didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
DOI: 10.34762/9et0-2m82
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/dlaz-sztuka-poczty-jako-strategia-artystyczno-badawcza-grupy-partner

/ BADANIA ARTYSTYCZNE

Dla/z. Sztuka poczty jako strategia artystyczno-badawcza grupy „pARTner”

Maja Dobiasz-Krysiak | Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

For/To. Mail Art as an Artistic-Research Strategy of the “pARTner” Group

This article examines the artistic-research practices of the “pARTner” group, which operated within the field of socially engaged art in the 1980s, conducting research aimed at understanding human beings and the world through art. The research-oriented nature of their work eludes existing methodological frameworks. The “pARTner” programme has most often been described in terms of art therapy or children's art; however, my reading moves beyond these reductive categorizations. I argue that the group belongs to the still underexplored traditions of Polish artistic research, while its peripheral position, both within the art world and geographically in Central and Eastern Europe, enabled the development of original, glocal modes of practice. The article focuses on mail art as an artistic-research strategy employed by the “pARTner” group, situated at the intersection of art, psychology, and the social sciences. The artists used this practice to generate knowledge about the worlds of child and adult creators in the People's Republic of Poland and to exchange that knowledge beyond established circuits and politically imposed borders. Through an analysis of their embodied and performative mail art practices, I demonstrate how they engaged participants in creative forms of inquiry that fostered not only a critical analysis of late socialist reality, but also the cultivation of a radical imagination oriented toward the future.

Keywords: artistic research; socially engaged art; pARTner; mail art; children's art

> „Partner” – kto lub co to jest? […]
> Każdy człowiek może być partnerem. Także dorosły albo pies. Żeby było partnerstwo, trzeba zrozumieć, że partner jest tak samo ważny jak my. Niekoniecznie trzeba partnera kochać, ale trzeba go poszanować. Ale jak się partnerzy lubią, to jest bardzo fajnie i w ogóle można fajne rzeczy robić razem – Piotr, 11 lat (Bukowski i in., 1984, s. nienumerowane).

Tę wypowiedź oraz inne cytaty z wywiadów przeprowadzonych przez Blankę Gul-Olszewską z dziećmi z osiedla Marii Konopnickiej w Lublinie znaleźć można w pierwszym katalogu zaprojektowanym przez Eugeniusza Józefowskiego i wydanym przez grupę „pARTner” w BWA we Wrocławiu w marcu 1984 roku. Katalog opatrzony jest podtytułem „działania artystyczne z dziećmi” i rozpoczyna go swoisty manifest – *Program pARTner*, który wpisuje się w nurt artystyczno-badawczy jako „program jawnego zwrócenia się ku drugiej osobie w działaniach artystycznych i pozaartystycznych, z chęcią lepszego poznania się i pełniejszego wzajemnego zrozumienia” (tamże).

Celem jest tu zdobycie nowej wiedzy o człowieku, wytwarzanej przez sztukę rozumianą jako struktura, którą można samemu wypełnić[1]. Metodą badawczą jest zaangażowanie uczestników w tworzenie dzieła, nowa wiedza wytwarza się bowiem we współpracy – artysta tworzy ramy, zadając uczestnikom heurystyczne pytania dotyczące kwestii pozaartystycznych: tożsamościowych, społecznych, kulturowych: „Sztuka zawsze jest odpowiedzią na pytanie «jaki jestem?», odpowiedzią dawaną sobie jako członkowi społeczeństwa (Bukowski, 1988, s. nienumerowane). *Program pARTner* jasno opowiada się więc za badawczymi celami sztuki, która niezależnie od używanych mediów ma na celu poznanie siebie i świata: „To w otwartości dzieła zawiera się idea poznawania siebie w sztuce i przez sztukę,

poznawania świata jako świata mojego, wobec którego mam żywić odpowiedzialny stosunek” (Bukowski i in., 1984, s. nienumerowane).

Hasło „pARTner”, zawierające w sobie słowo „art” pisane kapitalikami, to nawiązywanie partnerstw przez sztukę w celu podtrzymania „zdolności kontaktu z drugim człowiekiem”. Sztuka współczesna jako „najczulszy barometr napięć ludzkich” ma sprzyjać procesowi komunikacji, a za typ idealny uważane są „doświadczenia płynące z kontaktu z dzieckiem”, które „pozwalają odczuć piękno i siłę czystego porozumienia, rodzącego się partnerstwa – stosunku leżącego u podstaw komunikowania się”. Program kończy odezwa do ludzi na całym świecie, by włączyli się w ruch „partnerskich eksploracji”:

> Skorzystajmy z czystych intencji sztuki – wszak jej istotą jest otwierać się ku innym. Zacznijmy od autorefleksji kierującej nas ku prawu do radości szczerego współbytowania – utrwalania wspólnoty ludzkiej.
> Proponujcie wasze własne metody działania.
> Włączcie się w nasze poszukiwania.
> Bądźcie partnerami nie tylko w sztuce (Bukowski i in., 1984, s. nienumerowane).

Tekst podpisany przez artystów i pedagogów: Jacka Bukowskiego, Janusza Byszewskiego, Blankę Gul-Olszewską, Eugeniusza Józefowskiego i Wiesława Karolaka odwołuje się w sposób bezpośredni do myślenia utopijnego. Poszukuje złotego wieku w relacjach międzyludzkich, sytuuje go w dzieciństwie i posługuje się figurą dziecka jako istoty twórczej i szczerej. Sięga po sztukę, alternatywne narzędzie badania, a więc poznania i

komunikacji, nie tylko ją zapośredniczające, ale też odnawiające, oczyszczające i umożliwiające na nowo międzyludzkie porozumienie. Postuluje stworzenie ruchu społecznego skupionego wokół wspólnej idei. „pARTner" to więc więcej niż program działalności edukatorów artystycznych – to emocjonalny i nacechowany etycznie manifest badawczo-artystyczny, który odwołuje się do relacyjnych wartości sztuki współczesnej i inicjuje społeczny ruch pARTnerów.

Piątka sygnatariuszy programu zawiązała współpracę po zbiorowej wystawie i warsztatach artystycznych z dziećmi, zorganizowanych w 1983 roku w Pałacu Młodzieży w Warszawie z inicjatywy Byszewskiego. Powołali nieformalną, międzymiastową grupę „pARTner". Porozumiewali się za pomocą poczty i pracowali indywidualnie nad wspólnie opracowywanymi tematami, które potem realizowali w postaci warsztatów i wystaw. Janusz Byszewski użył na określenie ich relacji metafory zespołu jazzowego, w którym każdy miał swoją solówkę[2]. Skład grupy się zmieniał, do współpracy zapraszano gości z zagranicy (m.in. Spielwagen, Interlink) i polskich twórców; współpracował z nimi artysta Tomasz Sikorski, później dołączył psycholog Tomasz Teodorczyk. Grupa od 1984 roku współpracowała z Instytutem Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie, lecz warsztaty i wystawy realizowała też w innych miastach, na prowincji, jak również za granicą w ramach organizacji UNESCO – InSEA (Hamburg, Sztokholm, NRD) i w ramach sieci sztuki poczty.

Grupa zawiązała się w dość wyjątkowym momencie – w końcówce stanu wojennego, w okresie bojkotu instytucji sztuki przez środowiska artystyczne oraz w przeddzień zmiany systemowej. Ta ostatnia wyznacza też cezurę jej działania, za którą przyjmuję objęcie przez Wojciecha Krukowskiego stanowiska dyrektora Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie w 1990

roku i powstanie Laboratorium Edukacji Twórczej, którego źródła sytuować można w praktykach „pARTnera”.

