

Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną

Diana Dominika Krawiec

Nr albumu 11549

Galeria Babel – analiza kontrowersji metodą ANT

Praca magisterska

wykonana pod kierunkiem:

dr Piotra P. Płucienniczaka

.....
Podpis autorki pracy

.....
Podpis promotora

Warszawa 2022

ZAŁĄCZNIK NR 1
do Regulaminu studiów w ASP w Warszawie

Diana Krawiec
(imię i nazwisko studenta)
11549
(nr albumu)
Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną
(wydział)
Stacjonarne
(forma studiów)

OŚWIADCZENIE DOTYCZĄCE PRAW AUTORSKICH

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że przedkładana teoretyczna część pracy dyplomowej studiów drugiego stopnia zatytułowana: **Galeria Babel - analiza kontrowersji metodą ANT** została wykonana przeze mnie samodzielnie.

Jednocześnie oświadczam, że ww. praca:

- nie narusza praw autorskich w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz. U. z 2018 r. poz. 1191, z późn. zm.) oraz dóbr osobistych chronionych prawem cywilnym, a także nie zawiera danych i informacji, które uzyskałem/am w sposób niedozwolony,
- nie była wcześniej podstawą żadnej innej urzędowej procedury związanej z nadawaniem dyplomów wyższej lub tytułów zawodowych.

Oświadczam, że wszystkie części pracy dyplomowej są identyczne z załączoną wersją elektroniczną. Udzielam nieodpłatnie prawa do wprowadzania i przetwarzania w systemie antyplagiatowym teoretycznej pracy dyplomowej mojego autorstwa. Jestem także świadoma, że jeśli praca zawiera treści stanowiące własność intelektualną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, nie mogą być one udostępniane innym osobom i instytucjom bez zgody Uczelni.

.....
(podpis studentki)

OŚWIADCZENIE PROMOTORA

Oświadczam, że niniejsza teoretyczna praca dyplomowa studiów drugiego stopnia zatytułowana: : **Galeria Babel - analiza kontrowersji metodą ANT** została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie dyplomu.

.....
(podpis promotora pracy)

ZAŁĄCZNIK NR 3
do Regulaminu studiów w ASP w Warszawie

Diana Krawiec
(imię i nazwisko studenta)
11549
(nr albumu)
Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną
(wydział)
Stacjonarne
(forma studiów)

OŚWIADCZENIE DOTYCZĄCE ZGODY NA UMIESZCZENIE
TEORETYCZNEJ PRACY DYPLOMOWEJ W REPOZYTORIUM PRAC
DYPLOMOWYCH ASP W WARSZAWIE

Wyrażam zgodę na umieszczenie pełnotekstowej wersji elektronicznej mojego autorstwa pracy magisterskiej (dotyczy studentów wydziału kształcącego w zakresie zarządzania kulturą wizualną) w Repozytorium ASP w Warszawie, w ramach systemu Otwartej Nauki i Kultury. Zgoda jest udzielona na czas nieokreślony.

.....
(podpis studentki)

S t r e s z c z e n i e :

Opowieść o językach, miejscach, przeobrażeniach oraz wizjach Galerii Babel, którą prowadziła Barbara Kozłowska.

Poszukiwanie i analiza historii galerii m.in. w oparciu o:

- teksty Barbary Kozłowskiej;
- rozmowy autorki pracy ze Zbigniewem Makarewiczem;
- dotąd niezbadane materiały archiwalne związane z galerią (archiwa prywatne: Zbigniewa Makarewicza oraz galerii Richarda Demarco);
- teksty Jorge Louisa Borgesa;
- metodę badawczą Bruno Latoura – teorię aktora-sieci – inaczej ANT (Actor Network Theory).

Słowa kluczowe:

Galeria Babel, Barbara Kozłowska, Zbigniew Makarewicz,
galeria, Wrocław, archiwa prywatne, archiwum domowe, Richard Demarco,
Jorge Louis Borges,
teoria ANT, aktor- sieci, kontrowersje, Bruno Latour

Zbyniowi, Piotrkowi i Marice

SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE	8	
O INSPIRACJACH		8
O POSZUKIWANIU		10
O METODZIE		13
O ROZDZIAŁACH		15
O MOTYWACJACH		17
KONTROWERSJE I	17	
ANIOŁOWIE		17
MROWIE BYTÓW		20
POWOLNE PODRÓŻOWANIE		23
PRZYGOTOWANIE NA OPÓŹNIENIA		25
WIZJE	29	
BUDOWANIA WIEŻY		29
PODRÓŻOWANIA DO ŚWIĄTYNI		32
PRZEMIERZANIA BIBLIOTEKI		37
JĘZYKI	41	
W PRACOWNI		41
W GALERII		45
W AKADEMII		50
MIEJSCA	56	
INTYMNE		56
OTWARTE		64
ROZCIĄGŁE		67
PRZEOBRAŻENIA	72	
KOLEJCI		72
EKSPOZYCJI		75
ORBITY		77
WĘDRÓWKI		82
ZAKOŃCZENIE	85	
BIBLIOGRAFIA	89	
SPIS ILUSTRACJI	91	

WPROWADZENIE

O INSPIRACJACH

Twórczość Barbary Kozłowskiej poznałam w październiku 2020 r., na wystawie Fundacji Arton, która dotyczyła jednego z projektów artystycznych Kozłowskiej, cyklicznie przez nią realizowanego w latach 1967 - 2008, w różnych miejscach na świecie. Polegał on na wytyczaniu przez Kozłowską linii w przestrzeni - poprzez usypywanie stożków z piasku lub układanie ich z kamieni, rozsypywanie kolorowego proszku na plaży albo przyjęcie określonego ułożenia ciała, nad morzem lub oceanem.

To była wystawa o *Linii granicznej*.

Kiedy później myślałam o tej wystawie przypomniał mi się pewien krótki tekst, który przeczytałam w zbiorze poetyckim Konrada Trzeszczkowskiego, pt. *Plażowe rzeźby spacerowe*, a który napisała Marta Przybył. Jej opowiadanie-wiersz kończy się słowami: „ach te droidy. ach ci ludzie. ach.”, a zaczyna tymi zdaniami:

Efekt krawędziowy (ekoton, okrajek) to skutek przesunięcia lub ułożenia obok siebie zróżnicowanych środowisk naturalnych. Niektórzy badacze są zdania, że w miejscu zetknięcia istotnie różniących się systemów znajduje się miejsce intensywnej produktywności, gdzie powstają pożyteczne połączenia. Przykładem może być wybrzeże¹.

Jest to historia różnych gatunków (chyba niekoniecznie żyjących), które na styku morza i lądu znalazły dogodne warunki do rozwoju. Tak jak, wydawało mi się, żółte stożki i czerwone linie Kozłowskiej – proste w formie, ale o intensywnych kolorach, harmonijnie (tak to wtedy widziałam) stopione z fragmentami plaży, morza lub oceanu i nieba.

Patrząc na nie odczuwałam przyjemność, ale i niepokój - wszystko było jednocześnie bardzo efemeryczne, ale też w jakimś sensie nieukończone i nietrwałe (stożki i linie zaraz miały przecież zniknąć wraz z prądem morskim).

Na wystawie moją uwagę zwróciły również notatki Kozłowskiej, luźno powiązane z jej działaniami – jakieś diagramy, czy układy słów, krótkie zapiski, ale też

¹ M. Przybył, *Ach te droidy*, [w:] *Plażowe rzeźby spacerowe*, KTRSC books & zines, Warszawa, 2017, s. 28.

mapy miejsc, które Kozłowska odwiedzała. Nie rozumiałam ich treści, a ich zbiór sprawiał wrażenie chaotycznego, a nawet przypadkowego. Jeszcze wtedy nie wiedziałam, czy jest to element jakiejś większej całości, czy tylko projektu *Linia graniczna*, czy może po prostu wybór kuratorski. Wyczuwałam jednak, że dokumentacja ta służyła Kozłowskiej czemuś więcej, niż tylko pokazaniu, że coś się wydarzyło nad morzem lub oceanem.

Postawiłam sobie wtedy takie oto pytania:

*Nielinearna? Nieuporządkowana?
Niespójna? Nieskończona?
Niejasna?*

Po wystawie sięgnęłam do publikacji na temat Kozłowskiej, wydanej przez Fundację Arton. Znalazłam w niej kalendarium, zdjęcia archiwalne, artykuły z interpretacjami i analizą twórczości Kozłowskiej, oraz teksty jej autorstwa². Te ostatnie najbardziej mnie zainteresowały. Kozłowska podzieliła się w nich swoimi przemyśleniami na wiele różnych tematów, m.in. napisała o procesie twórczym, relacji artysta-dzieło-odbiorca, języku sztuki, czy idei podróży. Wtedy wydawało mi się, że można te teksty dowolnie łączyć, tworząc różne kolaże czy mapy myśli (nadal wydaje mi się to zajęciem sensownym). Wówczas jeszcze nie wiedziałam, które fragmenty mają odzwierciedlenie w twórczości Kozłowskiej, albo w ogóle w rzeczywistości (bo zakładałam, że mają).

Wśród tych tekstów zatrzymała moją uwagę, jako pierwsza, notatka zatytułowana *zamiast życiorysu*. W niej Kozłowska dosyć lakonicznie i ogólnie opisała to, czym zajmowała się w swoim życiu. W opisie tym nie ma chronologii lub hierarchii wydarzeń, nie ma też wielu szczegółów. Z tekstu nie dowiadujemy się jakie szkoły ukończyła Kozłowska, w jakich wystawach brała udział, skąd pochodziła oraz kto należał do grona jej bliskich osób. Czasowniki, rzeczowniki oraz przysłówki układają się w urywki zdań, bez interpunkcji i wielkich liter. Powoduje to, że kolejność zdań można dowolnie zmieniać, a ich znaczenie, wydaje mi się, pozostanie zawsze to samo:

urodziłam się w polsce wystawiałam dużo i zawsze tam gdzie nie chciałam wystawiać tam gdzie chciałam wystawiać nigdy nic nie wystawiałam wyjeżdżałam podróżowałam wszystkimi dostępnymi środkami lokomocji jak najdalej i pieszo występowałam na plażach galeriach i na video przenosiłam powtarzałam coś tam budowałam modele

² *Barbara Kozłowska*, pod red. M. Kuźmich, Fundacja Arton, Warszawa, 2020, s. 139-152.

teoretyczne pojęć jakichś tam przenosiłam gdzieś tam linię graniczną na księżyc i gdzieś tam powtarzałam zawsze te same banalne zdania o sztuce i rzeczywistości albo zawsze tą sama banalna prawdę o sztuce pisałam oczywistości o czymś tam brałam udział w wystawach w polsce rumunii wielkiej brytanii włoszech jugosławii podróżowałam na syberię do wielkiej brytanii na maltę do wloch jugosławii francji³.

Moje pierwsze skojarzenia na temat tego opisu były następujące:

*wiele niedopowiedzeń
swobodna i subiektywna relacja
niedbały opis wydarzeń
dystans do własnej działalności twórczej
otwartość na bieg życia
brak podziału na życie codzienne i sztukę
płynne przenikanie
ocean i wiersz*

O POSZUKIWANIU

Potem zainteresowały mnie teksty o Galerii Babel. W każdym z nich Kozłowska zawarła wiele różnych opisów – zarówno pewnych idei i inspiracji, ale też konkretnych wydarzeń lub miejsc, często zapisanych fragmentarycznie i trudnych do odtworzenia. Jak na przykład tutaj:

Galeria Babel miała stać się PODRÓŻĄ, przez wszystkie języki sztuki, obrazu. Tak się stało w drodze z H.Q. do Callanish⁴.

Zdanie to nie zostało opatrzone jakimkolwiek wyjaśnieniem, nie nawiązywało też w żaden sposób do wcześniejszych treści w tekście. Zdanie widmo. Zdanie enigma. Odnalezienie, a potem przemierzenie drogi z H.Q. do Callanish wydawało mi się wtedy przedsięwzięciem zbyt trudnym i złożonym, wobec czego odłożyłam je na nieokreślone „później”.

Postanowiłam jednak wtedy podążyć śladem innego fragmentu tekstu, w którym Kozłowska bardziej wprost nawiązała do swoich inspiracji na temat koncepcji stworzenia lub nazwania galerii (wówczas granica pomiędzy nazwaniem a stworzeniem galerii nie była dla mnie jasna, zresztą po ukończeniu badań taka również pozostała).

³ B. Kozłowska, *(zamiast życiorysu)*, 1975, [w:] *Barbara Kozłowska*, op. cit., s. 142.

⁴ Idem, *Galeria Babel*, 1975, [w:] *Ibidem*, s. 143.

Potraktowałam wówczas ten zapis jako rodzaj poszlaki, dzięki której mogłabym więcej zrozumieć, albo dotrzeć do początków galerii.

Brzmi on tak:

Galeria Babel jest kolekcją, książką, żywą ekspozycją, formą artystycznej komunikacji. W 1972 roku przeczytałam Bibliotekę Babel Jorge Louisa Borgesa. Tak spodobała mi się ta konceptualna konstrukcja, że zrobiłam Galerię Babel we wrocławskim oficjalnym salonie wystawienniczym Biura Wystaw Artystycznych⁵.

Idąc za głosem Kozłowskiej opowiadanie Borgesa przeczytałam, wtedy nawet dwa razy. Jednak nie znalazłam w nim wtedy czegokolwiek, co pomogłoby mi ustalić jakie założenia stały za Galerią Babel. Co więcej, w tamtej chwili nawet wydawało mi się, że wiem o galerii jeszcze mniej niż przed lekturą *Biblioteki Babel*. Wystarczy zresztą przeczytać jakikolwiek fragment tego opowiadania, aby się przekonać, że jest to tekst-gra, w którym wszystko jest nieskończone, ale jednocześnie policzalne, od zawsze, ale cykliczne, a także, że: „człowiek, niedoskonały bibliotekarz może być dziełem przypadku czy też złośliwych demiurgów”⁶ oraz „pięćset lat temu przełożony jednego z wyższych sześcioboków znalazł książkę równie zawiłą jak inne, ale miała ona prawie dwie kartki o jednorodnych liniach”⁷.

Zastanawiałam się wtedy długo, czy galeria rzeczywiście istniała, czy przeciwnie – była fikcyjna w tym sensie, że istniała tylko w opowiadaniach Kozłowskiej i Borgesa (co jakiś czas wraca do mnie ta wątpliwość).

Po przeczytaniu jeszcze pozostałych tekstów ze zbioru *Fikcje*, postanowiłam jednak, że Galeria Babel zostanie ze mną na dłużej. Wówczas napisałam również kilka słów zainspirowana jednym, konkretnym zdaniem z opowiadania Borgesa, pt. *Poszukiwanie Al-Mutasima*⁸. Później okazało się (teraz wydaje mi się to nieprawdopodobne), że również Kozłowska zacytowała właśnie to zdanie w jednym ze swoich performansów o tytule *Galeria Babel*.

Mój zapis był następujący:

*Podejmuję próbę wyleczenia się z bólu w prawym oku
które zmieniło kolor na białawy
Nie czuję się dziś zachęcona do życia*

⁵ B. Kozłowska, *Galeria Babel*, [w:] *Barbara Kozłowska*, op. cit., s. 141.

⁶ J. L. Borges, *Biblioteka Babel*, [w:] *Idem, Fikcje*, przeł. A. Sobol - Jurczykowski, A. Zembrzuski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 2019, s. 81.

⁷ *Ibidem*, s. 83.

⁸ J. L. Borges, *Poszukiwanie Al-Mutasima*, [w:] *Idem, Fikcje*, op. cit., s. 38.

szukam
śladu tego co było wczoraj o godzinie czternastej dwadzieścia dwie
zapamiętałam porę karmienia
zgadzam się z J. L. Borgesem
że „najbardziej wulgarna spośród pokus artysty
to być geniuszem”
na stronie dwudziestej ósmej
kici kici

Zapoznałam się też w tamtym czasie również z tekstami naukowymi, w których były wzmianki na temat galerii – było ich niewiele.

Znalazłam je we wspomianej już publikacji Fundacji Arton – w Kalendarium oraz dwóch artykułach naukowych. Były w nich informacje o kilku inicjatywach Kozłowskiej podjętych w ramach Galerii Babel oraz ich krótkie interpretacje, które wynotowałam:

praktyka dadaistów⁹
biała kartka, która symbolizuje możliwość nieskrępowanego i spontanicznego wyrażania się artystów¹⁰
samokształceniowe seminarium¹¹
Kozłowska nie tyle pozostawiała przestrzeń dla innych, co ją dla nich stwarzała¹²

Przeszukałam również i inne publikacje na temat twórczości i działalności Kozłowskiej oraz środowiska twórczego, z którym była związana. Po przejrzaniu kilkunastu różnych pozycji naukowych znalazłam tylko jedną, w której pojawił się jakkolwiek dłuższy opis galerii, tj. pracę zbiorową pt. *Inicjatywy i galerie artystów*, w której o Galerii Babel napisała Bożenna Stokłosa¹³. Szczególnie jedno zdanie z jej tekstu wydało mi się symptomatyczne (i zbieżne z moimi pierwszymi odczuciami), które postanowiłam zachować w pamięci:

jest propozycją skrajną i trudną do zadowalającego przedstawienia. Artyści związani z galerią wypowiadają się w sprawie celów istnienia Babel mało konkretnie¹⁴.

⁹ *Kalendarium*, [w:] *Barbara Kozłowska*, op. cit. s. 25.

¹⁰ *Ibidem*, s. 26.

¹¹ W. Szczupacka, *O współpracy artystycznej na marginesie twórczości Barbary Kozłowskiej*, [w:] *Barbara Kozłowska*, op. cit., s. 105.

¹² M. Kuźmich, *Barbara Kozłowska: Moje kilkakrotne „ja”*, [w:] *Barbara Kozłowska*, op. cit., s. 114.

¹³ W swoim artykule B. Stokłosa nawiązała również do przeglądu galerii wrocławskich, który stworzył Z. Makarewicz w swoim artykule opublikowanym w miesięczniku „Odra”, 1976, nr 4; w przeglądzie znalazło się kilka zdań na temat Galerii Babel.

¹⁴ B. Stokłosa, *Galerie grup: „Galeria”, Repassage, Babel*, [w:] *Inicjatywy i galerie artystów*, pod red. A. Pindery, A. Ptak, W. Szczupackiej, Stowarzyszenie Sztuka Cię Szuka, Toruń, 2014, s. 23.

O METODZIE

Moja początkowa wiedza na temat Galerii Babel była więc bardzo ogólna. Wydawało mi się jednak, że swoje badania powinnam już na wstępie jakoś ukierunkować. Rozważałam funkcję galerii w środowisku artystycznym Wrocławia, jej miejsce na tle innych inicjatyw neoawangardowych w Polsce, jej wymiar feministyczny i konceptualny, działanie na styku sfery publicznej i prywatnej, czyli to wszystko co mogło wynikać z pobieżnej lektury artykułów na temat Kozłowskiej i tekstów jej autorstwa.

Modele te jednak w ogóle mnie nie zadowalały. Czułam że są przewidywalne i że niepotrzebnie ograniczą pole poszukiwań na temat galerii, a ponadto, że po prostu mnie nie poruszają.

Wtedy właśnie, na zajęciach prowadzonych przez Piotra P. Płucienniczaka, poznałam metodologię Bruno Latoura – teorię aktora sieci, inaczej ANT. Metoda ta mnie zachwycała, a jednocześnie ośmieliła do zaniechania konstruowania spójnych kategorii i podziałów jeszcze przed rozpoczęciem procesu badawczego. Pozwoliła mi też na swobodne rozplątanie się w chaosie, którym później okazały się być materiały znajdujące się w archiwum Kozłowskiej.

O szczegółach dotyczących metodologii Latoura oraz moim sposobie pracy napisałam w rozdziale zatytułowanym *Kontrowersje i*. To tam wyjaśniłam, w jaki sposób gromadziłam materiał badawczy, jak go opisywałam, katalogowałam i analizowałam.

Zapoznanie się z teorią ANT zbiegło się w czasie z moją rozmową z Marią Kuźnicz na temat tego, czy istnieje jakiegokolwiek archiwum Galerii Babel. Okazało się, że w pewnej szczątkowej formie tak i że opiekuje się nim Zbigniew Makarewicz, zresztą tak jak wszystkimi innymi materiałami związanymi z Kozłowską.

Po jakimś czasie napisałam do Makarewicza, z pytaniem o możliwość zapoznania się z archiwum i przeprowadzenia z nim rozmowy. W odpowiedzi otrzymałam entuzjastyczną zgodę na wszystkie moje prośby oraz m.in. poniższe zdjęcie (il. 1), które nie było opatrzone jakimkolwiek komentarzem¹⁵.

¹⁵ Korespondencja email autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 12 stycznia 2021 r.



II. 1

Makarewicz nigdy w sposób systematyczny nie katalogował materiałów dotyczących galerii, ponieważ jak mi wielokrotnie mówił – nie chciał zacierać śladów, które zostawiła Barbara; nie chciał robić nic wbrew jej intencji. Tym bardziej, że:

ona nie tłumaczyła sensu swojej działalności, trzeba było go sobie odkryć, a jak ktoś nie odkrył, to jego strata, albo strata Kozłowskiej¹⁶.

Zachowała się np. teczka opisana przez Kozłowską jako Galeria Babel, ale w której można znaleźć najprzeróżniejsze dokumenty dotyczące podróży Kozłowskiej, historii jej rodziny, działalności innych galerii, pocztówki otrzymane od znajomych, rysunki i notatki niezwiązane z galerią. Z teczki Makarewicz zeskanował jednak tylko te dokumenty, które w jego pamięci zachowały się jako w jakimkolwiek stopniu związane z Galerią Babel.

Część materiałów znajdujących się w archiwum udało się Makarewiczowi przyporządkować do pewnych dat, zdarzeń, miejsc i je hasłowo opisać. Oczywistym jest jednak, że nie jest to taki rodzaj porządku, które daje poczucie ładu. Nie wszystkie zdjęcia są nazwane, nie wszystkie notatki uporządkowane, nie każdy dokument jest

¹⁶ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 5 listopada 2021 r.

zeskanowany. A co więcej, część materiałów okazała się mieć związek z galerią dopiero na skutek naszych rozmów i spontanicznego przeglądania zawartości teczek, do których Makarewicz nie zaglądał przez wiele lat.

Moja praca oparta została więc o materiały archiwalne, które udostępnił mi Makarewicz, a które wcześniej nie były przez nikogo analizowane. Część z nich otrzymałam na nośniku danych w formie skanów (w pracy posługuję się nazwami katalogów, które nadał Makarewicz – nazwy te również wiele mówią), a z częścią zapoznawałam się bezpośrednio w pracowni, którą kiedyś zajmowała Kozłowska. Makarewicz udostępnił mi również taśmy z nagraniami, ale nie był pewien co na nich jest, wobec czego, zanim się z nimi zapoznałam musiałam je zgrać (oczywiście nie samodzielnie) do postaci elektronicznej (mp3).

W badaniach oparłam się również o rozmowy przeprowadzone z Makarewiczem, który był moim przewodnikiem po wszystkich miejscach, wydarzeniach i pomysłach Kozłowskiej, na które natknęłam się pracując z archiwum. Jego opisy, analizy i spostrzeżenia konfrontowałam ze swoimi przemyśleniami i obserwacjami oraz z tym, co się zachowało po Galerii Babel albo co było z nią związane, czyli zdjęciami, taśmami, pracami, notatkami, listami, zapiskami i innymi dokumentami.

O ROZDZIAŁACH

Każdy z rozdziałów opowiada o galerii w zupełnie inny sposób; z różnych perspektyw. Czasami osią moich rozważań są wyobrażenia (idee) Kozłowskiej na temat galerii, a czasami zdarzenia i miejsca, które były realne. Rozdziały nie układają się w linearną historię, a ich kolejność jest wynikiem mojego subiektywnego wyboru. Można je więc czytać w dowolnym porządku – nie zmienia to ich sensu.

Tytuły rozdziałów (ale też podrozdziałów) mają znacznie nie tylko porządkujące. Zawierają w sobie mój pogląd na to, co składało się na Galerię Babel, ale też w jaki sposób zostało wytwarzane i jak ze sobą się wiązało. Niekiedy tytuły mówią o tym, co galerię cechowało. Ich głębsze znaczenie wynikać będzie pośrednio z nazw podrozdziałów, które w jakimś sensie ujawniają moje wnioski na temat języków, miejsc, wizji, czy przeobrażeń Galerii Babel.

Wprowadzeniem do każdego rozdziału o galerii jest wypowiedź Makarewicza, która albo zapowiada to, czego będą dotyczyć moje rozważania oraz analizy, albo jest

do nich punktem wyjścia. Oczywistym jest, że bez jego relacji na temat Kozłowskiej i Galerii Babel nie byłabym w stanie zrekonstruować wielu wydarzeń, miejsc, idei, po których pozostały czasami niewiele mówiące dokumenty. Jego słowa często dawały początek moim poszukiwaniom i przemyśleniom, dlatego uznałam, że umieszczenie słów Makarewicza na początku każdego rozdziału będzie zgodne z przebiegiem badania.

Na każdy rozdział składają się podrozdziały, które można dowolnie łączyć, krzyżując treści z poszczególnych rozdziałów i szukając własnych pomiędzy nimi powiązań, niekoniecznie kierując się tymi, które ja zaproponowałam. Ich kolejność w ramach rozdziałów jest również, za wyjątkiem rozdziału *Przeobrażenia*, wyłącznie subiektywnym wyborem. Ze względu na założenia tego rozdziału - pewną kolejność zmian – postanowiłam zachować w nim chronologię wydarzeń.

Alternatywne wersje układów podrozdziałów mogłyby być następujące:

Rozciągłe
Podróżowania do świątyni
W akademii

Intymne
W pracowni
Orbity

Budowania Wieży
W galerii
Ekspozycji

O MOTYWACJACH

Decyzja o napisaniu na temat Galerii Babel była intuicyjna, ale też po prostu wynikająca z mojego zainteresowania metodą pracy twórczej Kozłowskiej, jej relacji z materią, pojęciami, dokumentacją, w ogóle ze światem oraz moim przeczuciu, że zachował się jakiś zbiór dokumentów dotyczących Galerii Babel, dzięki któremu uda mi się wejść w mikrokosmos myślenia i działania Kozłowskiej.

Zainteresowała mnie więc głównie postać Kozłowskiej, a w konsekwencji i jej działanie polegające na rozwijaniu Galerii Babel, a niekoniecznie kontekst artystyczny czy społeczny, w którym funkcjonowała.

Wydawało mi się, że badanie archiwum galerii w jakimś stopniu ten kontekst odsłoni lub wytworzy jakieś nowe do niego odniesienia. Nie chciałam natomiast, aby był on ramą, która mogłaby narzucić mi sposób widzenia galerii. Nie chciałam również, aby metodologia badawcza, którą przyjmę w pełni uporządkowała to, co Kozłowska stworzyła. Zależało mi na tym, aby po napisaniu tej pracy, uniwersum Galerii Babel nadal pozostało chociaż w minimalnym stanie chaosu.

