

Wiktoria SZCZUPACKA

Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki

GALERIA PRZECIWI GALERII I ŻYWE ARCHIWUM, CZYLI TEORIA I PRAKTYKA GALERII FOKSAL Z PERSPEKTYWY KRYTYKI INSTYTUCJONALNEJ¹

„Wraz z uśmierceniem dokumentacji trzeba było ożywić archiwum, jako sposób »przekazu« sztuki, jako miejsce »neutralne«, nieingerujące, a przechowujące to, co powraca, to, co istnieje. To był paradoks odwrócenia ról, a zarazem przekorna krytyka instytucji.”²

Tak Andrzej Turowski scharakteryzował odbywające się w Galerii Foksal prezentacje pod tytułem *Żywe Archiwum*, nazywając je „przekorną krytyką instytucji”.

Inni badacze, tacy jak Luiza Nader czy Andrzej Lachowski, kilka dekad później, posługiwali się pojęciem „krytyka instytucjonalna” w odniesieniu do niektórych artystycznych i organizacyjnych inicjatyw lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku. Do dziś w Polsce nie pojawiły się kompleksowe analizy tego terminu, a określenie „krytyka instytucjonalna” jest stosowane przez badaczy w sposób intuicyjny.³ Podejmujące ten temat publikacje, jak na przykład *Imhibition* pod redakcją Romana Dziadkiewicza i Ewy Małgorzaty Tatar, czy *Krytyka Instytucjonalna w Polsce w latach 2000-2010* autorstwa Patrycji Sikory,

utrwalają raczej historię instytucji, a nie koncentrują się na jej krytyce.

Proponuję studium przypadku – analizę teorii i praktyki Galerii Foksal na przykładzie tekstu Andrzeja Turowskiego *Galeria przeciw galerii* (1972) oraz związanych z nim prezentacji *Żywego Archiwum*, które odbyły się w latach 1971-72. Zamierzam scharakteryzować wizję polskiej „krytyki instytucji / krytyki instytucjonalnej” zawartą we wspomnianym tekście. W tym celu skoncentruję się na kilku kluczowych pojęciach, które pojawiły się zarówno w tym, jak i w innych manifestach Galerii Foksal. Na podstawie analizy prezentacji *Żywego Archiwum* zbadam, jak zaproponowane postulaty zostały zrealizowane w galeryjnej praktyce oraz to, czy zastosowane rozwiązania można rozpatrywać jako skuteczną strategię „krytyki instytucjonalnej”.

Mam nadzieję, że tak skonstruowane studium przypadku pozwoli na lepsze rozpoznanie fragmentu historii Galerii Foksal i będzie zarazem krytyczną oceną zastosowanej tam strategii instytucjonalnej, a w szczególności stanie się

przyczynkiem do rozważań na temat „krytyki instytucjonalnej” w Polsce.

Jak dotąd *Galeria przeciw galerii* i prezentacje *Żywego Archiwum* nie były łącznie i szczegółowo analizowane w odniesieniu do zagadnienia „krytyki instytucjonalnej”. Choć wydarzenia te, a w szczególności *Żywe Archiwum*, przywołuje się często (zwłaszcza przy okazji omawiania historii Galerii Foksal), to nie poddaje się ich szczegółowym analizom. Prezentacje opisuje się zazwyczaj w sposób ogólny, na podstawie kilku dostępnych fotografii archiwalnych, odwołując się jednak często do pojęcia „krytyki instytucjonalnej”.

Opracowaniem najbliższym moim zainteresowaniom, krytycznie oceniającym skuteczność strategii Galerii Foksal, między innymi tej zaproponowanej w *Żywym Archiwum*, jest tekst Pawła Polita pod tytułem „Czy można spóźnić się na koniec historii Galerii Foksal.”⁴ Autor, na zasadzie konfrontowania dynamicznego i teoretycznego modelu galerii, wywodzącego się z „teorii miejsca”, analizuje momenty „kryzysów”, czyli – jak sam to określa – przerwania ciągłości w dziejach instytucji. Takim momentem, obok zakwestionowania partycypacji przez Tadeusza Kantora, jest dla Polita prezentacja *Żywego Archiwum*. Miała ona, wbrew wypowiedziom krytyków Galerii, przenosić ciężar zainteresowania z działalności artystycznej na mniej elastyczne projekty instytucjonalne. Wykluczała tym samym możliwość podążania przez krytyków, formułujących manifesty i teorie, za praktyką artystyczną. Idąc tropem konfrontacji strategii wypracowywanych przez krytyków z praktykami twórców związanych z Galerią, Polita wskazuje, że jeszcze w latach siedemdziesiątych wystawy artystów koncentrowały się przede wszystkim na postrzeganiu galerii jako miejsca prezentacji sztuki⁵ i kontestowały zaproponowany przez krytyków model instytucji jako ramy dla „przekazu izolowanego”.

