe wideo *Polirish*, złożone z youtubowych filmików polskich emigrantów w Irlandii, pokazujących tę społeczność w niezbyt pozytywnym świetle. Praca *(Nie)obcy* Zuzanny Sosnowskiej z Akademii Sztuki w Szczecinie odnosiła się do sytuacji uchodźców, *Kara* Weroniki Wysockiej i *Hey Sexy* Olgi Winiarczyk podejmowały problem nacjonalizmu, a Maciej Cholewa pochylał się nad tożsamością Małego Miasta, z którego sam pochodził. Na tle innych realizacji pokazanych na *Jak jest?* wyróżniał się film *Kapitanizm* Horacego Muszyńskiego, będący miniaturowym paradokumentem na temat dziur w chodniku na nieokreślonym osiedlu gdzieś w Polsce, oraz *Gold Mine* Róży Dudy i Michała Soi, w którym zanurzenie w otchłań zalanej kopalni, stało się okazją do badań archeologicznych nad współczesnością.

Galeria Labirynt lubi pokazywać prace młodych, a okazją do pokoleniowych obserwacji była także wystawa *Trzy plagi* (kuratorki: Magdalena Linkowska, Agnieszka Cieślak) otwarta w Labiryncie 1 września 2019 roku i będąca częścią obchodów Roku Antyfaszystowskiego. Tytuł wystawy był cytatem z *Imperium* Ryszarda Kapuścińskiego, dla którego trzema plagami grożącymi światu był nacjonalizm, rasizm i fundamentalizm religijny. Wystawa podzielona została na dwie części – prezen-

⁹⁶ Piotr Policht, *Klub 27. „Jak jest?” w Galerii Labirynt, „Szum”*, 19.01.2018, <https://magazynszum.pl/klub-27-jak-jest-w-galerii-labirynt/>, [dostęp: 23.10.2025].

tację artystów starszego pokolenia i pokaz prac młodszej generacji (osób urodzonych po 4 czerwca 1989 roku), wybranych w drodze otwartego naboru. Podział osób artystycznych na dwie grupy można było odebrać jako kontrowersyjny – artyści starsi znaleźli się w salonie uznanych, młodszy wrzuceni zostali do worka pretendentów – to wrażenie jednak zacierało się po wejściu do galerii. Nadesłane przez starszą generację prace (łącznie 27, na wystawie znalazły się wypowiedzi m.in. Mirosława Bałki, Karola Radziszewskiego czy Anny Baumgart), zredukowane często do dokumentacji, pokazane zostały na ekranach ustawionych w dwóch kręgach, przez co poszczególne wypowiedzi straciły swój indywidualny charakter. W korzystniejszej sytuacji znalazła się młodzież, której prace – w sumie 16 – zaprezentowano w ich oryginalnej formie. Realizacje podejmowały kontakt z rzeczywistością na bardzo różne sposoby. Ta rozpiętość kuratorskich wyborów była jednak przedmiotem krytyki, ponieważ sprawiała, że wystawa traciła nieco na wyrazistości⁹⁷). Zbiór ten łączył wyrazisty, negatywny stosunek do nacjonalizmu i przemocy zakodowanej w kulturze definiowanej przez naród i religię. Ilustracją tej postawy była choćby praca Łukasza Horbów *Europa02*, będąca remiksem hymnów dziesięciu najbardziej zaludnionych państw Europy, czy instalacja *Radykalne Zabawki Miejskie* Gustawa Maja, w której znalezione na śmietniku rzeczy stały się elementami bojowego arsenału aktywisty.

Trzy plagi wyznaczyły kierunek rozwoju galerii Labirynt na następne lata: instytucja przy ulicy Popiełuszki stała się forum manifestacji postaw zaangażowanych, prezentowała prace osób artystycznych sprzeciwiających się przemocy wobec mniejszości seksualnych czy narodowych. Wystawy w lubelskiej galerii często miały charakter interwencyjny, były błyskawiczną reakcją na bieżące wydarzenia polityczne. Przykładem może być tu wystawa *Jesteśmy ludźmi* otwarta w czerwcu 2020 roku, zaraz po wiecu wyborczym Andrzeja Dudy będącym częścią jego kampanii prezydenckiej. Podczas wiecu kan-

⁹⁷ Piotr Kosiewski, *Obywatelskie nieposuszerstwo. „Trzy plagi” w Galerii Labirynt*, „Szum”, 18.10.2019, <https://magazynszum.pl/obywatelskie-nieposuszerstwo-trzy-plagi-w-galerii-labirynt/> [dostęp: 20.10.2025].

dydujący prezydent stwierdził, że osoby LGBT to nie ludzie, tylko ideologia. Wystawa *Jesteśmy ludźmi* została otwarta jedenaście dni później, co jest czasem niewiarygodnie szybkim jak na instytucję. Wystawa miała trzy odsłony – każda z nich była uzupełniana o nowe prace zgłaszane przez artystki i artystów, gotowych do wyrażenia sprzeciwu wobec homofobii i mowy nienawiści. W trzeciej, listopadowej edycji ekspozycja obejmowała już kilkadziesiąt realizacji. Nie była to wystawa spójna formalnie, ale towarzysząca jej energia trafnie oddawała narastające społeczne zmęczenie rządami prawicy oraz zmianę wrażliwości, zauważalną nie tylko w Polsce, lecz także na świecie. W 2020 roku funkcjonowaliśmy już w rzeczywistości ukształtowanej przez doświadczenia ruchu #metoo, dyskusje na temat polityki tożsamości, języka inkluzywnego i redefinicji pojęcia przemocy – na kompromisy i dialog ze stroną konserwatywną nie było już w zasadzie miejsca. Po zakończeniu wystawy *Jesteśmy ludźmi*, w Labiryncie błyskawicznie otworzył się kolejny interwencyjny pokaz, tym razem będący reakcją na zaostrenie prawa aborcyjnego w październiku 2020 roku. Wystawa *Nigdy nie będziesz szła sama* miała charakter dokumentacyjny: prezentowała filmy, zdjęcia i transparenty z protestów, stając się zapisem emocji i społecznej mobilizacji tamtego czasu.

Radykalizujący się program Labiryntu doskonale odzwierciedlał nastroje społeczne i rosnącą temperaturę sporu między frakcją liberalną a konserwatywną w Polsce. Interwencyjne, pop-upowe wystawy budowały zewnętrzny wizerunek Labiryntu jako galerii zaangażowanej, ale gdybym miała wskazać projekt, który najbardziej zmienił tę instytucję, byłaby to Biblioteka Azyl zainicjowana w Labiryncie przez Filipa Kijowskiego. Kijowski jest twórcą, który kształcił się i budował swoją praktykę w Londynie, a do Polski wrócił po 12 latach, w 2019 roku. W 2020 roku został zaproszony na roczną rezydencję do Lublina, w wyniku której powołał do życia Bibliotekę Azyl – urządzone w filii Labiryntu miejsce spotkań, wytchnienia, queerowych lektur i wystaw, przeznaczone dla lokalnej społeczności LGBTQ+. Biblioteka Azyl pierwotnie miała status wystawy Kijowskiego w galerii Labirynt Plaza, jednak

dosyć szybko zmieniała się w projekt permanentny, wpływając na sposób działania samej Galerii Labirynt, która zaczęła definiować się jako instytucja sojusznicza, dająca przestrzeń i wsparcie osobom LGBTQ+. Nie jest to status oczywisty ani łatwy, a w ostatnim czasie doczekaliśmy się także krytyki działań różnych instytucji, które osoby z mniejszości lub wykluczone traktują jako obiekty do budowania własnego kapitału⁹⁸. Pod pewnymi względami Galeria Labirynt na Bibliotece Azyl wizerunkowo zyskała (i to stosunkowo niewielkim kosztem finansowym⁹⁹), jednak w kontekście lokalnym ponosiła ryzyko. Lublin pozostaje miastem konserwatywnym, a wolnościowe wystawy w Labiryncie nie zawsze spotykały się z życzliwym przyjęciem publiczności. Dobrym przykładem jest planowana na kwiecień 2023 w Azylu wystawa fotograficzna *Psy też ludzie* Sylwestra Iżowskiego, która jeszcze przed otwarciem wywołała skandal. Fotografie przedstawiały mężczyzn wcielających się w psy, a podczas wernisażu wystąpił Malamute Kori - tancerz i były striptizer. Artyści i goszcząca ich galeria stali się obiektami medialnej nagonki, zainicjowanej ochoczo przez „Kurier Lubelski”¹⁰⁰ i kontynuowanej przez lokalnych polityków. Dla Labiryntu był to kolejny test wytrzymałości, który galeria przetrwała, dowodząc, że odważna polityka w instytucjach sztuki jest możliwa. Pod tym względem lubelska galeria zostawia daleko w tyle inne instytucje w Polsce, które cechuje dużo większa ostrożność i zachowawczość.