KONTROWERSJE I

Obawiam się, że podróżowanie z ANT okaże się potwornie powolne. Ruchy będą potwornie wstrzymywane, zakłócanie, przerywane, destabilizowane przez pięć rodzajów niepewności. W świecie, poprzez który podróżuje ANT, żadne przesunięcie nie wydaje się możliwe bez kosztownych i bolesnych translacji. Socjologowie tego, co społeczne wydają się szybować jak aniołowie, przenosząc władzę i powiązania nieomal materialnie, podczas gdy uczeni z ANT muszą wlec się jak mrówka, taszcząc ciężki sprzęt, aby wytworzyć nawet najmniejsze powiązania¹⁷.

ANIOŁOWIE

Dlaczego Latour pisząc o badaczach społecznych odwołuje się do aniołów? Nie wiem na pewno, mogę się tylko domyślać, że postać anioła może kojarzyć się z szybowaniem w górze, gdzieś nad ziemią oraz nieograniczonymi możliwościami przemieszczania się - niekiedy bardzo szybko.

Jak przenieść cechy anioła na cechy badacza społecznego? Wydaje mi się, że znaczenie mają tu zarówno prędkość, jak i kąt patrzenia (z niebios?). Badacze tego co społeczne, jak pisze Latour, podporządkowują swój przedmiot badania pewnemu z góry, ustalonemu porządkowi:

często przechodzą od razu do łączenia rozległych obszarów życia i historii, do mobilizowania gigantycznych sił, do wykrywania dramatycznych modeli wyłaniających się z pomieszanych interakcji, do postrzegania wszystkiego jako przypadków roboczych podpadających pod znane typy¹⁸.

Porządek ten może przyjmować różne formy. Mogą to być kategorie takie jak: kontekst, czas, psyche, przestrzeń. Mogą to być różnego rodzaju własności, które wydają się być w osobach, czy rzeczach głęboko zakorzenione, stałe, realne, stabilne. Przyjmując taki rodzaj podejścia – *a priori*, badacz społeczny oddala się od swojego przedmiotu badania. Spogląda na niego z pewnego dystansu, by móc go sprawnie zdyscyplinować – podporządkować do wcześniej przyjętych kategorii. W rezultacie nieuchronnie traci wszystko to, co nie pasuje do ustalonego wcześniej (przez niego albo innych) repertuaru pojęć.

¹⁷ B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne: wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Universitas, Kraków, 2010, s. 37.

¹⁸ B. Latour, op. cit., s. 33.

Mogą to być szczegóły, niuanse, ale też i rozległe zagadnienia, które wydają się nieznaczące, sztuczne, marginalne, przypadkowe, albo już wyjaśnione. Innymi słowy - nie pasujące, ale nie do przedmiotu badania, ale do przekonań badacza.

Latour proponuje, aby porzucić ten rodzaj przewidywalnej metodologii – „przejrzystość, wygodę, czy sensowność”¹⁹, i dorzuciłabym jeszcze: przywiązanie do stabilnych kategorii relacji, podmiotów, w ogóle stabilności świata:

Zmieniamy tempo, ponieważ zamiast przyjmować rozsądne stanowisko i narzucać pewien porządek, można według ANT, znaleźć porządek dużo lepszy, o ile pozwoli się aktorom rozpoznać pełną gamę kontrowersji, w których są zanurzeni. Niejako oświadczamy aktorom: Nie będziemy próbowali was dyscyplinować, sprawiać, żebyście dopasowali się do naszych kategorii; pozwolimy wam rozpoznawać wasze własne światy, a dopiero później zapytamy, w jaki sposób je ustanowiliście²⁰.

W podróży, którą proponuje Latour, to nie aktor ma podążać za badaczem, tylko badacz za aktorem – być krok za nim. Latour wskazuje tu m.in. na śledzenie relacji i działań aktorów, a przy tym śladów, które w czasie swoich aktywności pozostawiają.

Pisząc o aktorach Latour nie ma na myśli tylko i wyłącznie ludzi, ale również byty pozaludzkie, a w szczególności przedmioty:

jeśli wytrwamy w naszej decyzji, aby rozpoczynać od kontrowersji na temat aktorów i podmiotów, wtedy każda rzecz, która zmienia stan rzeczy, która wprowadza jakąś różnicę jest aktorem²¹.

Nie chodzi zatem o to, czy coś lub ktoś ma zdolność do działania (albo czy jest bierny w sensie fizycznym), ale czy wprowadza jakąś zmianę. Przedmioty mogą na przykład podtrzymywać relacje, umożliwiać czy autoryzować aktywności innych aktorów.

Innym ważnym aspektem rozważań Latoura na temat aktorów jest język:

musimy przestać udawać, że aktorzy mają tylko język, a badacze są w posiadaniu metajęzyka, w którym osadzony jest ten pierwszy. Jak powiedziałem wcześniej, badaczom pozwala się na posiadanie jedynie pewnego infrajęzyka, który pomaga wyczuć się na w pełni rozwinięty metajęzyk aktorów, ująć refleksyjnie to, co oni mówią²².

¹⁹ Ibidem, s. 42.

²⁰ Ibidem, s. 34.

²¹ Ibidem, s. 100.

²² Ibidem, s. 43.

Język aktorów to jedno z zagadnień, które Latour opisuje przy okazji omówienia pierwszej z kontrowersji – formułowania się grup społecznych. O kontrowersjach piszę szerzej niżej. W tym miejscu wydają mi się wystarczające następujące stwierdzenia: kontrowersje to wszelkiego rodzaju niepewności tkwiące zarówno w badaczu, jak i przedmiocie badanym; niepewności mogą rodzić się na tle słownika, którym posługują się aktorzy i badacz, zmian dotyczących tożsamości aktorów, przesuwania granic, źródeł i kierunków ich działania lub oddziaływania, tworzenia i rozpadania się ich więzi.

Niepewności mogą również tkwić w samym procesie poznawania aktorów, który rozwija się w badaczu oraz jego wypowiedziach na ich temat. Dzięki szczegółowemu śledzeniu działań aktorów możemy dowiedzieć się, co sprawia, że wytwarzają się nowe relacje i nowe byty. Latour to coś (jakiś rodzaj aktywności) nazywa translacjami:

nie wiemy jeszcze jak ci aktorzy są połączeni, ale można przyjąć jako nowe domniemane stanowisko, zanim badania zostaną rozpoczęte, że wszyscy aktorzy, których będziemy rozpoznawać (*deploy*), mogą być powiązani w taki sposób, że sprawiają, że inni robią pewne rzeczy²³.

Kiedy Latour pisze o kosztownych i bolesnych translacjach wydaje mi się, że ma na myśli ten właśnie proces wytwarzania nowych bytów, a zatem mnóstwo działań i procesów, które badacz stosujący teorię ANT musi wysledzić.

Latour pisze: „rejestrwanie, a nie odfiltrowywanie, opisywanie a nie dyscyplinowanie, to są dla nas Prawa i Prorocy”²⁴. Brzmi jak wyznanie wiary, ale w pewnym sensie oparcie swoich badań na konkretnej metodologii czy teorii trochę na takiej wierze się opiera. Na pewnym przekonaniu, że dana metodologia najlepiej z możliwych ujawni pewne prawdy na temat przedmiotu, który staramy się opisać.

Zaufanie, które do teorii ANT w sobie wytworzyłam opierało się więc nie tylko na tym, że jest to już metodologia ugruntowana w nauce. Wynikało to również z pewnego subiektywnego przekonania o sile wartości, które ta teoria ze sobą niesie.

Tak jak pisałam we wprowadzeniu – chciałam zrozumieć i opisać Galerię Babel, ale nie za cenę podporządkowania jej do z góry przyjętych kategorii, czy pojęć. Jak powiada Latour – badanie kontrowersji ma zadanie ujawniać, a nie ukrywać szereg

²³ Ibidem, s. 153.

²⁴ Ibidem, s. 79.

niekiedy sprzecznych ze sobą mikrokosmosów aktorów i badacza, na które składają się różnego rodzaju ruchome i niepewne dane, ślady, przekonania, stanowiska czy nawet odczucia (o odczuciach Latour wprost nie pisze, to już bardziej moja intuicja).

MROWIE BYTÓW

Kiedy przeczytałam rozdziały dotyczące niepewności (inaczej kontrowersji) pojawił się w mojej wyobraźni obraz baniek mydlanych. Bańki szybują w powietrzu, są w ciągłym ruchu i cały czas siebie potracają. Czasami się do siebie przyklejają, a czasami uderzając o swoje ścianki rozpadają się. Widzimy je tylko w krótkich momentach ich istnienia – jakieś przebliski przemieszczania się i rozpadu. Myślę, że Latour byłby z tej metafory zadowolony, ponieważ mówi ona dużo o procesach i wzajemnym oddziaływaniu na siebie rzeczy. O tym są również rozważania Latoura na temat niepewności, czyli obszarów lub punktów, w których rozgrywają się najważniejsze spory co do tego, jak opisywać i analizować rzeczywistość.

Pierwszą z nich jest pytanie o to, czym jest grupa i jej formowanie się:

Wielu rozpoczęło badanie socjologiczne od ustalenia jednego - lub kilku - rodzajów grup (*groupings*), i zanim przeprosiło z całego serca za wprowadzenie tego koniecznego, choć nieco arbitralnego ograniczenia, argumentowało często, że wynika ono z „obowiązku ograniczenia zakresu badań” czy „prawa naukowca do zdefiniowania przedmiotu badań”. Socjologowie powiązań nie chcą jednak rozpoczynać od tego rodzaju ustaleń, powinnyści czy przeprosin²⁵.

Latour proponuje więc, aby zrezygnować z wszelkich klasyfikacji i podziałów, które mogą wytwarzać granice. Zaleca również, aby wystrzegać się poszukiwania jakiegoś jednego kluczowego komponentu grup, który miałby nam wskazywać na jeden, „niepodważalny punkt wyjścia”.

W tym sensie, teoria ANT może wydawać się radykalna, ponieważ wyklucza w zasadzie jakiegokolwiek formalne typologie i porzuca „prawo badacza do...”. W zamian za to koncentruje się na badaniu procesu, m.in. formowania się grup (konkretnej pracy aktorów), gdyż to one pozostawiają po sobie „dużo więcej tropów do wyśledzenia niż już ustalone powiązania, które z definicji mogą pozostawać nieme i niewidzialne”²⁶.

²⁵ Ibidem, s. 42.

²⁶ Ibidem, s. 44.

W tym kontekście najbardziej zainteresowała mnie uwaga Latoura na temat języka, o czym krótko już pisałam na początku tych rozważań. Język jest istotnym elementem pracy aktorów. Nie można go więc marginalizować, ani tym bardziej zastępować formułami, które nie przynależą do aktorów. Innymi słowy należy pamiętać, że sposób formułowania wypowiedzi i słownictwo, którym w swoich sprawozdaniach posługuje się badacz nie może zdominować języka aktora.

Latour podkreśla, że język badacza powinien być najbardziej ogólny, banalny, nawet z najbardziej ordynarnego repertuaru, aby w ten sposób „uniknąć ryzyka pomieszania z płodnymi idiomami, których używają sami aktorzy”²⁷.

Drugim rodzajem niepewności, który przywołuje Latour jest pytanie o to czym jest działanie:

chodzi o przeświadczenie, że działanie nie jest czymś przezroczystym (*transparent*). Działanie nie odbywa się pod pełną kontrolą świadomości; powinno się je raczej rozumieć, jako węzeł, splot i konglomerat, gdzie spotyka się wiele zaskakujących czynników, który musi zostać powoli rozplątany²⁸.

Kiedyś, nie tak dawno temu, miałam skłonność do myślenia o swoim działaniu jako o wypadkowej moich decyzji i umiejętności. Mogłabym to nazwać poczuciem sprawczości, ale też i przyjęciem na siebie odpowiedzialności za wszystko co mnie spotyka. Jak przekonuje Latour takie właśnie myślenie jest najgorszym z możliwych. Aktor nigdy nie działa sam – „jest ruchomym celem dla ogromnego wachlarza bytów (*entities*), które się wokół niego mrowią”²⁹.

I dlatego jeśli opisujemy jego działanie, to nie możemy stracić z pola widzenia, że jest to działanie zawsze w jakiś sposób przemieszczone. Co to oznacza? Że działanie jednego aktora nigdy nie jest oderwane od wpływu innych aktorów, a zatem że zawsze istnieje jakieś pochodzenie tego działania – „jest zapożyczony, rozdzielony, sugerowany, zdominowany, zdradzany, tłumaczony i ulega wpływom”³⁰.

Jeśli nawet aktor nie do końca zdaje sobie z tego sprawę, to jednak zawsze pozostawi po sobie ślad, który na takie przemieszczenie może wskazywać. Przy tym ważne, aby zapamiętać, że działania aktorów to nie matematyczne równania:

²⁷ Ibidem, s. 43.

²⁸ Ibidem, s. 62.

²⁹ Ibidem, s. 65.

³⁰ Ibidem, s. 66.

przyczyny nie pozwalają wydedukować skutków, ponieważ są one po prostu zdarzeniami, okolicznościami i precedensami. W rezultacie, w międzyczasie może pojawić się wielu zaskakujących obcych³¹.

Pisząc o obcych Latour miał z pewnością na myśli nowych aktorów, nowe relacje, związki, czy aktywności. Oczywiście zawsze może zrodzić się pytanie o to, czy w ogóle możliwy jest jakikolwiek wyczerpujący opis takich działań. Na tego rodzaju wątpliwości Latour daje następującą odpowiedź: badacz powinien najpierw jak najbardziej starannie wysledzić wszelkie możliwe przemieszczenia, a potem najlepiej jak to możliwe szczegółowo je opisać. Tylko to może pomóc w wykryciu jak największej liczby zależności i aktorów, a zatem zaprezentowaniu prawdziwego obrazu danego zjawiska. Nigdy jednak nie będzie tak, że ten wachlarz przemieszczeń, czy szerszej kontrowersji, zostanie w jakiś sposób wyczerpany.

Trzeci rodzaj niepewności to pytanie o asymetrie społeczne i aktywność przedmiotów.

Przedmiotów nie należy marginalizować, wręcz przeciwnie – należy traktować je jako równorzędnych do ludzi aktorów i nie narzucać w badaniu jakiejś asymetrii między „intencjonalnym ludzkim działaniem a materialnym światem relacji przyczynowych”³².

Przedmioty, tak jak ludzie, uczestniczą w budowaniu zbiorowości, więzi, zasad, są nośnikami wartości. W teorii ANT, znaczenie przedmiotów, jak każdego innego elementu procesów społecznych, jest dużo bardziej zróżnicowane, wpływ bardziej wszechobecny i rozproszony, niż może się wydawać.

Wynikają z tego dwie wskazówki dla badacza: aby przyglądać się przedmiotom z równą, jak ludziom, wnikliwością, ale też nie wcielać się nadmiernie w wyspecjalizowanego technika. Zadaniem badacza jest przede wszystkim śledzenie innowacji, analizowanie rutynowych mechanizmów wytwarzania dystansu pomiędzy ludźmi a rzeczami, przyglądanie się awariom i strajkom, czy wreszcie sięganie do świadectw historycznych – dokumentów, relacji albo do fikcji.

Czwarty rodzaj niepewności dotyczy pytania o materię faktów i rozważań w zakresie nauki. W tej części swoich przemyśleń, Latour próbuje zobrazować

³¹ Ibidem, s. 84.

³² Ibidem, s. 107.

filozoficzną dyskusję na temat istoty faktów i procesu ich konstruowania. Kiedy Latour pisze o tym ostatnim, to ma na myśli opis obiektywnej rzeczywistości, w którą zamieszane są różnego rodzaju byty – ludzie i byty pozaludzkie (efekt końcowy działania wielu aktorów).

Dodaje jednak, że w proces powstawania materii faktów, wplątana jest również materia rozważań - metafizyka naukowców, spory wokół różnych zagadnień.

Chodzi tu więc o dostrzeżenie, że nauka, jak każda inna dziedzina życia społecznego uwikłana jest we wszelkie opisane wcześniej kontrowersje i nie jest od nich wolna.

POWOLNE PODRÓŻOWANIE

Szczegóły, szczegóły, szczegóły i jeszcze więcej szczegółów. Tylko dzięki nim, jak powiada Latour można uzyskać efekt obiektywnej relacji. Pójście na jakiegokolwiek skróty, poprzez wtrącanie uogólnień, czy klasyfikacji może doprowadzić do zniweczenia całej żmudnej pracy śledzenia kontrowersji. Dobre sprawozdanie powinno podążać tropem aktorów, wytwarzanych przez nich powiązań, grup, sieci, z uwzględnieniem wszelkich możliwych niepewności, w tym również ostatniej z nich:

jeśli chcemy znaleźć możliwość, by uporać się ze wszystkimi wspomnianymi kontrowersjami, musimy dodać piąte i ostatnie źródło niepewności, dotyczące mianowicie samych badań. Cały pomysł polega po prostu na tym, aby wydobyć na plan pierwszy samo sporządzanie raportów³³.

Ostatnia z niepewności, którą opisuje Latour, a która jest równie ważna co pozostałe, dotyczy tego, jak gromadzić materiał, będący później podstawą do napisania tekstu naukowego. Latour radzi, aby relacjonować, czyli zapisywać każdy ruch badawczy, którego celem jest ukazanie kontrowersji na temat aktorów i badacza. Nigdy nie będzie to jednak wyłącznie danie sprawozdania z przeprowadzonych obserwacji - „czyste” relacjonowanie jakiejś rzeczywistości pozatekstowej (bo zdaniem Latoura taka nie istnieje). Jak pisze Latour: „dobry tekst nie stanowi nigdy niezapośredniczonego sportretowania tego, co opisuje, portret w ogóle nie jest czymś takim”³⁴.

³³ Ibidem, s 175.

³⁴ Ibidem, s. 195.

Spisywanie relacji będzie więc raczej amplifikowaniem dostrzeżonych różnic, niejasności, czy powiązań.

Proces ten może przypominać badanie wątków w śledztwie i sporządzanie z nich szczegółowych raportów. Na przykład może się to odbywać poprzez sprawdzanie wszelkich możliwych poszlak (dowodów pośrednich). Poszlaki mogą pozornie nie dawać odpowiedzi na pytanie o kluczowe fakty dotyczące czynu (czyli na pytania kto i jak to zrobił). Najczęściej bowiem służą budowaniu opisu relacji międzyludzkich, użytych narzędzi, warunków pogodowych, zachowań osób podejrzanych przed i po popełnieniu przestępstwa. Mogą też dawać impuls do poszukiwania innych źródeł dowodowych, albo wprost na nie wskazywać. W pewnych wyjątkowych okolicznościach zbiór poszlak może jednak i stanowić wyłączny dowód czyjejś winy, nawet jeśli niemożliwe jest dotarcie do tzw. dowodów bezpośrednich (np. bezpośredniego świadka zdarzenia). Te wyjątkowe okoliczności to sytuacja, w której zespół poszlak zazębia się tworząc zbiór faktów (łańcuch), którego ocena wyklucza inną, możliwą (ale rozsądną, logicznie umotywowaną) wersję zdarzeń.

Oczywiście Latour wcale nie twierdzi, że musi istnieć jedna wersja zdarzenia (ta wysłiedzona przez badawczą). Bo układ i rodzaj śladów mogą zawsze się zmienić. Zresztą tak jak i w postępowaniu karnym - jeśli pojawią nowe dowody, proces zawsze może ruszyć na nowo. Rzecz w tym, aby tropić najmniejsze powiązania, które w jakiś sposób mogą pokazać zmiany w zachowaniu badanych aktorów, mimo że mogą się wydawać nieistotne.

Dobry prokurator nie zbagatelizuje najdrobniejszego szczegółu, który ujawni się w trakcie przesłuchania świadka albo oglądania nagrania z monitoringu. Tak samo autor dobrego tekstu naukowego – nie pominie najmniejszej relacji, które wyłoni się ze śladu pozostawionego przez aktora:

Badaczowi nie wolno iść na skróty dodając na przykład pojęcie ogólne, które zda się wyjaśniać dużo czy wszystko naraz. Liczą się tylko szczegóły, prawdziwe nauki zatapiają się w szczegółach próby naśladowania nauk przyrodniczych poprzez dążenie za wszelką cenę ku uogólnieniom są nieporozumieniem (Latour 2005: 137). Obiektywność tekstu ma zostać uzyskana poprzez skrupulatne śledzenie mediatorów, czyli obiektów, aby miały one szansę sprzeciwienia się temu, co się o nich mówi (Latour 2005: 125). Dobry tekst podąża po prostu tropem sieci (Latour 2005: 128), czyli przechodzi od translacji do translacji, od mediatora do mediatora, od jednego utworzenia się więzi do następnego³⁵.

³⁵ K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Universitas, Kraków, 2009, s. 274.

Śledzenie sieci może się więc udać, ale wymaga spisywania relacji na każdym etapie badania. Bez tego, z czasem pewne szczegóły, różnice, przesunięcia mogą się zatrzeć i bardzo szybko odpłynąć z prądem ogólnych i racjonalnych pojęć. A w końcu w tej metodzie nie chodzi to, by za wszelką cenę coś w pełni wyjaśnić, ale by pokazać pełnię niejasności.

PRZYGOTOWANIE NA OPÓŹNIENIA

Nie każdy aspekt metody badawczej Latoura przejęłam do opisu i analizy Galerii Babel. To co wydało mi się najbardziej przydatne to sposób patrzenia na pewne zjawiska – jako wypadkowe powiązań i przemieszczeń pomiędzy aktorami. Myślałam o tym za każdym razem, kiedy analizowałam teksty i działania Kozłowskiej. Zastanawiałam się wtedy, na ile to co pisała lub robiła w jakiś sposób przenikało do działań innych osób, albo na odwrót – co ze świata realnego znalazło swoje odbicie w jej tekstach i działaniach. Tak samo z przedmiotami – analizowałam ze szczególną uwagą to, jak wpływały na pracę i sposób myślenia Kozłowskiej oraz osób, które pozostały w jej pobliżu i odwrotnie – jak podejmowane przez Kozłowską akcje wpływały na udział przedmiotów w formowaniu Galerii Babel.

Metoda Latoura wydała mi się również interesująca jeszcze z innego powodu. Okazała się być bardzo dobrym narzędziem do analizowania archiwum prywatnego (domowego), które nierzadko pozostaje w nieładzie. Na brak porządku można się natknąć w każdym pudle, segregatorze, czy albumie ze zdjęciami. Jakies niedokończone myśli w notatnikach, prześwietlone czy nieostre zdjęcia, niedatowane dokumenty, nieopisane taśmy, brakujące strony, można tak wymieniać dalej. Dla kogoś kto szuka porządku i racjonalności spotkanie z takim archiwum może więc drażnić, a nawet budzić lęk (znam takie osoby). Bo właściwie jak to wszystko ogarnąć, gdzie znaleźć klucz do analizowania, wysnuwania wniosków, budowania spójnych opowieści. Takie myśli mogą się pojawić, kiedy szuka się odpowiedzi, zanim zacznie się zadawać pytania, czyli stan, przed którym przestrzega Latour.

Jego metoda pozwala ze spokojem w tym chaosie uczestniczyć i owocnie korzystać z jego zawartości.

Zapoznavanie się z archiwum Kozłowskiej było niekiedy rządzone przypadkiem, któremu się poddawałam. Tak jak i wszystkim zdarzeniom w trakcie całego procesu badawczego – przebiegiem i czasem trwania rozmów z Makarewiczem,

kolejnością przeglądanych przeze mnie zdjęć i dokumentów, słuchanych taśm, moją słabą pamięcią do nazwisk, niewiedzą na temat osób i przedmiotów uwiecznionych na zdjęciach, czy w ogóle niejasnością wielu notatek i dokumentów (wynikających z braku dat, podpisów, komentarzy).

Analizując to archiwum nie bagatelizowałam żadnej z tych okoliczności, nie marginalizowałam też żadnego zdarzenia, żadnej osoby, czy przedmiotu, które napotkałam w trakcie badania.

Tak samo ważne było dla mnie zapisanie informacji o treści kartek papieru przytwierdzonych do tablicy w pracowni, jak i o okolicznościach spotkania Kozłowskiej z Josephem Beuysem, czy jej udziału w wydarzeniach galerii Richarda Demarco. Starłam się wszystko drobiazgowo opisywać, ale zgodnie ze stanem informacji na moment spisywania relacji.

Swoją wiedzę czerpałam zarówno ze swoich osobistych obserwacji, jak i ustnych relacji Makarewicza. Objasnianie mi przez Makarewicza znaczenia pewnych osób i przedmiotów, czy przebiegu zdarzeń, odbywało się nierzadko po kilka razy, przy czym za każdym razem ujawniały się nowe szczegóły, które również notowałam.

Pisząc o ostatniej z kontrowersji, a która dotyczy sporządzania raportów, Latour sugeruje prowadzenie notatników przez cały okres badania. Między innymi radzi, aby tworzyć: dziennik czynności, brudnopis (ze wstępnymi opisami), oraz notatniki z opisami różnych kategorii, zdarzeń, osób, przedmiotów, a także ewolucji poglądów badacza oraz obrazu aktorów.

Z jednej strony notatniki powinny ujawniać różnego rodzaju aspekty samego procesu – otoczenie badacza (napotkane osoby, sposoby dotarcia do informacji), chronologię badania i kategorie budowane w trakcie badania (czas sporządzania notatek, ewolucję badanych kategorii). Z drugiej, pozwalać na sporządzanie pierwszych szkiców – szczegółowych opisów (późniejsze opisywanie danych może prowadzić do uogólnień, typów idealnych) oraz pokazywać, jak pisane relacje wpływają na badanych aktorów (co ma pozwolić zobaczyć na ile relacja pomaga odszukiwać nowe powiązania). Notatniki są więc bardzo ważnym, jak nie kluczowym elementem badania.

W notatkach relacjonowałam więc moje oczekiwania wobec rozmów z Makarewiczem, ich przebieg, opisy zebranych materiałów archiwalnych, czasami moje pierwsze skojarzenia dotyczące tego, co składało się na galerię. W każdej z notatek wpisywałam datę sporządzenia, aby utrwalić chronologię badania.

Notowałam również dzięki komu i w jaki sposób zdecydowałam się zająć tematem Galerii Babel oraz dlaczego wybrałam metodę Latoura. Robiłam również wstępne szkice opisu różnych aspektów funkcjonowania galerii.

Wychodząc poza wskazówki Latoura, prowadziłam również notatnik wizualno-słowny. Zapisywałam w nim swoje wstępne analizy, zamierzenia badawcze, opisy etapów prac, cytaty z tekstów Kozłowskiej, streszczenia lektur, informacje na temat słuchanej przeze mnie muzyki w trakcie pisania, hasła obrazujące mój stan umysłu, szkice miejsc. Notatkom towarzyszyły rysunki ilustrujące moje wizje działań i projektów artystycznych Kozłowskiej, czy konstrukcji galerii, streszczenia opowiadań Borgesa. Do notatnika wklejałam również wydrukowane na papierze zdjęcia, które opisywałam hasłami, datami, albo pozostawiałam bez opisu.