„pARTner” jako grupa artystyczno-badawcza

Działania „pARTnera” opisywane były kilkukrotnie z perspektywy arteterapeutycznej lub jako metody edukacji artystycznej (Józefowski i in. 2012, Florczykiewicz, 2018), wciąż pozostają jednak stosunkowo mało znane. W swoich badaniach patrzę na grupę „pARTner” odmiennie – nie jako na katalog metod pracy i akcji plastycznych. Chcę uznać ją za jedną z pionierek badań artystycznych w sztuce społecznej w Polsce i uważam, że jej rozpoznanie i analiza są istotne dla budowania kanonu polskich tradycji artystyczno-badawczych, do którego mogą odnosić się zarówno artyści, jak i edukatorzy i animatorzy kultury. Analizując te działania, posługuję się współczesnymi kategoriami interpretacyjnymi, choć może być to uznane za anachronizm. Decyduję się na to, chcąc wpisać grupę w ciąg tradycji badań artystycznych w Polsce i wskazać na to, że tworzyły one nowy język opisu swoich działań, często rozpoznawanych *post factum* (zob. *I wtedy…*, 2014) – język, który okrzepł dopiero w latach dziewięćdziesiątych, wraz z rozwojem akademickich dyskursów sztuki.

Badania artystyczne rozumiem za Tercetem ¿Czy badania artystyczne? jako „obszar niejednorodnych praktyk sytuujących się pomiędzy nauką i sztuką oraz innymi dziedzinami aktywności społecznej, których celem jest wytwarzanie i wymiana wiedzy” (Tercet ¿Czy badania artystyczne?, 2021). Jednak wiedza ta, jak pisze Erin Manning, przyjmuje często nowe formy, które mogą być trudne do pomieszczenia w ramach obecnego rozumienia wiedzy i potrzebuje nowych form ewaluacji (2016, s. 133). Manning nazywa badania artystyczne za Deleuzem – „praktyką, która myśli” (tamże) i stawia

znak równości między robieniem a myśleniem: „tworzenie jest myśleniem samym w sobie, a konceptualizacja praktyką samą w sobie” (tamże, s. 134). Jej zdaniem badania artystyczne zadają nowe pytania, a raczej proponują „konkretne asemblaże do ponownego przemyślenia samego pytania o to, co jest stawką w pedagogice, w praktyce i w zbiorowym eksperymentowaniu” (tamże).

Artyści zrzeszeni w „pARTnerze” rozwijali praktyki sytuujące się między sztukami performatywnymi (sztuką społeczną, angażującymi sztukami plastycznymi i działaniami z obszaru sztuki dziecka) a naukami humanistyczno-społecznymi (pedagogiką, psychologią humanistyczną, teorią komunikacji, filozofią dialogu itp.) oraz angażowali osoby uczestniczące w twórcze badania prowadzące do krytycznej analizy rzeczywistości schyłku PRL i przekraczania jej granic (choćby korespondencyjnie) – a więc zmiany.

W tym artykule chcę pokazać „pARTnera” jako ruch społeczny praktykujący strategie artystyczno-badawcze inspirowane sztuką poczty. Trzecioobiegowe praktyki mail artu, które aplikowali do swoich pionierskich działań warsztatowych i projektowych, łączyły Wschód i Zachód, profesjonalistów z amatorami i ustanawiały sztukę dziecka jako praktykę emancypacyjną, oddającą głos dzieciom jako grupie marginalizowanej, poddawanej propagandzie i systemowym manipulacjom. Pomagała ona też dorosłym w stawianiu nowych pytań – asamblaży do ponownego przemyślenia, o których pisze Manning – a więc wspierała ich w „utrzymaniu kondycji wyobraźni” (Gul-Olszewska, 1985), rozwijaniu nowych utopii i nadzieli prowadzących do myślenia o „pARTnerskiej” przyszłości.

Analizując katalogi wydawane „pARTnera”, pokażę więc taktyki podejmowane przez grupę wobec kryzysu kultury w schyłkowej fazie PRL-u. Prześledzę sposoby powoływania alternatywnych obiegów sztuki, a także

metody „dociążania” komunikacji, zwrot ku materialności, cielesności i performatywności. Przeanalizuję też podejmowane przez nich praktyki twórcze tworzące „pARTnerskie relacje” w obszarze sztuki i poza nim. Choć grupa składała się z dorosłych artystów, którzy chcieli tworzyć sytuacje artystyczno-badawcze „dla” dzieci oraz „z” dziećmi (zapisywane przez nich jako dla/z) to, jak pokażę – również dzieci działały dla dorosłych i z dorosłymi na rzecz zmiany świata.

Tu jednak zarysowują się granice moich badań – w tym tekście skupiam się głównie na źródłach wydawanych przez artystów z „pARTnera”, gdzie dominuje głos dorosłych, ich instrukcje artystyczne i autoprezentacja; dostępne są jedynie wybrane wypowiedzi dzieci. Aby dotrzeć do pełniejszej metodologii pracy, zrekonstruować przebieg procesów twórczych z dziećmi, rozstrzygnąć o stopniu ich partycypacji itp. musiałabym znacząco poszerzyć metodologię badań m.in. o wywiady zarówno z animatorami, jak i uczestnikami, a także znacznie przekroczyć objętość artykułu. Ten tekst, dotyczący zaledwie wycinka praktyki twórczej „pARTnera”, traktuję więc jako punkt wyjścia do szerszego projektu badawczego .

Sztuka poczty jako strategia artystyczno-badawcza

Przywoływany powyżej katalog z 1984 roku kończą dwie istotne informacje. Po pierwsze: podziękowania dla Michaela Groschoppa, twórcy mailartowego z NRD, za użyczenie nazwy projektu, i grupy „pARTner”, a po drugie: adres korespondencyjny – „international contact”. Obie informacje sytuują grupę w sieci sztuki poczty, kierunku wykorzystującym system pocztowy jako medium umożliwiające rozpowszechnianie na całym świecie niewielkich dzieł sztuki osobom tworzącym oddolnie skonstruowaną siatkę kontaktów. Informacje z

katalogu dają też wgląd w zasady rządzące mail artem – kooperacja, wzajemność i relacyjność, zakładająca m.in. „użyczanie” sobie dzieł i dość swobodne nimi manipulacje w ramach sieci. Jacek Bukowski na potrzeby polskiej grupy „zdynamizował” wizualną reprezentację nazwy, pocztowego stempla zaprojektowanego pierwotnie przez Groschoppa. Ważna była zasada „now is your turn”, a więc oczekiwanie zwrotności – pozostawienie adresu i używanie języka angielskiego jako lingua franca było zachętą do wymiany i działania barterowego.

Piotr Rypson sytuuje początki sztuki poczty w latach pięćdziesiątych w New York Correspondance School Raya Johnsona, jednak od razu zaznacza, że charakter ruchu jest „odśrodkowy” i „nieformalny”, a „duża część uczestników manifestuje swą niechęć wobec tzw. art worldu wraz z jego instytucjami oraz hierarchią wartości”, co „uprawnia każdego do tworzenia własnego o nim zdania i własnego mitu” (1991, s. 13-14). Historyk sztuki odwołuje się jednak do dadaistycznych korzeni mail artu, XX-wiecznej awangardy, Fluxusu, a także przywołuje polskie tradycje mailartowe – Biuro Poezji Andrzeja Partuma, Galerię Adres Ewy Partum w Łodzi, grupę Permafo itp.