⁹⁸ Maria Beburia, *Nic o nas bez nas. O sytuacji osób migranckich pracujących w kulturze w Polsce*, „Magazyn RTV”, nr 18: <https://magazynrtv.com/wydanie-18/krytyka/nic-o-nas-bez-nas-o-sytuacji-osob-migranckich-pracujacych-w-kulturze-w-polsce/> [dostęp: 20.10.2025].

⁹⁹ Karolina Plinta, *Bądźmy bliżej siebie. Rozmowa z Filipem Kijowskim i Tarasem Gembikiem*, magazynszum.pl, „Szum” 2025, nr 7, 14.02.2025: <https://magazynszum.pl/badzmy-blizej-siebie-rozmowa-z-filipem-kijowskim-i-tarasem-gembikiem/> [dostęp: 20.10.2025].

¹⁰⁰ Michał Dybaczewski, *Ludzie jako psy w Galerii Labirynt. Politycy PiS mówią o skandalu, ratusz umywa ręce*, „Kurier Lubelski”, nr 11.04.2023, <https://kurierlubelski.pl/ludzie-jako-psy-w-galerii-labirynt-politycy-pis-mowia-o-skandalu-ratusz-umywa-rece/ar/c13-17446029>, [dostęp: 20.10.2025].

Tempo, w jakim Galeria Labirynt reagowała na bieżące wydarzenia polityczne, było imponujące – wynikało nie tylko z odwagi i determinacji zespołu kierującego instytucją, lecz także z jej kruchej sytuacji ekonomicznej oraz prekaryjnych warunków pracy. W omawianym okresie galeria zmagала się z poważnym niedofinansowaniem: wsparcie ze strony miasta pozostawało ograniczone, a wnioski o dotacje ministerialne często spotykały się z odmową, ponieważ program galerii nie wpisywał się w dominującą wówczas politykę kulturalną obozu rządzącego. Spontaniczne projekty kuratorskie wychodzące od formuły open call, w ramach którego artystki i artyści wypożyczali galerii swoje prace w akcie solidarności, lub projekty finansowane z alternatywnych źródeł (tak było w przypadku Biblioteki Azyl) były z pewnością jakimś pomysłem na budowanie programu bez budżetu. Zaletą tego modelu była duża elastyczność, wadą – wyczuwalna powierzchowność poszczególnych wystaw, na których podejmowane problemy często bywały sprowadzane do sloganów. W tym sensie najnowsza historia Labiryntu jest nie tylko świadectwem przemian świadomości społecznej i dyskursu artystycznego, ale także widocznym znakiem regresu sceny instytucjonalnej, jaka dokonała się za rządów prawicy. Galeria Labirynt przetrwała te czasy walecznie – mam jednak nadzieję, że w najbliższych latach nie będzie musiała do tego modelu wracać i w Lublinie znajdzie się miejsce dla projektów planowanych z wyprzedzeniem, przemyślanych i z godnym budżetem – na produkcję i wynagrodzenia dla artystów i pracowników kultury. Osiem lat rządów „dobrej zmiany” to oczywiście nie jest dla galerii czas stracony – pomimo problemów i funkcjonowania na obrzeżu sceny Labirynt nie wypadł z głównego obiegu i aktywnie monitorował przemiany języka artystycznego, charakterystyczne nie tylko dla lokalnej sceny, ale i środowiska międzynarodowego. I jeśli czegoś sobie życzę, to chyba tego, żeby tę globalną świadomość można było w Lublinie dalej pogłębiać.

Porażka utopii

Czy możliwe jest stworzenie pełnej opowieści o Galerii Labirynt ostatnich piętnastu lat? Każda jednostkowa historia będzie nacechowana subiektywizmem, dlatego próba ukazania szerszego obrazu jest możliwa jedynie poprzez umożliwienie wielogłosu. Poniższy materiał składa się z trzech części. Pierwsza to wypowiedź Waldemara Tatarczuka, którą opracowałam w oparciu o nasze rozmowy. Druga to tekst Mateusza Wszelakiego, w którym dzieli się on swoim doświadczeniem pracy w Galerii Labirynt. Ostatnia część to esej, w którym przyglądam się różnym aspektom funkcjonowania galerii jako miejsca tworzenia jakości artystyczno-społecznych, wraz z całym bagażem i konsekwencjami, jakie to ze sobą niesie.

CZĘŚĆ PIERWSZA

Waldemar Tatarczuk

Otwieranie galerii czy działanie dla fejmu?

Jednym z ważnych wątków funkcjonowania Galerii Labirynt było stopniowe otwieranie jej na różnorodność – zarówno w sensie społecznym, jak i kulturowym. Lublin jeszcze niedawno był miastem o dość jednorodnej strukturze, a liczba obcokrajowców była niewielka. Dziś widzimy, że ta struktura się rozszczelnia, a obecność osób uchodźczych z Ukrainy, osób studenckich z zagranicy, artystów i artystek z różnych środowisk zmienia kontekst, w którym funkcjonujemy.

Otwieranie instytucji to proces, który trwa latami i wymaga konsekwencji. Nie chodziło tylko o to, żeby „robić wystawy o uchodźcach czy o osobach LGBTQ+” – chodziło o naturalną potrzebę, by w programie uczestniczyły osoby artystyczne z tych grup, społeczności.

To, że galeria staje się widoczna właśnie przez takie działania, nie jest celem samym w sobie – to efekt naszej pracy i otwierania przestrzeni dla dyskusji i doświadczeń, które były wcześniej marginalizowane. Pamiętam jedno z pierwszych otwarć wystawy *Jesteśmy ludźmi*: poprosiłem wtedy Alicję Sienkiewicz, ikonę ruchu LGBTQ+ w Lublinie, aby wzięła udział w tym otwarciu. Zastanawiałem się przy tym, czy ta wystawa w ogóle ma sens, czy coś zmienia. Alicja odpowiedziała mi prosto: każde działanie sojusznicze, nawet w skali mikro, ma znaczenie.

Wystawa nie była ograniczona tylko do prac osób artystycznych. Pojawiło się zdjęcie przedstawiające wielki blok z jedną tęczą flagą. Autorka zdjęcia napisała, że kiedy idzie przez osiedle i widzi tę jedną flagę, od razu lepiej się czuje, bo wie, że ktoś ją wspiera. To było dla mnie niezwykle wzruszające.

Na tym samym otwarciu pojawiło się też sporo publiczności – mimo pandemii – i pamiętam, jak wiele par tej samej płci

trzymało się za ręce, w przestrzeni publicznej, bez obaw. Wzrost ludzi, którzy mogli po prostu być sobą, był dla mnie naprawdę wzruszający.

To otwieranie instytucji nie było happeningiem czy działaniem marketingowym – w tym specjalizowali się prawnicy politycy, którzy nas atakowali, zazwyczaj w obecności kamer i mediów.

I w tym sensie Labirynt był równocześnie miejscem zaangażowania i inicjatywy – odpowiedzialności wobec społeczności lokalnej i artystycznej, determinacji by dawać ludziom możliwość wyrażenia siebie w publicznej instytucji. To jest dla mnie istotą naszej misji: galeria jako miejsce widoczności, wsparcia i realnego otwierania na innych, z pełną świadomością znaczenia drobnych gestów i codziennych działań.

Laboratorium Możliwości Sztuki

Polem działania instytucji sztuki współczesnej jest współczesność – nie jako odbicie rzeczywistości w dziełach, lecz jako zbiór zjawisk, procesów i napięć, które tę rzeczywistość współtworzą. Instytucja sztuki powinna być ich wrażliwą obserwatorką – dostrzegać to, co widzą osoby artystyczne, ale też wskazywać im obszary jeszcze niezauważone. Dzieła sztuki stają się wówczas nie tyle celem samym w sobie, ile drogowskazami prowadzącymi ku zjawiskom, które wymagają refleksji i reakcji.

Instytucja sztuki ma więc być aktywnym uczestnikiem współczesności: brać udział w debacie publicznej, proponować rozwiązania, nagłaśniać zjawiska istotne, choć często pomijane. Jej zadaniem nie jest jedynie komentowanie problemów, lecz także poszukiwanie sposobów ich przezwyciężania – a nawet testowanie na samej sobie proponowanych rozwiązań.

Ideową i intelektualną podstawą działania europejskiej instytucji sztuki pozostaje *Karta praw podstawowych Unii Europejskiej* określająca fundamentalne prawa człowieka. Państwa członkowskie mają obowiązek przestrzegania jej zapisów, a instytucje sztuki – wspierając się wrażliwością artystów i artystek – powinny monitorować obszary ich naruszeń i reagować. Szczególne znaczenie mają tu zasady zawarte w rozdziale drugim – *Wolności* i rozdziale trzecim – *Równość*.