Prowadząc te notatniki niczego w nich nie porządkowałam, wręcz przeciwnie – robiłam wszystko, aby dane na temat galerii nawet przez chwilę nie były mniej chaotyczne, czy mniej niejasne, niż przed rozpoczęciem badania.

Innymi słowy, pozwoliłam żyć tym materiałom swoim własnym życiem – odrębnym ode mnie, od Makarewicza i historii galerii.

Po zakończeniu badania, którego wynikiem był zbiór kilkudziesięciu notatek, zgromadzony przeze mnie materiał ponownie przejrzałam, poszukując powiązań pomiędzy poszczególnymi elementami opisu. W ten sposób narodziła się lista kategorii (haseł), która według mnie miała najlepiej jak to możliwe opisywać Galerię Babel (na podstawie zebranych przeze mnie materiałów i subiektywnych przekonań). Niektóre z tych kategorii ujawniły się bardzo klarownie niemalże od razu, inne „potrzebowały” do tego więcej czasu.

W ich wyborze pomogło mi stworzenie tabeli z ich wstępną listą, w której podporządkowywałam poszczególne notatki. Na początku pracowałam z wersją elektroniczną tabeli, jednak po pewnym czasie uznałam, że lepszym rozwiązaniem będzie jej wersja analogowa. Ułożyłam na podłodze sześć wybranych przeze mnie haseł, pod którymi układałam wybrane fragmenty notatek, wcześniej wydrukowane i pocięte na mniejsze elementy (łącznie około kilkuset).

Proces porządkowania notatek zmusił mnie do przemyślenia na nowo wszystkich sześciu kategorii, które pierwotnie ustaliłam (a były to: idee, wizje, przedmioty, miejsca, języki, przemiany) i odpowiedzenia sobie na pytania, co dokładnie przez nie rozumiem i co chcę powiedzieć na temat galerii. Dzięki temu narodziła się lista trzynastu podkategorii, a w konsekwencji i ostateczna lista czterech

kategorii głównych. Ostatecznie bowiem doszłam do wniosku, że opisy idei i przedmiotów mogę zawrzeć i rozwinąć w pozostałych czterech częściach.

W trakcie tego etapu badań również okazało się, że w zasadzie co druga notatka mogłaby być dopasowana do każdej z kategorii (a nawet podkategorii). W ostatecznym wyborze ich umiejscowienia polegałam więc na swoich subiektywnych przekonaniach i odczuciach, a zatem odpowiedzi na pytanie, co według mnie najlepiej oddaje ideę zawartą w danej kategorii.

W ten sposób narodziły się cztery rozdziały, i cztery odrębne historie na temat Galerii Babel, które opisywałam w taki sposób, aby za radą Latoura nie utracić w trakcie lektury wrażenia nieładu i niedosytu...szczegółów, co jednak powoduje, że:

wadą jest to, że przez całą podróż czytelnicy muszą być na dziwnej diecie: muszą bowiem żywić się (*feed off*) kontrowersjami wokół tego, z czego zrobione jest to, co społeczne³⁶.

Dlatego podążając ponownie za namową Latoura:

radzę spakować tak niewiele jak to możliwe, nie zapomnieć zapłacić za bilet i przygotować się na opóźnienia³⁷.

³⁶ Ibidem, s. 37.

³⁷ Ibidem. s. 38.

WIZJE

Barbara zbiera ludzi. W piwnicach Zakładu nad Fosą to się dzieje, w 1979 r. Zbiera w jednym pomieszczeniu, tam sobie robi kopię na ścianie plakietki z napisem LOVE ze swojego kostiumu, który na ten cel sobie specjalnie urządziła, zaprojektowała. To w białym pomieszczeniu. Potem wszyscy dostali do rąk kawałek białej kredy i są zaproszeni do przejścia do następnej sali, ale jak tam wchodzi, tam nie ma światła, jest ciemność straszliwa, a następnie każdy z nich, na prośbę Barbary, już w lekkim świetle dostaje jedną literę do zapisania i ma ją napisać na ścianie i ludzie stoją i wypisują te litery. Osób jest tyle, ile liter w zdaniu. A następnie jak już wychodzą, to Barbara odczytuje tekst Borgesa, w którym znajduje się to zdanie, które napisali tymi literkami na ścianie. To jest chyba luty 1979 r. Tytuł tego przedstawienia jest Babel, w nawiązaniu do jak gdyby idei Galerii Babel. Barbara lubiła tworzenie takich sytuacji, które coś definiowały nie wprost. To rozmontowanie zdania, wypisanie, nikt nie wie o co chodzi, jest ciemno, choć najpierw jest klimat przyjaźni, wszystko jest takie intymne, a potem nagle ciemność zapada, jesteśmy w beznadziejnej sytuacji, nic nie możemy rozpoznać, jeszcze coś robimy, czego skutki nie są znane, a potem mamy olśniewający wynik³⁸.

BUDOWANIA WIEŻY

Zdanie zapisane przez Kozłowską na ścianie pochodziło ze wspomnianego już we wprowadzeniu opowiadania Borgesa, pt. *Poszukiwanie Al-Mutasima* i brzmiało ono tak:

Mir Bahadur Ali, jak widzieliśmy, niezdolny jest do uniknięcia najbardziej z ordynarnej spośród pokus artysty, aby być geniuszem³⁹.

Tytułowy Al-Mutasim jest człowiekiem, od którego pochodzi tajemnicza jasność, a ewentualnie alegorią wędrówki i postępów duszy „w mistycznym doskonaleniu się”⁴⁰. Jego postać zmienia charakter w zależności od wersji powieści Bahadura, którą w swoim opowiadaniu recenzuje Borges. Pierwsza wydana została w 1932 r., druga w 1934 r.; jej tytuł był następujący: *The Conversation with the Man Called Al Mu ʿtasim*, a podtytuł: *A Game with the Shifting Mirrors (Zabawa z poruszającymi się zwierciadłami)*. Główny bohater powieści Bahadura - student prawa z Bombaju - przedziera się przez przedmieścia miasta, uczestniczy w zamieszkach, zabija człowieka (albo tylko tak sądzi), wreszcie odnajduje schronienie w wieży, i dalej

³⁸ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 9 października 2021 r.

³⁹ J. L. Borges, *Poszukiwanie Al-Mutasima*, op. cit., s. 38.

⁴⁰ Ibidem.

przemierza rozległe regiony Indii w poszukiwaniu człowieka zwanego Al-Mutasimem. Cel jego pielgrzymki, jak podkreśla Borges, ujawnia główny motyw powieści:

nienasycone poszukiwanie pewnej duszy poprzez delikatne odbicia pozostawione przez nią w innych duszach: na początku błąd ślad jakiegoś uśmiechu czy jakiegoś słowa: później - różnorodne i rosnące blaski rozumu, wyobraźni i dobra. Im bliżej zapytywani ludzie mieli do czynienia z Al-Mutasimem, tym większa w nich boska zawartość, ale staje się jasne, że są oni zwierciadłami⁴¹.

W jednym z notatników Kozłowskiej, zeszyte z rysunkiem słoneczników na okładce, znajduje długą notatkę zatytułowaną: *Wieża Babel*⁴². Kozłowska opisuje w niej dom fundamentów nieba i ziemi, czyli świątynię E'temenaki - ziggurat poświęcony bogu Mordukowi; i zastanawia się, czy była ona pierwowzorem biblijnej Wieży Babel. Kozłowska opisuje obszernie historię jej budowy, konstrukcję, wymiary i założenia architektoniczne, w tym m.in.:

Kwadratowe (90x90 m)
najniższe piętro miało 33 m wysokości. Rdzeń wieży (60x60 m) wzniesiono z cegły suszonej i obłożono warstwą wypalanej cegły o grubości 15 m, być może pokrytą bitumem. Ściany miały niewielkie nachylenie i były rozczłonkowane prostokątnymi ryzalitami po 12 m z każdej strony. Od strony południowo-wschodniej na wieżę prowadziły schody o długości 60 m i szerokości około 9 m. (...)

Wielokrotnie przebudowywana, potężna wieża w Babilonie była przykładem bardzo ważnej, mezo-potamskiej sakralnej budowli zwanej „ziggurat”, która przetrwała w tradycji żydowskiej i chrześcijańskiej jako Wieża Babel. Twórcami tej formy architektonicznej III tysiąclecia p.n.e. byli sumerowie⁴³.

Aby zrozumieć poszukiwania Kozłowskiej sięgam do Starego Testamentu i zapisuję fragment Księgi Rodzaju o Wieży Babel:

1. Mieszkańcy całej ziemi mieli jedną mowę, czyli jednakowe słowa. 2. A gdy wędrowali ze wschodu, napotkali równinę w kraju Szinear i tam zamieszkali. 3. I mówili jeden do drugiego: „Chodźcie, wyrabiamy cegłę i wypalmy ją w ogniu”. A gdy już mieli cegłę zamiast kamieni i smołę zamiast zaprawy murarskiej, 4. rzekli:

⁴¹ Ibidem, s. 36.

⁴² Rękopis B. Kozłowskiej w notatniku ze słonecznikami na okładce, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

⁴³ Ibidem.

„Chodźcie, zbudujemy sobie miasto i wieżę, której wierzchołek będzie sięgał nieba, i w ten sposób uczynimy sobie znak, abyśmy się nie rozproszyli po całej ziemi”, 5. A Pan zstąpił z nieba, by zobaczyć to miasto i wieżę, które budowali ludzie, 6. i rzekł: „Są oni jednym ludem i wszyscy mają jedną mowę, i to jest przyczyną, że zaczęli budować. A zatem w przyszłości nic nie będzie dla nich niemożliwe, cokolwiek zamierzą uczynić. 7. Zejdźmy więc i pomieszajmy tam ich język, aby jeden nie rozumiał drugiego!” 8. W ten sposób Pan rozproszył ich stamtąd po całej powierzchni ziemi, i tak nie dokończyli budowy tego miasta. 9. Dlatego to nazwano je Babel, tam bowiem Pan pomieszzał mowę mieszkańców całej ziemi. Stamtąd też Pan rozproszył ich po całej powierzchni ziemi⁴⁴.

Pamiętam oczywiście tę przypowieść z czasów szkolnych i pamiętam dobrze jej interpretację – ludzie byli zbyt pyszni i pewnie siebie, zbyt chcieli upodobnić się do Boga, za co spotkała ich kara. Bóg postanowił pomylić ich języki, tak by się od siebie oddalili i nigdy nie ukończyli budowy wieży.

Kiedy dzisiaj czytam ten fragment Księgi Rodzaju, to nie dostrzegam w ludziach pychy, a jedynie chęć lepszego porozumiewania się i łatwiejszego odnajdywania drogi do domu. Bóg widzi jednak więcej – domniemuje intencje człowieka, które mogą być dla niego szkodliwe – „nic nie będzie dla nich niemożliwe, cokolwiek zamierzą uczynić”. Dla mnie tylko boskie intencje są jasne, nie mam pewności co do ludzkich.

Zastanawiam się na ile podobne dylematy miała Kozłowska. Na ile wierna była w swoich przemyśleniach powszechnym (czyt. wedle nauki Kościoła katolickiego) interpretacjom Księgi Rodzaju, a na ile poddawała je w wątpliwość. Czy to, że była osobą wierzącą (katoliczką), o czym wspominał w rozmowie ze mną Makarewicz, powstrzymało ją przed własnymi interpretacjami?

Nie potrafię odnaleźć jednej odpowiedzi na pytanie, w jakim znaczeniu Wieża Babel była inspiracją dla Galerii Babel – czy chodziło tu wyłącznie o to, że na skutek działań Boga ludzie nie mogli się porozumieć i mówili różnymi językami? A może chodziło o to, że właśnie pomimo tego, czyli wielu rodzajów mowy, ludzie i tak będą zawsze dążyć do jakiegoś porozumienia?

A może dla Kozłowskiej fascynujący był po prostu pomysł człowieka na budowę Wieży Babel?

O wielości języków Kozłowska pisze dużo, w jednym z tekstów wymienia następujące zasady Galerii Babel:

⁴⁴ Stary Testament, Księga Rodzaju, <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=11> [dostęp 18.12.2021]

możliwość zetknięcia kilku języków sztuki;
wypowiadanie się przez cokolwiek - pisanie, dźwięk, obraz, wypowiedź wizualna, a więc: język literacki, muzyczny, poetycki, naukowy, język filozofii, religii, filmowy i wszystkie nam znane;
już w samym założeniu nie było możliwości stosowania jednego języka (BABEL), lecz chodziło o znalezienie się w sytuacji KONFLIKTU⁴⁵.

„Kostka rubika - kto grał, kto układał ją w filmie «Pokuta»?”⁴⁶. Taki zapisek znajduję przy notatce na temat Wieży Babel. Pod spodem Kozłowska rysuje potencjalny układ geometryczny świątyni E'temenaki, a obok rzut poziomy kostki rubika.

Film *Pokuta* nakręcony został w 1984 r. przez gruzińskiego reżysera Tengiza Abuładze. Głównym motywem filmu jest opowieść o komunistycznym dyktatorze Warłamie Arawidze i procesie karnym toczącym się przeciwko Ketewan Barateli, oskarżonej o bezprawne, trzykrotne wykopywanie jego ciała. Barateli w swojej wypowiedzi przed sądem wyjaśnia jak wyglądało jej życie w czasie rządów tyrana, próbuje opowiedzieć na czym polegały hipokryzja i kłamstwa systemu, który budował. Przekonuje, że wykopywanie jego ciała z grobu było jedynym możliwym, ale też koniecznym zadośćuczynieniem jego zbrodniom. Kobieta nie godzi się na to, aby Arawidze był kiedykolwiek pochowany w poświęconej ziemi, deklaruje, że jego ciało mogłaby wykopać nie trzy, a trzysta razy jeśli zaszłaby taka potrzeba. Jest to dla niej „zemsta, której nie udało się jej uniknąć”⁴⁷.

Kostkę rubika układa w filmie prokurator (tak mi się wydaje), trwa to kilka sekund, i ma to miejsce w dwudziestej piątej minucie filmu, przed zabraniem głosu przez Ketewan Barateli.

PODRÓŻOWANIA DO ŚWIĄTYNI

Jest w jednym z tekstów Kozłowskiej zdanie, które w jakimś sensie niepokoiło mnie przez cały proces badawczy. Z oczywistych względów chciałam zrozumieć, co ono mówi o Galerii Babel, a z drugiej odwlekałam poszukiwania na ten temat, bo nie do końca wierzyłam w ich pomyślność.

⁴⁵ B. Kozłowska, *Galeria Babel*, 1975, op. cit., s. 142.

⁴⁶ Rękopis B. Kozłowskiej w notatniku ze słonecznikiem na okładce, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

⁴⁷ *Pokuta*, reż. Tengiz Abuładze, ZSRR, 1984, <https://www.youtube.com/watch?v=-QVQ7oaxvvU> [dostęp 10.12.2021]

Jest to ostatnie zdanie z tekstu napisanego w 1975 r. i które już cytowałam we Wprowadzeniu:

Galeria Babel miała stać się PODRÓŻĄ, przez wszystkie języki sztuki, obrazu. Tak się stało w drodze z H.Q. do Callanish⁴⁸.

Jako jedyne odwołanie do tych słów długo stanowiła dla mnie informacja zawarta w Kalendarium publikacji Fundacji Arton, zapisana przy roku 1975: „Artystka wzięła udział w wystawie pt. «To Callanish from Hagar Qim» Galerii Richarda Demarco we Fruit Market Hall w Edynburgu”⁴⁹.

Dopiero odsłuchanie wykładu z 1975 r., który Makarewicz wygłosił w Klubie Związków Twórczych we Wrocławiu, o tytule: *Galeria Babel - relacja Zbigniewa Makarewicza pt. od Haġar Qim do Callanish* w jakimś sensie ośmieliło mnie do pogłębienia tego tematu.

Makarewicz we wstępie wykładu komunikuje, że tytuł spotkania został „wynajęty za pozwoleniem łaskawym Barbary Kozłowskiej”⁵⁰, a opis koncepcji Galerii Babel odpowiadać będzie temu, „co działo się na tej trasie od czerwca do września 1975 r. – od wyspy Malty po wyspy w północnej Szkocji”⁵¹.

W swoim wystąpieniu Makarewicz przywołuje kilka interwencji artystycznych Kozłowskiej na Malcie i w Szkocji, a w dyskusji przedstawia swoje interpretacje podróży:

Sens i tej podróży i działania galerii Richarda Demarco, która spotyka na swoim terenie, ale także w Europie bardzo wiele oporów jeżeli chodzi o program, ponieważ nie jest to program jak gdyby idący w wyznaczonych kolejach, przyjętej, założonej, tej podświadomej nawet, ale rygorystycznej umowy, tylko, że jednak jest to wciąż spotkanie, czy dążenie do spotykania ludzi, faktów z najróżniejszych kręgów, spoza najróżniejszych barier politycznych, ekonomicznych itd., przekroczenia tego rodzaju bariery, że galeria to jest tego rodzaju po prostu określone miejsce, gdzie się po prostu drukuje katalogi i wystawia jakieś wyraźnie określone prace, tylko zamienienie galerii w coś w rodzaju takiego ruchomego centrum, które może się przesuwać, może się odbywać i działać w ogóle poza jakimś określonym sztydem, domem z określonym sztydem⁵².

⁴⁸ B. Kozłowska, *Galeria Babel*, 1975, op. cit., s. 143.

⁴⁹ Kalendarium, op. cit., s. 39.

⁵⁰ Nagranie z 1975 r. na taśmie szpulowej, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.

Szukając szczegółowych informacji na ten temat sięgnęłam do archiwum prywatnego galerii Demarco – zbioru dokumentów pod hasłem *Edinburgh Arts 1975*⁵³. Są tam notatki, listy, zdjęcia czarno-białe i w kolorze, z przebiegu wyprawy, a potem wystawy, która odbyła się w finalnym etapie projektu (we wrześniu 1975 r.).

Jest to dokumentacja miejsc, akcji i obiektów artystycznych, spotkań, uczestników, ale też założeń i celów podróży. Na wielu zdjęciach widać Kozłowską i Makarewicza, m.in. uchwyconych w trakcie akcji artystycznych z 26 czerwca 1975 r., na plaży Ghajn Tuffieha, Manikata na Malcie oraz 7 sierpnia 1975 r., na plaży w Dalbeg Bay (gaelicki szkocki: Bàgh Dhail Beag) na wyspie Lewis (Hebrydy Zewnętrzne), w Szkocji, którą opisano jako komplementarną do wydarzenia na plaży Ghajn Tuffieha.

Zdjęcia pierwszego wydarzenia ukazują grupę ludzi na plaży, wśród nich Makarewicza i Kozłowską stojących wokół usypanego z piasku stożku, z wetkniętą w niego białą kartką. Na jednym ze zdjęć widać trzech mężczyzn (z opisu wynika, że jest to Gabriel Caruna oraz dwóch nierozpoznanych maltańskich artystów), którzy trzymają w rękach po jednej kartce; na każdej widnieje inny napis, tj.: *Black Imaginable*, *Blue* (przekreślony *Red*) *Imaginable*, *Purple Imaginable*.

Na innym zdjęciu widać Kozłowską jak układa stożek z kamieni, a Caruna wkłada między kamienie kartkę z napisem, którego nie potrafię odczytać. W tle widać innych uczestników akcji – być może innych artystów oraz osoby nie związane bezpośrednio z wydarzeniem (plażowiczów). Jedno z ostatnich zdjęć ukazuje usypany stożek z piasku z wetkniętą kartką z napisem *Green Imaginable*.

Wszystko to jest uchwycone w pełnym słońcu, z błękitnym morzem oraz skalistym wybrzeżem w tle. Kozłowska ubrana jest w białą koszulę oraz ciemne długie spodnie, oraz okulary przeciwsłoneczne z grubymi, białymi oprawkami; Makarewicz w ciemną koszulę i białe spodnie. Pozostałe osoby albo są ubrane w koszule i spodnie, ewentualnie spódnice albo sukienki albo wyłącznie w stroje kąpielowe.

W zbiorze zdjęć z tego dnia jest jeszcze jedno, na którym widać Makarewicza i Kozłowską jak stoją obok siebie z blokami skalnymi świątyni Haġar Qim za plecami. Makarewicz rozkłada ręce na boki jak do lotu, jedną z nich opiera o ramię Kozłowskiej.

Zdjęcie wykonane zostało o zachodzie słońca – na sylwetki Makarewicza i Kozłowskiej oraz pozostałości po świątyni pada światło w kolorze cynobru.

⁵³ Zbiór dokumentów pod hasłem „Edinburgh Arts 1975”, archiwum prywatne Galerii R. Demarco, https://www.demarco-archive.ac.uk/collections/443-edinburgh_arts_1975 [dostęp 15.12.2021]

Dokumentację akcji na wyspie Lewis stanowią tylko dwa zdjęcia. Na pierwszym widać pustą plażę, fragment morza oraz łąki, na drugim – cztery osoby, które stoją w kręgu i trzymają w rękach kartkę; piąta osoba jest w ruchu, trzyma w ręku kartkę i kroczy w stronę środka okręgu, osoba ta jest ubrana na czarno. Prawdopodobnie jest to Kozłowska. Widać również fragment morza, plażę oraz kamieniste wybrzeże. Oba zdjęcia wykonano jakby z lotu ptaka.

O podróży do Callanish Kozłowska pisze w jednym ze swoich notatników, zeszytcie z szarą okładką, w tekście zatytułowanym *Galeria Babel*:

w tej podróży istotne są wczesne formy
myśli ludzkiej sięgającej wszechświat,
sięgającej w głąb do granic wyobraźni
i poza nią. Callanish i jego kamienne
kręgi są pozostałością świadectwem
takiej właśnie myśli, szukającej od razu
najwyższego ładu. Wspaniały przykład
opanowania przestrzeni, podporządkowania
sobie światła, umiejętność czytania praw
natury w jej najrozleglejszej astronomicznej
skali. Człowiek i otoczenie. Człowiek i gwiazdy.
Człowiek i wszechświat. Otoczony milczącymi
świadkami próbował swych sił przybliżenia
tego, co nieosiągalne. Pierwsze astronomiczne
wyznaczniki czasu, wschód i zachód
słońca⁵⁴.

Dalej Kozłowska również zapisuje, że kiedy kamienne kręgi utraciły swoje funkcje stały się na powrót bliskie naturze (stały się jej częścią), ale przy tym zachowały jednak pewien element sztuczny – narzuconą im przez człowieka formę okręgu. Pod tekstem Kozłowska rysuje koło, które opisuje jako wschód i Callanish (z ciemnego kamienia), oraz kwadrat jako zachód i Haġar Qim (z białych bloków).

Kozłowska oczywiście nie wyjaśnia wprost, co z formuły podróży do Callanish było dla niej inspiracją do rozwijania Galerii Babel. Czy był to sposób nawiązywania relacji, gromadzenia wiedzy, czy poznani ludzie, akcje artystyczne innych osób, spotkania z architekturą i sztuką? Czy po prostu fakt przemieszczania się i tworzenia „ruchomego centrum”, jak to ujął Makarewicz? Być może w jakimś stopniu wszystko, o czym świadczyłaby ponownie treść kolejnego jej tekstu, a który zatytułowała *Podróż*:

⁵⁴ Rękopis B. Kozłowskiej w notatniku z szarą okładką, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

PODRÓŻ - rysująca LINIĘ GRANICZNA, fizyczną i psychiczną OBECNOŚCIĄ artysty, UCZESTNICTWEM, jest najbardziej współczesną, nową i bezinteresowną formą działania artystycznego. Ważna dla artysty jest cykliczność i okresowość przedsięwzięcia. (...) Istotne jest w PODRÓŻY uczestnictwo ludzi o różnej narodowości, kulturze, języku, poszukujących wspólnych źródeł naszego człowieczeństwa, kultury, sztuki, źródeł energii twórczej⁵⁵.

Rozwinięcie tych zagadnień odnajduję pośrednio w maszynopisie stanowiącym opis założeń *Edinburgh Arts 1975*, niedatowanym, bez podpisu⁵⁶. Wśród celów podróży znajdują się: zbieranie informacji, nawiązywanie relacji pomiędzy uczestnikami podróży, a artystami i kuratorami odpowiedzialnymi za promowanie lokalnej sztuki – z Malty, Rzymu, Florencji, Wenecji, Werony, Metovun, Nicei, Aix-en-Provence, Lyonu, Paryża, Dusseldrofu, Amsterdamu, Londynu, tworzenie nowych warunków dla działań artystycznych, używanie języka sztuki w celu udokumentowania podróży. To co działo się w trakcie wyprawy miało być zawsze w jakiś sposób powiązane z ludźmi, geografiami, historią, czy architekturą miejsc odwiedzanych przez uczestników i uczestniczki wyprawy.

Miała to być artystyczna wypowiedź zanurzona w kontekście, a nie dryfująca w próżni.

W zbiorach galerii Demarco zachował się list (w j. angielskim, przeze mnie przetłumaczony), napisany na maszynie i opatrzony datą: 15 marca 1976 r., podpisany odręcznie przez Makarewicza, z dopiskiem ołówkiem: *Kozłowska, Barbara*. Makarewicz powiedział mi, że prawdopodobnie był on autorstwa Kozłowskiej⁵⁷.

List odczytuję jako próbę podzielenia się wątpliwościami, które zrodziły się wokół podróży do Callanish w 1975 r. Poprzez nawiązanie do powieści Josepha Conrada, podróż jest w liście określona mianem przejścia w obszar „smugi cienia”:

Można to nazwać - podróżą - pielgrzymką, tak jak Ty to definiujesz. To zawsze będzie tylko analogia do czegoś bardzo esencjonalnego - czegoś co znajduje się w przestrzeni pomiędzy Hagar Qim a Callanish. Co znajduje się wśród kamieni Rzymu i Florencji. Czego można było dotknąć, poprzez kamień, w Asyżu i na weneckiej Lagunie. (...) Jeśli więc ja jestem kamieniem, mam jeszcze nadzieję, że ktoś z nas stanie się jednym z tych kamieni, które wyrzucone w przestrzeń czasu, stanowiąc będą dla innych znak, który dzisiaj jest dla nas trudny do odczytania⁵⁸.

⁵⁵ B. Kozłowska, *Podróż*, [w:] *Barbara Kozłowska*, op. cit., s. 143-144.

⁵⁶ Zbiór dokumentów pod hasłem „Edinburgh Arts 1975”, op. cit.

⁵⁷ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 3 stycznia 2022 r.