Zgodnie z zasadą „odśrodkowości”, sztuka poczty była wielokrotnie definiowana przez swoich użytkowników. Na początku lat osiemdziesiątych Ursula B. Peters z International Association of Letter Art w Berkeley w USA opracowała dziesięciopunktowy spis zasad organizujących ją wokół idei równości i wzajemności:

1. Mail Artists do not care who did it first

2. Mail Artists do not care who did it best
3. Mail Artists do it for each other now
4. Mail Artists go beyond limitations
5. Mail Artists do not compete in public who does it best
6. Mail Artists do not accept awards for doing it
7. Mail Artists do not reject anybody
8. Mail Artists do it internationally
9. Mail Artists build the world Net-work of confidence
10. Mail Artists are coming by mail

W 1984 roku Janusz Byszewski dopisał do niego jeszcze jeden punkt:

11. Mail Artists do it for/with children (*pARTner '84/85*, 1986, s. nienumerowane)[3].

Grupa „pARTner" wielokrotnie odwoływała się do sztuki poczty podczas proponowanych przez jej członków warsztatów twórczych. Już w 1983 roku w Pałacu Młodzieży Jacek Bukowski zaproponował dzieciom pisanie listów podczas działania *Co mamy sobie do powiedzenia*, a Tomasz Sikorski gościnnie prowadził warsztaty *Wysyłamy słońce pocztą – sztuka poczty dla dzieci w wieku 4-10 lat* (*pARTner działania artystyczne z dziećmi*, 1984, s. nienumerowane). Najszerzej zakrojoną akcję koordynował jednak Janusz

Byszewski, który wykorzystując swoje kontakty w sieci sztuki poczty zorganizował międzynarodowy projekt *Sztuka Akcji dla/z dziećmi* odwołujący się bezpośrednio do zachęty do współpracy sformułowanej w „Programie pARTner". W 1984 roku rozesłał do artystów i pedagogów ze wszystkich kontynentów prośbę o scenariusz działań czy akcji, które mogą być realizowane z dziećmi. Na apel odpowiedziało ponad sto osób z różnych krajów. Jak pisał Byszewski, choć projekt skierowany był do dorosłych (dla dzieci), jego głównym celem była animacja twórczości dzieci (z dziećmi). Mówiąc językiem używanym przez niego później, było to „tworzenie sytuacji twórczej", którą wypełniać miały treścią właśnie najmłodsi:

> Wiele akcji za główny cel stawiało sobie doprowadzenie do nawiązania kontaktów pomiędzy dziećmi z różnych miast, państw i kultur. Przybywa dzieci biorących udział w nowych projektach, zawiązują się następne przyjaźnie, zacieśniają więzi. Niektóre kontakty trwają już trzeci rok. Ta część „Sztuki Akcji…" dzieje się już bez udziału dorosłych, a jej kształt zależy wyłącznie od samych dzieci. Coraz więcej osób współpracuje przy tym przedsięwzięciu, które nie firmowane żadną oficjalną firmą, nie wspierane dotacjami, prowadzone przez jednego człowieka – zaspokaja potrzebę uczestniczenia w czymś prostym i jednocześnie ważnym (Byszewski, 1986).

Z akcji tej powstała wystawa pokazywana m.in. w Łodzi i Poznaniu, a także za granicą – w Szwecji, RFN, Anglii i Francji, oraz warsztaty prowadzone w mniejszych ośrodkach, m.in. w Chełmie i Sokołowie Podlaskim, oraz obszerny, czarno-biały katalog w różowej „dziecięcej" obwolucie. Znaleźć w nim można kopie dziesiątek prac nadesłanych przez artystów pocztą:

maszynopisów, zdjęć, rysunków, stempli, znaczków, listów pisanych ręcznie, ułożonych w poetyce kolażu nawiązującej do punkowej estetyki zinów. Logotypem firmującym to przedsięwzięcie stał się zaprojektowany w 1984 roku przez Magdalenę Hollender uproszczony symbol dziewczynki otoczonej kołem w taki sposób, że jej sukienka i nogi przypominały znak używany przez anarchistów – A wpisane w okrąg.

Ta organizowana przez dorosłych pajdokracja odwołuje do „polityki antypolityki", o której za Davidem Ostem pisał Xawery Stańczyk jako o praktykach „omijania polityki rozumianej jako obszar sprawowania władzy państwowej i «przemieszczania» polityczności na obszar społeczeństwa, swobodnych interakcji upodmiotowionych obywateli" (2025, s. 49). Tworzenie przez artystów utopijnej i tymczasowej sytuacji, w której rządzą dzieci, wyrasta z kontrkulturowych doświadczeń dorosłych i jest taktyką umożliwiającą im wyrażanie własnych poglądów w akceptowalnych szczelinach autonomii – poprzez sztukę dla/z dziećmi. Blanka Gul-Olszewska tak pisała o tym, co dają przepływy między dziećmi a dorosłymi:

> Dla dorosłych – szansę utrzymania kondycji wyobraźni. Dla dzieci – harmonijne dojrzewanie ku dorosłości, bez zagrożenia utratą najcenniejszego skarbu: autentyczności. […] Wizą obywatelstwa w tym świecie jest zdolność do dziwienia się wciąż na nowo. Wyobraźnia bowiem owocuje tworzeniem, ale żywi się zdziwieniami (Gul-Olszewska, 1985, s. nienumerowane).

Zdziwień utrzymujących wyobraźnię dorosłych w kondycji potrzebnej do zmiany świata dostarczać miało działanie dzieci w ramach sytuacji twórczych zaprojektowanych przez dorosłych. W analizowanych przeze mnie

materiałach archiwalnych wielokrotnie pojawiają się o tym wzmianki. Eugeniusz Józefowski pisze o niespodziewanym rozwoju akcji *Głowa* z 1987 roku na Osiedlu LSM w Lublinie – pomalowaniu przez dzieci asfaltowej ścieżki w ludzkie głowy: „Stało się to bez mojej ingerencji. Po prostu zostawiłem farby i pędzle" (Józefowski, 1985). Blanka Gul-Olszewska w odniesieniu do akcji *Jacy jesteśmy* z 1986 przyznała:

> W czasie akcji musiałam nieco zmienić scenariusz, ponieważ zauważyłam, że dzieciom nie wychodzą portrety obserwowanych ludzi, lecz inne postacie […]. Nie chciałam na siłę zmieniać ich kierunku myślenia. Wspierałam więc ich pomysły. W takich sytuacjach jest to konieczne, jeśli chcemy traktować dzieci po partnersku (Spudowska, 1986, s. 272).

To otwarte podejście obarczone było jednak ryzykiem: akcja *DOM. Wnętrze – Mieszkanie* Wiesława Karolaka w Poznaniu w 1986 roku, podczas której dzieci zaproszone były do projektowania wnętrz swoich idealnych mieszkań rozrysowanych kredą na rynku, zamieniła się w wielką kolorowankę: „zamiast wyobrażenia wnętrz pomalowane zostały na różne kolory płaszczyzny narysowanych fasad" (Spudowska, 1986, s. 273). Choć nie wszystkie eksperymenty były udane, dorośli nieustannie zapraszali dzieci do tego, by „spojrzały innymi oczami" na otaczającą ich codzienność (Stelmach, 1986), dając impuls do zmiany:

> Kiedy Wiesław Karolak rozdał dzieciom nici, sznurki, linki i wyjaśnił, na czym polega technika tkania – natychmiast zaczął się zmieniać się teren wokół chałupy. Ogromna śnieżnobiała osnowa, od domu do drzew, od drzew do mostka, aż poza potok, stopniowo

> wypełniała się kolorem […]. Powstał imponujący rozmiarem obraz, a może rzeźba w tak dobrze znanym dzieciom otoczeniu, a jednak… innym (Stelmach, 1986).