W ostatnich latach przed instytucjami sztuki stanęło wiele wyzwań, które definiują współczesność: katastrofa klimatyczna, pandemia COVID-19, kryzys migracyjny, wojna w Ukrainie, narastająca retoryka antyimigracyjna i homofobiczna, dyskryminacja osób LGBTQ+, wzrost znaczenia ruchów populistycznych. Ale są też zjawiska mniej spektakularne, a równie dotkliwe: dyskryminacja kulturowa i wykluczenie osób z niepełnosprawnościami, ograniczony dostęp do kultury w mniejszych miejscowościach, bieda, rasizm systemowy, elitaryzacja życia kulturalnego, lekceważenie potrzeb młodych twórczyni i twórców, marginalizowanie starszych. Problem wielu instytucji polega na ich zamknięciu – na utrzymywaniu hierarchii i poczucia ekskluzywności. Punktem wyjścia było pytanie, jak odwrócić ten proces i otworzyć instytucję na dialog, współdziałanie i uważność wobec zmieniającego się świata.

Dlatego pod koniec 2024 roku zaprosiłem do rozmowy grono osób – Bognę Świątkowską, Grażynę Lutosławską, Edwina Bendyka, Huberta Trammera, Igora Stokfiszewskiego, Marka Krajewskiego, Piotra Celińskiego, Sebastiana Cichockiego, Magdalenę Szubielską, Agnieszkę Ziętek i Margaret Amakę Ohia-Nowak – by wspólnie zastanowić się, czym dziś może być galeria sztuki i jakie funkcje powinna pełnić w obliczu kryzysów. Spotkanie miało charakter seminarium – dyskusji, w której uczestniczył również zespół galerii.

Był to moment refleksji: co dalej może robić instytucja w sytuacji przeciążenia, braku środków, ale też nadmiaru propozycji i oczekiwań? W pewnym sensie było to poszukiwanie nowego początku – próba odpowiedzi na pytanie, jak działać po kryzysie, jak odzyskać sens i sprawczość.

Realność galerii

Prowadzenie publicznej instytucji sztuki w Polsce oznacza nieustanne balansowanie pomiędzy wizją a realnością. W teorii instytucja ma być przestrzenią wolności, eksperymentu, krytycznego myślenia i współuczestnictwa: w praktyce często walczy o przetrwanie, zmagając się z budżetem, który z trudem wystarcza na ogrzewanie, prąd i wynagrodzenia, nie mówiąc o podstawowej działalności.

To napięcie jest wpisane w samą strukturę systemu: od organizacji pozarządowej oczekujemy kreatywności, improwizacji, szukania grantów i działania mimo ograniczeń. Instytucji natomiast przypisujemy rolę miejsca stabilnego, zapewniającego bezpieczeństwo, realizującego marzenia innych. Kiedy więc instytucja mówi „nie da się”, rodzi to rozczarowanie, choć w rzeczywistości często działa ona na warunkach podobnych do NGO: z niepewnym finansowaniem, z brakiem rezerw i presją, by robić więcej za mniej.

Ostatnie lata tylko wzmocniły te sprzeczności. Po pandemii przyszła wojna w Ukrainie, gwałtowna inflacja, wzrost kosztów energii i utrzymania budynków. Budżet galerii w 2023 roku wystarczał właściwie na dziesięć miesięcy funkcjonowania i to przy minimalnym programie oraz symbolicznych wynagrodzeniach. Przestrzeń dla realizacji wizji artystycznej kurczyła się proporcjonalnie do rachunków za prąd. Jak więc realizować eksperymentalny, krytyczny czy partycypacyjny program w sytuacji, gdy trudno zapewnić byt pracowniczkom i pracownikom? Wtedy każda decyzja – o wystawie, o honorarium, o zatrudnieniu – staje się etycznym wyborem.

Ten stan permanentnego niedofinansowania rodzi paradoks: instytucja, która miała być miejscem wolności, staje się zakładnikiem systemu finansowania, który nie przewiduje stabilności. W efekcie ucieczka od hierarchii, próba demokratyzacji i podjęcie eksperymentu organizacyjnego często kończy się przeciążeniem i wypaleniem. A jednak właśnie w tym miejscu ujawnia się sens instytucji jako utopii – rozumianej nie jako nierealny ideał, lecz jako sposób myślenia i praktyka oporu wobec ograniczeń. Każde działanie, które utrzymuje przestrzeń dla krytycznego myślenia, solidarności i wolności twórczej, nawet w warunkach niedostatku, jest gestem trwania przy idei. W tym sensie porażka utopii nie jest końcem, ale formą przetrwania. To próba utrzymania sensu wbrew logice ekonomii, która z definicji nie zna pojęcia wolności sztuki.

O łączeniu ról dyrektora, dyrektora artystycznego i kuratora

W instytucji takiej jak Galeria Labirynt granice pomiędzy rolami dyrektora, dyrektora artystycznego i kuratora są płynne, często z konieczności. To efekt skali: Labirynt jest instytucją niewielką, o ograniczonych zasobach kadrowych i finansowych. W takich warunkach jedna osoba musi łączyć różne funkcje, które w większych ośrodkach są rozdzielone pomiędzy kilka stanowisk.

Nie postrzegam tego jednak jako modelu idealnego. Dyrektorowi instytucji publicznej płaci się za zarządzanie, nie za kuratorowanie wystaw. Kuratorowanie często staje się koniecznością – wynika z oczekiwań artystów i artystek, instytucji partnerskich, czy wreszcie ekonomii – dyrektor robi to za darmo. Trudno w takich sytuacjach odmówić, choć mam świadomość, że dyrektor, zajmujący się mnóstwem bieżących spraw związanych z kierowaniem instytucją, nie może poświęcić się projektowi tak jak kurator skoncentrowany wyłącznie na projekcie.

System konkursowy, w ramach którego wybiera się dyrektorów instytucji publicznych, narzuca sposób działania. Osoby kandydujące składają program, który zostaje oceniony i zatwierdzony przez organizatora, a po wygraniu konkursu staje się on częścią umowy dyrektora lub dyrektorki i podstawą rozliczenia. Taka osoba odpowiada więc jednocześnie za stronę zarządczą i za artystyczną realizację tego programu: z jednej strony kieruje zespołem, dba o budżet, administruje, z drugiej – odpowiada za koncepcję i spójność działań programowych.

Osoba kierująca instytucją bierze odpowiedzialność za kierunek działań – nie po to, by monopolizować władzę, lecz by zapewnić spójność działań. Rolą dyrektora jest czuwanie nad realizacją wizji i umożliwianie pracy innym. Zespół ma swobodę działania, ale jego pomysły mają wpisywać się w szerszą ideę i wartości, jakie instytucja reprezentuje.

Dehierarchizacja w takim kontekście nie oznacza rezygnacji z kierownictwa, lecz dzielenie się odpowiedzialnością. To model, w którym dyrektor jest moderatorem i strażnikiem spójności. W tym sensie łączenie ról nie jest kwestią wyboru, lecz

próbą znalezienia równowagi pomiędzy strukturą i wspólnotą, pomiędzy odpowiedzialnością a zaufaniem.

Być dyrektorem, dyrektorem artystycznym i czasem kuratorem to znaczy funkcjonować pomiędzy tym, co systemowo wymagane, a tym, co wspólnotowo pożądane. A prawdziwe wyzwanie polega na tym, by w tej konfiguracji zachować przestrzeń dla innych: dla zespołu, dla artystów, dla odbiorców, którzy współtworzą tożsamość instytucji.

Kultura organizacyjna

Galeria nie jest wspólnotą w sensie emocjonalnego przywiązania – nie jest NGO, jest miejscem pracy, w którym ludzie realizują swoje zainteresowania, ale też zarabiają na życie. I to właśnie równowaga między ideą a stabilnością materialną jest kluczowa. Nie chodzi tylko o to, żeby robić rzeczy ważne, realizować swoje pasje, ale żeby robić to w warunkach, które pozwalają na godne życie. Zależało mi, oczywiście, żeby zespół rozumiał i akceptował program instytucji. Równie ważne było to, by instytucja zapewniała ludziom środki do życia i warunki, w których mogą wykonywać swoją pracę. Gdy te dwa elementy się rozmiągają, pojawia się frustracja. W Labiryncie był to stan permanentny, szczególnie w czasie rządów ZP, kiedy brakowało środków właściwie na wszystko.

Z drugiej strony, Labirynt nie jest tylko miejscem realizacji osobistych ambicji, to przestrzeń, w której muszą współistnieć: idea, profesjonalizm i odpowiedzialność. Nie da się tutaj funkcjonować tylko w oparciu o pasję czy tylko w oparciu o pieniądze. Trzeba znaleźć balans, który pozwala działać skutecznie, tworzyć wartościowe projekty i zachować spójność działań. W praktyce oznacza to, że każda osoba w zespole powinna mieć świadomość zarówno wymagań instytucji, jak i swoich własnych granic i potrzeb. Działania, które podejmowaliśmy, często były szybkie, reagowały na bieżące wydarzenia, wymagały elastyczności i gotowości do współpracy w warunkach presji. Kultura organizacyjna to też odpowiedzialność wobec innych: wobec zespołu, wobec artystów, wobec publiczności.

Kultura organizacyjna w instytucjach kultury jest złożona. Wymaga jasnych zasad, komunikacji, odpowiedzialności i od-

wagi, by mówić wprost o problemach – zarówno dotyczących wykonywania obowiązków, jak i kwestii etycznych. Instytucje często nie oferują narzędzi, które pozwalałyby rozwiązywać konflikty.