⁵⁸ Maszynopis listu ze zbioru dokumentów pod hasłem „Edinburgh Arts 1975”, op. cit., w oryginale brzmi tak: „May this be called a travel - pilgrimage, as you define it. This always will be only an analogy

PRZEMIERZANIA BIBLIOTEKI

Borges nie pozostawia złudzeń – wielu było takich, co chciało poznać pochodzenie i język Biblioteki Babel i wielu zostało z niczym:

Istnieją poszukiwawcze oficjalni, inkwizytorzy. Widziałem, jak wykonują swoje funkcje: przychodzą zawsze wyczerpani; mówią o jakichś schodach bez stopni, które o mało ich nie zabiły; rozmawiają z bibliotekarzem o korytarzach i schodach; czasami biorą najbliższą książkę i przeglądają ją w poszukiwaniu nikczemnych słów. Widoczne jest, że nikt nie oczekuje odkrycia czegokolwiek⁵⁹.

Nie wiem jakie oczekiwania wobec opowiadania Borgesa miała Kozłowska, mogę się natomiast domyślać, że założenia Biblioteki Babel zafascynowały ją, co może wynikać z zapisu, który już cytowałam we Wprowadzeniu:

Galeria Babel jest kolekcją, książką, żywą ekspozycją, formą artystycznej komunikacji. W 1972 roku przeczytałam Bibliotekę Babel Jorge Louisa Borgesa. Tak spodobała mi się ta konceptualna konstrukcja, że zrobiłam Galerię Babel we wrocławskim oficjalnym salonie wystawowym Biura Wystaw Artystycznych⁶⁰.

Kozłowska w żadnym ze swoich tekstów nie pisze, co dokładnie zaczerpnęła z idei Borgesa. Nie wyjaśnia, co rozumiała przez konceptualną koncepcję Biblioteki Babel oraz co było w niej fantastycznego na tyle, by posłużyć się nią do nazwania swojego działania Galerią Babel.

Skloniło mnie to więc oczywiście do bardzo dokładnego przestudiowania opowiadania Borgesa i tym samym przeczytania go po raz trzeci. Przed ponowną lekturą postawiłam zadać sobie jednak kilka konkretnym pytań:

- *jak po Bibliotece można się poruszać, a przez to w jaki sposób można ją poznać?*
- *jaki rodzaj książek można w niej znaleźć?*
- *czy jest to zbiór zamknięty czy otwarty, kto o nim decyduje?*

to something very essential - something which is included in the space between Hagar Qim to Callanish. Which is among the stones of Rome and Florence. Which was touched, through stone, in Assisi and on the Laoon of Venice. (...) So, if I am a stone, I yet hope that somebody of us will become one of those stones thrown into the space of time for the purpose that one day a sign which is now unknown to us were read”.

⁵⁹ J. L. Borges, *Biblioteka Babel*, op. cit., 85.

⁶⁰ B. Kozłowska, *Galeria Babel*, op. cit., s. 141.

Są to pytania, które skierowałam również wobec Galerii Babel – m.in. o jej charakter, konstrukcję (architekturę) i zawartość. Być może odpowiedź na nie w jakikolwiek sposób wyjaśni, jak Galerię Babel widziała Kozłowska; jak chciała ją rozwijać – w jakiej formule i z jakimi przesłaniem.

Biblioteka Babel zbudowana jest z:

nieokreślonej, i być może nieskończonej, liczby sześciobocznych galerii, z obszernymi studniami wentylacyjnymi w środku, które ogrodzone są niziutkimi balustradami. Z każdej galerii widać piętra niższe i wyższe: nieskończenie. Układ galerii jest niezmienny. Dwadzieścia szaf na książki, po pięć szerokich szaf na każdy bok, wypełnia wszystkie boki prócz dwóch; ich wysokość, równa wysokości pięter, zaledwie przekracza wzrost przeciętnego bibliotekarza. Jeden z wolnych boków przylega do wąskiej sieni, która wychodzi na inną galerię, identyczną jak pierwsza i jak wszystkie. Po lewej i po prawej stronie sieni są dwa małe pomieszczenia. Jedno pozwala spać na stojąco; drugie zaspokoić potrzeby naturalne. Przechodzą tamtędy spiralne schody, które zapadają się i wznoszą ku odległym okolicom⁶¹.

Dwadzieścia szaf przypada na cztery ściany sześcioboku, w tym po pięć na każdą z nich. Dwa boki galerii pozostają zatem puste – z jednego z nich wychodzi się do sieni, a potem do kolejnej galerii. A co z szóstym bokiem? Czy z niego również wychodzi się do sieni, a potem do innej galerii, a może gdzie indziej? Czy bok ten jest po prostu pustą ścianą, albo inaczej – czy w ogóle jest ścianą? Są to pytania o tyle zasadnicze, że dotyczą również wątpliwości dotyczących możliwej drogi poruszania się po Bibliotece.

Jeśli będzie to pierwszy wariant – Biblioteka będzie miejscem nieskończonych wędrówek, jeśli drugi – jej struktura pozostanie niespójna.

A jaki kształt ma sień? Czy jest to prostokąt, kwadrat, czy inna figura geometryczna? Czy prowadzi do niej większa liczba wyjść z galerii? Gdyby sień była wąskim korytarzem, prowadzącym z jednej galerii do drugiej, wówczas nie byłoby możliwe krążenie pomiędzy galeriami znajdującymi się na tym samym poziomie. Mogłyby to umożliwić ewentualnie kręte schody, ale pod warunkiem, że układy pozostałych poziomów różniłyby się między sobą. Gdyby sień była kwadratem, wówczas pojawiłoby się z pewnością więcej możliwych dróg poruszania się po galeriach, ale znów ich liczba (na płaszczyźnie) byłaby w jakimś sensie ograniczona.

⁶¹ J. L. Borges, *Biblioteka Babel*, op. cit., s. 79.

Rodzą się we mnie kolejne wątpliwości, dlatego szukam podpowiedzi w innych źródłach. Trafiam na stronę www.libraryofbabel.info, której autor - Jonathan Basile buduje wirtualny model Biblioteki w sieci. Z jego szczegółowej analizy wynika⁶², że w pierwszej wersji tekstu (z 1941 r.) Borges prawdopodobnie popełnił błąd, z czego sam zdał sobie sprawę „po czasie”, bo już w kolejnej wersji opowiadania (z 1956 r.) naniósł stosowne poprawki, ale nie we wszystkich miejscach.

Borges pierwotnie napisał, że na jedną galerię przypadało dwadzieścia pięć szaf, w tym po pięć na każdą ze ścian. W takim układzie tylko jedna ściana sześcioboku pozostawałaby pusta, z której wychodziłoby tylko jedno wyjście do sieni. W kolejnej wersji Biblioteki, Borges zmniejszył liczbę szaf. Nie wprowadził jednak do tekstu opisu, z którego wynikałoby, że do sieni można wyjść przez każdą z dwóch pustych ścian. Albo więc popełnił kolejny błąd albo celowo pozostawił tę część opisu niespójną i niejasną. Tak czy inaczej, wydaje mi się, że jego zamierzenie było takie, aby warianty przejść pomiędzy galeriami – czy to w poziomie, czy pionie były nieskończone. Tak jak nieskończona miała być konstrukcja całej Biblioteki: „Biblioteka jest kulą, której dokładnym środkiem jest jakikolwiek sześciobok i której obwód jest niedosiężny”⁶³.

Zakładam więc, że po Bibliotece mogę poruszać się na różne sposoby, które nie mają końca. Mogę przechodzić pomiędzy najprzeróżniejszymi uniwersami – z jednej galerii do drugiej, w poziomie i pionie. Mogę zmieniać trasy wedle własnego upodobania; mogę się gubić i odnajdywać te same drogi; zatrzymać w jednej galerii na dłużej zaczytując się w jednej książce, by w kolejnej tylko przemknąć po ścianach wzrokiem. Kierunki mojego przemieszczania się mogą mieć sens i go nie mieć. Mogę po Bibliotece krążyć bez celu, mogę też szukać w niej konkretnej książki.

W Bibliotece Babel można znaleźć "wszystko to, co można wyrazić: we wszystkich językach”⁶⁴:

drobiazgową historię przyszłości, autobiografie archaniołów, wierny katalog Biblioteki, całe tysiące fałszywych katalogów, wykazanie fałszywości katalogu prawdziwego, gnostyczną ewangelię Bazylidesa, komentarz do tej ewangelii, komentarz do komentarza do tej ewangelii, prawdziwą relację z twojej śmierci, przekłady wszystkich książek na wszystkie języki, interpretacje z każdej książki we

⁶² J. Basile, *Tar for Mortar: „The Library of Babel” and the Dream of Totality*, The BABEL Working Group, 2018, s. 25.

⁶³ J. L. Borges, *Biblioteka Babel*, op. cit., s. 80.

⁶⁴ Ibidem, s. 84.

wszystkich książkach, traktat jaki Beda mógł napisać (ale nie napisał) o mitologii Saksończyków, zaginione księgi Tacyty⁶⁵.

Brzmi dosyć imponująco, ale też chaotycznie. Opis fragmentu zawartości Biblioteki, który proponuje Borges wcale nie przypomina jakiegось rozsądnego (czyt. poważnego) katalogu bibliotecznego. Raczej przypadkową zbieraninę rzeczy, w której być może znajduje się coś interesującego.

W opisie Biblioteki chaotyczna nie jest tylko forma. Borges przypisuje bowiem książkom, tak jak i galeriom pewną niezmienną konstrukcję i układ. Każda z szaf mieści trzydzieści dwie książki, z których każda liczy czterysta dziesięć stron. Na każdej ze stron jest czterdzieści wierszy, z których każdy zawiera około osiemdziesięciu liter czarnego koloru (czarny kolor będzie mieć jeszcze znaczenie!). Liczba możliwych symboli graficznych, w każdej z książek to dwadzieścia dwa, ale:

Pięćset lat temu przełożony jednego z wyższych sześcioboków znalazł książkę równie zawiłą jak inne, ale miała ona prawie dwie kartki o jednorodnych literach. Pokazał znalezisko wędrownemu specjalście od odcyfrowywania, który powiedział mu, że są one napisane po portugalsku; inni powiedzieli mu, że w jidysz. Przed upływem wieku zdołano ustalić język: był to samojedzko-litewski dialekt języka gurami z fleksją klasycznego arabskiego. Odcyfrowano również treść: zarys analizy kombinatorycznej, ilustrowany przekładami wariantów z nieograniczonymi powtórzeniami. Przykłady te pozwoliły pewnemu genialnemu bibliotekarzowi na odkrycie podstawowego prawa Biblioteki. Myśliciel ów zauważył, że wszystkie książki, jakkolwiek by się między sobą różniły, składają się z jednakowych znaków: spacji, kroki, przecinka, dwudziestu dwu liter alfabetu. Przytoczył również fakt, który potwierdzili wszyscy podróżnicy: Nie ma w rozległej Bibliotece dwu identycznych książek⁶⁶.

O ile jednak sama Biblioteka jako formuła galerii (czy Galerii Babel?) jest nieskończona, o tyle liczba jej książek już nie:

Przed chwilą napisałem nieskończona. Nie z retorycznego przyzwyczajenia wstawiłem ten przymiotnik; sądzę, iż nie jest nielogiczna myśl, że świat jest nieskończony. Ci, którzy uważają go za ograniczony, twierdzą tym samym, iż korytarze i schody, i sześcioboki mogą w niepojęty sposób kończyć się w odległych miejscach co jest absurdalne. Ci którzy wyobrażają go sobie bez kresu, zapominają, że liczba możliwych książek ma kres. Ośmielałem się podsunąć następujące rozwiązanie tego pradawnego problemu: Biblioteka jest nieograniczona i periodyczna. Gdyby wieczny podróżnik przebywał ją w jakimkolwiek kierunku, stwierdziłby po upływie wieków, że te same tomy powtarzają się w takim samym chaosie⁶⁷.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ibidem, s. 83-84.

⁶⁷ Ibidem, s. 89-90.

JĘZYKI

Basia zaprosiła trzech poetów, Janusza Stycznia i jego dwóch kumpli i ja dla nich zrobiłem takie performance, pt. „Leżąc pod stołem”, no i leżąc pod stołem robiłem różne rzeczy. (...) Wśród zaścielonej pracowni ja leżałem pod stołem, paliłem papierosa, przebierałem się, rozbierałem się, a ci poeci mieli zadanie siedzieć i pisać wiersze, moja akcja była inspiracją do napisania poematu. Janusz Styczeń napisał taki poemat i go opublikował, dedykowany mnie i Barbarze, to jest właśnie wynik działania Galerii Babel⁶⁸.

W PRACOWNI

Wśród dokumentów w katalogu o nazwie *GB Malarska* są zdjęcia tomiku Stycznia z wierszem dedykowanym Kozłowskiej i Makarewiczowi. Wiersz zatytułowany został *Meduza* i opatrzony następującym, odręcznym dopiskiem:

Barbarze i Zbigniewowi
Makarewiczom
- niech żyją happeningi,
których duch unosi się
coraz wyżej aż na
obszary nadrealne
- Janusz
Styczeń
1 III 79 r.⁶⁹

Wiersz jest opowieścią o zmaganiach kobiety, która nie może pogodzić się ze śmiercią ukochanego i dlatego każdego wieczoru opowiada baśń, która pozwala jej otwierać trumnę i sprawdzać, jak się ma ciało zmarłego. A oto fragment wiersza:

przegląda się sama w lustrach trumiennych
jakby je całowała i już wie:
lustra zniszczą zmarłe ciało ukochanego do końca
odchodzi od grobowca i widzi trumienne lustro
jako swoje wielkie oczy i swoimi oczami
z dystansu spoza czasu spoza baśni
zmarłe ciało ukochanego dla siebie
unicestwia⁷⁰.

⁶⁸ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 6 listopada 2021 r.

⁶⁹ Katalog *GB Malarska*, podkatalog *J.Styczeń wiersz dedykacja 78*, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

⁷⁰ Ibidem.

Otwieram, ponownie tekst Kozłowskiej, który został zatytułowany *Galeria Babel, 1975*, bo w nim pośrednio znajduję źródła do tego, co wydarzyło się później, czyli w 1979 r.:

Jeżeli zazwyczaj galeria jest miejscem, to tu galeria jest możliwością. Galeria Babel może być jednocześnie galerią i teatrem, i pracownią; (...) w dotychczasowym działaniu Galeria dążyła do nowego wykształcenia się języka bez określenia formy uczestnictwa, ograniczając spotkanie do naturalnego uczestnictwa⁷¹.

Po przeczytaniu tekstu Kozłowskiej notuję swoje spostrzeżenia w ten sposób:

- a) *galeria jest miejscem, w którym można coś wspólnie wytwarzać, co byłoby wynikiem niekontrolowanego biegu zdarzeń – „naturalnego uczestnictwa”;*
- b) *galeria jest przestrzenią do eksperymentu, w ramach którego podejmuje się próby łączenia ze sobą rzeczy, które wcześniej nie miały ze sobą nic wspólnego – „jednocześnie galeria, teatr, pracownia”; „nowe wykształcenie się języka”.*

W korespondencji elektronicznej Makarewicz przesłał mi zbiór zdjęć dokumentujących akcję Zbigniewa Jeża w pracowni Kozłowskiej przy ul. Malarskiej 7/11. Zdjęcia opatrzył następującym komentarzem:

1. Z. Jeż produkuje obraz w metalowej kuwecie ze świec po ich wypaleniu się i wytopieniu kuwety mam ale bez stearynowego dzieła.
2. Na specjalnie zbudowanych pryzkach (drewniane deski pomalowane na szary kolor) zostaje umieszczona konstrukcja z dwóch ksiąg połączonych rurą metalową (jak sztanga dla ciężarowców) i umieszczona kolejno na każdej z trzech półek - pryczy za przemieszczoną (od góry) kompozycją księgarską wchodzi na pryczę człowiek - jako pierwszy Grzegorz Kolasiński, jako następny Zbigniew Jeż i następny. Było z tym wiele radości⁷².

Na zdjęciach⁷³ widać między innymi Makarewicza, który albo podnosi jakiś przedmiot przypominający sztangę i układa go na deskach, albo zbija deski albo coś pisze na kartce, siedząc przy stole. Widać również inne osoby, które leżą na regałach, dwie z nich trzymają się za ręce. Są również palące się świece w naczyniu oraz stopiony воск. Na kilku zdjęciach uchwycony jest Zbigniew Jeż, zwrócony twarzą w kierunku obiektywu, w rękach trzyma duży kawałek wosku, który przypomina obraz. Widzę na nim kwiat z płatkami w kształcie kulek, listki oraz twarz, która wydaje się być uśmiechniętą czaszką (ale oczywiście można zobaczyć tam coś innego). Na innym

⁷¹ B. Kozłowska, *Galeria Babel, 1975*, op. cit., s. 142-143.

⁷² Korespondencja email autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 7 marca 2021 r.

⁷³ Katalog *GB Malarska*, podkatalog *GALERIA BABEL_Z.Jeż*, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

zdjęciu widać Jeża, jak stoi w progu. Na drzwiach wejściowych przyklejona jest kartka, na której widnieje poniższy opis:

„POMNIK ZUŻYCIA SZTUKI”
GALERIA
-Zbigniew Jeż 76-
BABEL
„MOMENT OF ART DEFORMATED”¹

Na zdjęciu tym widać również fragment ściany, na której jest naklejona kartka z kalendarza z numerem 1. Nie potrafię odczytać nazwy miesiąca. Nie wiem też, czy wskazywała ona datę akcji Jeża. Wśród dokumentów znajdujących się w katalogu *bkGbabel dokumenty* jest jeszcze sporządzona przez Makarewicza notatka na temat tego wydarzenia, o tytule:

REKONSTRUKCJA
+ REKONSTRUKCJI
+ REGAŁU⁷⁴.

Makarewicz pisze w niej tak:

gwoździe wbijaliśmy kombinerkami, trzonkiem dłuta mojego dziadka, ręczną szczotką. Zbigniew Jeż przyszedł z aparatem foto (exakta 100 światłomierz slides) i robił zdjęcia, w tym celu zmontowano lampę. Żeby było jaśniej. Wbijanie gwoździ było b. hałaśliwe. Wnosiliśmy okrzyki. Komentarze uwagi etc. Przyszedł Ryba. Barbara też robiła zdjęcia aparatem Jeża. Po zmontowaniu regału miała być herbata. Może będzie. Ale teraz wszyscy piszą o rekonstrukcji regału. Ryba trzyma deskę na kolanach i klnie, bo już napisał, a ja piszę, a on trzyma deskę. A na regale stoi dzieło sztuki przyniesione przez Jeża - dwa tomy ałpatowa Historii Sztuki połączone ramą niby sztanga do podnoszenia ciężarów. Trwało to wszystko 2,5 godziny od 19.00.

Z Makarewicz
dla Galerii Babel

copyright⁷⁵.

⁷⁴ Katalog *bkGbabel dokumenty*, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

⁷⁵ Ibidem.

W tym samym katalogu znajduję jeszcze inne zapiski:

1976/BG 1/VII. Obecni: Ryszard Ruta, Zbigniew Makarewicz, Bieganowski, Jerzy Ryba, Zbigniew Jeż, Liliana Lewicka, Barbara Kozłowska, Regał. Ja się pytam kto przybijał gwoździe. Grzesio; Udział: JA + deska + photo + Fotografia + ... schody
Obserwacje: pukanie, przemieszczanie, dokładanie, odejmowanie, montowanie⁷⁶.

Laboratorium języków – taka nazwa nasuwa mi się, kiedy myślę o akcji Jeża w pracowni. Nie jestem jednak w stanie stwierdzić, jakich dokładnie języków – czy były to słowa, czy może obrazy, przedmioty, notatki, czy po prostu jakieś czynności, tj. „pukanie, przemieszczanie, dokładanie, odejmowanie, montowanie”? A może chodziło po prostu o zrobienie zdjęć aparatem Exakta i stworzenie dokumentacji wydarzenia – jakiegoś archiwum? W katalogu *GALERIA BABEL_Z.Jeż* zdjęć akcji Jeża jest dużo, bo aż dwadzieścia dziewięć.

Zestawiam te wątpliwości z kolejnym tekstem Kozłowskiej, tym razem z 1980-81 r., bez tytułu, w którym pisze ona tak:

Szukamy nowych środków wypowiedzi (wyrazu) poprzez zintegrowanie różnych dyscyplin, przy zastosowaniu tradycyjnie wizualnych środków i niewizualnych (słowo, muzyka konkretna, poezja konkretna)⁷⁷.

Być może więc nie muszę szukać pojęcia, które najlepiej określi to, co wydarzyło się w 1976 r. i w trakcie innych spotkań. Może wystarczy stwierdzić, że był to swoisty język Galerii Babel – w ciągłym procesie i otwarty na wszystko, co przynosi życie.

W pracowni przy ul. Malarskiej 7/11 przeglądaliśmy z Makarewiczem zawartość teczek, w której są różnego rodzaju rysunki, zdjęcia, grafiki (część z nich w formie projektów), które Makarewicz nazywał „zbiorkami Galerii Babel”⁷⁸.

Wśród tych obiektów zwróciły moją uwagę stare gazety, na których być może kilka osób (rozpoznaję różne style pisma) zapisało czarnym tuszem kilkadziesiąt słów zaczynających się na litery: O, D i N. Zastanawiam się, kto je napisał i dlaczego, czy było to wynikiem jakichś wspólnych aktywności – podobnych do tych, które miały miejsce w 1976 r. Czy był na to jakiś pomysł, czy powstały spontanicznie w trakcie jakiejś rozmowy? Makarewicz komentuje to tak:

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ B. Kozłowska, *Bez tytułu, 1980-81*, [w:] *Barbara Kozłowska*, op. cit., s. 150.

⁷⁸ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 8 października 2021 r.

nie wiem kto to wymyślił, zdaje się, że Wojtek Sztukowski, mnie nie było wtedy, siedzieli i smarowali po gazetach, może 1981 r.; i być może to miało jakiś związek z ówczesną sytuacją polityczno-społeczną; takie para-poetyckie; na wycucie wydaje mi się, że mógł to wypisywać Wojtek Sztukowski; Basia zachowywała takie bazgroły⁷⁹.

Idąc śladem Kozłowskiej ja również je zachowuję, bo myślę że również one były językiem, który wymyślała i którym mówiła Galeria Babel.

Są to następujące słowa⁸⁰:

Obezwładniania	Dni	Optymizmu	Nieludzkiego	
Oszustwa	Dni	Ośmieszania	Notorycznego	Odwrotu,
Odwalania	Dni	Obludy	Nieprawdopodobnego	Odwetu
Otępienia	Dni	Obstrukcji	Niedwuznacznego	Obrzydzania
Otumaniania	Dni	Oszczerstwa	Nerwowego	Okiełznania
Oportunizmu	Dni	Obiecywania	Niespotykanego	Obmawiania
Okaleczania	Dni	Omamiania	Niebezpiecznego	
Odpuszczania				

W GALERII

RÓŻNI

SCEPTYCY

SKRUPULANCI

SKLEROTYCY

I MALKONTENCI

POWIEDZĄ

„TO JUŻ BYŁOOOOOOOOOOO”

I CÓŻ Z TEGO ?

MY NAPEWNO TEGO JESZCZE NIE ROBILIŚMY

GALERIA BABEL

/i...../ wszystko być może

ST. Drózd⁸¹

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Teczka z pracami, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

⁸¹ Katalog *G.Babel dokumenty maj 1972*, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

Zacytowany wyżej tekst, a podpisany przez Galerię Babel, Makarewicz nazywał w rozmowie ze mną „manifestem”⁸². Został przygotowany przez Kozłowską, Makarewicza i Nawareckiego, a potem pokazany na wystawie Galerii Babel w salonie BWA we Wrocławiu, w maju 1972 r. Mówi on mi niewiele o założeniach wystawy, nie jestem też pewna do czego nawiązuje. Jedyne skojarzenie jakie mi przychodzi do głowy to realizacje innych galerii z Wrocławia, np. wystawa *Sztuka pojęciowa* Galerii pod Moną Lisą Jerzego Ludwińskiego, która odbyła się w 1970 r. Pokazano na niej:

powielone teksty i „obrazowe zapisy” na kartach formatu A4. Nie były to oryginały, lecz czarno-białe druki umieszczone także w szarej kopercie, a raczej to jedną z tych szarych kopert otwarto i jej zawartość wystawiono na ekranach w galerii⁸³.

Ale może hasło: „TO JUŻ BYŁOOOOOOOOOO” było po prostu przewrotne i nie nawiązywało do niczego?

O planach i pomysłach Kozłowskiej na wystawę w BWA we Wrocławiu wiedzieli jedynie Makarewicz i Nawarecki, Kozłowska trzymała to w tajemnicy:

Dlaczego powstrzymywaliśmy się przed taką interpretacją - gra, galeria gry;

Koncepcją - z którą zwróciła się - BK do AN i ZM;
poprzez nas przekazane jest innym to co
do nas trafia - Zbigniew;
Barbara nazywa to G.B., powstrzymam
się przed interpretacją (?) dlaczego G.B.
ten materiał, różne hasła;
L. - (?)⁸⁴.

Takie niejasne zapiski znajduję w jednym z notatników Kozłowskiej (zeszyte z czerwoną okładką). To co potrafię z tej wypowiedzi odczytać to pomysł na to, co miało być zaprezentowane na wystawie – „to co do nas trafia”, czyli to, co Kozłowska zgromadziła w pracowni przy ul. Malarskiej 7/11? Czy to co mieli przynieść do BWA we Wrocławiu inni?

Nie jestem natomiast pewna co do pojęcia: „galeria gry”. Ponownie nasuwa mi się tu skojarzenie z pomysłami Ludwińskiego, który po zakończeniu działalności galerii Pod Moną Lisą (1971 r.) planował otwarcie kolejnej, tym razem pod nazwą

⁸² Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 8 października 2021 r.

⁸³ Z. Makarewicz, *Jerzy Ludwiński - legenda i życie nowej sztuki*, „artpunkt” 2011, nr 11, s. 5.

⁸⁴ Rękopis B. Kozłowskiej w notatniku z czerwoną okładką, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

Galeria gry albo Pole gry⁸⁵. Kozłowska i Makarewicz przyjaźnili się z Ludwińskim (który zresztą był częstym gościem w pracowni przy ul. Malarskiej 7/11), dlatego wydaje mi się, że pojęcie to (galeria gry) mogło pojawiać się w ich rozmowach i być inspiracją do wspólnych rozważań i działań. W dalszej części zapisków Kozłowska Galerię gry tak komentuje:

Dlaczego powstrzymywaliśmy się przed powiedzeniem, że to jest gra, czy Galeria Gry itp., ponieważ byłoby to w pewnym stopniu uprzedzeniem wniosku, który miałby wynikać z przyjętej metody działania, a nie zapowiedzi wcześniej sformułowanej, ale pragnieniem było zaproponować zasady (w ramach jakiegoś układu) lub zmieniające się zasady włączenia się do gry przez kogoś zainicjowanej⁸⁶.