Akcje na osiedlach, na rynku czy podwórku to także próba uruchomienia badawczego potencjału sztuki do znalezienia dziecięcych „trzecich miejsc" (Oldenburg, 1989), a więc przestrzeni przez nie samodzielnie tworzonych i zarządzanych, gdzie mogą spotykać dzieci z różnych środowisk, oraz przyznania im pełni praw i oddania im głosu w przestrzeniach innych niż dom czy szkoła, utożsamiana z systemem politycznym i przesiąknięta propagandą (Dobiasz-Krysiak, 2021). Co więcej, szkoła również używała poczty do nawiązywania kontaktów między dziećmi z Polski i dziećmi z „bratnich" narodów socjalistycznych i z ZSRR. Działanie „pARTnera" to zatem przykład sytuacjonistycznego *détournement* – choć wykorzystywało te same media, było radykalnie inne i wynikało z potrzeby tworzenia alternatywnych obiegów wiedzy, a tym samym powoływania innych centrów sztuki i życia społecznego, niezależnych, „nie firmowanych żadną oficjalną firmą" (Byszewski, 1986, s. nienumerowane), w których zasady działania tożsame były z filozofią sztuki poczty – odśrodkowe, nieformalne, upodmiotawiające, równościowe i partnerskie – co stanowiło swoistą nadidentyfikację w stosunku do ideałów socjalizmu, a więc niejednoznaczny do niej stosunek: zarówno wierność, jak i parodię, a także coś pomiędzy (Stańczyk, 2025, s. 48).

Sztuka poczty działała tu więc jako emancypacyjna strategia artystyczno-badawcza, która umożliwiała budowanie utopijnego, upodmiotowionego społeczeństwa złożonego nie tylko z dorosłych artystów działających dla dzieci i z dziećmi, ale również dzieci rozumianych jako nowa kontrpubliczność (Majewska, 2018) działająca dla/z dorosłymi, umożliwiając

rozwijanie radykalnej wyobraźni poza utartymi obiegami i państwowymi granicami.

Dziecięca kontrpubliczność w dyssensusie

Nie wszystkie manifesty mail artu mają tak pokojowy ton, jak ten sygnowany przez Peters i Byszewskiego. W publikacji Rypsona i Folgi-Januszewskiej znalazło się również polskie tłumaczenie opublikowanego w 1982 roku przez część środowiska artystów Pierwszego Międzynarodowego Manifestu Mail Artu, który głosi m.in.:

> Metoda mail artu (i jednocześnie jej język) przypomina jak gdyby nalot bombowy: głowica pocztowej rakiety – pełna fantazji – uderza w głupotę, hipokryzję, herezję, idealizm, ideologię, anarchię, moralność, ojczyznę, religię, politykę, rynek kulturalny. Wszystko to dzieje się za sprawą manipulacji materiałami wyprodukowanymi w technologicznym imperium, łącznie z jego ukrytymi językami, totemami i tabu (*Pierwszy Międzynarodowy Manifest Mail Artu*, 1991, s. 26-27).

Mail art miał być więc nie tylko sposobem na swoistą „psychoanalizę" kultury mainstreamu, (poprzez odniesienie do tytułu książki Zygmunta Freuda *Totem i tabu*), ale wręcz – poprzez zastosowanie militarnych metafor – jej niszczeniem, nawet jeśli tylko za pomocą fantazji. Badawczo-artystyczną strategią mail artu nie było więc tworzenie oddzielnych obiegów wywołane chęcią eskapizmu, ale aktywne działanie kontrkulturowe z wykorzystaniem narzędzi trzeciego obiegu, rozumianego jako metafora „wyłaniającej się alternatywnej kontrpubliczności, praktyki «przechwytywania» dyskursów

(Debord), i «kłusowania» w poprzek porządków władzy (de Certeau)" (Stańczyk, 2025, s. 48). „pARTner" uznawał sztukę dziecka za alternatywną przestrzeń dyskursu tworzonego przez grupę marginalizowaną, a więc przestrzeń, w której można w duchu pajdokracji kontestować, kwestionować, uprawiać *détournement* i wypracowywać nowe taktyki działania. Chodziło więc nie tyle o tworzenie nowych metodyk nauczania sztuki, ile raczej o tworzenie kolejnych przestrzeni kontrpubliczności poprzez działanie twórcze z dziećmi i maszerowanie przez instytucje. Jak zauważa Stańczyk, w polskim kontekście „Trzeci obieg deterytorializował socjalistyczne przestrzenie, poprzez parodię i pastisz rekontekstualizował obowiązujący dyskurs, a dzięki temu zyskiwał krótkotrwałe, niespodziewane obszary autonomii" (2025, s. 48). Co zatem charakterystyczne dla Europy Środkowo-Wschodniej, „kultura alternatywna w krajach socjalistycznych znacznie częściej niż na walce polegała na tworzeniu równoległej rzeczywistości i wykorzystywaniu nadarzających się sposobności działania" (2025, s. 48). Były to często sploty dość zaskakujące, wykorzystywano bowiem nadarzające się okoliczności w ramach kultury dominującej. Przykładem może być choćby działanie Jacka Bukowskiego z dziećmi zatytułowane *Gry plastyczne*, zrealizowane tuż po zakończeniu stanu wojennego, w listopadzie 1983 roku w Pałacu Młodzieży w Warszawie, podczas którego dzieci dekonstruowały dyscyplinujący, tekstocentryczny i linearny porządek książki:

> Książka może być również luźnymi kartkami – obrazkami wykonanymi przez dzieci. Kartki te można ułożyć i odczytać w dowolnej kolejności, tworzyć coraz to nowe opowiadania, zmieniając temat i system wyboru kartek. Można bawić się indywidualnie i w grupie, włączając w cudze opowiadanie. Taka koncepcja książki pozwala na wielokrotne, twórcze formowanie

tego samego materiału (Bukowski i in., 1985, s. nienumerowane).

Grupa „pARTner", kontestująca zarówno państwowy system sztuki, jak i system szkolny, znalazła alternatywną przestrzeń do działania w Pałacu Młodzieży, a więc w centralnym i utożsamianym z socjalizmem budynku Pałacu Kultury i Nauki. Organizując tam wystawy i warsztaty z dziećmi, dokonała „manipulacji materiałami wyprodukowanymi w […] imperium" (*Pierwszy Międzynarodowy Manifest Mail Artu*, 1991, s. 26-27), czyli, mówiąc inaczej, przechwycenia, i wykonała marsz przez instytucje (Debord, Wolman, 1956). Mimo powszechnego w środowiskach artystycznych bojkotu systemu sztuki (Banasiak, 2020), „pARTner" działał z dziećmi BWA we Wrocławiu i w Łodzi, w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego, a także na prowincji – w Wiśle-Jaworniku, w Ełku, Olecku, Siedlcach – wszędzie tam, gdzie w ramach funkcjonującego systemu znalazł przychylnych ludzi czy dyrektorów. Funkcjonował więc w ramach instytucji państwowych w formule dyssensusu, czyli niezgodności celów, wartości czy stylów życia. Dyssensus, jak pisze Luiza Nader, ujawnia niezgodę, polega na „dyskursywnym rozłączeniu, zaznaczeniu różnicy" (2018, s. 47) pozostając jednak bardziej „dyskursem oporu" aniżeli protestem, krytyką czy kontestacją (tamże, s. 52).