Dlatego w Labiryncie wprowadziliśmy podejście oparte na procesach. Każdy proces – wystawa, pozyskiwanie funduszy, transport dzieł, jest ich kilkadziesiąt – ma „właściciela”. To oznacza, że osoba odpowiedzialna nie tylko realizuje zadania, ale też zarządza procesem i wyznacza zadania innym uczestnikom i uczestniczkom. Właściciel czy właścicielka procesu obejmuje wszystkich zaangażowanych, to pozwala na jasną odpowiedzialność i sprawność organizacyjną, ale jednocześnie wymaga od ludzi dojrzałości, umiejętności komunikacji i świadomości swoich kompetencji. Nie jest to łatwe – nie każda osoba potrafi jasno komunikować swoje potrzeby, oczekiwania, ograniczenia.

Porażka utopii

Kiedy dziś próbuję podsumować te wszystkie lata w Galerii Labirynt, nie myślę o swojej pracy w kategoriach porażki czy sukcesu. Widzę raczej proces, który w pewnym momencie osiągnął granice tego, co możliwe w obecnym systemie. Mówiąc o „porażce utopii”, mam na myśli moment, w którym idea otwartej, krytycznej, wykorzystującej wszelkie posiadane możliwości instytucji sztuki napotyka realia, z którymi nie da się już dłużej negocjować.

Labirynt ewoluował w stronę miejsca, które reaguje na współczesność – otwartego, gościnnego, w którym artyści i artystki, publiczność i zespół współtworzą instytucję. W pewnym sensie ta wizja się spełniła, w wielu momentach Labirynt był przestrzenią realnego dialogu, solidarności i eksperymentu. Ale równocześnie system, w którym funkcjonujemy, okazał się silniejszy niż nasze próby jego przekształcenia. Paradigmat instytucji sztuki, ukształtowany wiele lat temu, pozostaje w gruncie rzeczy niezmienny. To model organizacyjny, finansowy i symboliczny, który nie przewiduje elastyczności. Można w nim próbować wprowadzać zmiany, ale nie da się go odwrócić. Dla mnie momentem granicznym było uświadomie-

nie sobie, że wróciłem – mimo wcześniejszych założeń – do tradycyjnego modelu galerii. Po latach prób i eksperymentów Labirynt znów stał się miejscem, które „robi wystawy”. Dla mnie samego to był znak, że pewien etap się domknął. Utopia ujawniła swoje granice. Nie udało się doprowadzić do powstania instytucji, która jest żywym, funkcjonującym laboratorium możliwości sztuki w ramach istniejących struktur. Nie udało się utrzymać równowagi między ideą wolności a codziennym funkcjonowaniem. Ale udało się coś innego: przesunąć punkt widzenia i zobaczyć jak sztywna jest to struktura i jak trudno jest ją zmienić.

CZĘŚĆ DRUGA

Mateusz Wszelaki

Eksperyment, którego byliśmy obiektami

Prawie czterdzieści lat dzieli mnie od Waldemara Tatarczuka – ta różnica pokoleń mogłaby być mostem, ale okazała się przepaścią – nie z powodu doświadczeń, lecz przez odmienne rozumienie kuratorstwa i wspólnoty artystycznej. Przez piętnaście lat kierowania Galerią Labirynt jej dyrektor miał możliwość przekształcenia instytucji w przestrzeń autentycznej wymiany – i przez pewien czas rzeczywiście tak było. Z czasem jednak ten potencjał zaczął słabnąć, a galeria coraz bardziej przypominała teatr utopijnej wizji, w którym młodzi współpracownicy i współpracowniczki pełnili raczej role statystów niż współtwórców.

Piszę to z mieszaniną żalu i czułości, bo przez te lata łączyła nas relacja przyjacielska. Chciałem go zrozumieć – jego potrzebę kontroli, trudność w usłyszeniu sprzeciwu. Ale im dłużej próbowałem, tym bardziej widziałem, że Tatarczuk nie potrafi funkcjonować inaczej niż w roli reżysera rzeczywistości. Jego

wizje, choć szlachetne w intencji, pochłaniały ludzi wokół – jakby każdy, kto pracował przy jego projektach, stawał się niezbędnym, ale wymiennym narzędziem. Jego biografia imponuje: performer z międzynarodowym dorobkiem, założyciel Ośrodka Sztuki Performance, uczestnik wydarzeń od Bangkoku po Charków. Problem pojawił się w momencie, gdy artysta przejął instytucję i zaczął nazywać się kuratorem, nie dokonując jednak najważniejszej przemiany. Zawsze miał w sobie charyzmę człowieka, który wierzy w sens sztuki, i to właśnie czyniło go tak przekonującym. Ale wiara w ideę bez zaufania ludziom, których pociąga się za sobą, staje się formą autorytaryzmu. Dla mnie był kimś, kto mógł nauczyć pokory wobec sztuki, ale nie wobec ludzi. Patrząc z bliska, widziałem, że jego siła – to konsekwentne trwanie przy idei – z czasem zaczęła ranić innych. Zespół, choć poraniony, stworzył w tych trudnych warunkach wiele wystaw i gestów szczerego zaangażowania.

Współpracowałem z Waldemarem przy projekcie *Curort Vieniava*, który miał być laboratorium współtworzenia – miejscem, które młodzi ludzie z Lublina przejmą i nadadzą mu nowy sens. Gest emancypacji. W praktyce jednak był to test, czy ktoś zdoła sprostać wyobrażeniu dyrektora Labiryntu o wolności. W pozornej otwartości na dialog krył się paradoks: hierarchię nosił tylko deklaratorywnie. „Brak struktury” zawsze kończył się powrotem do figury dyrektora jako tego, który wie lepiej. To odruch artysty, który swoją utopię traktuje jak dzieło, a ludzi wokół jak element scenografii. Nie przekreślam tego doświadczenia, bo działo się w nim wiele dobra. Ale, jako początkujący kurator czułem się zagubiony – miałem tych ludzi zaprosić, ale według wytycznych z góry. Myślę, że żadna instytucja nie przetrwa długo, jeśli jej dyrektor traktuje współpracowników i współpracowniczkę jak paliwo dla własnej idei. Waldemar Tatarczuk miał wszystkie narzędzia, aby właściwie użyć spuścizny Andrzeja Mroczyńskiego – jest baczny obserwator i wiem, że potrafi właściwie używać dróg, które przetarli inni. Mroczek wypracował model galerii skoncentrowany na wspólnotowym wymiarze sztuki – istotą jego praktyki była konsekwentna orientacja na aktualne tendencje artystyczne przy jednoczesnym promowaniu dialogu i eksperymentu

formalnego. W efekcie środowisko artystyczne obdarzyło go zaufaniem, uznając Galerię Labirynt za miejsce realnej wymiany i twórczej debaty. Jednakże – w odróżnieniu od Mrocza – Tatarczuk przejawiał skłonność do wdrażania własnej wizji w sposób bardziej jednostronny, co ograniczało realne dzielenie się odpowiedzialnością i włączanie innych uczestników procesu kuratorskiego w kształtowanie ostatecznych decyzji. Nie można jednak zarzucić Tatarczukowi braku odwagi – to z pewnością przejął z mroczkowskiego sposobu działania. Z punktu widzenia teoretyka sztuki wyraźne są dwa kontrastujące modele kuratorskie: pierwszy, reprezentowany przez Mrocza, opiera się na pluralizmie podejść, otwartości na krytykę i transparentności decyzji; drugi, charakterystyczny dla Tatarczuka, wyróżnia się centralizacją inicjatywy oraz budowaniem własnej pozycji poprzez egzekwowanie autorskiego projektu. Obie postawy pozostawiły trwałe ślady w dziejach Galerii Labirynt i skłaniają do refleksji nad istotą odpowiedzialności kuratora wobec artystów i artystek oraz środowiska kultury.

Waldemar Tatarczuk wielokrotnie mówił o „prawdziwej paracytacji”. To piękne słowa – i wiem, że wypowiadał je z przekonaniem, jednak w praktyce nigdy nie pozwolił, by mogły się w pełni urzeczywistnić. Zapraszał publiczność do swojego świata, lecz nie dopuszczał, by ten świat został realnie przekształcony przez innych. Nawet w projektach tak ważnych jak *The Sky is Open* czy *Voices from Ukraine* trudno było oddzielić autentyczną empatię od potrzeby potwierdzenia własnego autorytetu. Nie wynikało to ze złej woli, raczej z głęboko zakorzenionego przekonania, że jego intuicja jest najtrafniejsza. Ale to przekonanie miało swoją cenę – ludzką i emocjonalną. Kosztowało zaufanie, relacje, wspólnotę.