Na wystawie w maju 1972 r. można było zobaczyć „wielkiej materii pomieszczenie”⁸⁷: plakaty wystaw, fotografie, dokumenty, przesyłki z różnych krajów – od Gruzji po Kanadę, katalogi (w tym wystaw galerii Demarco), zdjęcia z podróży Kozłowskiej nad Bajkał (czyli dokumentację *Linii granicznej*), szkice, notatki, rysunki, poezję wizualną⁸⁸, często „rzeczy na poziomie notacji, projektów, czegoś co później zaistniało”⁸⁹. Ale również:

było zmywanie podłogi, była ulica ułożona wewnątrz salonu wystawowego, z przejściem dla pieszych, które było pułapką. Jeden z naszych kolegów wszedł na pas i musiał zdjąć but, bo but mu chwyciła farba i musiał go zzuć, była taka pułapka, różne rzeczy. Mnóstwo było takich zabaw, gier sytuacyjnych, bo przejście dla pieszych było przez okno widoczne na ulicę, jak gdyby kontynuacja wewnątrz galerii; a trasa była ułożona z takich ekranów położonych na podłodze i zamalowanych na czarno; tak jak asfalt. Nawarecki jak wchodziła publiczność, on to zmywał, jak przychodziła kolejna partia pokornie to zmywał, taki mały performans. Ustawiona przez niego była szachownica do gry w szachy, do tego zdjęcie jak Marcel Duchamp gra w szachy z nagą modelką na wystawie. Takie były nawiązania do różnych sytuacji znanych z historii sztuki współczesnej czy dawnej; nie wszystko też się odnotowało, bo nie nad wszystkim panowaliśmy. Nieraz było parę grup ludzi, którzy coś sobie opowiadali, coś robili, potem znikali i ewentualnie zostawało parę papierków, albo ktoś podrzucał jakieś zdjęcie, nie bardzo było wiadomo co to jest i dlaczego. Dzieci przychodziły,

⁸⁵ Z. Makarewicz, op. cit., s. 6.

⁸⁶ Rękopis B. Kozłowskiej w notatniku z czerwoną okładką, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

⁸⁷ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 7 października 2021 r.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 5 listopada 2021 r.

Barbara ustawiła specjalną ścieżkę, mogły sobie leżeć na podłodze i gryzmolić; ktoś wstawił wagę dziesiętną i napisał „odważ się”, była fajna zabawa⁹⁰.

Kiedy słucham Makarewicza przychodzą mi na myśl takie skojarzenia: gabinet osobliwości, sklep z pamiątkami, plac zabaw, pracownia chemiczna, galeria.

Na wystawie w BWA we Wrocławiu można było zobaczyć wiele przedmiotów, które były świadectwem czegoś co było (co znalazło się w pracowni Kozłowskiej), ale również zapowiedzią czegoś co może dopiero nadejść, co jeszcze jest w procesie. Część z tych rzeczy była zapewne w powszechnym odczuciu bardzo zaskakująca i kompletnie niezrozumiała, bo właściwie czemu miało służyć przejście dla pieszych i po co była pułapka z farbą? Wiele z nich prawdopodobnie wyglądało na niedokończonych, albo niepasujących? Ale właściwie niepasujących do czego – galerii?

Przywołując Josepha Beuysa (Calling Beuys) – tak zatytułowane są dwa identyczne zdjęcia, na których widać Makarewicza, który stoi na drabinie i trzyma w ręku jakąś gazetę (a może katalog?). Makarewicz zwraca swój wzrok i gazetę w kierunku obiektywu. Trudno zobaczyć, co na niej widać, wydaje mi się, że jest to m.in. twarz Beuysa. Zdjęcia te pochodzą z katalogu *GB BWA 1972*, podkatalogu *GB Listopad 1972 r.*⁹¹ i dotyczą drugiej wystawy Galerii Babel w BWA we Wrocławiu, która tym razem odbyła się w listopadzie 1972 r.

Wystawa znów była pomysłem Kozłowskiej. Sama nie mogła jednak jej zrealizować i w niej uczestniczyć (z powodu choroby serca i pobytu w szpitalu, a potem sanatorium), dlatego poprosiła o jej przygotowanie Makarewicza.

Na kolejnych zdjęciach widać wyciemnioną salę, z podłużną, prawdopodobnie czarną planszą rozłożoną na podłodze; na niej różnego rodzaju notatki, zdjęcia (dużo zdjęć). Nad planszą pochylone są osoby, uchwycone chyba w ruchu, ponieważ ich sylwetki są zamazane. Na ich twarze pada światło, które pochodzi z punktowych lampek zawieszonych tuż nad dokumentacją.

Następne zdjęcia przedstawiają prawdopodobnie czarną, prostokątną i dosyć wysoką planszę, która stoi na podłodze i do której przymocowano znów bardzo dużo zdjęć. Są to w przeważającej mierze zdjęcia poglądowe (łącznie wydaje mi się, że jest ich kilkadziesiąt), ale również zdjęcia w większych rozmiarach, prawdopodobnie A4. Na jednym zdjęciu rozpoznaję Kozłowską, która rozmawia z dzieckiem, na innym

⁹⁰ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 7 października 2021 r.

⁹¹ Katalog *GB BWA 1972*, podkatalog *GB Listopad 1972 r.*, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

malowanie pasów (przejścia dla pieszych), ale też witryny BWA z przyklejonymi kartkami i czarne plansze z plakatami. Wszystkie te zdjęcia rozpoznaję z katalogu *Galeria Babel maj 1972 r.*, czyli zawierającego dokumentację zdjęciową wystawy w BWA w maju 1972 r.

Jedno ze zdjęć prezentuje podobną czarną planszę, ale tym razem z przytwierdzonymi do niej odręcznymi notatkami i rysunkami, część z nich również rozpoznaję z katalogu *Galeria Babel maj 1972 r.* Taką notatką jest na przykład napis „ODWAŻ SIĘ”. Na zdjęciu z planszami widać jeszcze stół, na którym leży jakiś fragment plakatu z następującym zapisem: „Morderca jest w domu, reżyseria Róbert Bán”⁹².

Na stronie internetowej www.filmweb.pl znajduję informację, że jest to film kryminalny pochodzący z 1971 r., produkcji węgierskiej, który zapowiada się tak:

W windzie pewnej kamienicy znaleziono ciało dziewczyny. Zespół śledczych, kierowany przez kapitana Timara, zjawia się na miejscu. Milicjanci zabraniają komukolwiek opuszczać budynek, gdyż morderca wciąż jest w środku...⁹³.

Na stronie internetowej www.mojefilmobranie.blogspot.com znajduję z kolei plakat do tego filmu, który jest właśnie tym, który został uwieczniony na zdjęciu z BWA we Wrocławiu. Z informacji na stronie wynika, że w roli głównej wystąpił Stanisław Mikulski, który zagrał kapitana Timara:

ratunkiem i wybawcą jedynym jest Stasio Mikulski, więc na szczęście nie nam nie grozi, czarno-biały komunistyczny kryminałek z myszką w klimacie „Świętego”, gdzie Stachu jako kapitan milicji z wdziękiem znanym z Klossa rozpracowuje kryminalną zagadkę i czaruje ekran⁹⁴.

Na kolejnych zdjęciach z katalogu *GB Listopad 1972 r.* widać Makarewicza, który coś przegląda, stoi obok drabiny, nie patrzy w obiektyw. Na podłodze jest ta sama czarna planszę, co na pozostałych zdjęciach. Na niej kartki, bardzo dużo zdjęć (na niektórych rozpoznaję stożki Kozłowskiej), fragmenty mapy, jakieś notatki, innymi słowy dokumentację *Linii granicznej*. Obok planszy stoi dwóch mężczyzn – jeden z nich patrzy w obiektyw, drugi, w okularach wygląda, jakby odpalał papierosa (czy

⁹² Ibidem.

⁹³ <https://www.filmweb.pl/film/Morderca+jest+w+domu-1971-245982/discussion/Opis+filmu%3A,2625977> [dostęp 15.12.2021]

⁹⁴ <https://mojefilmobranie.blogspot.com/2016/12/morderca-jest-w-domu-rez-robort-ban-1971.html> [dostęp 15.12.2021]

robiłby to nad dokumentacją?). Na kilku zdjęciach widać jeszcze jeden obiekt – zawieszoną na sznurkach czarną sklejkę, owiniętą czterema białymi sznurkami, w tym jednym tylko do połowy. Na jednym z nich, przy obiekcie stoi Makarewicz, który trzyma w rękach białe sznurki, taśmę i nożyczki, ze spokojem w oczach patrzy w obiektyw.

Była to praca zatytułowana *model sztuki* i była autorstwa Makarewicza⁹⁵.

Wystawa, która odbyła się w listopadzie 1972 r. była już inna, od tej która miała miejsce w maju. Była to wystawa prezentująca wyłącznie prace Kozłowskiej i Makarewicza oraz „prace Galerii Babel” (to moje określenie, nie Makarewicza).

Obiektów było o wiele mniej, niż w maju 1972 r., na wystawie nie było też możliwości wytwarzania rzeczy.

Nie jestem w stanie ustalić, czy charakter tej wystawy wynikał z tego, że Kozłowska tak ją zaprojektowała, czy z tego, że na wystawie była fizycznie nieobecna. Czy gdyby mogła samodzielnie ją zaaranżować, to wystawa wyglądałaby inaczej – byłaby podobnie jak pierwsza – otwarta na działania innych? Czy uczestniczyliby w niej więcej osób, tj. bliższych i dalszych przyjaciół, nieznajomi? Nie znajduję informacji na ten temat w jakimkolwiek tekście Kozłowskiej. Mogę się jedynie domyślać, że jej nieobecność w jakimś stopniu wpłynęła na kształt wystawy, na to jak uobecniła się na niej Galeria Babel.

Myślę, że ta galeria była (albo mogła być) obecna tylko poprzez swój autoportret - dokumentację Galerii Babel w Galerii Babel, czyli poprzez autodokumentację.

W AKADEMII

Nad czym pracowała właściwie ta Galeria Babel, nad sferą informacji i percepcji, nad dwoma rzeczami, i nie na zasadzie wykonania konkretnego, powiedzmy, malarstwa, chociaż jak ktoś chciał to sobie przecież malował, czy rzeźbił itd., ale nad sprawą idei, pomysłu, koncepcji, też pewnego, pewnej konfrontacji idei, bo środki zaangażowane w tą całą działalność były nadzwyczaj skromne, no żadne po prostu - kawa, herbata, trochę papieru⁹⁶.

⁹⁵ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 5 listopada 2021 r.

⁹⁶ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 9 października 2021 r.

W tekście z 1975 r. (cytowanym już kilka razy) Kozłowska zawarła taką myśl, która jednocześnie jest uzupełnieniem powyższych słów Makarewicza i odniesieniem do założeń Galerii Babel:

Galeria podejmuje problemy sztuki i niesztuki uświadomione i nieświadomie dążyła do przenikania wzajemnego tych obszarów bez zakładania szkolnego systemu wykładów, wymiany informacji i wprowadzania różnych poziomów płaszczyzn⁹⁷.

Czyli być może chodziło Kozłowskiej o pewną wymianę idei i informacji, ale na przecięciu się różnych pól (języków?), takich jak: rozmowy, wykłady, akcje. Widziałam w tym pomyśle rodzaj odformalizowanej uczelni, której podstawą jest kolektywne i spontaniczne nauczanie, która może być miejscem nauki, ale pozbawionym hierarchicznych struktur i programu narzuconego odgórnie.

Rozwinięcie tego dostrzegam w jednym z zapisków Kozłowskiej w notatniku (zeszycie z szarą okładką), który choć krótki, to wiele mówi o jej wizjach ewentualnego rozwoju Galerii Babel:

1. GALERIA BABEL
2. AKADEMIA BABEL (INSTYTUT)
3. UNIA BABEL⁹⁸

Swoją mini pracownię w ramach Galerii Babel miało Studio Kompozycji Emocjonalnej (SKE), do którego należeli: Zbigniew Jeż, Grzegorz Kolasiński, Jerzy Ryba, Wojciech Sztukowski, Józef Mańkowski. Jak mówił mi Makarewicz:

oni tutaj robili różne wygłupy, wnosili czarne tablice z akcji w mieście, najdziwniejsze rzeczy i nad nimi nie dało się zapanować i Barbara nie bardzo chciała nad nimi zapanować⁹⁹.

W katalogu zatytułowanym *Babel G. i SKE*¹⁰⁰ znajduje się dokumentacja działania kilku członków grupy. Wydarzenie miało miejsce w dniu 1 maja 1975 r.

Pierwszych dwanaście zdjęć to ujęcia tego samego mężczyzny w okularach, marynarce i dłuższych włosach, który wnosi do pracowni czarną tablicę, na której są jakieś napisy i do której przyklejone są białe kartki. Na jednej z kartek napisane jest:

⁹⁷ B. Kozłowska, *Galeria Babel, 1975*, op. cit., s. 143.

⁹⁸ Rękopis B. Kozłowskiej w notatniku z szarą okładką, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

⁹⁹ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 8 października 2021 r.

¹⁰⁰ Katalog *GB Malarska*, podkatalog *Babel G. i SKE*, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

NIE JEST
Jeż.¹⁰¹

Na innych zdjęciach widać inny fragment czarnej tablicy, na której zapisano wiele słów białą kredą, oto część tych zapisków:

GALERIA BABEL 1 MAJA 1975 BARBARA,
jeżeli, kartkę, to co?

GÓRA – DÓŁ Indie może

Stan informacji w danej chwili¹⁰²

Na kolejnych zdjęciach widać grupę osób, które siedzą bardzo blisko siebie, na krzesłach, przy stoliku oraz pod ścianą. Są uśmiechnięci i zajęci rozmową. Na jednym ze zdjęć widać fragmenty szafki, na której leżą jakieś tkaniny i dokumenty.

Dalej rozpoznaję Kozłowską, która przykleja do ściany kartkę z kalendarza z numerem 1, a potem odchodzi, chyba z uśmiechem na twarzy (il. 2).



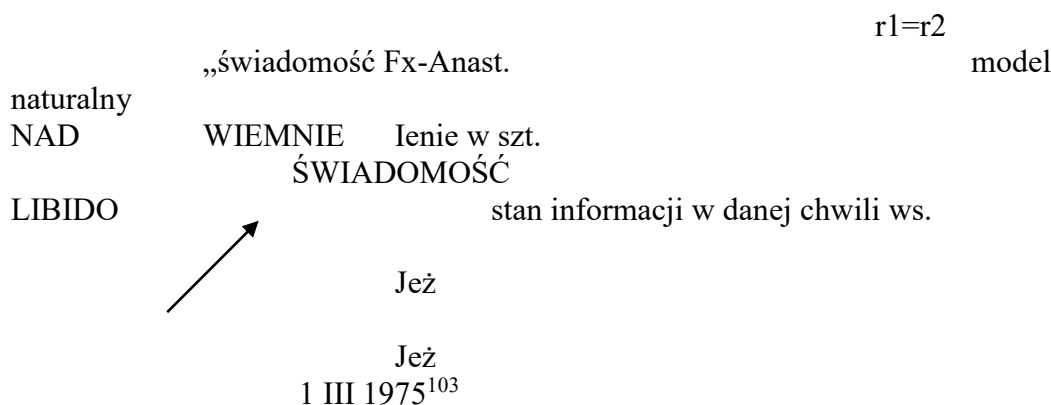
Il. 2

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Ibidem.

Jest to być może ta sama kartka ze zdjęcia z akcji Jeża w 1976 r. Jest jeszcze zdjęcie kartki z bliska - widać na niej nazwę miesiąca: marzec. Na tym samym zdjęciu rozpoznaję również kartkę z kalendarza z numerem 19, po której dzisiaj pozostał fragment na drzwiach wejściowych do dolnego pomieszczenia pracowni.

Na kolejnych zdjęciach widać znowu fragmenty czarnej tablicy, a na niej tym razem różne wykresy oraz strzałki, ale też już dłuższą część jakiegoś opisu:



Wydarzenie to dobrze zapamiętał Makarewicz i opisał je następująco:

Tutaj są te czarne tablice. To przynieśli z Klubu Związków Twórczych, z sesji „Sztuka, język, rzeczywistość”, ci wariaci ze Studia Kompozycji Emocjonalnej, tam ustawili te tablice, żeby wykładowca coś zapisywał na nich, bo jak się ruszyło to seminarium, ktoś robił odczyt, ale nic poza tym, więc oni stwierdzili, że głupie to jest, więc oni wzięli takie dechy, płyty paździerzowe, ustawili taką ściankę i w ten sposób, kolejny prelegent, tak jak wykładowca na tablicy coś notował, co już było ulepszeniem tych spotkań seminaryjnych Mejbauma, Kurowickiego i moich, z Klubu Związków Twórczych. I jedną taką tablicę, chodzący na protezach Wojtek Szczukowski, z Jurkiem Rybą, który miał jedną nogę na stelażu i Zbigniew Jeż, który ich przerastał o głowę, przynieśli i wnieśli na trzecie piętro, no i ustawili sobie na tle mojej notacji, którą kiedyś kazała mi zrobić Barbara na temat Formuły x no i był taki efekt nakładania się różnych notatek, jednej na drugą jednej na drugą no i wielka była radość, że nikt nie wie o co chodzi, bo tutaj też coś umieścili, i tam jeszcze z tyłu, i był powód, żeby odkorkować butelkę wina¹⁰⁴.

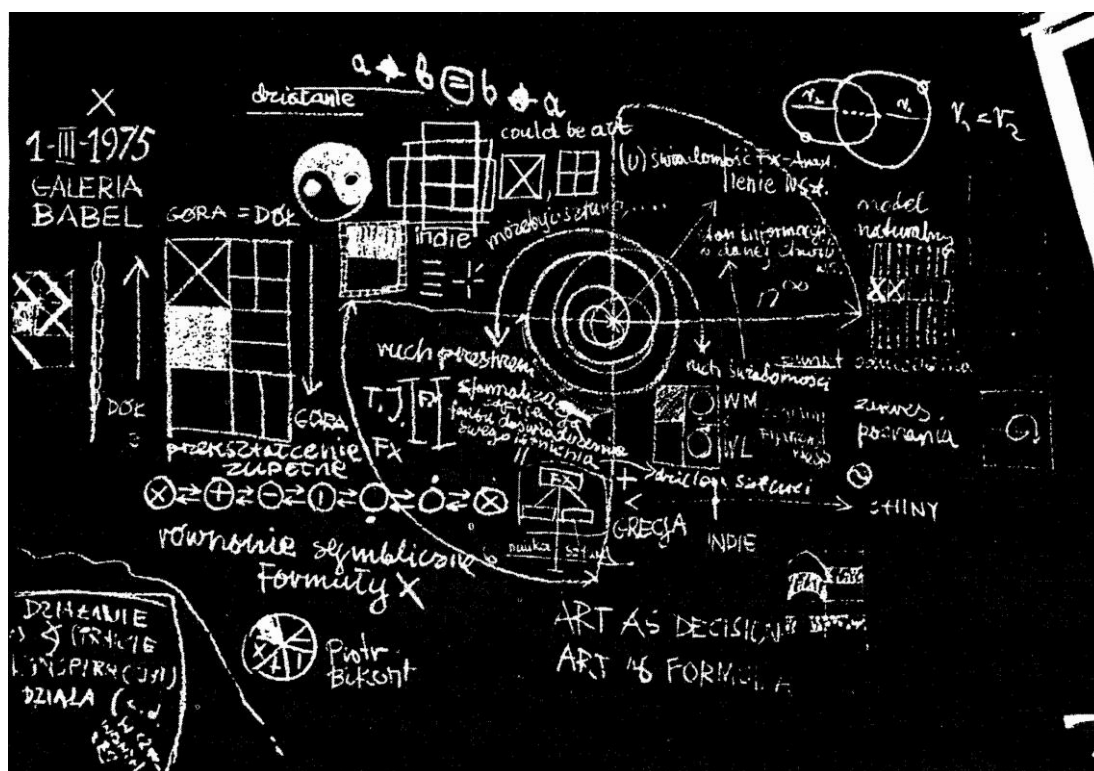
¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 9 października 2021 r.

Zapis wykładu Makarewicza, który został uwieczniony na szóstym zdjęciu, jest dla mnie skomplikowany i niezrozumiały (il. 3). Trudno mi stwierdzić, czy miał on charakter bardziej obiektu artystycznego, czy naukowej rozprawy przedstawionej wizualnie.

Przyjęcie tej czy innej kwalifikacji wydaje mi się jednak niepotrzebne, zwłaszcza, że nie to w tym działaniu było najważniejsze. Wydaje mi się, że wykład ten, jak każda inna aktywność w galerii, miała być po prostu inspiracją do dalszych poszukiwań i twórczych inicjatyw – indywidualnych lub grupowych. Istotę tej myśli dobrze oddaje kolejny fragment tekstu Kozłowskiej z 1975 r.:

Proces twórczy przebiegał naturalnie, nie ulegał zahamowaniu lub przerwaniu. Dla tego, kto był stale obecny na spotkaniach więcej rzeczy było zrozumiałych i do przyjęcia, ponieważ był po prostu częścią. Nie chodziło o stopień wtajemniczenia, ponieważ wystarczyła nawet mimowolna obserwacja; w ten sposób proces twórczy w Galerii Babel przekształcał się w naturalny proces, być może twórczy, w jakiejś zbiorowości¹⁰⁸.



Il. 3

¹⁰⁸ B. Kozłowska, *Galeria Babel, 1975*, op. cit., s. 143.

MIEJSCA

Miejsce galerii było wędrujące, to znaczy trochę zależało to od humorów Kozłowskiej, tak naprawdę można powiedzieć, że zawsze była to pracownia na Malarskiej, ale można było się przenieść do BWA, można było stamtąd się przenieść do galerii Richarda Demarco, można było potem wrócić, a potem znowu wędrować po Wrocławiu po różnych lokalach, żeby było weselej¹⁰⁹.

INTYMNE

Pracownia przy ul. Malarskiej 7/11 we Wrocławiu znajduje się na trzecim, ostatnim piętrze kamienicy¹¹⁰. Jej drzwi wejściowe prowadzą do niewielkiego przedsionka, a potem przedpokoju, z którego wchodzi się do pokoju z podłużnymi i wysokimi oknami.

Z przedpokoju przechodzi się stromymi, drewnianymi schodami do kolejnego pokoju na piętrze (poddasza), gdzie znajdują się również mała kuchnia z oknem i mała łazienka. Pracownia liczy¹¹¹ łącznie ok. 38m², w tym oba większe pomieszczenia po ok. 10, 16 m². W przedpokoju stoi czerwona szafa, na której leży kilka pudeł, mniejsza szafka, worki z papierem oraz obrazy, zapakowane w folię.

W pierwszym pomieszczeniu, po prawej stronie od wejścia, znajduje się umywalka, a na niej kartki papieru, pudełka, książki. Obok umywalki stoi niewielka komoda, a na niej pusta butelka po winie, mały wielbłąd chyba z gipsu, lampka oraz nieduży obraz, na którym namalowane są słowa: *TU, TAM, TAM, TU* – czarną farbą na niebieskim tle. W środku gabloty znajdują się jakieś przybory do pisania, książki, kartki papieru. Obok gabloty stoi duży stół, a na nim komputer i telewizor (wyglądają na lata 90.), długopisy, ołówki, śrubokręty, nożyczki, pędzle, jakaś torebka z napisem: *dream, believe, achieve*, lampka nocna, kartki, kartony oraz co najmniej kilkanaście pudełek z przezroczami.

W dalszej części pomieszczenia, patrząc w prawo od wejścia stoją obrazy, teczki, kartony, oparte częściowo o ścianę, a częściowo o okna. Patrząc na wprost stoi szafa z książkami, kartonami, zeszytami. O szafę oparte są kolejne obrazy, ramy, nieużywane płótna. Na środku stoi sztaluga, obok niej znów kolejne obrazy, blejtramy, kartony, mała walizka, pudełko z napisem DRÓŻDŻ, puste torby, tkaniny. Po lewej

¹⁰⁹ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 5 listopada 2021 r.

¹¹⁰ Opis pracowni według stanu na dzień 8 października 2021 r.

¹¹¹ Protokół pomiaru powierzchni, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

stronie od wejścia znajduje się kolejna szafa. Na jej półkach stoją segregatory, zeszyty, teczki i pudła. Z grzbietów segregatorów można odczytać następujące tytuły:

B. Kozłowska Dzieła Sztuki
Barbara Kozłowska Dzieła Sztuki
PROJEKTY, B.K. NOTATKI
RICHARD DEMARCO
BARBARA KOZŁOWSKA KORESPONDENCJA
Barbara Kozłowska NOTATKI
B.K TEKSTY
BARBARA KOZŁOWSKA KORESPONDENCJA
BARBARA ZBIGNIEW KORESPONDENCJA
KORESPONDENCJA BARBARA KOZŁOWSKA
KORESPONDENCJA BASIA I ZBYSIU

O szafki oparte są kolejne prace – obrazy, część z nich opakowana w folię lub szary papier. Do wewnętrznej strony drzwi przyklejona jest niewielka kartka z kalendarza z datą: 19. marca, piątek. Kartka jest poniszczona (brakuje rogów), wokół numeru 19 narysowany jest czarny kwadrat.

Kiedy w pracowni odbywały się spotkania, dolne pomieszczenie stało niemalże puste, czasami wstawiano do niego krzesła oraz stół, który „ładował przy czołowej ścianie, jak ktoś miał wykład, albo sztukę”¹¹². Często jednak stół przenoszono do przedpokoju, bo w innym wypadku brakowałyby miejsca dla uczestników i uczestniczek spotkań. Tzw. ściana czołowa, czyli przeciwległa do drzwi wejściowych była pomalowana na czarno albo biało, albo też w różny sposób przez Kozłowską inscenizowana:

Barbara robiła czasem takie przewrotne tło, jak gdyby sama dla siebie, to były ustawiane np. takie wielkie arkusze sklejk, to zmieniało klimat tej pracowni, wniesienie takiego arkusza to już była sztuka, bo trzeba było to naginać, kombinować, ale ona to lubiła takie właśnie zabawki, zmiana samego klimatu wnętrza¹¹³.

W katalogu o tytule: *GBZM wst. do og. teorii szt. 1.IV.1977*¹¹⁴ jest jedno zdjęcie, na którym widać „czołową” ścianę, całą wyklejoną dużymi arkuszami papieru. Pomiędzy ich krawędziami prześwituje czerń. Na arkuszach widać tytuł oraz zapiski dotyczące wykładu, jaki w 1977 r. wygłosił w pracowni Makarewicz :

¹¹² Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 7 października 2021 r.

¹¹³ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 6 listopada 2021 r.