Propozycję Andrzeja Turowskiego dla Galerii Foksal krytycznie ocenia również Piotr Piotrowski w *Znaczeniach modernizmu*.⁶ Analizując wątki awangardowe i modernistyczne w strategii Galerii, badacz koncentruje się na roli, jaką odegrał w jej kształtowaniu Andrzej Turowski. Piotrowski podkreśla, że co prawda po przystą-

pieniu Turowskiego do grona osób zarządzających instytucją jej strategia kontestacyjna została „wyostrzona”, to jednak w publikowanych przez Foksal tekstach autorstwa Turowskiego (zainteresowanego metodologią marksistowską) pojawia się, co zaskakujące, koncepcja obrony autonomii dzieła – „przekazu izolowanego”.⁷ Zatem również tutaj, podobnie jak u Pawła Polita, podkreśla się rozbieżność w sferze teorii i praktyki w ramach działalności Galerii. Badacz określa Galerię Foksal jako instytucję w aporii – zainteresowaną kontestacją systemu i ochroną wartości autonomicznych sztuki jednocześnie.

Inne ujęcie, już nie tak skoncentrowane na strategii instytucjonalnej, a raczej na *Żywym Archiwum* widzianym przez pryzmat tekstów z kręgu Galerii Foksal, proponuje Marcin Lachowski. Na podstawie publikowanych tekstów i czasopism (*Jeden, Two, Three-Trois*) badacz rekonstruuje historię Galerii Foksal w książce *Awangarda wobec instytucji. W podrozdziale zatytułowanym Galeria Foksal. Archiwizowanie awangardy* Lachowski skupia się na koncepcji archiwum i analizuje historię Galerii Foksal z perspektywy *Teorii Awangardy* Petera Bürgera.⁸ Badacz dociera do *Żywego Archiwum* poprzez interesujący mnie tekst *Galeria przeciw galerii*: „Penetrowanie własnej historii było zarazem wypełnianiem znaczeniami niedomkniętych manifestów z lat sześćdziesiątych – sytuowało prowokacyjny gest w kronikarskim sprawozdaniu.”⁹ Przywołany fragment dobitnie pokazuje, że badacz postrzega działania Turowskiego jako kontynuację inicjatyw poprzedniej grupy krytyków Galerii, a nie tak jak Piotrowski – jako inny kierunek w strategii Galerii. Następnie, przytaczając wybrane teksty i relacje z kręgu Galerii, Lachowski podkreśla, że na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych działalność Foksal, za radą Tadeusza Kantora, stała się bardziej elitarna, a zainteresowania instytucjonalne zostały skierowane „do wewnątrz”.¹⁰ Pomimo odwołania się do tekstu *Galeria przeciw galerii* i prezentacji *Żywego Archiwum*, koncepcja i realizacja nie zostały zbadane w odniesieniu do siebie nawzajem. Stąd według mnie wynika dostrzegany przez badacza brak istotnego połączenia teorii z praktyką w działalności Galerii. Badanie Lachowskiego nie

koncentruje się na aspekcie skuteczności obranej strategii ani też nie na koncepcji „krytyki instytucjonalnej”, lecz wręcz pomija kontestacyjny wymiar przywoływanych tekstów.

Obecne w tytule wspomnianego wyżej podrozdziału książki Lachowskiego zagadnienie „archiwum” jest zdecydowanie najczęstszym, być może wręcz narzucającym się odniesieniem, które towarzyszy analizom manifestu *Galeria przeciw galerii*, a w szczególności pokazów *Żywego Archiwum*. W takim właśnie ujęciu najbardziej szczegółową analizę obu prezentacji przeprowadziła Luiza Nader w swojej książce *Konceptualizm w PRL*.¹¹ Bazując na obszernym materiale archiwalnym, badaczka zwróciła uwagę na *Żywe Archiwum* jako na istotne wydarzenie w historii Galerii Foksal rozumianej jako „heterotopia” w ówczesnej rzeczywistości kulturalnej. Według Nader *Żywe Archiwum* było przede wszystkim interesującą koncepcją krytyki archiwum, zbliżoną do ujęć archiwum w teorii Michaela Foucaulta i Jacques’a Derridy. Według niej był to pomysł na archiwum skonstruowane tak, aby nie było narzędziem władzy – archontem i „zamiast grupować – izolowało, zamiast konserwować – podkreślało bezużyteczność zebranych śladów (...), zamiast konsekrować – neutralizowało.”¹² Luiza Nader, analizując realizację tej koncepcji w formie drugiej prezentacji *Żywego Archiwum* w Galerii Foksal, stwierdziła, że była to udana materializacja-metafora „anarchistycznego archiwum”, nienarzucającego jednej wizji historii, a raczej pokazującego fragmentaryczny i w zasadzie niemożliwy dostęp do niej. Na zakończenie pojawiła się jednak pesymistyczna konstatacja – idealistyczny projekt został szybko zastąpiony bardziej tradycyjną, petryfikującą działalnością instytucji wystawienniczej. W opracowaniu Luizy Nader główną rolę odgrywa koncepcja archiwum, a kwestia krytyki instytucjonalnej potraktowana została marginalnie.