Podobne mechanizmy ujawniały się w pracy Fundacji Sztuki Performance, którą założył. Choć jako zarząd i rada mieliśmy formalną autonomię, w praktyce wiele zależało od decyzji fundatora. Odczuwałem to zwłaszcza przy reaktywacji Performance Platform Lublin¹: Waldemar tak pokierował całym

¹ Performance Platform Lublin - festiwal sztuki performance organizowany w Lublinie przez Fundację Sztuki Performance we współpracy z Galerią Labirynt od 2009 roku. Festiwal odbywał się nieregularnie, miał charakter międzynarodowy, szczególnie ważny był nim udział młodych osób artystycz-

procesem, że trudno było mówić o równorzędnym współdziałaniu. Zastanawiało mnie, że osoby, które przez lata rozwijały się pod jego opieką, wciąż nie miały pełnej autonomii co do własnych decyzji, choć dawno już zasłużyły na niezależność. Wiele nauczyłem się od Waldemara Tatarczuka: odwagi, reagowania na rzeczywistość poprzez sztukę, wrażliwości na społeczny wymiar performansu. Wierzę, że jego działania przyniosły realne dobro i że dla wielu artystek i artystów stał się impulsem do twórczości i niezależnego myślenia. Nie zamierzam mu tego odbierać. Jednocześnie mam świadomość, że to, co wydarzyło się w Galerii Labirynt, powinno stać się również lekcją. Dehierarchizacja nie jest hasłem, które można dopisać do projektu – to proces wymagający codziennego ćwiczenia empatii, gotowości na sprzeciw i rezygnacji z kontroli.

Waldemar Tatarczuk żegna się z Galerią Labirynt, mówiąc o porażce utopii, lecz błędnie diagnozuje jej przyczynę. Problem nie tkwił w braku mobilizacji środowiska. Porażka polegała na czymś znacznie prostszym i trudniejszym zarazem – na tym, że przez piętnaście lat nie potrafił zrobić najważniejszej rzeczy, jakiej wymaga rola kuratora: przestać mówić i zacząć słuchać. Jego ego artysty, wizjonerstwo i przekonanie o własnej racji – wszystko to, co czyniło go wybitnym performerem – stało się przekleństwem w pracy dyrektora instytucji.

Wciąż wierzę w to, co Waldemar Tatarczuk rozpoczął: w Galerię Labirynt jako miejsce oporu, w sztukę performansu jako narzędzie zmiany, w ideę demokratyzacji instytucji kultury. Ale te postulaty można naprawdę zrealizować dopiero wtedy, gdy zrozumiemy, na czym polegała prawdziwa przyczyna niepowodzenia.

Byliśmy uczestnikami i uczestniczkami eksperymentów w jego laboratorium utopii. Dziś naszym zadaniem jest pokazanie, że instytucje kultury można budować bez ego – słuchać, ustępować miejsca, dzielić się władzą. Prawdziwa dehierarchizacja zaczyna się od rezygnacji z roli lidera i postawienia się na równi z tymi, którzy pracują z nami.

To także czas, by być wyrazistym młodym pokoleniem, które niesie zmianę, codziennie stawiając czoła własnym demonom.

nych – wyróżniała go otwarta formuła.

CZĘŚĆ TRZECIA

Marta Ryczkowska

Instytucja krytyczna a władza

Galeria Labirynt to nie tylko miejsce sztuki, ale także instytucja o charakterze metadzieła i manifestu, nieustannie performatywna w swojej zdolności do przemiany w zależności od zmieniających się warunków zewnętrznych. Jej rola wykracza poza funkcjonowanie jako neutralny aparat do prezentacji dzieł. Galeria stała się w ostatnich latach instytucją krytyczną, wsłuchaną w puls życia, żywo reagującą na wstrząsy i przemiany w sferze społeczno-politycznej. Jej działanie polega na testowaniu granic, tworzeniu przestrzeni dla dyskusji i eksperymentu, a także na ujawnianiu własnych ograniczeń strukturalnych.

Paradoks władzy w takim modelu instytucji ujawnia się szczególnie wyraźnie. Labirynt można potraktować jako ciekawe studium przypadku napięć pomiędzy ideą a praktyką funkcjonowania galerii.

Z jednej strony dyrektor deklaruje otwartość, partycypacyjność i oddanie głosu osobom młodym – artystycznym, kuratorskim i edukatorskim, rozpoczynającym dopiero swoją drogę zawodową. Galeria miała być przestrzenią współtworzoną przez społeczność, miejscem wymiany idei i negocjacji znaczeń. W praktyce jednak procesy decyzyjne wciąż w dużej mierze koncentrowały się wokół jednej osoby – dyrektora, którego wizja programowa, energia i charyzma stanowiły motor działania instytucji. To on ostatecznie zatwierdzał projekty, decydował o kierunkach programowych i kształcie wystaw, moderował dynamikę zespołu. Rozmowy z dyrektorem i osobami z jego zespołu ujawniają głęboki rozdźwięk i napięcie pomiędzy utopią demokratycznego współuczestnictwa a instynktem artysty-reżysera, który sprawuje kontrolę nad procesem jej redystrybucji, a dysonans ten pogłębiają jeszcze realia władzy instytucjonalnej. Galeria, dążąc do bycia przestrzenią otwartą, musiała jednocześnie działać w ramach administracyjnych i organizacyjnych struktur, które z natury rzeczy wymagają hierarchii. Próby wprowadzania mechanizmów

kolektywnego podejmowania decyzji – takich jak wspólne spotkania programowe, zespołowe opracowywanie tematów wystaw czy zapraszanie do współpracy zewnętrznych kuratorów – były istotnym krokiem w stronę uspołecznienia instytucji. Jednak ostatecznie procesy podlegały koordynacji dyirekcji porządkującej złożony proces twórczy.

Namysł nad naturą Galerii Labirynt nasuwa pytania: w jaki sposób w instytucji krytycznej ujawnia się paradoks władzy? Czy w przypadku zarządzania galerią przez jednostkę, charakteryzacyjnego dyrektora, możliwa jest rzeczywista dehierarchizacja? Na ile odgórne inicjowanie procesów kolektywnych może być wyrazem demokratyzacji? Te zagadnienia stoją u podstaw niniejszej analizy. Labirynt staje się tu modelem ambiwalentnym: z jednej strony był przestrzenią eksperymentu i emancypacji, otwartą na dialog i zmiany społeczne; z drugiej – pozostawał zakorzeniony w strukturze, w której pełna dehierarchizacja była niemożliwa. Paradoksalnie, to właśnie ta sprzeczność – między ideą równości a praktyką sprawowania władzy – stała się jednym z motorów jego rozwoju. Galeria funkcjonowała w ciągłym napięciu pomiędzy wizją a rzeczywistością, co czyni ją niezwykle cennym studium przypadku dla refleksji nad współczesnymi mechanizmami instytucji sztuki. Labirynt, balansując między otwartością a hierarchią, między demokratyzacją a centralizacją decyzji, jest przykładem instytucji o charakterze żywego laboratorium, w którym ściera się władza, współudział i autonomia.

Utopie instytucjonalne z założenia są eksperymentami – często kończą się fiaskiem, ich dynamikę regulują fale entuzjazmu i goryczy. W pewnym sensie niemożność pełnej realizacji jest skrycie wpisana w każdą utopię. Nie znaczy to oczywiście, by nie podejmować próby. Waldemar Tatarczuk wspomina o chwilowym otwarciu, utracie wiary i powrocie do klasycznego modelu, Mateusz Wszelaki o eksperymencie, którego pracowniczki i pracownicy byli uprzedmiotowionymi obserwatorami. To dwie różne perspektywy tej samej sytuacji. Kluczowe wydaje się w tym kontekście interpretowanie porażki nie jako końca procesu, lecz jako momentu ujawnienia mechanizmów instytucji – zarówno strukturalnych (niedofinanso-

wanie, biurokracja), jak i emocjonalnych (kontrola, wypalenie, brak zaufania).

Model partycypacji – między deklaracją a praktyką

Marzenie o prawdziwej partycypacji funkcjonuje w życiu kulturalnym co najmniej od czasów kontrkultury. Sztuka nastawiona na procesualną pracę ze społecznością lokalną stawia sobie za cel wyposażenie jej w mechanizmy autoemancypacji. Można zatem nazwać tę strategię zarażaniem wolnościami. Za wyłonieniem się sztuki społecznej (czy też sztuki ze społecznością) stoją przekonania głęboko demokratyczne i antyelitarne. Igor Stokfiszewski w tekście *Sprawczość wspólnoty. W stronę radykalnego programu sztuki ze społecznością* pisał, że ten rodzaj działań stoi w kontrze do kapitalistycznych założeń, proponuje podejście antymaterialistyczne, oddolne, nastawione na samoorganizację – odnawia więzi zbiorowe, stawiając na proces artystyczno-społeczny, kolektywność oraz zmianę parametrów życia społeczności. Zwraca jednak uwagę na istotny element, który ujawnił się w toku jej rozwoju: *jej skuteczność emancypacyjna uległa rozmyciu – sztuka ze społecznością odejść miała od swojego kontrkulturowego źródła, charakteryzującego się eksperymentalnością i wrażliwością radykalnie demokratyczną stając się utylitarna społecznie, podległa ramom publicznym, praktykom neoliberalnym w obszarze artystycznym i społecznym*². Choć bywa wykorzystywana instrumentalnie, staje się przewidywalna czy nawet wtórna, jej istota pozostaje niezmienna: to dążenie do kształtowania wspólnoty, działanie na rzecz indywidualnej, zbiorowej i wreszcie strukturalnej przemiany.