¹¹⁴ Katalog *GB Malarska*, podkatalog *GBZM wst. do og. teorii szt. 1.IV.1977*, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

WSTĘP DO OGÓLNEJ
TEORII SZTUKI
- VII. KOMUNIKAT:
DZIEŁO SZTUKI
1-Kwiecień-1977 r.
GALERIA BABEL

INTRODUCTION TO THE
GENERAL THEORY
OF ART - VII-th
ANNOUNCEMENT:
WORK OF ART
APRIL 1-st 1977
BABEL GALLERY
ZMakarewicz

NIEZUPEŁNE PRZEKSZTAŁCENIE FORMUŁY X: „WSTĘP DO OGÓLNEJ
TEORII SZTUKI”, KOMUNIKATY:

I. pt. „Materiał do budowy świata
skonstruowanego”;
dn. 1 kwietnia 1975 r.
„Sztuka, Język, Rzeczywistość”
Klub Związków Twórczych, Wrocław

II. pt. „Budowa(nie) świata skonstruowanego
dnia 17 listopada 1975 - Akademickie
Centrum Kulturalne „PAŁACYK” Wrocław

III. pt. O POJĘCIU SZTUKI
dnia 1 kwietnia 1976 r.
GALERIA B

Pod tytułami wykładów widać również rysunki i pojedyncze słowa oraz równania i wykresy. Wśród innych zdjęć, które otrzymałam od Makarewicza¹¹⁵ (tym razem w korespondencji elektronicznej, które wcześniej oglądaliśmy na przezroczach), jest kilka w kolorze, na których widać nie tylko arkusze papieru, ale też stół, a na nim stos książek, jakiś sprzęt do nagrywania taśm szpulowych, talerzyk z obranymi mandarynkami (wtedy rzadkość), lampkę i białe zasłony po prawej od stołu.



II. 4

¹¹⁵ Korespondencja elektroniczna autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 13 grudnia 2021 r.

Widać na tych zdjęciach również Makarewicza, który albo coś tłumaczy albo pisze na kartkach, albo po prostu stoi z talerzykiem z mandarynkami w ręce i książkami pod pachą (il. 4). Na jednym ze zdjęć, na którym jest ubrany w granatową koszulę widać napisaną na papierze datę: 01.04.1976 r. Nie widać tego na pozostałych, ale od Makarewicza wiem¹¹⁶, że kiedy ubrany był w niebieski sweterek wykład wygłosił 1 maja 1977 r., a kiedy czerwony – prawdopodobnie 1 kwietnia 1977 r.

Czarno-białe zdjęcia tego samego stołu oraz zasłon znajdują w katalogu o tytule *Stefanik Pawlaczyk 1980*¹¹⁷. Widać na nich dwóch mężczyzn, którzy siedzą przy stole, każdy z nich ubrany jest w koszulę i marynarkę. Są też inne osoby, które są zwrócone twarzami w ich kierunku, ubrane w koszule lub swetry; wśród nich rozpoznaję Kozłowską.

Do stołu przytwierdzona jest lampka, która oświetla sylwetki mężczyzn, ich ciała rzucają na ścianę długie cienie. Na stole stoją dwie popielniczki, ustawione jedna na drugiej.

Mężczyźni siedzą nieruchomo, wzrok mają zwrócony w kierunku ziemi. Potem każdy z nich podnosi prawą rękę, w dłoni trzyma małą kartkę. Za każdym razem widać na niej coś innego: albo cyfry albo rysunki twarzy albo litery. A następnie jeden z mężczyzn trzyma chorągiewkę, z napisami z obu stron:

GALERIA BABEL 31.12.1980-01.01.1981

DAS SYLWESTER¹¹⁸.

Mężczyźni zapalają również świece, które potem stawiają na małym klocek z drewna, który stoi na stole. Na końcu wstają, a potem wpadają sobie w ramiona.

W korespondencji email z Makarewiczem¹¹⁹ otrzymuję również ich zdjęcia w kolorze – na których odpalają sobie nawzajem papierosa albo wczytują się w gazetę, albo poruszają podłużną chorągiewką, w kształcie długiego, białego szala (il. 5). Na niektórych zdjęciach mają na sobie przyciemniane okulary.

Na jednym zdjęciu widać tylko stół, krzesła, okulary, popielniczki, klocek i świece.

¹¹⁶ Korespondencja email autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 17 grudnia 2021 r.

¹¹⁷ Katalog *GB Malarska*, podkatalog *Stefanik Pawlaczyk 1980*, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Korespondencja email autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 13 grudnia 2021 r.



Il. 5

Wśród kolorowych zdjęć, na których zachowały się podobne elementy dolnego pomieszczenia są jeszcze zatytułowane przez Makarewicza jako *wizyta SKE*¹²⁰.

Na dwóch z nich widać tym razem ścianę przeciwną do czołowej, a zatem znajdującą się po prawej stronie od drzwi wejściowych. Ściana jest częściowo pomalowana na biało, a częściowo w kolorze ultramaryny.

Jest też umywalka, mały stolik, a na nim wazonik z kwiatami, cukiernica, paczka papierosów, dwie szklanki, mała miska. Przy stoliku siedzi kobieta, ubrana w jasny sweter, czyta książkę. Z jej plecami stoi mężczyzna w brązowej marynarce, czarnym półgolfie i okularach z grubymi oprawkami, jest oparty o parapet i długie wysokie okna, patrzy przed siebie. Na parapecie stoi drugi wazonik z kwiatami oraz duża, skórzana teczka. Na zdjęciu widać również fragment czerwonej tkaniny i napis *SKE* (il. 6 - odbicie lustrzane).

Kozłowska niewiele pisała o tym, jak wyglądała jej pracownia oraz, kto mógł ją odwiedzać. Ale kiedy patrzę na zdjęcia tego miejsca oraz kiedy słucham Makarewicza, to wydaje mi się, że były to przede wszystkim osoby, które Kozłowska знаła. Nie było to miejsce publiczne, ogólnodostępne, raczej intymne, schowane, w przestrzeni zwykle zamkniętej dla osób przypadkowych. Nie oznacza to jednak, że

¹²⁰ Korespondencja elektroniczna autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 13 grudnia 2021 r.

Kozłowska w pracowni nie spotykała się z osobami nieznanymi – mogli przecież z czasem stać się bliscy:

Każda ze znanych mi i nieznanymi osób, która chciała spotkać się ze mną, każdego 1-go dnia miesiąca współtworzyła spontanicznie Galerię Babel¹²¹.

Kiedy sięgam do tekstu Kozłowskiej o tytule *Języki*, to wydaje mi się, że tych osób znanych i nieznanymi mogło być naprawdę dużo. Nie wszyscy wymienieni przez nią w tekście, których nazywa „aktywnymi uczestnikami” Galerii Babel, odwiedzali pracownię, prawdopodobnie większość tak, ale na pewno wszyscy „prowadzący i realizatorzy”:

aktywni uczestnicy:

Maria Lubieniecka, Elżbieta Łubowicz, Stanisław Dróżdż, Tadeusz Bielecki, Jan Chwałczyk, Waclaw Mejbaum, Tomasz Korzeniowski, Leszek Gubramomirski, Monika Kamińska, Leszek Gomółka, Teresa Gierczak, Grzegorz Orlik, Andrzej Sapija, Medard Plewacki, Romuald Kutera, Anna Kutera, Stanisław Stulin, Lech Mrozek, Marek Haisig, Anna Balcewicz, Przybysław Krajewski, Bernard Antochewicz, Zdzisław Jurkiewicz, Maria Michałowska, Ewa Ludwińska, William Maclellan, Stefan Boroń, Sally Hollman, Sandy Nairne, Grzegorz Koterski, Jerzy Lukierski, Liliana Lewicka, Paul Overy, Tim Jones, Ryszard Ruta, Lynn Hershman, Judith Isaacson, Caroline Tisdall, Rabia Atachanow-Swół, Lena Kowalewicz, Michał Bieganowski, Ian Patterson, Emily Randall, Richard Demarco, Jan Kowalczyk, Jerzy Ludwiński, Andrzej Oseka, Bogdan Górecki, Joseph Beuys, Grzegorz Klimczewski, Jarosław Kozłowski, Andrzej Wiewióra, Kazimierz Woźnica, Anna Bujak, Kazimierz Jałowczyk, Janusz Gałek, Grzegorz Kolasiński, Elżbieta Mazurkiewicz, Anastazy B. Wiśniewski, Jolanta Wojdała i inni

prowadzący i realizatorzy:

Piotr Bikont, Andrzej Dudek-Dürer, Grzegorz Dutkiewicz, Michael Hunter, Zbigniew Jeż, Tim Jones, Marzenna Kosińska, Barbara Kozłowska, Zbigniew Makarewicz, Alfons Nawarecki, Jarosław Pawlaczek, Wojciech Stefanik, Petr Štembera, Janusz Styczeń, Wojciech Sztukowski, Donald White i inni¹²²

Kozłowska wpisuje siebie obok innych osób (jako po prostu kolejną osobę na liście), co może skłaniać do wniosku, że w Galerii Babel nie było hierarchii. Wydaje mi się, że tu wszyscy byli jednakowo ważni, niezależnie od pełnionych funkcji i podejmowanych aktywności.

¹²¹ B. Kozłowska, *Galeria Babel*, 1975, op. cit., s. 143.

¹²² Idem, *Języki*, cyt. za W. Szczupacka, op. cit., s. 102.



II. 6

W górnej części pracowni, po lewej stronie od wejścia znajduje się łazienka, a potem małe kwadratowe okno i przystawiony do ściany niewielki tapczan, przykryty kolorowym kocem w zielone i czerwone pasy.

Patrząc na wprost od schodów stoi niewielki stolik, a na nim jakieś dokumenty, segregatory oraz przezrocza. Dalej jest niewielkie siedzisko, przypominające fotel, albo złożony tapczan, a po prawej kolejny stolik, na nim lampka nocna w kształcie kuli, cukiernica i kilka dokumentów. Stolik pokryty jest ceratą. Pod stolikiem znajdują się pudła, a obok krzesło z czerwonym siedziskiem i oparciem.

Po prawej stronie od stolika stoi nieduża, czerwona szafka z przeszkleniami. Na jej półkach stoją książki, dwa aparaty telefoniczne, rysunek oprawiony w ramę, kubek z przyborami do pisania, klasery, kartki, pudełko, segregator. Po prawej stronie od komody znajduje się drugie okno w kształcie kwadratu. Pod oknem stoją oparte o ścianę obrazy, opakowane w folię i kartony. Dalej po prawej stronie znajduje się mała kuchnia.

Nad schodami są zainstalowane półki, a na nich ułożone są kartony, teczki, obrazy. Na podłodze leży mały dywanik w wypłowiałym, czerwonym kolorze.

Spotkania w pracowni odbywały się również w tej części, wówczas układ mebli na górze był podobny – stały dwa małe tapczany, szafka, stolik, krzesła, czasami drabina. Było tu jeszcze mniej miejsca niż piętro niżej. Po pierwsze dlatego, że po

prostu pomieszczenie było o kilka metrów kwadratowych mniejsze, a jednocześnie stało w nim więcej mebli. Po drugie, bo było to poddasze, a więc część sufitu stanowiły skosy. To wszystko musiało zmuszać do jeszcze większej bliskości fizycznej. Czy bliższych relacji i trwalszych więzi?

Dokumentację spotkania w górnej części znajduję np. w katalogu *Czeska grupa*¹²³. Na pięciu zdjęciach widać kilkanaście osób, w tym Makarewicza i Kozłowską. Są to mężczyźni i kobiety, siedzą bardzo blisko siebie przy małym stoliku, część z nich coś mówi, część słucha, część przegląda gazety lub czyta książki. Niektóre osoby palą papierosy. Na stoliku znajdują się filiżanki, kieliszki, szklanki, paczki papierosów. Panuje atmosfera jak w czasie spotkania bliskich znajomych.

Na jednym zdjęciu część osób stoi i się obejmuje, jakby na pożegnanie (a może przywitanie?). Zejście po schodach zasłania czarna kotara, w pomieszczeniu widać jakieś pułki ze stosami dokumentów i książek.

Ostatnie, szóste zdjęcie ukazuje łącznie dziewięć osób, siedem z nich stoi, a dwie są przykucnięte. W tle widać czarną ścianę i białe płótno, a po prawej stronie białe zasłony. Te same, które widać na zdjęciach z katalogu *Stefanik Pawlaczyk 1980* oraz na zdjęciach dokumentujących wykład z 1977 r.

Makarewicz nie był w stanie określić dokładnej daty wizyty artystów z Czech, wspominał, że mogła to być połowa lat 70.:

jak przyjechało dwudziestu Czechów, to było czyste wariactwo, ja nie wiem jak się tu tych dwudziestu ludzi pomieściło¹²⁴.

Mi też trudno to sobie wyobrazić, jednak to co wydaje mi się warte odnotowania to otwartość Kozłowskiej i Makarewicza na tego rodzaju spontaniczne akcje. Makarewicz przekazał mi, że wizyta Czechów nie była planowana – zjawili się nagle i byli w potrzebie. Nie mieli noclegu we Wrocławiu, więc „przygarnęła ich” Galeria Babel – kilkanaście osób spało w pracowni w śpiworach na podłodze, a pozostałe osoby w mieszkaniu Kozłowskiej i Makarewicza oraz w mieszkaniu matki Kozłowskiej.

Nie wiem czy Kozłowska знаła wcześniej wszystkie te osoby, wiem od Makarewicza, że na pewno Štemberę, a kogo jeszcze?

¹²³ Katalog *GB Malarska*, podkatalog *Czeska grupa*, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

¹²⁴ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 5 listopada 2021 r.

OTWARTE

Otwieram katalog o tytule *Galeria Maj 1972*¹²⁵ i znajduję w nim zdjęcia dokumentujące wystawę Galerii Babel w BWA we Wrocławiu, która odbyła się w maju 1972 r. Zdjęcia ukazują budynek galerii z zewnątrz oraz wnętrza galerii.

W dalszych katalogach o tytułach: *Barbara Kozłowska G. Babel, akcja okna BWA* oraz *GB Okna*¹²⁶ są zdjęcia, na których widać fragment budynku z wysokimi witrynami w kształcie prostokąta zwieńczonego półkolem, prawdopodobnie o wysokości ok. czterech, pięciu metrów (co wnioskuję po sylwetkach ludzi stojących przed budynkiem).

Okna częściowo zaklejone są białymi kartkami, które sięgają mniej więcej do połowy witryn. Część zdjęć przedstawia witryny z dalszej perspektywy, w tym przechodniów, samochody, oraz długi pas, rzucających się w oczy, białych kartek. Na kilkunastu zdjęciach widać okna z bliska oraz osoby, które przyglądają się witrynom galerii. Część z tych osób próbuje się wczytać w treść kartek albo zobaczyć co jest w środku galerii. Po rysach twarzy i układzie sylwetek mogę się domyśleć, że zarówno zaklejone witryny, jak i wnętrza galerii budzą duże zainteresowanie. Wskazuje na to również liczba osób, które stoją przed budynkiem – na niektórych zdjęciach jest ich nawet kilkadziesiąt: „Był tłum ludzi przy oknach, niektórzy się gapili, a inni bili brawo”¹²⁷. Dwa zdjęcia przedstawiają jedną z witryn, na której jest narysowany lub naklejony napis: GALERIA BABEL.

Pod napisem przyklejony jest fragment zdjęcia lub gazety, na którym widać tylko oczy. Zdjęcie oczu znajduję jeszcze na dwóch innych zdjęciach – na jednym widać dwóch mężczyzn jak patrzą do środka galerii, na drugim kobietę, która prawdopodobnie coś rysuje albo pisze na kartce.

Na jednym ze zdjęć, które zostało wykonane z zewnątrz widać przyklejone do witryny zdjęcie trzech osób, prawdopodobnie Kozłowskiej, Makarewicza oraz Alfonsa Nawareckiego, czyli głównych organizatorów wystawy Galerii Babel w salonie BWA we Wrocławiu¹²⁸.

¹²⁵ Katalog *GB BWA 1972*, podkatalog *Galeria Maj 1972*, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 7 października 2021 r.

¹²⁸ Ibidem.

Przyklejenie kartek do witryn galerii BWA (z zewnątrz) nie było przypadkowe, było elementem wystawy Galerii Babel. Miało to skłonić przechodniów do pozostawienia w galerii swojego śladu - napisania albo narysowania czegoś na kartce, ew. wniesienia czegoś do środka albo po prostu wejścia do galerii i oglądania tego, co się w niej znajdowało lub rozgrywało, a nawet używania przedmiotów wstawionych do galerii:

Tu jest Dróżdź Stanisław na wystawie Galerii Babel w BWA i tam go zastała ustawiona szachownica, to Alek Nawarecki ustawił szachownicę, czyli plagiat z Marcela Duchampa, tylko że jako modelkę nagą posadził Staszka Dróždza, potem przyszła żona Staszka Dróždza i siedzieli sobie przy tej grze w szachy, a potem różni ludzie to naśladowali, a obok leżało zdjęcie Duchampa z modelką¹²⁹.

W podkatalogu *Galeria Babel maj 1972* znajduje się dalszy katalog o tytule *GB Szachy*¹³⁰, w którym jest jedno zdjęcie w kolorze, na którym widać trzech mężczyzn. Mężczyźni siedzą przy stole, na którym stoją figury do gry w szachy - rozpoznaję konika (właściwa nazwa: skoczek), króla i królową (właściwa nazwa: hetman). Jeden z mężczyzn coś pisze, pozostali dwaj mają zwrócony wzrok na leżącą na stole kartkę. W tle widać witryny galerii, jedną ze ścian, na której zawieszono są jakieś prace, oraz podłogę, na której namalowane są białe pasy.

Zapis gry w szachy znajduję również na czarno-białym zdjęciu w następnym katalogu *GB St. Dróždź*¹³¹. Widać na nim mężczyznę i kobietę, jak siedzą na przeciwko sobie, przy stole ze szklanym blatem. Na stole leżą figury do gry w szachy (tym razem wyraźnie widać wszystkie figury), damska torebka oraz instrument przypominający małą gitarę lub ukulele. Mężczyzna i kobieta są skupieni na grze, mężczyzna ma w ustach papierosa. Kobieta ma na sobie jasny kardigan, rozszerzane spodnie oraz apaszkę z nadrukowanym dużym kwiatem; mężczyzna marynarkę, jasną koszulę, ciemne spodnie oraz przyciemniane okulary, wyglądem przypomina Zbyszka Cybulskiego.

Stolik z szachami stał w środku południowej części galerii, której witryny skierowane były w stronę Placu Kościuszki. Witryny tego pomieszczenia częściowo były przysłonięte od wewnątrz (ze zdjęć trudno wywnioskować czym dokładnie). Na środku ustawione były również wysokie plansze (kartony) – w kolorze stalowego

¹²⁹ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 6 listopada 2021 r.

¹³⁰ Katalog *GB BWA 1972*, podkatalog *Galeria Maj 1972*, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

¹³¹ Ibidem.

błękitu i czarna. W pomieszczeniu znajdowały się również drewniane krzesła, niedbale pozostawione w różnych miejscach galeri (il. 7).

Na jednym ze zdjęć w kolorze, które przedstawia niemalże w całości południowe pomieszczenie, a które znajduje w katalogu *GB Trasa*¹³² szczególnie rzucają się w oczy bardzo wysokie ściany. Dzięki nim pomieszczenie sprawia wrażenie bardzo przestronnego:

Cały lokal miał 100 m kw. i był w kształcie litery L - właściwie dwa pomieszczenia, ale jedno przejściowe na załamaniu, więc odrobinę te akcje się różnicowały, bardziej uspokojone były w salce w głębi, gdzie był ustawiony rodzaj kabiny z wglądem do dokumentacji z podróży nad Bajkał i z realizacji w 1970 r. nad Bałtykiem, a także inne dokumenty towarzyszące zjazdowi marzycieli z 1971 r. No i też to co publiczność podrzucała było najbardziej w sali pierwszej, np. ktoś przyniósł zestaw gazet, dzienniki niemieckie, francuskie, to co było w empiku, a z kolei ktoś inny wyniósł, a w to miejsce a ktoś inny wstawił Trybunę Ludu, ludzie się bawili, ośmielili się¹³³.



Il. 7

Malowanie pasów widać na jeszcze kilku innych, czarno-białych zdjęciach, na których rozpoznaję Kozłowską w kapeluszu.

¹³² Ibidem.

¹³³ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 7 października 2021 r.

Na jednym z tych zdjęć widać jak Kozłowska i jakiś mężczyzna (być może Nawarecki) malują pasy, a na parapecie leży duży arkusz papieru ze słowem: „patrz”. Na zdjęciu tym również odbija się w witrynie przejście dla pieszych oraz sylwetka mężczyzny, który robi zdjęcie. Na jeszcze kilku innych widać to samo zdarzenie w różnych ujęciach: małego chłopczyka, jak przygląda się z zewnątrz procesowi malowania pasów, kobietę i mężczyznę w trakcie malowania ze stolikiem z szachami w tle oraz odbiciem mężczyzny w witrynie, oraz ujęcie nakładania się pasów na siebie – tych malowanych wewnątrz galerii i tych na zewnątrz.

W dalszym katalogu *GB BK i dzieci*¹³⁴ jest również kilka zdjęć, z dziećmi, jak coś rysują na podłodze, jak Kozłowska z nimi rozmawia, a w katalogach: *GB BK ZM Ostrożnie szkło*, *GB Ogłoszenia małe i duże*, *GB BK Śniadanie na trawie*, *GB BK Płótno kwadrat*, *GB BK maszynopismo*, *GB BK Linia*, *GB AND Odważ się, czy GB BK Koperta* z ujęciami ścian, plansz, obiektów, kartek papieru, różnych obiektów¹³⁵. Widać na nich nieład, krzątanie, działanie w procesie; na kilku z nich, kiedy część osób pracuje przy aranżacji wystawy, inna ją ogląda. Osób we wnętrzu galerii jest dużo:

zmieniło się wszystko z godziny na godzinę, wkraczała publiczność, robiło się ciasno, wynosiliśmy jedne rzeczy, wnosiliśmy drugie, wieszaliśmy, zdejmowaliśmy i tak na okrągło¹³⁶.

ROZCIĄGŁE

Najpierw była pusta sala czarna, potem wkracza biała drabina, do tej drabiny dodajemy Josepha Beuysa, on ją podnosi z podłogi, układa, ustawia, wchodzi, intonuje „jeszcze Polska nie zginęła”, itd., a to trwa, chyba z pół godziny. Potem zaprasza do rozmowy Richarda Demarco, mnie, Basię, Basia się kłania, ale odchodzi, nie chce z nim rozmawiać, cały rytuał, improwizowany, ale rodzaj rytuału. Potem różni ludzie o coś pytają, Basia wskazuje ręką, władczym gestem i ja potem wtarabiam do tej szalki szafę, waziutką, z jedną półeczką. Na tej półeczce leży słownik angielsko-polski, polsko-angielski, każdy kto o coś pyta, ma znaleźć słowo swoje angielskie w języku polskim, a jak wchodzi do tej szafy, wchodzi tutaj z głową i wystawia pupę na zewnątrz, musi się pochylić, bo półeczka jest niżej. No i wychodzi z tym jednym słowem polskim, no ale nie w polskiej transkrypcji, no to mu koślawo wychodzi ta wymowa, no to wraca jeszcze raz do tej szafy, odpisuje te słowa co znalazł, żeby przetłumaczyć na język polski, żeby Basia zrozumiała, mimo że akurat ona znała angielski. No i jest kolejka w pewnym momencie tych ludzików, którzy czekają na zadanie pytania i na spisanie sobie z tego małego słowniczka¹³⁷.

¹³⁴ Katalog *GB BWA 1972*, podkatalog *Galeria Babel Maj 1972*, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 7 października 2021 r.

¹³⁷ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 9 października 2021 r.

Miejsce, w którym odbyło się to wydarzenie Makarewicz w rozmowie ze mną nazywał „czarnym pokojem”, tak jak zresztą zapisywał w swoich notatkach na temat działalności Galerii Babel. Tak też jedno ze zdjęć opisała na odwrociu jednego ze zdjęć Kozłowska:

Edynborough 1973, Melville College - RdG fotografował Zbigniew Makarewicz instalacja, kwadrat z 4-ch kolorowych pigmentów (NON-TOXIC), kartka (biała) papieru „Czarny pokój”¹³⁸.

Na jeszcze innych dwóch zapisanych odwrociach pomieszczenie to nazwała jednak inaczej:

BARBARA KOZŁOWSKA „DARK ROOM” ZBIGNIEW MAKAREWICZ WYKŁAD FORMUŁY X”, EDYNBOROUGH” i „EDYNBOROUGH, GALERIA BABEL „DARK ROOM”, BARBARA KOZŁOWSKA, 1973 R.¹³⁹

Nie byłam w stanie ustalić dokładnie, dlaczego pomieszczenie w Melville College nazywane było raz czarnym, raz ciemnym pokojem i czy ta różnica miała znaczenie. Makarewicz wspominał w rozmowie ze mną, że stała za tym idea przeniesienia koncepcji aranżacyjnej jednej z sal galerii BWA we Wrocławiu, która została wyciemniona na potrzeby wystawy Galerii Babel, która odbyła się w listopadzie 1972 r.¹⁴⁰

Tak też w jednym ze swoich tekstów zapisała Kozłowska:

W 1973 roku powtórzyłam sam fakt „rozciągłości”, nazywając Galerię Babel pokój w Melville College w Edynburgu, zamieniając ten pokój w Black Room. Black Room był miejscem wywoływania moich koncepcji i tworzenia Pozytywów i Negatywów Rzeczywistości Koncepcji (czy też przekształcania i wywoływania i odbijania z Negatywów Koncesji Rzeczywistych Pozytywów Realizacji)¹⁴¹.

W jednym z notatników Kozłowskiej znajduję kilka zapisków, w których pojawia się nazwa *Dark Room*, nie potrafię jednak wywnioskować, co było do tego inspiracją, z konkluzji tych zapisków wynika, że być może pomogłoby przeczytanie powieści Marcela Prévosta:

¹³⁸ Katalog *Galeria Babel Black room, Edynburg 1973*, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Rozmowa z autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 5 listopada 2021 r.

¹⁴¹ B. Kozłowska, *Galeria Babel*, op. cit., s. 141-142.

GALERIA KULUAR
GALERIA COLARE
GALERIA CIEMNIA G.P. G.C.
GALERIA DARK ROOM
DARK ROOM GALLERY
DRG

DEMI VIERGE (demi - wierż) –
półdziewica, nie unikająca doświadczeń erotycznych z mężczy-
znami, zachowująca jednak dziewic-
two.

LES DEMI VIERGES (1894-)
Marcel Prevost
(1862-1941)¹⁴².

Wydarzenie zwane czarnym albo ciemnym pokojem odbyło się w jednej z sal wykładowych Melville College w Edynburgu, w 1973 r., w czasie festiwalu *Edinburgh Arts*. Festiwal organizowany był przez Galerię Demarco, wzięło w nim udział kilkudziesięciu artystów z całego świata i ponad stu studentów¹⁴³.

We wspomnianym wcześniej katalogu *Galeria Babel Black Room, Edynburg 1973* znajduje się jeszcze ok. czterdziestu czarno-białych zdjęć, na których widać różne ujęcia sali wykładowej oraz osoby, które uczestniczyły w wydarzeniach organizowanych przez Kozłowską i Makarewicza. Na kilku pierwszych zdjęciach Kozłowska i Makarewicz malują ściany na czarno, na jednym z nich Makarewicz korzysta z drabiny. Kozłowska jest ubrana w ciemną koszulę i ciemne spodnie, Makarewicz w jasną koszulę i ciemne spodnie.