Grupa maszerowała nie tylko przez instytucje, ale również przez media. Badania artystyczne prowadzone przez „pARTnera" docierały do szerokiego grona dzięki regularnemu pojawianiu się tekstów członków grupy w periodyku Ministerstwa Oświaty i Wychowania „Sztuka w szkole", wydawanym przez WSiP w nakładzie piętnastu tysięcy egzemplarzy i prenumerowanym przez szkoły i domy kultury w całej Polsce. W komitecie redakcyjnym zasiadali m.in. Jacek Bukowski i Blanka Gul-Olszewska, a jednym z redaktorów był przez pewien czas Janusz Byszewski. Program „pARTner" stał się więc popularny i mimo swojego krytycznego usytuowania,

które było maskowane przez pozornie dziecięcą publiczność, stał się rozpoznawalny w kulturze głównego nurtu.

W 1986 roku grupa otrzymała nawet Nagrodę Prezesa Rady Ministrów za twórczość artystyczną dla dzieci i młodzieży. Rok ten został uznany przez Jakuba Banasiaka, badającego rozpad państwowego systemu sztuki w Polsce w latach 1982-1993, za cezurę wyznaczającą artystyczną „drugą odwilż". Wykonana przez niego analiza powojennych wystaw wskazuje, że artyści młodego pokolenia postanowili wtedy przełamać bojkot wywołany stanem wojennym, skonfrontować swoją twórczość z publicznością, zwrócić uwagę krytyków, a także zawalczyć o swoje życie i kariery (Banasiak, 2020, s. 44). Oznaczało to wejście w opartą na dyssensusie współpracę z instytucjami, ale też – jak w przypadku „pARTnera" – otwarcie sali warsztatowej i odważne wyjście nie tylko w plener, ale i w przestrzeń publiczną. W tym właśnie roku, będącym również rokiem wybuchu elektrowni jądrowej w Czarnobylu, Wiesław Karolak – najbardziej chyba spośród członków grupy zainteresowany działaniami z obszaru *environmental art* – zaprosił dzieci do udziału w miejskim happeningu[4]. Odrysował kredą na poznańskim rynku cienie fasad przylegających do niego domów, a potem proponował dzieciom wypełnianie ich wnętrz własnymi rysunkami w ramach przywoływanej już akcji pod tytułem *DOM. Wnętrze – Mieszkanie* zorganizowanej na VII Biennale Sztuki dla Dziecka (Karolak, 2018, s. 280-281).

Od izolacji do wielozmysłowości

Odwrotnie niż w przypadku dominujących dyskursów z pola badań artystycznych, kształtujących się z pominięciem Europy Środkowo-Wschodniej, mail art był bardziej popularny na Wschodzie niż na Zachodzie. Można więc uznać go za interesującą glokalną strategię artystyczno-

badawczą, która w polskim kontekście miała służyć przede wszystkim jako antidotum na izolacjonizm, szczególnie odczuwalny w stanie wojennym i tuż po nim (Piotrowski, 2005, s. 268). Choć publikowanie dzieł w alternatywnym obiegu sztuki poczty, a więc „poza planami działalności oficjalnych instytucji kultury, a także poza zasięgiem cenzury" wpisuje się w praktyki izolacjonistyczne, to paradoksalnie było sposobem na szukanie tego, co „zbieżne z analogicznymi procesami w sztuce światowej" i domagało się wręcz „samodzielnego określania nowych form i formuł dzieła na pograniczach dziedzin i dyscyplin" (Makarewicz, 2019, s. 21). Sztuka poczty ze swojej natury ograniczała format i technikę wykonania. Restrykcje formalne w edukacji artystycznej są uznawane za czynniki wyzwalające twórczy potencjał i wzmagające kreatywność. Izolacjonizm z jednej strony ogranicza, z drugiej uwalnia. Doświadczenie „pARTnera" pokazuje, że obecność w sieci sztuki poczty pozwalała na swobodną i nieskrępowaną prawami autorskimi czy zasadami ochrony danych osobowych możliwość czerpania ze strategii badawczo-artystycznych innych twórców. Mimo zdecydowanie autorskiego charakteru ich działań, przepływy te są widoczne choćby na poziomie estetyki.

Sztuka poczty jako strategia ABR umożliwiała grupie „pARTner" nie tylko performowanie politycznego oporu, ale również kontakt z innymi członkami sieci poprzez barterową wymianę dzieł. To właśnie wymiana materialnych przedmiotów sztuki wydaje się kluczowa w rozumieniu oddziaływania sztuki poczty, niemożliwego do zrekonstruowania w rzeczywistości cyfrowej. Dzieło sztuki może być sprawcze, pisze Weronika Plińska za Alfredem Gellem, gdy rzecz w obiegu sztuki staje się darem tworzącym ludzkie relacje. W tym ujęciu patrzy się na „przedmiot sztuki jak na Innego, który jest zarazem swego rodzaju «animatorem» posiadającym «zdolność» generowania sieci relacji społecznych w swoim najbliższym sąsiedztwie" (2021, s. 32-33).

Sztuka poczty – tak jak dar rozumiany antropologicznie, musi krążyć dla podtrzymania ludzkiej wspólnoty (Mauss, 1973).

W sztuce poczty abstrakcyjna komunikacja (w latach osiemdziesiątych powszechne było zainteresowanie teoriami komunikacji Sapira-Whorfa, Bernsteina, Halla, a także teorią krytyczną Herberta Marcusego) została odczarowana poprzez to, co Marek Krajewski nazywa jej „dociążeniem". Dociążenie komunikacji było tu zupełnie fizyczne i odbywało się poprzez „eksponowanie jej ciężaru, materialności, energochłonności, pracy i ekstrakcji, które są potrzebne dla jej istnienia, tego, że odciska się ona na warunkach egzystencji nie tylko ludzi, ale też innych form istnienia" (Krajewski, 2025, s. 297). Materialny i wielozmysłowy wymiar sztuki poczty stanowił przeciwwagę dla alienacji, izolacji, jak również wszechobecności upolitycznionej sfery oficjalnej, która wytwarzała poczucie „obcowania z tajemniczą siłą, której zasady działania nie znamy, ale która robi rzeczy niemieszczące się w naszych ramach poznawczych" (tamże, s. 294), czy też po prostu nielogiczne, niezrozumiałe. Materialne dociążenie komunikacji następowało poprzez wysyłanie niezwykłej formalnie korespondencji przekraczającej podstawowy cel komunikowania – nie było nim już tylko przekazywanie znaczeń, lecz również „próba oddziaływania, wpływania na innych, a więc wywoływania materialnych efektów, zmiana jakichś stanów rzeczy" (tamże, s. 290).

W taki sposób, jak sądzę, można odczytywać próby mierzenia się członków „pARTnera" z materialnością dokumentacji. Wydawane przez nich w kooperacji z instytucjami kultury i sztuki katalogi wystaw, sprytny wybieg w obliczu trudności ze swobodną publikacją własnych tekstów i brakiem papieru, stawały się z czasem coraz mniej tekstowe, a coraz bardziej wizualno-taktylne, a więc zwracały się ku zmysłowi dotyku poprzez

zastosowanie różnorodnych faktur i zaskakujące zabiegi techniczne. Jak w przypadku kolażowo-zinowego katalogu *Sztuka Akcji dla/z dziećmi*, chciały angażować widza w pozawizualny, wielozmysłowy, więc bardziej zaangażowany kontakt z treścią, co było próbą zmiany obowiązującego okoulocentryczno-scjentystycznego paradygmatu (albo chociaż negocjacji z nim) i wykazywało dążenia holistyczne (Pallasmaa, 2012). Ujawnia to Janusz Byszewski, pisząc odręcznie na skrzydełku okładki o swoich zmaganiach z „ciążącą mu" komunikacją i niewyrażalnością przeżyć:

> Chciałbym Wam tyle opowiedzieć o akcjach, które się odbyły, o nowych przyjaźniach, o pracy z dziećmi i artystami, o nowych pomysłach, o tym co działo się przez cały czas realizacji projektu „Sztuka Akcji dla/z dziećmi" – ale jak to zrobić? (Byszewski, 1985, przód okładki)

W innym miejscu pisze natomiast:

> Oczywiście trudno opowiedzieć o całym projekcie. Odbyły się przecież i spektakularne happeningi i wyciszone spotkania, na których mówiono o rzeczach poważnych; powstały duże graffiti, ale też małe osobiste rysunki wysłane do nieznanego odbiorcy na drugiej półkuli; była głośna elektroniczna muzyka, ale też chwila zadumy i refleksji. I jeszcze… „ale jak to powiedzieć" (Byszewski, 1986, s. nienumerowane)

Może się to wiązać również z trudnościami językowymi związanymi z pracą w wielokulturowym środowisku.