Czy istnieje możliwość urealnienia radykalnej partycypacji? Dyrektor Galerii Labirynt postulował prawdziwie partycypacyjną galerię, „miejsce trzecie”³, w którym mają szansę ma-

² Igor Stokfiszewski, *Sprawczość wspólnoty. W stronę radykalnego programu sztuki ze społecznością*, w: *Sztuka ze społecznością*, Warszawa 2018, s. 49–50.

³ Miejsce trzecie odnosi się do koncepcji socjologicznej sformułowanej przez Raya Oldenburga w *The Great Good Place* (1989), która dotyczy przestrzeni innej niż dom (pierwsze miejsce) i praca (drugie miejsce) – jest miejscem spotkań, budowania relacji, wymiany myśli, bycia razem. W przypadku ga-

nifestować się swobodnie różne sposoby ekspresji. Z drugiej strony zespół galerii⁴ krytykuje pozorną partycypację, która miała być wprowadzana tylko deklaratywnie. Warto przyjrzeć się temu, jak język partycypacji w instytucjach kultury staje się narzędziem symbolicznego kapitału, deklaracja otwartości maskuje zaś trwanie hierarchii.

Uspołecznianie sztuki jako dziedzina praktyk twórczych opartych na relacjach funkcjonuje pod różnymi nazwami: sztuka zaangażowana społecznie, sztuka ze społecznością, społeczności eksperymentalne, sztuka dialogiczna, sztuka partycypacyjna, interwencyjna, oparta na badaniach, sztuka oparta na współpracy. Początek lat 2000. to prawdziwy wykwit artystycznych działań w kontekście lokalnym, wzrost zainteresowania kolektywnością, współpracą i bezpośrednim społecznym zaangażowaniem. W swoim klasycznym już tekście *The Social Turn. Collaboration and Its Discontents* z 2006 roku Claire Bishop analizowała zjawisko partycypacji w sztuce, przywołując działania Carstena Höllera, Artura Żmijewskiego, Oda Projesi, Thomasa Hirschhorna, Lincolna Tobiera i wielu innych artystek i artystów, dla których działania ze społecznością rozszerzyły i rozszczełniły ich własną praktykę konceptualną i rzeźbiarską. *Praktyki te są mniej zainteresowane estetyką relacyjną – pisze Bishop – a bardziej twórczymi korzyściami płynącymi ze współpracy – czy to w formie pracy z istniejącymi społecznościami, czy też tworzenia własnej sieci interdyscyplinarnej*⁵. Mimo iż cele, założenia i doświadczenia artystek, artystów i grup społecznych są bardzo zróżnicowane, łączy je przekonanie o sile kolektywnej kreatywności, beuysowskie „Jeder Mensch ist ein Künstler”. W założeniu idea jest szlachetna i wzbogacająca, w sztuce zaangażowanej społecznie energia praktyk partycypacyjnych ponownie humanizuje – lub

lerii jest to miejsce, które łączy kulturę z codziennością, dąży do obniżenia barier wejścia, inkluzywności i dostępności, tworzy bezpieczną, wspólną przestrzeń.

⁴ Autorka rozmawiała z byłymi pracownikami i pracownikami Galerii Labirynt, m.in.: Alicją Sienkiewicz-Prochowicz, Mateuszem Wszelakim.

⁵ Claire Bishop, *The Social Turn. Collaboration and Its Discontents*, „Artforum” 2006, vol. 44, no. 6: <https://www.artforum.com/features/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-173361/> [dostęp: 25.10.2025], tłum. M.R.

przynajmniej dealienuje – zdefragmentowane społeczeństwo. Claire Bishop zwraca jednak uwagę, że sztuka partycypacyjna, choć motywowana pragnieniem społecznej naprawy i odbudowy więzi międzyludzkich, powinna podlegać estetycznej i krytycznej ocenie, w innym razie sztuka zostaje sprowadzona do narzędzia polityki społecznej, Excela wskaźników i mierzalności efektów. Wskazuje, że wiele projektów „kolektywnych” i „społecznych” reprodukuje hierarchie, które miały znosić. Postuluje, że należy wzrastać w napięciu między krytyką a partycypacją, nie odrzucać współpracy, lecz traktować ją jako format, który musi być poddany refleksji artystycznej, zarówno w kontekście jego procesów, jak i efektów. W książce *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012) Bishop opisuje politykę uczestnictwa i to, jak utopijne gesty wspólnotowe w sztuce często kończą się frustracją i nierównością. Uczestnictwo staje się fetyszem, a nie realnym procesem demokratyzacji. Pod pozorem partycypacji często kryją się zjawiska problematyczne, na przykład egzotyzowanie i instrumentalizowanie marginalizowanych grup, prowadzące do swoistej „pornografii społecznej”. Alternatywą wydaje się być rzeczywista współpraca z ludźmi w ich własnym kontekście oparta na uznaniu ich sprawczości, zapewnieniu godnego wynagrodzenia oraz realnym wpływie na ostateczny kształt projektu. Wymaga to jednak ogromnej uważności na dynamikę relacji międzyludzkich.

Próba wdrożenia w Galerii Labirynt „prawdziwej partycypacji” ujawnia zasadnicze pytanie: czy instytucja sztuki jest w stanie reprezentować tych, którzy pozostają poza jej strukturą? Jakiego rodzaju uwaga kształtuje się w kontakcie z galerią? I wreszcie – czy ten rodzaj uwagi można przechwycić, przekształcić, uczynić narzędziem wyzwolenia, a nie jedynie mechanizmem utrwalającym hierarchie? W tym momencie wchodzimy na pole edukacji, która nie ma nic wspólnego z odgórnym przekazywaniem wiedzy i uczeniem innych, jak mają żyć, czuć i myśleć. Irit Rogoff w kanonicznym tekście *Turning* (2008) pisze o zwrocie edukacyjnym. Kuratorka i teoretyczka z Goldsmith College (London University) opisuje zmianę paradygmatu w instytucjach: od kuratorstwa jako prezentacji do

kuratorstwa jako sposobu krytycznego zamieszkania; praktyki, w której instytucja staje się przestrzenią myślenia i współuczestnictwa. Labirynt zmierzał w kierunku *critical inhabitation* – był „zamieszkiwany” przez osoby artystyczne, kuratorskie, publiczność, która z czasem stawiała się współuczestniczką i współtwórczynią przestrzeni.

*Chcę myśleć o edukacji w kategoriach miejsc, do których mamy dostęp – postulowała Rogoff – Rozumiem ten dostęp jako zdolność do formułowania własnych pytań, w przeciwieństwie do prostego odpowiadania na pytania zadane w imię otwartego i partycypacyjnego procesu demokratycznego. W końcu jest oczywiste, że to ci, którzy formułują pytania, tworzą pole gry*⁶. Badaczka analizuje przedsięwzięcia, realizowane w przestrzeniach, w których praktyki instytucjonalne mogą spotkać się z samoorganizującymi się inicjatywami aktywistów⁷. Interesuje ją potencjał, jaki wyzwalają miejsca, takie jak akademia, muzeum czy galeria: *wydobycie niewidocznych i nieoznaczonych możliwości, które już istnieją w tych przestrzeniach – ludzi, którzy już tam pracują i którzy łączą nieoczekiwane doświadczenia życiowe i powiązania, odwiedzających, których interakcje z tym miejscem nie są mierzone, kolekcji, którą można interpretować na wiele sposobów, wykraczających daleko poza wspańnięte przykłady kluczowych momentów w historii sztuki, ścieżek prowadzących poza muzeum, przestrzeni i wektorów nawigacyjnych, które są nieoczekiwanie wytyczone w jego obrębie*⁸. W efekcie tych rozważań pojawia się postulat „słabej edukacji”, rozumianej jako organiczna część ekosystemu. W tym rozumieniu edukacja nie jest odpowiedzią na kryzys, ale częścią jego nieustannej złożoności, nie reaguje na rzeczywistość, ale ją współtworzy. *Często praktyki te są dyskretne, nie da się ich sklasyfikować, nie są heroiczne i z pewnością nie podnoszą na duchu, ale mimo to są niezwykle kreatywne*⁹. Edukacja w tej formie staje

⁶ Irit Rogoff, *Turning*, „e-flux Journal” 2008, listopad <https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning> [dostęp: 26.10.2025], tłum. M.R.

⁷ SUMMIT Non-Aligned Initiatives in Education Culture (www.summit.kein.org), forum, które odbyło się w Berlinie w maju 2007 roku.

⁸ I. Rogoff, *Turning...*, op. cit.