Porównując to zdjęcie z innymi dochodzę do wniosku, że widać na nich prawdopodobnie dwie ściany – przeciwległą do wejścia do sali oraz tylną (czyli będącą na przeciwko ściany z tablicą do pisania). Na pozostałych kilku zdjęciach widać ścianę z tablicą, Makarewicza wygłaszającego wykład oraz uczestników spotkania zwróconych wzrokiem w jego kierunku. Są to kobiety i mężczyźni, część z nich siedzi na podłodze, część na krzesłach, a część stoi pod ścianą przy wejściu – bocznej do ściany z tablicą. Ściana ta jest cała wyklejona kartkami.

Na jednym ze zdjęć widać czarną planszę przyklejoną do drzwi wejściowych. Jest ona podzielona na wiele niewielkich prostokątów, przypominających miniaturowe

¹⁴² Rękopis B. Kozłowskiej w notatniku ze słonecznikiem na okładce, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

¹⁴³ Zbiór dokumentów pod hasłem „Edinburgh Arts 1975”, op. cit.

zdjęcia. Makarewicz wspominał mi w jednej z rozmów, że w czarnym pokoju pokazana została dokumentacja Galerii Babel oraz działań SKE. Porównując to zdjęcie z dokumentacją Galerii Babel prezentowanej na galerii BWA w listopadzie 1973 r. dochodzę do wniosku, że jest to ta sama dokumentacja.

We wspomnianym wyżej katalogu jest jedno zdjęcie na którym widać narożnik pomieszczenia – fragment ściany wyklejonej kartkami, oraz ściany czarnej, do której przybitych jest kilka kartek, zapisanych fragmentami słów. W samym rogu stoi biała szafka, która jest pomalowana z zewnątrz na biało, a wewnątrz na czarno. Na zdjęciu tym wyraźnie widać, że w środku szafki jest jedna półka, na której leży jakaś książka, prawdopodobnie słownik, o którym mówił Makarewicz.

Na innych zdjęciach widać pozostałe elementy umeblowania sali: na środku krzesła, częściowo zajmowane przez różne osoby, w tylnej części, obok białej szafki, małe biurko z krzesłem oraz biała drabina. Na kilkunastu zdjęciach widać również fragmenty podłogi, z usypanym na niej kwadratem ze sproszkowanej farby (il. 8). W jego narożnikach ustawiono puszki po farbie, a na środku położono kartkę, której treści nie potrafię odczytać.



Il. 8

Wnętrze czarnego (ciemnego) pokoju w Melville College zmieniało się każdego dnia – w jakimś sensie stopniowo wypełniało się aranżacją (kolorem ścian, meblami), obiektami artystycznymi, w tym dokumentacją, spotkaniami, wykładami, rozmowami, podobnie jak w BWA we Wrocławiu¹⁴⁴:

W ten sposób Black Room stał się miejscem aktywności artystów uprawiających sztukę integralną, sztukę powstającą na żywo, sztukę manifestującą swoje powstawanie i narastanie¹⁴⁵.

Oprócz Makarewicza i Kozłowskiej rozpoznaję na dwóch zdjęciach Bouyse'a i Demarco. Na pierwszym Beuys trzyma w ręku jakieś kartki, opiera się o drabinę, i uśmiecha do obiektywu. Na drugim obok Beuysa stoi Demarco oraz mężczyzna, którego nie rozpoznaję. Cała trójka patrzy pogodnie.

¹⁴⁴ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 5 listopada 2021 r.

¹⁴⁵ B. Kozłowska, *Galeria Babel*, op. cit., s. 142.

PRZEOBRAŻENIA

To nie jest tak, że można wyznaczyć takie twarde granice, to są takie miękkie przejścia; pomiędzy pracownią, wystawą w BWA, potem tymi, gdzieś tam krążeniami, powrotami, mnie się to bardzo podoba, że nie jest to wszystko sztywne, instytucjonalne, no bo nie była to działalność urzędowa¹⁴⁶.

KOLEKCJI

Pracownię przy ul. Malarskiej 7/11 we Wrocławiu, Związek Polskich Artystów Plastyków przydzielił Kozłowskiej w 1968 r. Kozłowska początkowo nie tylko w niej pracowała, ale też mieszkała i gościła różne osoby - zwykle artystów, ale też osoby nie związane ze sztuką:

była miłą towarzyszką rozmów, marzeń i innych zwierzeń - pewnego pokolenia od Krakowa po Warszawę. (...) Kto przejeżdżał, był we Wrocławiu, no to odwiedzał Basię, Basi pracownię, to byli niekoniecznie plastycy, ale także muzycy, także fizycy, także matematycy. Barbara się interesowała matematyką, fizyką i kosmologią¹⁴⁷.

Do pracowni nadsyłano również różnego rodzaju przesyłki, które Kozłowska kolekcjonowała - katalogi, zaproszenia na wystawy, plakaty, pocztówki. Wśród nich były też różne obiekty, których nie potrafię do czegokolwiek zakwalifikować, np. korespondencja Józefa Mańkowskiego z 1971 r. Są to listy z zawartością odręcznie napisanych tekstów i wycinków z gazet, jak na przykład:

Szanowna Pani!

Jako jedna z niewielu osób weszła

Pani szczęśliwym zbiegiem

okoliczności w posiadanie ważnych

i wiarygodnych informacji.

Sądzę, że wykorzysta je Pani rozważnie i zgodnie z ich właściwym przeznaczeniem.

Z poważaniem - J.R. Mańkowski¹⁴⁸

¹⁴⁶ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 5 listopada 2021 r.

¹⁴⁷ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 7 października 2021 r.

¹⁴⁸ Katalog *GB Malarska*, podkatalog *Koperta Józef Mańkowski - 1971*, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

SZEDŁEM

Podświadomość nasza pełna jest archetypów. Okrutni rodzice wyrzucili dziecko, pasterz się nim zaopiekował. Wraca Edyp, by matkę za żonę pojąć i dzieci z nią mieć. I oczy sobie wykłwa i szaleje, wpatrzony odtąd w swoje wnętrze, wieczne obrazy, ciemne obrazy. Klasycyści, klasyczni mieszkańcy wszystkich epok, niech starzeje się i obok nas we czci umiera, matka nasza, kultura. My nie z nią nowe dzieci mieć musimy i chronić je przed sfinksem, ciemnym zwierzęciem naszego wieku. Kto esencję współczesności pojmie, trudną zagadkę rozwiąże. I niech się śmieje ten, kto łatwą z tego korzyść odnieść pragnie¹⁴⁹.



Il. 9

¹⁴⁹ Ibidem.

Cóż za zuchwałość! Czyż nie lepiej być pracowitą myszką w beziernym spichlerzu kultury? Worki i magazyny otwierać, ziarenka przesypywać, kopczyki z nich robić i w tym szelście zasypiać, by nie widzieć, jak młyn historii codziennej, nie śródziemnomorskiej niestety, pędzi myszy z magazynu na wielką burą wodę¹⁵⁰.

Nazwę galerii Kozłowska ujawniła po raz pierwszy w maju 1972 r.¹⁵¹, w czasie wystawy w BWA we Wrocławiu.

Mogłoby to wskazywać na jakiś początek, otwarcie galerii. Kłóciłoby się to jednak z tym co wcześniej związane było z pracownią przy ul. Malarskiej 7/11 (spotkania, gromadzenie przez Kozłowską zdjęć, katalogów, plakatów, gazet i innych materiałów). Zwłaszcza, że miało to swoją kontynuację i w późniejszych latach działania galerii.

Nie wykluczam więc, że w jakiejś postaci (np. spotkań, czy akcji artystycznych albo kolekcji obiektów), galeria mogła istnieć również w okresie 1968 - 1972 r., choć Kozłowska nigdzie tego wprost nie napisała.

W jednym z tekstów wspomniała, że pierwsza realizacja Galerii Babel odbyła się w salach BWA we Wrocławiu¹⁵². Napisała to jednak w kontekście rozważań na temat jednej z funkcji galerii polegającej na „eksponowaniu”, co rozumiem przez prezentowanie tego, czym galeria była. Kozłowska nigdzie również nie użyła słowa: otwarcie, wobec czego nie mam pewności, czy wydarzenia z maja 1972 r. należałoby tak nazywać.

Zapytany o początki Galerii Babel Makarewicz nie potrafił ich jednoznacznie wskazać. Oceniał jednak, że możliwe jest, że Galeria Babel istniała przed rokiem 1972:

Józef Mańkowski jest żywym przykładem, jego przesyłki są żywym przykładem, że Galeria Babel, jako specyficzna akcja, miejsce działań artystycznych, funkcjonowała po prostu wcześniej, bo Mańkowski był członkiem SKE i wymyślił sobie taką akcję z Basią i na ten adres wysyłał na mnie albo na Barbarę absurdalną korespondencję, bo tam były ścinki z gazet, bo takie założenie miał że jedno listy się otwierało od razu, drugie że za dwadzieścia lat¹⁵³.

¹⁵⁰ Ibidem.

¹⁵¹ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 5 listopada 2021 r.

¹⁵² B. Kozłowska, *Języki*, op. cit., s. 101.

¹⁵³ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 5 listopada 2021 r.

EKSPOZYCJI

Do witryn galerii BWA we Wrocławiu przyklejone były arkusze papieru, na których można było coś napisać, np. skomentować idee, przebieg i wygląd wystawy. Można też było napisać cokolwiek, np. że kogoś się kocha albo nienawidzi. Do galerii można też było coś przynieść, albo coś z niej zabrać. Wydaje się, że można było prawie wszystko, co w obliczu konieczności poddania się obowiązkowi cenzury wydaje się nierealne i niemożliwe.

Do włączenia się w proces powstawania wystawy zachęcała Kozłowska, ale też namawiali do tego Makarewicz i Nawarecki, który np. przykleił do okien galerii kartkę z hasłem: „ODWAŻ SIĘ”¹⁵⁴:

ułożyła się taka tradycja, jeden drugiemu powiedział, że można wejść, poczytać, posiedzieć, ale także coś przynieść albo zabrać, no to dobra, to to robili. Była oczywiście mikro kontrola z naszej strony, tych trzech osób, żeby nie roznieśli lokalu, nie podpalili, ale tylko tyle. (...) Ludzie wypisywali na tych kartkach, to były duże okna na ulicę, zaklejone od zewnątrz: kocham Małgosię, ktoś inny pisał: nie lubię PZPR, także w końcu milicja przyszła i to zgarnęła, bo było pewnie tych graffiti dość dużo, tam był tłum ludzi przy oknach, bo jedni pisali, a inni się gapili i bili brawo¹⁵⁵.

Wśród dokumentów, które zachowały się z wystawy, zatytułowanych przez Makarewicza: *G.Babel dokumenty maj 1972* jest kilka, które dosyć zabawnie komentują to co się wtedy wydarzyło:

Wrocław, 18.05.1972

Wystawa przepiękna, tym bardziej, że
można zobaczyć bezpłatnie. Ekspozycje -
szokujące, ale przepiękne.
Życzyć należy wszystkim organizatorom
wystaw w BWA takiej obsługi
i ekspozycji.
W imieniu publiczności zwiedzających
Waszą wystawę - życzę - częstszych
i nie gorszych ekspozycji. -

Publiczność
w dniu 18.05.1972
(podpis)¹⁵⁶

¹⁵⁴ Katalog *GB BWA 1972*, podkatalog *Galeria Babel maj 1972*, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

¹⁵⁵ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 7 października 2021 r.

¹⁵⁶ Katalog *GB BWA 1972*, podkatalog *Galeria Babel maj 1972*, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

- qwertzuiopsdfghjklł ASDERVBJHZTRDVWDRFGZHJlzdftre !

-PROSZĘ NATYCHMIAST
PRZESTAĆ
BO WLEŻĘ NA
ŚCIANE!

Grzegorz Klimczewski¹⁵⁷

Nie szkoda to sali
na takie
dyrdymały?
(podpis)¹⁵⁸

Z rozmów z Makarewiczem wiem, że na wystawie Kozłowska pokazała m.in. to, co do roku 1972 r. przynoszono lub przesyłano do pracowni przy ul. Malarskiej 7/11¹⁵⁹, ale także prace samej Kozłowskiej, Makarewicza i Nawareckiego oraz innych artystów. Oglądając dokumentację tego wydarzenia trudno mi ustalić, co stanowiło zbiór zgromadzony w pracowni, a co prace artystyczne, a co rzeczy przynoszone przez publiczność, tym bardziej że obiektów na wystawie było naprawdę bardzo dużo. Zastanawiam się również, czy ich rozróżnianie jest w ogóle potrzebne.

Interesujące jest natomiast, że sama Kozłowska w żadnym ze swoich tekstów nie napisała wprost, że częścią wystawy w maju 1972 r. była dokumentacja zgromadzona w pracowni, ekspozycję Galerii Babel dzieliła bowiem w poniższy sposób:

- a) Galeria Zewnętrzna (okno)
- b) Galeria Z. Makarewicza
- c) Galeria A. Nawareckiego
- d) Galeria Publiczności
- e) I-sza Projekcja Systemowa Linii Granicznej¹⁶⁰.

Wystawa w BWA we Wrocławiu trwała tylko cztery dni - od 16 do 19 maja 1972 r., co wnioskuje z jednego z zachowanych dokumentów (zatytułowany *Babel ogłoszenie daty*), na którym zapisano te daty¹⁶¹. W tym czasie jednak wielokrotnie

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 5 listopada 2021 r.

¹⁶⁰ B. Kozłowska, *Negatywy fikcji* [katalog wystawy], BWA we Wrocławiu, Galeria Awangarda, 1976.

¹⁶¹ Katalog *bkGbabel dokumenty*, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

zmieniała się jej struktura i aranżacja – zarówno w środku, jak i na zewnątrz; wnoszono i wnoszono różne obiekty, zmieniano różne elementy scenografii, przyklejano i zdejmowano kartki z witryn galerii (właściwie to akurat zrobiła milicja). Zmieniały się również działania - ktoś grał w szachy, ktoś inny coś malował, a jeszcze inny zmywał podłogę, albo szkicował wspólnie z dziećmi. Na koniec również odbyła się dyskusja na temat idei galerii, w której wzięli udział m.in. Andrzej Osęka, Jerzy Ludwiński, Zdzisław Jurkiewicz, Stanisław Dróżdż¹⁶².

Jest taki tekst, który Kozłowska napisała w 1969 r. i który zatytułowała *Galeria XXI wieku*. Wydaje mi się, że niemalże dosłownie zapowiada on to, co wydarzyło się trzy lata później, czyli w maju 1972 r., a co według Kozłowskiej mogło się wydarzyć dopiero za około trzydzieści lat:

Galeria przyszłości - sale i ekspozycje połączone z aparaturą, która odpowiednio zaprogramowana, wytwarza przedmioty lub zjawiska. Każdy, przychodząc do galerii, może uczestniczyć w realizacji wizji artysty lub zaproponować własną. Artysta przy pomocy innych fachowców (inżynierów) opracowuje program dla maszyn. Uzyskane przedmioty lub zjawiska, o ile nie odpowiadają odbiorcy i twórcy, można zlikwidować. W galerii artyści pracują stale, wszystko pod warunkiem, że odbywa się to bezpłatnie, w świecie, w którym nie istnieje pieniądź, a galeria jest miejscem spełnienia zamierzeń i marzeń artystów i odbiorców¹⁶³.

Wystawa Galerii Babel odbyła się jeszcze w listopadzie 1972 r. w BWA we Wrocławiu, a potem w lipcu 1973 r. w Melville College w Edynburgu, ale jak powiedział mi Makarewicz, Kozłowska planowała, że będzie inaczej:

był plan taki, że co miesiąc będzie tego rodzaju akcja, Basia wróci z sanatorium i zaprojektuje kolejny etap, ale to już się nie stało, bo Ekwiński skreślił to z planu wystaw; no bo już miał taką możliwość, na grudzień nie mogliśmy już nic zaprojektować, no i wtedy Barbara postanowiła przenieść tę akcję do Edynburga¹⁶⁴.

ORBITY

W jednym z notatników Kozłowskiej (zeszyte z czerwoną okładką) zachowało się kilka stron zapisków, które niewiele mówią o tym, co działo się w pracowni przy ul. Malarskiej 7/11, ale wiele o tym, na czym Kozłowskiej zależało.

¹⁶² Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 7 października 2021 r.

¹⁶³ B. Kozłowska, *Galeria XXI wieku, 1969*, [w:] *Barbara Kozłowska*, op. cit., s. 140.

¹⁶⁴ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 7 października 2021 r.

A oto kilka z nich:

Dla Galerii Babel 1 III 1975 Wojciech Szukowski
Tw. 18 Każdy ideał zawiera ideał zerowy (por. CK Kwiatkowski, Wstęp w to pologii)
1.04.1975 podpis nieczytelny
Potrzeba popielniczki. Pilne! (JA) 1 IV 1975 (rok)
NIEBO-PIEKŁO NAJLEPSZĄ POPIELNICZKĄ (PILNĄ) strona (kartka raczej) No
2 wyrwana (też 1 IV) z racja potrzeby (pilnej) popielniczki
A propos lewego dolnego rogu ściany czarnej (modelowej)
Cytat z w/w rogu: DZIAŁANIE W < (PRAWIE KONSPIRACJA) DZIAŁA [...] -
appendix: NIE W KĄCIE KONCIE W PODWÓJNYM KONCIE CZYLI W
BIKONCIE -> Piotr Bikont RYSZARD nieczytelne (TEŻ przyp. P.B.)
Niech przejmie Wawel Galerię Babel Pobożnie życzy WZ 1 IV 1975¹⁶⁵

Czytając te i inne zapiski odnoszę wrażenie, że dla Kozłowskiej ważne było, aby osoby uczestniczące w spotkaniach w pracowni pozostawiały po sobie jakiś ślad – dowód wspólnych działań (akcji), rozmów, relacji, albo po prostu bycia (życia)? Nawet poprzez złożenie podpisów na kartce z kalendarza, którą Kozłowska lubiała przyklejać do ściany lub drzwi¹⁶⁶. Wśród dokumentów dotyczących spotkań w pracowni przy ul. Malarskiej 7/11 zachowało się wiele takich, jak powyższe, trudnych do wyjaśnienia, adnotacji. Zostały one przez Makarewicza umieszczone w katalogu o zbiorczej nazwie: *1 marca 1978, odpowiedzi testowe*, w tym również ten list:

Wrocław, dnia 1.03.1978

Jerzy Ryba
Ul. Ryska 40/4
50-505 Wrocław

Dyrekcja
Galerii „Babel”
w/m

Interpelacja

Ja niżej podpisany stanowczo chciałem zaprotestować /i czynię to niniejszym/ przeciwko faszystowskim metodom stosowanym przez dyrekcję Galerii „Babel”. Powiedziano mi, że mam na kartce przekazać co chciałbym robić dzisiaj w w/w miejscu. A potem, jak robiłem samolocik /bo chciałem/ to dyrekcja na mnie nakrzyczała i jest mi smutno. Reasumując zarzucam dyrekcji moralne pastwienie się nade mną i koniunkturalną interpretację własnych wypowiedzi. Wnioskuje aby dyrekcja złożyła samokrytykę¹⁶⁷.

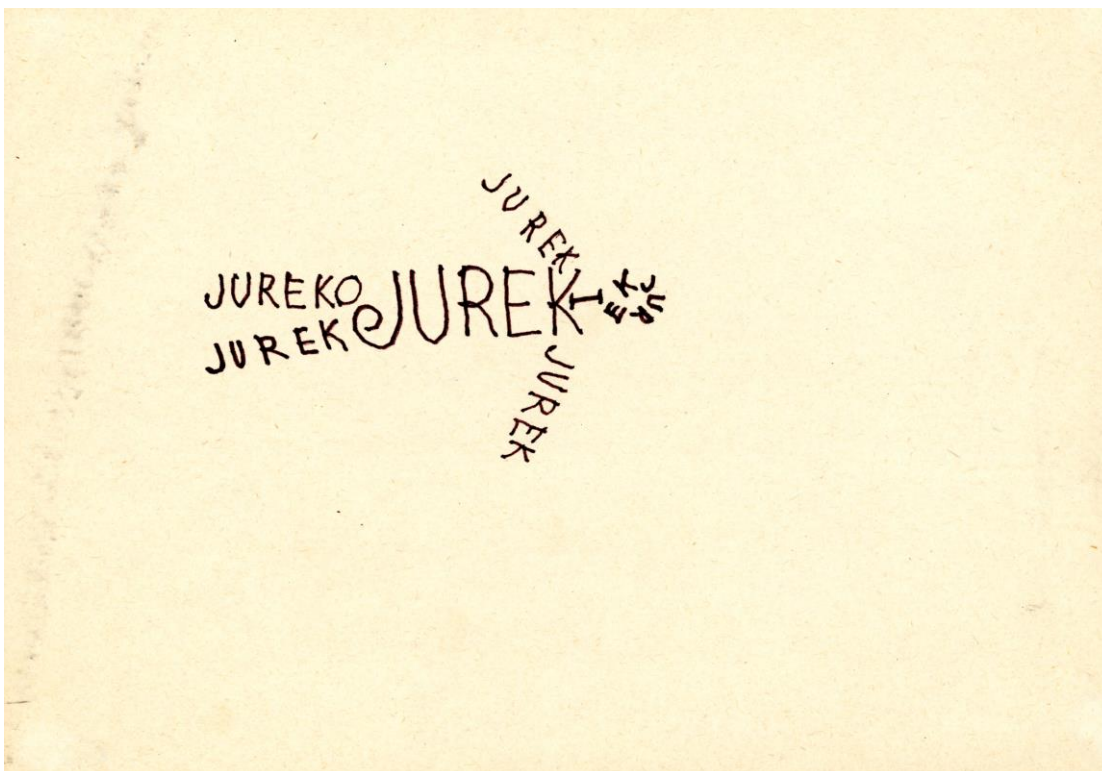
¹⁶⁵ Rękopis B. Kozłowskiej w notatniku z czerwoną okładką, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

¹⁶⁶ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 8 października 2021 r.

¹⁶⁷ Katalog *GB Malarska*, podkatalog *GAL.BAEL – 1 marca 1978, odpowiedzi testowe*, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

W katalogu tym jest też kilkanaście zdjęć kartek z zapisanymi imionami i nazwiskami (Anastazy Wisman, Piotr Bikont, Zabija Swół, Kolasiński Grzegorz, Jerzy Ryba, Jurek – il. 10), oraz numerami (FW 22 26104, MSW E-19, AB 0262289), często opatrzonymi zabawnymi komentarzami, takimi jak ten:

Nie mam narazie dowodu
osobistego. Zjadł mi go mój były
(były, ponieważ uciekł) pies, Sapor.
Nie mam także innego numeru,
który byłby potwierdzony jakimś
dokumentem urzędowym.
Z poważaniem
niepraktyczny katolik (bez zawodu)¹⁶⁸.



Il. 10

Spotkania w pracowni zostały wznowione po powrocie Kozłowskiej i Makarewicza z Edynburga, czyli jesienią 1973 r. (wcześniej odbywały się do maja 1972 r.) i trwały do 13 grudnia 1981 r. Przez pierwszych kilka miesięcy odbywały się spontanicznie, wówczas ich tematem był najczęściej udział Makarewicza i Kozłowskiej w *Edinburgh Arts 1975*.

¹⁶⁸ Katalog *GB Malarska*, podkatalog *GAL.BABEL-Imarca 1978*, odpowiedzi testowe, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

Kozłowska ustaliła jednak po jakimś czasie, że z dniem 1 kwietnia 1974 r. w tzw. *Scottish April's Fool's Day* spotkania w Galerii Babel będą odbywać się regularnie, tj. każdego pierwszego dnia miesiąca¹⁶⁹.

Zachowało się z tego wydarzenia kilka zdjęć – znajduję je w podkatalogu *GB 01.04.1974*¹⁷⁰. Widać na nich dużą grupę osób, na niektórych Makarewicza i Kozłowską. Mężczyźni i kobiety mają na sobie spódniczki oraz szaliki we wzory przypominające szkocką kratę. Część osób stoi, a część siedzi na podłodze, bardzo blisko siebie, niektóre osoby się obejmują lub przytulają, i uśmiechają do obiektywu. Na zdjęciach widać również fragment białej drabiny, oraz flagę Szkocji przyklejoną do ściany.

Zdarzało się jednak, że spotkania w pracowni odbywały się spontaniczne, poza ustalonym harmonogramem:

Ten pierwszy dzień każdego miesiąca to było coś, co się działo regularnie, nawet na takiej zasadzie, że przychodziliśmy z Basią i przychodził np. tylko Wojtek Stefanik, przykładowo; albo Alek Gryt albo nikt nie przychodził, nie szkodzi, działało to jako stały mechanizm. Ale oprócz tego, między, między, zdarzały się sesje, które polegały na tym, że np. przyjechał Jurek Ludwiński i albo wręcz tu sobie siedział i mieszkał, albo zjawiał np. Andrzej Kostołowski¹⁷¹.

Kozłowska nie prowadziła kalendarza wydarzeń w galerii, stąd niemożliwe jest dokładne zrekonstruowanie terminów wszystkich spotkań. Jeśli ufać wspomnieniom Kozłowskiej, to w tekście *Galeria Babel z 1975 r.* wskazała, że przez pierwszy rok spotkania te odbywały się zgodnie z jej założeniami, czyli zawsze pierwszego dnia każdego miesiąca:

Od 1 kwietnia 1974 r. do 1 kwietnia 1975 r. G.B. trwała jako spotkanie ciągłe, pierwszego dnia każdego miesiąca¹⁷².

Wśród dokumentów ze zbioru o tytule *bkGbabel dokumenty* jest drugi tekst Ryby, który został przez Makarewicza opisany jako *J. Ryba Ping pong Opowiadanie 1978 8 GBabel*. Nie potrafię ustalić jaka była przyczyna, dla której ten tekst powstał, nie wiem czy został napisany w odpowiedzi na prośbę Kozłowskiej (a pewnie tak), czy spontanicznie oraz dlaczego został przez Kozłowską zachowany (podobnie jak w

¹⁶⁹ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 5 listopada 2021 r.

¹⁷⁰ Katalog *GB Malarska*, podkatalog *GB 01.04.1974*, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

¹⁷¹ Rozmowa autorki ze Z. Makarewiczem w dniu 5 listopada 2021 r.

¹⁷² B. Kozłowska, *Galeria Babel, 1975*, op. cit., s. 143.

przypadku innych dokumentów opisanych wyżej?). Makarewicz również nie odpowiedział mi na to pytanie.

Wydaje mi się ten tekst jednak istotny właśnie z tego powodu, że z niczym nie potrafię go powiązać i w żaden sposób wyjaśnić. Tak jak wielu innych dokumentów dotyczących istnienia Galerii Babel, której dokumentacja pozostaje chaotyczna i niejednoznaczna.