O próbach „dociążenia” „ciążącej” komunikacji świadczy też jedno z najciekawszych działań z obszaru sztuki poczty, zainicjowane przez członków „pARTnera” w 1984 roku – warsztaty dla dzieci z Wisły-Jawornika. Blanka Gul-Olszewska wprowadziła dzieci w mail art, zadając pytania: „Jak powinna wyglądać koperta, żeby już swą formą mówić o nadawcy i o sprawach opisanych wewnątrz? A sam list, czy musi być tylko tekstem?” (Stelmach, 1986). Janusz Byszewski, próbując podjąć wielozmysłowe wyzwanie i przełamać wizualność poczty, przygotował natomiast z dziećmi „list dźwiękowy z Wisły”, zawierający nagrania głosów, śpiewu i zagadek. List wysłano do Lucimia pod Toruniem do członków grupy Działania, która sformułowała ideę sztuki społecznej i od połowy lat siedemdziesiątych animowała kulturę we wsi. „Czekamy na odpowiedź i planujemy «wysłanie Wisły do» Lucimia. Będzie to duża paczka z wodą z potoku, ze śniegiem, soplem lodowym, powietrzem z Jawornika i mnóstwem innych dziwnych rzeczy” (Stelmach, 1986) – pisali w podsumowaniu.

Pełna fantazji głowica pocztowej rakiety uderzyła co prawda w twardą rzeczywistość, ale umożliwiła krążenie daru i podtrzymywanie kontaktów artystycznych. Artystyczno-badawcze strategie „pARTnera” – nawet jeśli funkcjonujące w sztywnych granicach mail artu – wykazywały dążenie do materialnej realizacji, która miała prowadzić do pozamaterialnego, performatywnego efektu.

Między materią a performansem

Listy Michaela Groschoppa, wspomnianego już twórcy mailartowego ze Wschodnich Niemiec, od którego grupa pożyczyła nazwę i logotyp, dostępne są w internetowym archiwum sztuki poczty założonym przez duńskiego artystę Nielsa Lomholta (*Michael Groschopp*). Pojawia się tam czerwony

pocztowy stempel ze statyczną jeszcze nazwą „pARTner", sygnującą zebraną przez niego około 1983 roku listę kontaktów, do których wysyłał swoje dzieła. Na liście tej widnieje nazwisko Janusza Byszewskiego, a na jej rewersie osobisty stempel Groschoppa z adresem i uproszczonym autoportretem – długie włosy, broda, okulary. Choć to stereotypowy wygląd kontrkulturowego inteligenta, trudno jednak nie zauważyć tu podobieństwa do Byszewskiego. To swoiste przyjęcie nazwy i wizerunku, czy nawet do pewnego stopnia performatywne utożsamienie się tych dwóch twórców pokazuje znaczenie materialności dzieła sztuki poczty, a nawet jego fizyczności, cielesności.

„Program pARTner" zaczynał się od słów w duchu filozofii dialogu:

> Podstawowym wyróżnikiem ludzkiej wspólnoty jest trójczłonowa relacja „ja-ty-my". Jej istotność wyraża się w poczuciu własnego „ja", odczuciu „ty" – jako innego „ja", a przez to zaistnienie w „my" (Bukowski i in. 1984, s. nienumerowane).

Dzięki mail artowi „ty" – a więc „inne ja", odległe geograficznie i kulturowo – mogło podzielać częściowo elementy tożsamości „ja". Było to podstawą do zaistnienia „my" – a więc ruchu społecznego. Sztuka poczty przez swój rękodzielniczy charakter pozwalała w pewnym sensie obcować z przedmiotami naznaczonymi cielesnością autora – najczęściej jego dotykiem, ale również z jego wizerunkiem: odbitkami jego ciała albo z jego portretami. Zanna Gilbert, badająca wymianę listów między Robertem Rehfeldtem z NRD a Paulo Brusckym z północno-wschodniej Brazylii w latach siedemdziesiątych, analizowała performatywne cechy związane z wysyłaniem kserokopii części swojego ciała przez Bruscky'ego i wskazywała na istotność

fizyczności „ludzkiego listu” w przełamywaniu poczucia wyobcowania i izolacji (Gilbert, 2015, s. 153). Jak pisze badaczka:

> Bruscky często stemplował swoje prace napisem „Oryginalna kopia” lub „Kopia zgodna z oryginałem”, co dodatkowo uwiarygodnia tezę, że prace te można postrzegać jako metaforyczne ciała. Można więc stwierdzić, że sztuka poczty, choć identyfikowana jako odcieleśniona praktyka artystyczna, nie przeszkodziła artystom poczty w eksperymentowaniu z metodami uczynienia ciała protagonistą ich dzieł (tamże, s. 157, tłumaczenie autorki).

Również w katalogach opisujących projekt *Sztuka Akcji dla/z dziećmi* można znaleźć próby performatywnego ucieleśnienia sztuki poczty z zachowaniem innych zasad nią rządzących. Katalog otwiera „dotykowy” list od przywoływanej już Ursuli B. Peters, zawierający saszetkę z popiołem ze spalenia papierowej tęczy oraz ziemię z Berkeley – pozostałości po performansie *Calling Poland* z 1984 roku, do którego dołączony został fragment tekstu Ajschylosa *Orpheus, unite what is divided, communicate what is silent* (Byszewski, 1985, s. nienumerowane). W katalogu znaleźć można zdjęcia artystów i uczestników ich działań, a także przeróżne sposoby na angażowanie ciała dzieci. Przywołam tu tylko niektóre, jak choćby projekt książki *Crazy Hair* Normana B. Colpa z Nowego Jorku nadesłany w odpowiedzi na wezwanie „pARTnera” i przedstawiający siedem autoportretów artysty w okularach, robionych codziennie po wstaniu z łóżka, dokumentujących zmiany w jego fryzurze. Artysta zachęca dzieci do przeprowadzenia analogicznego projektu i tworzenia własnej „książki zrobionej przez artystę” (Byszewski, 1985, s. nienumerowane). „Wróżenie z opowieści” to działanie Leszka Podczaskiego angażującego dzieci w

obserwację własnych dłoni:

> Patrząc na swoją dłoń – widzisz różne barwy, ich rozmaite odcienie. Wędrujesz po wzgórzach i zagłębieniach – twej cielistej powłoki (w nieskończoność). Z ręki promieniuje ciepło, zapach, głos i… wiele innych światów. Dotknij – przeszłość i przyszłość. Opowiedz mi o tym (Byszewski, 1985, s. nienumerowane).