⁹ Ibidem.

się naturalną, niewymuszoną współobecnością. Galeria, która ją wdraża, kładzie akcent na nieuchwytną, procesualną naturę każdego przedsięwzięcia twórczego. Zmusza niejako samą siebie do większej aktywności, zadawania pytań, mniejszego izolowania się i stawiania wyzwań. Metodologia pracy kuratorskiej wymaga zatem elastyczności i czujności. To nie jest łatwy proces. Jego immanentnym składnikiem jest rozczarowanie i wyczerpanie. I odmowa radzenia sobie z nimi w konwencjonalny sposób¹⁰.

Konflikt pokoleń

Galeria działająca w formule redystrybucji wiedzy (a więc także redystrybucji władzy) zderza się także nieuchronnie z różnicą pokoleniową. Nie zachodzi ona w kategoriach wieku, lecz sposobu myślenia o instytucji – o tym, czym jest wspólnota pracy, odpowiedzialność i współdecydowanie. To bardzo znaczące przesunięcie: od modelu opartego na przywództwie i artystycznej wizji jednostki ku myśleniu kolektywnemu, w którym proces staje się ważniejszy niż indywidualna sprawczość. Zmiana ta dobrze ilustruje szersze przemiany w polu sztuki: przejście od modelu indywidualnego lidera-artysty, charakterystycznego dla instytucjonalnych praktyk lat 90. i 2000., do modelu kolektywnego zarządzania kulturą, który wyłonił się po roku 2020. W tym nowym paradygmacie kurator, dyrektor i zespół funkcjonują raczej jako współtwórcy, porzucając hierarchicznie rozdzielone role. Pokolenie wchodzące dziś do instytucji kultury nie tyle neguje wcześniejsze założenia, ile próbuje przeformułować ich język – zastąpić retorykę wizji i misji praktyką dzielenia się władzą, współobecnością i wzajemnym słuchaniem. Ten zwrot nie jest jednak wolny od napięć: redefinicja roli kuratora i dyrektora wymaga demontażu utrwalonych struktur autorytetu, ale też nowych kompetencji emocjonalnych i organizacyjnych.

Z rozmów z pracownikami i pracownikami Galerii Labirynt wyłania się obraz zmęczenia, wypalenia i świadomości chro-

¹⁰ Sonia Fernández Pan, *A conversation with Irit Rogoff: Where do we sit within all of this?*, „ADesk. Critical Thinking”, 13.02.2015: <https://a-desk.org/en/magazine/a-conversation-with-irit-rogoff/> [dostęp: 26.10.2025].

nicznego niedostatku środków. Instytucja, która przez lata próbowała funkcjonować jako laboratorium utopii, coraz wyraźniej zderzała się z realiami: skurczonym budżetem, przeciążonym personelem i narastającymi napięciami wewnętrznymi. W praktyce „porażka utopii” w instytucji sztuki okazuje się często rezultatem ścierania się z trzema kluczowymi czynnikami opisanymi poniżej.

Po pierwsze jest to brak stabilizacji finansowej. Publiczne instytucje kultury w Polsce funkcjonują w systemie, który nie zapewnia przewidywalnych warunków finansowych, a to uniemożliwia programowanie z oddechem: z czasem potrzebnym zarówno na przygotowanie, jak i ewaluację. Choć korzystając z dotacji, środki te często nie wystarczają nawet na podstawową działalność, nie wspominając o tworzeniu rezerw pozwalających przetrwać kryzys. Drugą przeszkodą jest także biurokracja i strukturalna bezwładność. Utopijne gesty otwartości, partycypacji i eksperymentu instytucjonalnego napotykać na twarde ramy prawne i administracyjne: przepisy o instytucjach kultury, złożone procedury dotacyjne oraz zależność od budżetów miejskich i centralnych. Instytucje artystyczne działające jako jednostki budżetowe muszą podporządkować się logice finansów publicznych, co znacząco ogranicza ich elastyczność i zdolność reagowania na współczesność. Po trzecie, laboratorium redystrybucji wiedzy destabilizują polityczne i ideologiczne naciski. Pole sztuki pozostaje narażone na ingerencje władzy, presję lokalnych decydentów oraz konflikty wokół „poprawności” artystycznej i tematów wystaw. W efekcie instytucje bywają zmuszone do autocenzury lub rezygnacji z krytycznej funkcji, a osoby w nich pracujące – do mierzenia się z poczuciem bezsilności i wypalenia. W mniejszych ośrodkach presja ta jest szczególnie silna: ograniczone budżety, oczekiwania władz i brak spójnej strategii prowadzą do codziennego przeciążenia. W tym kontekście utopia instytucji sztuki – jej otwartość, partycypacyjność i eksperymentalny charakter – może być rozumiana jako forma oporu wobec strukturalnej niemocy wpisanej w system kultury publicznej. Jednak gdy te gesty zderzają się z prozą instytucji – z ograniczeniami finansowymi, biurokracją i presją polityczną – poraż-

ka nie jest błędem, lecz kształtem samej utopii. W przypadku Galerii Labirynt Waldemar Tatarczuk zaznacza, że jako dyrektor miał całkowitą autonomię w kwestiach merytorycznych, co jest sytuacją unikatową w skali galerii w Polsce.

Ucieczka od hierarchii, od modelu „dyrektora-guru” czy od zinstytucjonalizowanej sztuki oznacza w praktyce pracę w warunkach niepewności, improwizacji i chronicznego zmęczenia. Problemy z budowaniem instytucjonalnej stabilności pogłębiają się dodatkowo w kontekście lokalnym – tam, gdzie społeczność jest konserwatywna, a idee partycypacji trudno przekładają się na rzeczywistość. W przypadku Galerii Labirynt początkowy zapał – otwartość, eksperyment, partycypacja – wewnątrz struktury publicznej instytucji stał się źródłem realnego przeciążenia zespołu. To doświadczenie nie musi być postrzegane jako niepowodzenie, lecz jako diagnoza. Ujawnia ona granice, w jakich funkcjonuje współczesne pole sztuki, oraz potrzebę poszukiwania nowych strategii instytucjonalnych. Przyszłość nie musi oznaczać powrotu do dawnego modelu, w którym dyrektor decyduje o wszystkim i objaśnia świat – może sprzyjać rozwijaniu hybrydowych form działania, łączących elementy kolektywności i eksperymentu z mądrym przewodem oraz systemowym, stabilnym finansowaniem. Tylko w ten sposób utopia instytucji sztuki może przestać być jedynie projektem – może trwale wpisać się w rzeczywistość, zamiast z nią przegrywać.

Zderzenie pokoleń i kultury współbycia objawiło się mocno podczas festiwalu Performance Platform Lublin 2024, organizowanego przez Fundację Sztuki Performance we współpracy z Galerią Labirynt. Edycja była poświęcona namysłowi nad sztuką performansu w perspektywie przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Organizatorzy próbowali zdiagnozować artystyczną różnorodność i odmienność, spotykając ze sobą osoby artystyczne z trzech pokoleń przełomu XX i XXI wieku. Zaproszone osoby reprezentowały rozmaite perspektywy, media, poglądy i konwencje, eksperyment i przekraczanie granic były zatem wpisane w charakter festiwalu. W efekcie nie tylko artystyczne granice zostały przekroczone. Ostatni dzień festiwalu zakończył się awanturą, która wybuchła podczas

rozmowy po performansach. Agresywne zachowania, misgenderizm, nieumiejętność zareagowania na poruszenie i nerwowość, brak rozbrojenia trudnej sytuacji – to wszystko rzuciło się cieniem na dalszy przebieg wydarzeń, które częściowo przeniosły się do mediów, skutkowały także mediacjami. Przyczyny tej sytuacji były wielokrotnie analizowane przez członkinie Fundacji Sztuki Performance i jedną z postawionych diagnoz była ogromna różnica pokoleniowa nie tylko w sposobie rozumienia sztuki performans, ale także w języku, komunikacji, wrażliwości społecznej, oczekiwaniach wobec instytucji oraz siebie nawzajem. Dochodzą do tego inaczej poustawiane pokoleniowo jakości artystyczne i nawyki kulturowe. Dla starszego pokolenia performans wciąż bywa rozumiany jako gest radykalny, testujący granice wytrzymałości, zarówno ciała, jak i publiczności. Dla młodszych artystek i artystów to często przestrzeń relacyjna, oparta na empatii, trosce i uważności wobec innych uczestniczek i uczestników. Zderzenie tych dwóch podejść – heroicznego i wspólnotowego – ujawniło nie tylko odmienne strategie artystyczne, ale także różne modele etyczne i emocjonalne. Dodatkowo można było zaobserwować wówczas różne pokoleniowo podejścia do artystycznej dyskusji, poszanowania wzajemnych granic, warunków i sprzyjającego wymianie otoczenia. Performans jako forma żywa i społecznie uwikłania stał się polem negocjacji między doświadczeniem a nową wrażliwością, między indywidualnym gestem a odpowiedzialnością za wspólne.