A oto opowiadanie Ryby:

Grałem w ping-ponga. A inni pracowali. Pracowali. Rozmawiałem z pijanym żołnierzem, a inni pracowali. Pracowali. Później jechałem taksówką. A inni pracowali. Pracowali. Wchodząc do środka galerii ujrzałem w oślepiającym blasku nikczemności swoje. Depresję pogłębiły państwotwórcze okrzyki pracujących zrobiło mi się duszno, niewyraźno i smutno. Ale powoli, powoli rytm pracy skandowane hasła transparenty i pieśni o pracy przebiły do reszty skorupę oportunistów i ochoczo włączyłem się w wir pracy nie patrząc na konsekwencje. Poczucie uczestnictwa w kolektywie pozwoliło mi odzyskać wiarę w siebie i swoją przydatność dla społeczeństwa.

CBDO
Jerzy Ryba¹⁷³.

W pracowni przy ul. Malarskiej 7/11 wiele inicjatyw podejmowano z potrzeby serca i ducha (umysłu), ewentualnie na skutek przypadku, ale też na prośbę Kozłowskiej. Można było się np. spotykać w różne dni, ale jednak przy zachowaniu pewnej regularności i cykliczności, której potrzebowała Kozłowska. W galerii mogły się pojawiać osoby nieznajome, ale to jednak od Kozłowskiej zależało kto to był. W tym sensie wydaje mi się jednak, że to zawsze Kozłowska była osią Galerii Babel:

Ja krążę po pewnej stałej mego życia - orbicie własnej. Ci, którzy przypadkowo skierowani zostaną na pewien czas w ten krąg i działają, są uczestnikami Galerii Babel. Czasem prezentują swoją postawę wypowiedzią swoich przekonań, czasami przedstawiają nam nieznaną. Ich działanie - zwyczajne, minimalne (czy też nie) jest rejestrowane przeze mnie jako działanie (forma egzystencji) Galerii Babel¹⁷⁴.

¹⁷³ Katalog *bkGbabel dokumenty*, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

¹⁷⁴ B. Kozłowska, *bez tytułu, 1980-81*, op. cit., s. 150.

WĘDRÓWKI

Donald White
POLSKA VI 90
RYSUNKI - DRAWINGS
Otwarcie - opening
5 lipiec - July 1990
Galeria X Gallery
Wrocław

GALERIA „X” ZPAP - GALERIA
BABEL
UL. MALARSKA 7/11 M 5
50-111 WROCŁAW
POLSKA
Tel. 44 29 02¹⁷⁵

Powyższy zapis do treść ulotki zapowiadającej wystawę Donalda White’a we Wrocławiu - która dokumentuje prawdopodobnie jedną z ostatnich inicjatyw Kozłowskiej pod szyldem Galerii Babel. Była to współpraca z galerią x, którą wówczas prowadził Makarewicz. Potem odbyło się jeszcze kilka innych wystaw lub akcji, które inicjowała Kozłowska, jednakże Makarewicz nie był w stanie precyzyjnie określić, jakie to były inicjatywy i czy można powiedzieć, że była to Galeria Babel.

W naszych rozmowach przedstawił kilka możliwych (alternatywnych?) scenariuszy:

- a) to mógł być 1993 albo 1994, to już nie było tej systematyki, że pierwszego dnia miesiąca, tylko od czasu do czasu;
- b) to była taka zanikająca działalność, także by trzeba policzyć ostatnią wizytę, czyli Morgan O’Hara kiedy była tutaj, to mogła być połowa lat 90.; witrażem Barbary mogłyby być taką granicą w miarę systematycznej pracy, a potem to już zanika;
- c) moglibyśmy określić, która była ostatnia wystawa zaprojektowana przez Barbarę, musiałbym sprawdzić, czy to była Morgan O’Hara, czy Kat San Key, chociaż gdyby wziąć pod uwagę z kolei działalność Sławka Monkiewicza to mogłoby się okazać, że takim ostatnim rzutem na taśmę Galerii Babel i Galerii x i Basi kuratorstwa byłby wyjazd wspólny do Niemiec na documenta w Kassel, w dziewięćdziesiątym którymś, ale potem wracamy, występują potem Barbary kolaboracje ze Zbigniewem Makarewiczem, Richardem Demarco i z Gerhardem Kwiatkowskim (czyli Jurgenem Blümem), (...) który moment jest ostatni – czy wyprawa do Niemiec z Jurgenem Blümem, czy wyprawa z Richardem Demarco na Węgry razem ze Sławkiem Monkiewiczem?;

¹⁷⁵ Treść ulotki zapowiadającej wystawę Donalda White’a, archiwum prywatne Z. Makarewicza.

- d) to ta jej kuratorska linia w Galerii x, bo ja miałem wypadek, a Barbara przez jakiś czas kierowała Galerią x, i połączyła w 1979 r. program swój z Galerią x, który realizowała i tu i tu, formalnie nie mówiła o tym nikomu, z tej puli byłby Tim Jones, poznała go w Edynburgu, nasz przyjaciel – Ian Patterson też, oczywiście Barbara robiła wystawę Geta-Stankiewicza i Edwarda Koroblowskiego, takiego poety i plastyka (...), po 1989 r. Donald White, Edward Monkiewicz itd. i to się kończy i wygasa, pewnie z końcem działania Galerii x na ul. Ruskiej (...), to mógłby być 1994 r.;
- e) Galeria Babel połączyła się z Galerią x i najpierw tu były dwie wystawy – Donalda White’a i spotkanie autorskie z Kamilą Nawarecką - muzyczką, poetką, i plastyczką (...), na przykład w ramach Galerii Babel była wizyta Amerykanki Morgan O’Hara, ale chcemy zrobić publiczne spotkanie, wobec tego Basia negocjuje z ośrodkiem Grotowskiego¹⁷⁶.

Z wypowiedzi Makarewicza wynika, że Galeria Babel w jakimś sensie została przez Kozłowską reaktywowana w 1990 r., ale w zupełnie innej formule niż poprzednio. Makarewicz utożsamiał ją teraz z indywidualną działalnością Kozłowskiej – projektowaniem wystaw, koncertów, wieczorów poetyckich, spotkań z artystami. Innymi słowy, angażowaniem się przez Kozłowską w inicjatywy artystyczne, ale w roli bardziej kuratorki występującej gościnnie w innych galeriach czy ośrodkach artystycznych. Najpierw w siedzibie Galerii x, przy ul. Jatki, a potem przy ul. Ruskiej we Wrocławiu, ale też w innych miejscach.

Poza ulotką na temat wystawy Donalda White’a nie otrzymałam od Makarewicza żadnych innych materiałów archiwalnych, które dowodziłyby działalności Galerii Babel w latach 90. Być może materiały te istnieją, ale w czasie mojej pracy z archiwum Makarewicz nie był stanie ich odszukać.

Bazując jednak na jego relacjach mogę się domyślać, że z wielu różnych względów kontynuacja galerii we wcześniejszej formach nie była możliwa. Były to już lata 90., a zatem inna sytuacja polityczna, społeczna, kulturalna; od czasu uruchomienia pierwszych spotkań w pracowni przy ul. Malarskiej 7/11 minęło ok. 20 lat, w tym czasie zapewne zmienili się ludzie wokół, zmieniła się sama Kozłowska; miejsce, w którym wcześniej odbywały się spotkania mogło już przestać być dla Kozłowskiej interesujące albo zwyczajnie fizycznie męczące, np. za ciasne czy nieustawne; być może zrodziła się w niej potrzeba innych przestrzeni i działań, i chciała realizować siebie w roli inicjatorki wydarzeń artystycznych inaczej niż poprzednio.

Być może.

¹⁷⁶ Rozmowy autorki ze Z. Makarewiczem w dniach 8 października i 5 listopada 2021 r.

Skoro nie jestem w stanie tego ustalić, w konsekwencji też nie potrafię stworzyć realnych powiązań z tego okresu działania galerii. Mogę tylko opierać się na bardzo ogólnych domysłach i pozostawać w ten sposób w dużej niepewności.

Kiedy więc ponownie zastanawiam się czym albo kim była Galeria Babel; kiedy ponownie mnożą się pytania, i kiedy wiem, że nie umiem odpowiedzieć na wiele wątpliwości, najlepiej odpowiada za mnie Kozłowska:

Gdy czytamy wyjaśnienie słownikowe słów „Galeria” i „Babel”, pojawiają się zwykłe skojarzenia, które są niejasne i niespójne, podczas gdy te słowa mają nas wprowadzić w świat dla nas zrozumiały. Co zatem chcemy określić – miejsce? Charakter miejsca? Nasze dążenie? Czy dążenie do zadośćuczynienia? Czy spotkania w tym zadośćuczynieniu? (...) Celem postawionych pytań nie było oczekiwanie na natychmiastową odpowiedź, ale na udzielenie jej stopniowo poprzez formę aktywności uczestników, w kolejnych spotkaniach. Przy takim założeniu nie było możliwe stosowanie jednego „języka artystycznego”. Chodziło o znalezienie się w sytuacji konfliktu tych języków. Chodziło oczywiście o tworzenie nowych przestrzeni porozumienia, o znalezienie samej możliwości komunikacji¹⁷⁷.

Czyli jednak budowa Wieży?

¹⁷⁷ B. Kozłowska, *Języki*, op. cit., s. 101-102.

ZAKOŃCZENIE

Powtórna lektura całego dzieła potwierdziła tę teorię. We wszystkich narracjach, za każdym razem gdy człowiek ma do czynienia z różnymi możliwościami, wybiera jedną i wyklucza inne; w narracji nierozwikłanego Cui Bena – wybiera równocześnie – wszystkie. *Tworzy* w ten sposób rozmaite przyszłości, rozmaite czasy, które również mnożą się i rozwidlają. Stąd sprzeczności w powieści¹⁷⁸.

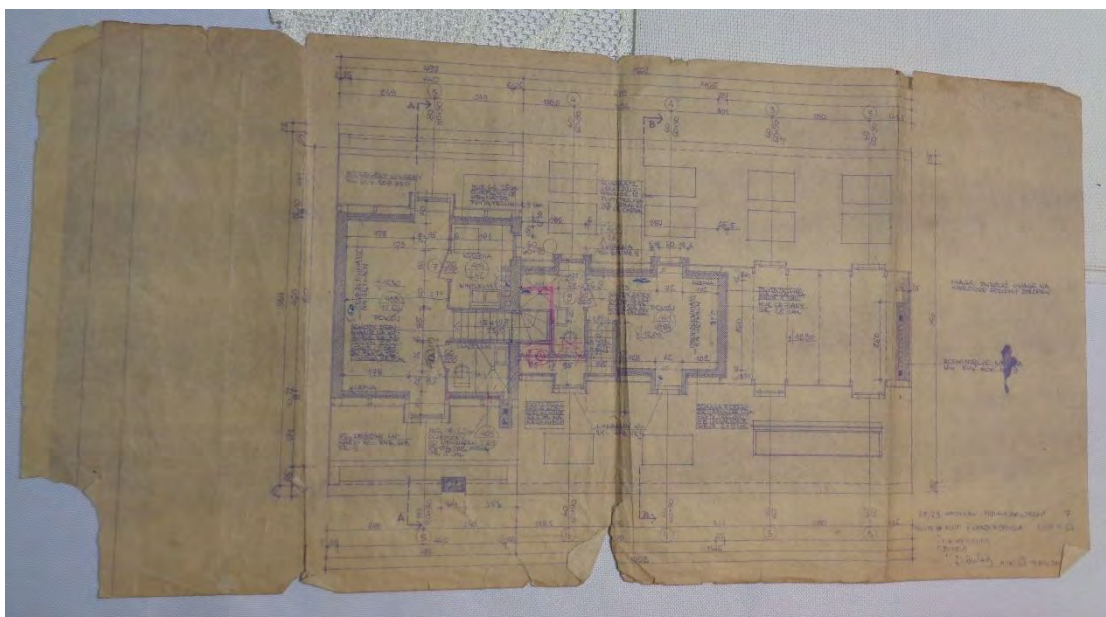
Czasami wydaje mi się, że opowieść o Galerii Babel mogłaby się składać z samych cytatów zaczerpniętych z opowiadań ze zbioru *Fikcje*. Nie wiem, czy *Labirynt o rozwidlających się ścieżkach* był inspiracją dla Kozłowskiej (czy go czytała, a pewnie tak), ale mógłby nią być, bo dobrze opisuje to, co cechowało galerię. Tak samo dobrze jak *Biblioteka Babel*, czy nawet *Wieża Babel* albo odbyta przez Kozłowską podróż z H.Q. do Callanish. Problem tylko w tym, że są to przede wszystkim figury retoryczne, które nie mówią wprost o tym, co składało się na galerię. A może nie jest to problem, ale właśnie możliwość, o której pisała Kozłowska, albo po prostu element rozmaitej rzeczywistości galerii, tak jak każdy inny, który próbowałam zrelacjonować?

Piszę to zakończenie, mimo, że nie jestem na nie gotowa. Po pierwsze dlatego, że mam świadomość, że jest jeszcze wiele spraw i wątków do zbadania, a po drugie, że zatraciłam się w procesie badawczym tak bardzo, że przestałam myśleć o tym, że kiedyś trzeba będzie wszystko podsumować, że kiedyś nastąpi koniec.

Na przykład teraz kiedy to notuję, czytam kolejną wiadomość od Makarewicza z załączonymi skanami dokumentów w postaci: protokołu odbioru pracowni oraz jej planu (rzutu architektonicznego drugiej kondygnacji – il. 11). Dokumenty, o których rozmawialiśmy dwa miesiące wcześniej, a które dopiero teraz udało się Makarewiczowi odszukać. Kolejny ślad dotyczący galerii i powód, by niczego nie kończyć, a poszukiwania na temat galerii kontynuować.

Zamykając ten rozdział badań wiem jednak, że powinnam napisać, co udało mi się do tej pory ustalić, a także co jeszcze jest do przeanalizowania – jakie materiały; jakie powiązania; jakie ślady. W końcu również po to prowadziłam badania i taka jest kolej rzeczy, żeby na koniec odpowiedzieć na pytanie: co z tego wynika?

¹⁷⁸ J. L. Borges, *Ogród o rozwidlających się ścieżkach*, [w:] Idem, *Fikcje*, op. cit., s. 101.



II. 11

Zadanie to nie należy do najłatwiejszych z jednego ważnego względu – wiąże się z tym ryzyko uproszczenia wszystkich poruszonych w pracy wątków, które starałam się w możliwie otwarty i różnorodny sposób opisać.

Tym bardziej, że uważam, że to właśnie różnorodność, zmienność i w pewnym sensie również nieporządek były tym, co wytwarzała Galeria Babel. Czyli możliwość praktykowania różnych form wypowiedzi, aktywności, obecności, relacji czy prezentowania różnych myśli lub idei. Było to utrzymywanie jakiejś ciągłości w pomnażaniu miejsc, języków, form, wizji – jakiejś ciągłości w rozwijaniu chaosu.

Kozłowska wprowadziła przez pewien czas chciała, aby spotkania w pracowni odbywały się przynajmniej co miesiąc, czyli regularnie (początkowo podobnie planowała wystawy w BWA we Wrocławiu), ale nie wydaje mi się, by to w jakiś sposób mogło tę różnorodność ograniczyć. Wręcz przeciwnie – mogło ją tylko zintensyfikować (więcej spotkań = więcej osób = więcej relacji = więcej pomysłów). Poza tym regularne spotkania w pracowni były tylko jednym z elementów, które składały się na galerię – były też spotkania nieplanowane, wystawy, Festiwal w Edynburgu, którego przecież galeria była częścią, no i wręcz różne formy współpracy Kozłowskiej z artystami w latach 90., które prawdopodobnie też były jakąś postacią galerii.

Myślę również, że ta otwartość na formę wypowiedzi przekładała się nie tylko na to, co galeria wytwarzała (albo czego nie wytwarzała), ale również na to, kto chciał

się w galerii wypowiadać albo być w niej obecnym i tym samym galerię współtworzyć. Oczywiście była to Kozłowska, bo wiele rzeczy przecież od niej zależało, także Makarewicz wspierający jej działania, ale też inne osoby, które nawet zwykłą rozmową, czy po prostu obecnością, formułę galerii albo podtrzymywały albo zmieniały (np. szalona wizyta czeskich artystów). Nie mówiąc już o bardziej złożonych akcjach, takich jak te w wykonaniu członków SKE.

O znaczeniu samej tylko obecności w galerii świadczą według mnie zachowane przez Kozłowską niepozorne zapiski z imionami i nazwiskami uczestników spotkań w pracowni (a czasami również niezrozumiałymi numerami czy zabawnymi komentarzami), czy zdjęcia ze spotkań, które nie były wcześniej planowane.

A zatem to, kto galerię tworzył i w jaki sposób również podlegało ciągłym zmianom i przybierało różne formy, a każda z nich była tak samo ważna dla istnienia galerii.

Dlatego tak bardzo nie chcę budować jednoznacznych jej granic, bo też myślę, że nie do tego dążyła Kozłowska, a za nią i inni uczestnicy lub współtwórcy (uczestniczki i współtwórczynie) galerii. Tu, czyli w wieży, bibliotece czy podróży zwanych łącznie Galerią Babel co innego miało znaczenie: spontaniczność i działanie *ad hoc*, brak merytorycznego programu (konkretnych celów i założeń), brak struktur i finansowania (papier, kawa, herbata, mandarynki!), brak z góry narzuconych wymogów co do formy i miejsca uczestnictwa (chyba, że wynikających po prostu z tego, co przynosiło życie).

Brak jasnego początku i końca galerii.

Do takich wniosków skłania mnie również jedna z wypowiedzi Makarewicza, któremu nie raz udało się trafnie uchwycić to czym była Galeria Babel. Tym razem jednak nie sięgam do nagrań z naszych rozmów, ale do jego artykułu z 1976 r., którego tezy uważam za aktualne nawet dla późniejszych etapów działania galerii:

Jest to program ciągłej działalności bez określonego stałego miejsca, a także stałych form takich jak wystawy. Metodą jest spotkanie wybranych osób odbywające się np. w pracowni artystki. Dąży do ustalenia podstawowych przesłanek porozumienia między uczestnikami tych spotkań przez różne środki i formy, ale bez konieczności zamknięcia dziejącego się procesu w skonkretyzowanych przedmiotach. Galeria nie rozpowszechnia informacji, nie korzysta z poparcia instytucji i nie posiada struktury organizacyjnej¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Z. Makarewicz, *Galerie we Wrocławiu*, „Odra”, 1976, nr 4, s. 108.

Wypowiedź ta jest dla mnie również w jakimś sensie pocieszająca, bo pozwala mi myśleć, że nie da się tak po prostu zamknąć opowieści o galerii, że właśnie ta jej otwartość pozwala na dopisywanie do jej historii kolejnych rozdziałów.

A do zbadania i opisania pozostało jeszcze wiele dokumentów i zdjęć, wśród których te, które już częściowo opracowałam, albo które czekają na opracowanie, a także kolejne notatniki Kozłowskiej, których nie przejrzałam jakiegokolwiek prace zamknięte w teczkach, czy inne dokumenty, o których istnieniu nie mam pojęcia, albo zdjęcia z przezroczy, których nie udało się Makarewiczowi zeskanować. Mogą być to również relacje osób, które Kozłowską znały i w jakiś sposób współtworzyły Galerię Babel, a kontakty do których Makarewicz obiecał pomóc mi ustalić.

Są więc materiały, które nie zmieściły się do tej pracy, choćby ze względów formalnych (niestety podlega ona, jak każda praca magisterska pewnym ograniczeniom, jak np. objętość tekstu), ale które z pewnością pomieściłaby Galeria Babel.

Żeby więc postawić nie kropkę, ale średnik i dalej szukać nie tylko dobrych cytatów na temat Galerii Babel, pozwolę sobie przywołać na koniec ponownie Latoura:

Na początku trudno zrozumieć, że badania ANT dotyczyć muszą zarówno ciągłości, jak i nieciągłości w sposobach działania. Musimy być w stanie śledzić gładką ciągłość heterogenicznych bytów i całkowitą *nieciągłość* pomiędzy uczestnikami, którzy ostatecznie zawsze pozostaną niewspółmierni. Płynny nurt społeczny nie objawia się badaczowi w ciągłym i solidnym istnieniu, ale raczej ukazuje jedynie wygląd tymczasowy, podobnie jak rozpylone cząstki elementarne na krótką chwilę zmuszone do istnienia¹⁸⁰.

¹⁸⁰ B. Latour, op. cit., s. 109.

BIBLIOGRAFIA

DRUKI ZWARTE

Abriszewski K., *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Universitas, Kraków, 2009

Barbara Kozłowska, pod red. M. Kuźmicz, Fundacja Arton, Warszawa, 2020

Basile J., *Tar for Mortar: „The Library of Babel” and the Dream of Totality*, The BABEL Working Group, 2018

Borges J. L., *Fikcje*, przeł. A. Sobol - Jurczykowski, A. Zembrzuski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 2019

Inicjatywy i galerie artystów, pod red. A. Pindery, A. Ptak, W. Szczupackiej, Stowarzyszenie Sztuka Cię Szuka, Toruń, 2014

Kozłowska B., *Negatywy fikcji* [katalog wystawy], BWA we Wrocławiu, Galeria Awangarda, 1976

Latour B., *Splatając na nowo to, co społeczne: wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Universitas, Kraków, 2010

Plażowe rzeźby spacerowe, KTRSC books&zines, Warszawa, 2017

ARTYKUŁY

Makarewicz Z., *Jerzy Ludwiński - legenda i życie nowej sztuki*, „artpunkt”, 2011, nr 11

Makarewicz Z., *Galerie we Wrocławiu*, „Odra”, 1976, nr 4

ROZMOWY I KORESPONDENCJA ELEKTRONICZNA

Rozmowy autorki ze Z. Makarewiczem w dniach 7, 8 i 9 października, 5 i 6 listopada 2021 r., w pracowni przy ul. Malarskiej 7/11 we Wrocławiu oraz telefoniczna w dniu 3 stycznia 2022 r.

Korespondencja email autorki ze Z. Makarewiczem w dniach 12 stycznia, 7 marca, 13 i 17 grudnia 2021 r.

ARCHIWUM PRYWATNE ZBIGNIEWA MAKAREWICZA

Katalogi ze skanami ok. pięciuset dokumentów i fotografii, zapisane na nośniku danych, o tytułach:

- *GB Malarska* (podkatalogi: *J.Styczeń wiersz dedykacja 78*, *GALERIA BABEL_Z.Jeż*, *Babel G. i SKE*, *GB ZM FX 1975*, *GBZM wst. do og. teorii szt. 1.IV.1977*, *Stefanik*

Pawlaczyk 1980, Czeska grupa, Koperta Józef Mańkowski – 1971, GAL.BAEL – 1 marca 1978, odpowiedzi testowe, GB 01.04.1974)

- *bkGbabel dokumenty*

- *G.Babel dokumenty maj 1972*

- *GB BWA 1972 (podkatalogi: GB Listopad 1972 r., Galeria Babel maj 1972 r., a w nim katalogi: Barbara Kozłowska G. Babel, akcja okna BWA, GB Okna, GB Szachy, GB St. Dróżdż, GB Trasa, GB BK i dzieci, GB BK ZM Ostrożnie szkło, GB Ogłoszenia małe i duże, GB BK Śniadanie na trawie, GB BK Płótno kwadrat, GB BK maszynopismo, GB BK Linia, czy GB BK Koperta, GB AN Odważ się)*

- *Galeria Babel Black room, Edynburg 1973*

Notatniki Barbary Kozłowskiej – zeszyt ze słonecznikiem na okładce, zeszyt z szarą okładką, zeszyt z czerwoną okładką

Protokół pomiaru powierzchni

Taśma szpulowa z nagraniem z 1975 r.

Teczka z pracami

Treść ulotki zapowiadającej wystawę Donalda White'a

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

Archiwum prywatne Galerii Richarda Demarco – zbiór kilkudziesięciu dokumentów pod hasłem „Edinburgh Arts 1975”

https://www.demarco-archive.ac.uk/collections/443-edinburgh_arts_1975

Film *Pokuta*, reż. Tengiz Abuładze, ZSRR, 1984

<https://www.youtube.com/watch?v=-QVQ7oaxvvU>

Opis filmu *Morderca w domu*

<https://www.filmweb.pl/film/Morderca+jest+w+domu-1971-245982/discussion/Opis+filmu%3A,2625977>

Opis filmu *Morderca w domu*

<https://mojefilmobranie.blogspot.com/2016/12/morderca-jest-w-domu-rez-robot-ban-1971.html>

Stary Testament, Księga Rodzaju

<https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=11>

Wirtualna Biblioteka Babel

<http://libraryofbabel.info/theory.html>

SPIS ILUSTRACJI

- Il. 1 Galeria Babel, Komunikat 19.03.1976, Wrocław, 1976, fot. Barbara Kozłowska, archiwum prywatne Z. Makarewicza.
- Il. 2 Barbara Kozłowska, „1 marca 1976”, Galeria Babel, Wrocław, 1976, fot. Zbigniew Makarewicz, archiwum prywatne Z. Makarewicza.
- Il. 3 Zbigniew Makarewicz, Przedstawienie wykładu Formuły „X” – notacja wykładu na ścianie w pracowni Barbary Kozłowskiej, Wrocław, 1975, fot. Czesław Żuk, archiwum prywatne Z. Makarewicza.
- Il. 4 Zbigniew Makarewicz, przed wykładem Wstęp do ogólnej teorii sztuki – Formuła „X” – przekształcenie niezupełne. 01.04.1977, Wrocław, 1977, fot. Barbara Kozłowska, archiwum prywatne Z. Makarewicza.
- Il. 5 Wojciech Stefanik i Jarosław Pawlaczyk, „Das Sylwester” (performans), Galeria Babel, Wrocław, 1980, fot. Barbara Kozłowska, archiwum prywatne Z. Makarewicza.
- Il. 6 Galeria Babel 01.06.1975, Teresa Gierczak, Andrzej Sapija, Wrocław, 1975, fot. Zbigniew Makarewicz, archiwum prywatne Z. Makarewicza
- Il. 7 Galeria Babel – akcja w salonie BWA, 17 maja 1972, Wrocław, 1972, fot. Janusz Kucharski, archiwum prywatne Z. Makarewicza.
- Il. 8 Barbara Kozłowska „Green” (fragment akcji usypywania kwadratu barw (pigmenty: niebieski, czerwony, żółty, fioletowy) z białą kartą w środku, z czarnym napisem „GREEN”, The Richard Demarco Gallery, 15.08.1973, Edynburg, 1973, fot. Z. Makarewicz, archiwum prywatne Z. Makarewicza.
- Il. 9 Fragmenty gazet z korespondencji Józefa Mańkowskiego, 1971, skan dokumentu, archiwum prywatne Z. Makarewicza.
- Il. 10 Kartka z podpisem/rysunkiem „Jurek”, 1978, skan dokumentu, archiwum prywatne Z. Makarewicza.
- Il. 11 Rzut II kondygnacji poddasza w budynku przy ul. Jatki nr 7 (obecnie: ul. Malarska 7/11), projektant mgr inż. Halina Dziurla, 1967, dla pracowni malarskich od lewej: III (Barbara Kozłowska) i II (Piotr Wieczorek), archiwum prywatne Z. Makarewicza.