Do symboliki dłoni odwołuje się też stempel „BZZZ ART IN CONTACT" Henryka Bzdoka (*pARTner '84/'85*, 1986, s. nienumerowane), przedstawiający kulę ziemską i dłonie w uścisku, symbolizujące ludzki dotyk. Tadeusz Marciniak przesyła zdjęcie przedstawiające odbite na papierze dziecięce ręce i pisze:

> …zostawcie ślady rąk, buduje się przecież przestrzeń porozumienia, pole intymne, pole wielorakie, pole osobliwe… ręce, ręce dobre, radosne, kochane, całowane ręce, ręce przychylne, przyjazne, uśmiechnięte, tkliwe, czułe, ciepłe, delikatne, ręce rozumne, ręce kojące, ręce oczekujące, ręce nagie, ręce błagalne, łaknące, spragnione, ręce zmęczone, spracowane, bezsilne, ręce błagalne, łaknące, spragnione, ręce zmęczone, spracowane, bezsilne, ręce bezradne, cierpiące, drżące (*pARTner '84/'85*, 1986, s. nienumerowane).

Również wcześniejsze działania członków „pARTnera", angażujące dzieci w działania polegające na przekształcaniu materii z użyciem własnych dłoni i ciała, jak układanie słów z kamiennego alfabetu Eugeniusza Józefowskiego, budowanie z wielkich pudeł-klocków Wiesława Karolaka, międzypokoleniowe

rozmowy o przedmiotach animowane przez Jacka Bukowskiego, obiekty pytające Janusza Byszewskiego, tworzenie kolekcji Blanki Gul-Olszewskiej – wszystkie te i inne warsztatowe działania z materią miały podobny artystyczno-badawczy i performatywny cel – pokazanie dziecięcego wpływu na rzeczywistość i dziecięcej sprawczości w duchu „hands on" – wzięcia spraw w swoje ręce.

Na kopertach wysyłanych do adresów z sieci sztuki poczty znaleźć można było jednak również odciski innych dłoni. Korespondencję kontrolowała cenzura: koperty były otwierane, rozrywane, opatrywane adnotacjami, że nadeszły uszkodzone. Choć hasła sztuki poczty musiały sprawiać cenzorom trudności, gdyż zgodnie z zasadą nadidentyfikacji dwuznacznie nawiązywały do wartości komunizmu, jak zauważa Piotr Piotrowski, sama świadomość, że organy rządowe przechwytują i czytają listy, jak również kopiują je, archiwizują i wykorzystują do dalszej infiltracji, mogła powodować autocenzurę (2005, s. 268-269). Był to jednak również element odpowiednio „dociążający", bo ujawniający i ucieleśniający trzecią stronę tej korespondencji. Podarta koperta nosiła na sobie ślad ludzkiej ręki niemniej ważny w procesie mailartowej komunikacji niż pARTnerska relacja nadawcy i odbiorcy.

W poszukiwaniu pARTnerstw

Grupa „pARTner" jest jednym z bardziej interesujących polskich przykładów działania tworzącego ponadlokalne artystyczno-badawcze społeczności i łączącego twórców z różnych miast i krajów, osoby różnorodne wiekowo, a także kulturowo. Grupa zainicjowała ruch społeczny dzieci i dorosłych praktykujących na gruncie sztuki i edukacji twórczej strategie artystyczno-badawcze wyrastające z praktyki sztuki poczty. Był to ruch

zdecentralizowany i kwestionujący zasady rządzące głównym nurtem sztuki, polegający na twórczej kooperacji i wymianie oraz deklarujący upodmiotowienie dzieci.

Funkcjonowanie w trzecioobiegowej, alternatywnej sieci oraz w relacjach dyssensusu z instytucjami głównego nurtu miało na celu tworzenie innych centrów kultury i sztuki dla dzieci i dorosłych – poza szkołą, domem i wpływami bieżącej polityki. Próbowano tworzyć sytuacje twórczo-badawcze umożliwiające nawiązywanie równościowych i partnerskich relacji międzyludzkich, których katalizatorem miała być sztuka. Ich działania, jak choćby *Sztuka Akcji dla/z dziećmi*, poprzez zwrot ku materialnej taktylności dzieła sztuki i zaakcentowanie cielesności wszystkich stron relacji wymiany – również akcentowanie dotyku ręki cenzora – pozwalały na „dociążenie" komunikacji i performatywne przekroczenie izolacji wywołanej kryzysem kultury, stanem wojennym i schyłkową fazą PRL-u.

Choć „pARTner" działał w konkretnym momencie historyczno-społecznym, jego twórcze i badawcze strategie mogą być inspiracją dla współczesnych przedsięwzięć artystyczno-społecznych. Dążył do stworzenia ruchu społecznego opartego na paARTnerskich zasadach, zachęcając w manifeście: „Włączcie się w nasze poszukiwania. Bądźcie partnerami nie tylko w sztuce" (Bukowski i in. 1984, s. nienumerowane). Angażował więc zarówno dzieci, jak i dorosłych twórców w partycypacyjny proces twórczo-badawczy prowadzący do budowania alternatywnych przestrzeni i kontrpubliczności, niezbędnych zarówno do krytycznej analizy rzeczywistości schyłku PRL, jak i rozwijania radykalnej wyobraźni na rzecz innej, pARTnerskiej przyszłości.

Wzór cytowania:

Dobiasz-Krysiak, Maja, *Dla/z. Sztuka poczty jako strategia artystyczno-badawcza grupy „pARTner”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 195, DOI: 10.34762/9et0-2m82.

Autor/ka

Maja Dobiasz-Krysiak

Maja Dobiasz-Krysiak (maja.dobiasz-krysiak@umk.pl) – antropolożka i animatorka kultury. Absolwentka Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, doktorka nauk o kulturze, adiunktka na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, prowadząca zajęcia na Studiach Podyplomowych Pedagogika Teatru. Ekspertka do spraw merytorycznych w Mazowieckim Programie Edukacji Kulturalnej. Visiting Scholar w The New School for Social Research w Nowym Jorku (2024). Autorka tekstów i artykułów po polsku i angielsku m.in. w „Kulturze Współczesnej”, „Kontekstach. Polskiej Sztuce Ludowej”, „Przeglądzie Socjologii Jakościowej”. W 2026 roku wyszła jej nowa książka *Sześć Ruchów. Od Pracowni olsztyńskiej do metodologii twórczo-badawczej*. Zainteresowana badaniem kultury alternatywnej i zagadnieniem kryzysu w kulturze. Zajmuje się też relacjami sztuki i edukacji oraz etnograficzno-animacyjnymi badaniami w działaniu. ORCID: 0000-0002-9534-6463.

Przypisy

1. Odniesienie do słów Dicka Higginsa przywoływanych często przez Janusza Byszewskiego: „Artysta daje ci strukturę: możesz sam ją wypełnić”, Higgins, 1985, s. 79.
2. Maja Dobiasz-Krysiak, Rozmowa z Januszem Byszewskim, Warszawa, 16 lutego 2025.
3. Tłumaczenie autorki:
    1. Artyści poczty nie przejmują się tym, kto zrobił to pierwszy;
    2. Artyści poczty nie przejmują się tym, kto zrobił to najlepiej;
    3. Artyści poczty robią to teraz dla siebie nawzajem;
    4. Artyści poczty przekraczają granice;
    5. Artyści poczty nie konkurują publicznie o to, kto zrobi to najlepiej;
    6. Artyści poczty nie przyjmują nagród za swoje osiągnięcia;
    7. Artyści poczty nikogo nie odrzucają;
    8. Artyści poczty robią to międzynarodowo;
    9. Artyści poczty budują światową sieć zaufania;
    10. Artyści pocztowi wysyłają pocztą;
    11. Artyści poczty robią to dla/z dziećmi.
4. Maja Dobiasz-Krysiak, Rozmowa telefoniczna z Wiesławem Karolakiem, 19 września 2025.