Emocjonalna ekonomia instytucji

Pisząc o Labiryncie, nie sposób pominąć ekonomii emocjonalnej. W ostatnich dekadach praca kulturalna skonsolidowała się jako przestrzeń hybrydowa na styku sztuki, społeczności i polityki publicznej. Ludzie kultury nie wytwarzają już wyłącznie treści artystycznych, lecz pośredniczą w relacjach społecznych, tworzą konteksty ostrzegawcze i współprojektują wspólne znaczenia. Współczesna kultura to coraz bardziej relacyjna i afektywna praca, w której procesy współpracy, troski i refleksji ważą tyle samo, co produkt końcowy.

Działanie galerii oparte jest na wartościach, które przenikają

wszystkie jej obszary – od wystaw, przez działania edukacyjne, po spotkania i konferencje. Praca z tak delikatną materią, jaką są idee praw człowieka – godność, wolność, suwerenność myślenia, prawo do własnego głosu – generuje ogromny kapitał emocjonalny. Opowieść o doświadczeniu pracy w galerii dotyczy więc nie tylko codziennych obowiązków, planowania i realizacji wystaw, lecz całego spektrum przeżyć, refleksji i emocji, które im towarzyszyły. To w istocie opowieść o zaufaniu, lojalności, wierze – i o wypaleniu.

Emocje w pracy w kulturze są tworzywem wyjątkowych idei – tych, które potrafią stać się zalążkiem zmiany społecznej, ale też źródłem konfliktów, resentymentów i zranień na wielu poziomach. Utopijne projekty rodzą wspólnoty afektywne, które z czasem nieuchronnie się rozpadają. W tym sensie porażka ma nie tylko wymiar strukturalny – wiąże się także z kapitałem emocjonalnym napędzającym instytucję krytyczną. Labirynt nie mógłby działać z taką siłą, gdyby nie emocje: wściekłość wywołana łamaniem przez władze podstawowych praw obywatelskich, empatyzowanie z protestami kobiet, oburzenie na druzgocące słowa prezydenta o „ideologii LGBT” czy paraliżująca niemoc i rozpacz towarzyszące pełnoskalowej inwazji Rosji na Ukrainę. To właśnie na gruncie złości, smutku i rozczarowania kiełkowały intuicje, które uformowały program wystawienniczo-edukacyjny – organiczny, rozrastający się w wielu kierunkach. Sztuka jest postrzegana przez wiele osób pracujących w kulturze jako forma oporu – zdolna do niesienia uzdrowienia, nadania sensu i okazania solidarności. Wiąże się z przekazywaniem wiedzy, angażowaniem się w edukację i tworzeniem przestrzeni do wspólnej refleksji. Praca rozgrywa się na styku pasji i niepewności.

Warto zwrócić uwagę na pracę emocjonalną, która nieustannie towarzyszy działaniom w obszarze sztuki oraz rezonans z drugim człowiekiem, który sam sobie generuje ogromną ilość różnych uczuć. Tego rodzaju „wysokofunkcjonująca” praca, wymaga szczególnej troski: czasu na regenerację, przestrzeni wyciszenia, wspierającego środowiska, a nierzadko także profesjonalnej superwizji. Działania wspierające ten obszar tworzyłyby swoisty szkielet, który pozwala przetrwać

w trudnych czasach – zarówno osobom pracującym w instytucji, jak i artystkom, artystom oraz publiczności. Warto inwestować czas i wyobraźnię w hybrydalne modele, łączące współczesną wiedzę z zakresu psychologii, kognitywistyki i neurofizjologii i innych form samopoznania. Kultura nie istnieje w izolacji – przenika umysł, ciało i psychikę, współtworząc nasz sposób bycia w świecie.

W kontekście pracy twórczej i zdrowia psychicznego nie sposób nie wspomnieć o obecnej polityce Unii Europejskiej w obszarze Kultura i Zdrowie, który stał się odrębnym, międzysektorowym polem praktyki, dzięki czemu oba te obszary karmią się wzajemnie i wspierają w kontekście współczesnych wyzwań. W ostatnich dziesięcioleciach badania oraz współpraca interdyscyplinarna potwierdziły, że uczestnictwo w działaniach artystycznych i kulturalnych może wpływać na promocję zdrowia, zapobieganie chorobom oraz proces leczenia i terapii. Jednocześnie umożliwienie uczestnictwa w kulturze wszystkim osobom – niezależnie od ich stanu zdrowia – wzmacnia odporność kulturową. Ta dynamiczna relacja otwiera nowe ścieżki dla tworzenia innowacyjnych, sprawiedliwych i zrównoważonych rozwiązań współczesnych globalnych problemów na styku kultury i zdrowia. Informuje o tym szczegółowo raport, opracowany przez grupę ekspertów ds. Kultury i Zdrowia w ramach Metody Otwartej Koordynacji (OMC)¹¹, który podkreśla transformacyjny potencjał wspólnych strategii w obszarze kultury, zdrowia i dobrostanu w całej Unii Europejskiej. Ważnym wnioskiem płynącym z tego dokumentu jest przyznanie, że realizacja priorytetów UE w zakresie demokracji i bezpieczeństwa nie jest możliwa bez fizycznie i psychicznie zdrowych obywateli i obywateli oraz wspólnot – bardziej spójnych, odpornych i mniej podatnych na dezinformację oraz propagandę.

¹¹ Grupa OMC została powołana w ramach Planu Pracy UE dla Kultury 2023–2026, aby zwrócić uwagę na znaczenie zintegrowanego podejścia do kultury, zdrowia i dobrostanu w politykach europejskich. Jej działania odpowiadają na pilne i współzależne wyzwania, takie jak kryzys zdrowia psychicznego, starzenie się społeczeństw czy fragmentacja społeczna. Tematyka Kultury i Zdrowia jest również zgodna z kluczowymi priorytetami Komisji Europejskiej na lata 2024–2029: Wolna i demokratyczna Europa, silna i bezpieczna Europa, Europa dobrobytu i konkurencyjności.

Protopia zamiast utopii

Utopia, z całym bagażem górnolotnych, nierealizowalnych idei, ma tendencję do osuwania się w dystopię. Kultura jest jednym z obszarów, w których możemy wdrażać protopię, czyli proces ciągłego stawania się i stopniowych usprawnień, kompromis pomiędzy realizmem a utopią, który może nie ekscytuje jak wizja nowego świata, ale wystarczy, aby wspierać dążenia do celu i poczucie sensu¹². O potrzebie nowych narracji i pozytywnych wizji mobilizujących nas do działania piszą między innymi Kevin Kelly i Joanna Erbel, którzy specjalizują się w designie regeneratywnym – badają możliwe scenariusze przyszłości. Kultura, *będąc jednocześnie przedmiotem jak i podmiotem zmiany, stwarza pole dla przepisania wiodącej opowieści i próbowania w jej obrębie różnych nowych form aktywności. To wielka odpowiedzialność, ale równocześnie wielka władza. Łatwo o tym zapomnieć, licząc wiecznie niewystarczające budżety, tkwiąc w myśleniu o nieuniknioności agresywnej logiki rynkowej, odbijając się od głosów, że kultura to naddatek, a nie jedna z podstawowych społecznych potrzeb. Kultura jednak nie tylko podlega gospodarce – ona tę gospodarkę również kształtuje*¹³.

Doświadczenie Galerii Labirynt pokazuje, że utopia instytucji nie polega na jej spełnieniu, ale na ciągłym napięciu między tym, co jest, a tym, co mogłoby być – w tym napięciu rodzi się sens działania. Porażka utopii jest zatem formą dojrzewania, zgodą na ograniczenia bez rezygnacji z celu. Demokratyzacja procesów w instytucji sztuki nie jest jednorazowym aktem, lecz ciągłą praktyką wymagającą świadomego zarządzania emocjami, relacjami i strukturą, w której egalitarne założenia ścierają się z realnymi mechanizmami władzy. Każda kolejna próba zmierzenia się z tą materią jest rytuałem odnowy pola sztuki, samoaktualizującą się przepowiednią, która rozjaśnia mrok przyszłości i niesie nadzieję.

¹² V. Kevin Kelly, *Nieuniknione. Jak inteligentne technologie zmieniają naszą przyszłość*, Warszawa 2017; Joanna Erbel, *Wychylone w przyszłość*, Kraków 2022.

¹³ *Nabieranie siły. Poradnik dla praktykanta część II*, zespół Pracowni Kultury Nadbałtyckiego Centrum Kultury w Gdańsku, Gdańsk 2024, s. 75.

Wydawca:

Galeria Labirynt

Wydano w ramach projektu:
„100 lat w Labiryncie-nowe otwarcie”.

© 2025 Galeria Labirynt oraz autorzy i autorki

Redakcja: Marta Ryczkowska
Projekt i skład: Florentyna Nastaj
Korekta: Annna Hawryluk



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



NARODOWE
CENTRUM
KULTURY

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Narodowego Centrum Kultury: Kultura – Interwencje. Edycja 2025

Galeria Labirynt
ul. ks. J. Popiełuszki 5
20-052 Lublin
www.labirynt.com



że ja jestem Tym, który zwie się Masjazzam.