Bibliografia

Banasiak Jakub, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982-1993*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2020.

Bukowski, Jacek; Byszewski, Janusz; Gul-Olszewska, Blanka; Józefowski, Eugeniusz; Karolak, Wiesław, *Program pARTner*, [w:] *pARTner. Działania artystyczne z dziećmi*, BWA we Wrocławiu, Wrocław 1984.

Bukowski, Jacek; Byszewski, Janusz; Gul-Olszewska, Blanka; Józefowski, Eugeniusz; Karolak, Wiesław, *pARTner*, BWA w Toruniu, Toruń 1985.

Bukowski Jacek, *Zrozumieć sztukę (IV). Pedagogika odpowiedzialności*, „Plastyka w szkole. Dwumiesięcznik Ministerstwa Oświaty i Wychowania" 1985, nr 5-6.

Bukowski, Jacek, *Jacek Bukowski*, Wydawnictwo Centralnego Biura Wystaw Artystycznych, Warszawa 1988.

Byszewski, Janusz, *Sztuka Akcji dla/z dziećmi*, BWA Łódź, Łódź 1985.

Byszewski, Janusz, *Art Actions for/with Children*, [w:] *pARTner '84/'85*, red. M. Jasser, J. Byszewski, Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu; Biennale Sztuki dla Dziecka, Poznań 1986.

Debord, Guy; Wolman, Gil J., *A User's Guide to Détournement*, „Les Lèvres Nues" 1956, nr 8, tłum. Ken Knabb. https://xenopraxis.net/readings/debord_detournement.pdf [dostęp: 27.07.2026].

Dobiasz-Krysiak, Maja, *Szkoła transformacji. O szkole waldorfskiej w dobie przełomu demokratycznego*, Oficyna Wydawnicza „Impuls", Kraków 2021.

Dobiasz-Krysiak, Maja, Rozmowa z Januszem Byszewskim, Warszawa, 16 lutego 2025.

Dobiasz-Krysiak, Maja, Rozmowa telefoniczna z Wiesławem Karolakiem, 19 września 2025.

Florczykiewicz, Janina, *Teoretyczne i praktyczne aspekty edukacji plastycznej w Polsce w XX i XXI wieku*, Oficyna Wydawnicza ASPRA, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Warszawa–Siedlce 2018.

Gilbert, Zanna, *The Human Letter: Mail Art Exchanges between East Berlin and Northeast Brazil in the 1970s*, [w:] *Außer Kontrolle! Farbige Grafik & Mail Art in der DDR/Out of Control! Color Prints and Mail Art in the GDR*, red. K. Röder, Ch. May, P. Kaiser, Verlag der Buchhandlung Walther König, Schwerin–Ludwigslust–Güstrow 2015.

Groschopp, Michael, [w:] Lomholt Mail Art Archive, https://www.lomholtmailartarchive.dk/networkers/michael-groschopp [dostęp: 25.07.2026].

Gul-Olszewska, Blanka, *Sztuka jako podróżowanie*, [w:] Bukowski, Jacek; Byszewski, Janusz;

Gul-Olszewska, Blanka; Józefowski, Eugeniusz; Karolak, Wiesław, *pARTner*, BWA w Toruniu, 1985.

Higgins, Dick, *Intermedia i inne eseje*, red. P. Rypson, Akademia Ruchu, Warszawa 1985.

I wtedy nazwaliśmy to relacjami. Z Marią Parczewską i Januszem Byszewskim rozmawia Marta Kosińska, [w:] *Zawód: kurator*, red. M. Kosińska, K. Sikorska, A. Czaban, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2014.

Józefowski, Eugeniusz, *Eugeniusz Józefowski*, [w:] Bukowski, Jacek; Byszewski, Janusz; Gul-Olszewska, Blanka; Józefowski, Eugeniusz; Karolak, Wiesław, *pARTner*, BWA w Toruniu, 1985.

Józefowski, Eugeniusz; Stefańska, Anita; Szabelska-Holeksa, Marta, *O arteterapii, edukacji i sztuce. Teksty rozproszone i niepublikowane*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.

Karolak, Wiesław, *For/with. Together*, „Art Inquiry. Recherches sur les arts" 2018, nr 20.

Krajewski, Marek, *Ciężar komunikowania*, „Teksty Drugie" 2025, nr 5.

Mail art, czyli sztuka poczty, red. D. Folga-Januszewska, P. Rypson, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1991.

Majewska, Ewa, *Kontrpubliczności ludowe i feministyczne. Wczesna „Solidarność" i Czarne Protesty*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2018.

Makarewicz, Zbigniew, *Arytmia. O niektórych aspektach artystycznej awantury na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych. Sztuka polska na ziemiach zachodnich i północnych od 1981 roku do współczesności" 2019, nr 14.

Manning, Erin, *Ten Propositions for Research-Creation*, [w:] *Collaboration in Performance Practice*, red. N. Colin, S. Sachsenmaier, Palgrave Macmillan, London 2016.

Mauss, Marcel, *Szkic o darze. Forma i podstawa wymiany w społecznościach archaicznych*, tłum. Krzysztof Pomian, [w:] tegoż, *Socjologia i antropologia*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973.

Nader, Luiza, *Wspólnota wyobraźni jako dyssensus. VIII Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki Świdwin/Osieki (1970)*, „Sztuka i Dokumentacja" 2018, nr 18.

Oldenburg, Ray, *The Great Good Place: Cafes, Coffee Shops, Community Centers, Beauty Parlors, General Stores, Bars, Hangouts, and How They Get You Through the Day*, Paragon House, New York 1989.

Pallasmaa, Juhani, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, Instytut Architektury, Kraków 2012.

pARTner '84/'85, red. M. Jasser, J. Byszewski, Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu; Biennale Sztuki dla Dziecka, Poznań 1986.

Pierwszy Międzynarodowy Manifest Mail-Artu, [w:] *Mail art, czyli sztuka poczty*, red. D. Folga-Januszewska, P. Rypson, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1991.

Piotrowski, Piotr, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Rebis, Poznań 2005.

Plińska, Weronika, *Sprawczość sztuki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2021.

Rypson, Piotr, *Muzeum w sieci*, [w:] *Mail art, czyli sztuka poczty*, red. D. Folga-Januszewska, P. Rypson, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1991.

Spudowska Alina, *Akcje plastyczne na VII Biennale Sztuki dla Dziecka w Poznaniu*, „Plastyka w szkole. Dwumiesięcznik Ministerstwa Oświaty i Wychowania" 1986, nr 5.

Stańczyk, Xawery, *Sarna z krzesłem na głowie albo koniec długich lat 80.*, „Czas Kultury" 2025, nr 2.

Stelmach, Maria, *Wisła-Jawornik '84-'85*, [w:] *pARTner '84/'85*, red. M. Jasser, J. Byszewski, Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu; Biennale Sztuki dla Dziecka, Poznań 1986.

Tercet ¿Czy badania artystyczne?: Paulina Brelińska-Garsztka, Zofia Małkowicz-Daszkowska i Zofia Reznik, *Rozruchy badawczo-artystyczne w sztukach performatywnych: zbliżenie na taniec, ruch i choreografię*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021, nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/rozruchy-badawczo-artystyczne-w-sztukach-performatywnych-zblizenie-na-taniec-ruch-i#ref9 [dostęp: 22.07.2026].

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/dlaz-sztuka-poczty-jako-strategia-artystyczno-badawcza-grupy-partner