We wspomnianych badaniach *Galerii przeciw galerii* i *Żywego Archiwum* dominującymi perspektywami są przede wszystkim historia i aktywność instytucji, działalność osób z nią związanych (Turowski, Kantor) oraz koncepcja archiwum. Przywołane analizy, choć podejmują temat relacji *Żywego Archiwum* i tekstu *Gale-*

ria przeciw galerii, to (z wyjątkiem badań Luizy Nader skupionych na prezentacji *Żywego Archiwum*) nie są zbyt szczegółowe. Ocena skuteczności obranej strategii opiera się z reguły na ocenie aktywności wystawienniczej bądź kontynuacji wcześniejszych strategii Galerii. Zagadnienie „krytyki instytucjonalnej” – kluczowe dla tekstu *Galeria przeciw galerii* jest zaś marginalizowane.

W 2009 roku austriacki filozof i teoretyk sztuki Gerald Raunig w tekście poświęconym historii krytyki instytucjonalnej¹³ spostrzegł różnice pomiędzy działaniami inicjowanymi w latach sześćdziesiątych, przywołując twórczość takich artystów jak: Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broodthaers, a późniejszymi inicjatywami z końca lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Te pierwsze określane są przez Rauniga jako „krytyka instytucji” i koncentrują się przede wszystkim na denaturalizacji pozycji artysty czy różnych aspektów sztuki. Natomiast inicjatywy z kolejnych dekad, określane przez badacza już jako „krytyka instytucjonalna”, nie są abstrakcyjną i hermetyczną tendencją, ale krytyką ucieleśnioną – rzeczywiście wrażliwą na spory, walki i hierarchie związane z warunkami produkcji artystycznej. W dalszych rozważaniach w odniesieniu do Galerii Foksal będzie towarzyszyło mi pytanie o „krytykę instytucji” i „krytykę instytucjonalną”, rozróżniane tak jak proponuje to Raunig.

Teoria – Galeria przeciw galerii

Tekst *Galeria przeciw galerii* został opublikowany w 1973 roku w czasopiśmie wydawanym przez Galerię Foksal. Ukazały się w sumie trzy numery tego wydawnictwa, poświęconego przede wszystkim manifestom i wydarzeniom organizowanym w Galerii. Pierwszy, polskojęzyczny numer zatytułowano *Jeden*,¹⁴ kolejne – *Two* i *Three/Trois*¹⁵ – zostały opublikowane w języku angielskim. Magazyn wysyłano do zaprzyjaźnionych instytucji, artystów i krytyków, był również rozdawany w Galerii. Interesujący mnie artykuł Andrzeja Turowskiego *Gallery against Gallery* ukazał się w numerze trzecim – *Three/Trois* i (tak jak wszystkie treści numeru) został opublikowany

w języku angielskim, autor przypomina sobie jeszcze o publikacji tego samego tekstu w języku włoskim.¹⁶ Po polsku *Galeria przeciw galerii* nigdy się nie ukazała. Dzięki uprzejmości prof. Piotra Piotrowskiego i prof. Andrzeja Turowskiego korzystam z polskojęzycznego maszynopisu – wersji, która była podstawą kolejnych tłumaczeń.

Maszynopis datowany jest na 1972 rok, ale publikacja tekstu nastąpiła w 1973, choć według Andrzeja Turowskiego i Wiesława Borowskiego¹⁷ maszynopis powstał wcześniej, a inspirowany licznymi dyskusjami i sporami, mógł być napisany jeszcze przed prezentacją *Żywego Archiwum*, być może niemal równocześnie z manifestami *Dokumentacja i Żywe Archiwum* w 1971 roku.¹⁸ *Galeria przeciw galerii* nie przypomina jednak swoją formą ani wspomnianych wyżej manifestów Borowskiego i Turowskiego, ani manifestów przedrukowanych w najbardziej znanej antologii zbierającej teksty związane z krytyką instytucjonalną – *Institutional Critique. An Anthology of Artists Writings*. Tekst jest zdecydowanie dłuższy, o niejednorodnym charakterze, jego strukturę można określić jako patchworkową. Jest to rodzaj manifestu-eseju. Składają się nań elementy diagnozy ówczesnej sytuacji instytucji artystycznych w Polsce, nawiązania do konkretnych instytucji i ich krytyki za granicą, odniesienia do historii Galerii Foksal, a także do teorii, które powstawały w gronie twórców związanych z Galerią w latach wcześniejszych. W esej wplecione zostały również manifesty *Eliminacja sztuki w sztuce*,¹⁹ *Wprowadzenie do ogólnej teorii miejsca*,²⁰ *Co nam się nie podoba w Galerii Foksal PSP*.²¹ Inna jego część dotyczy aktualnej organizacji i przyszłości instytucji. To manifest-projekt o charakterze niemalże performatywnym, który jest rodzajem instrukcji, dokładnym zaleceniem dotyczącym przyszłego działania Galerii Foksal.

Należy tu zwrócić uwagę na fakt, że tekst, który powstał z myślą o zachodnim odbiorcy, miał zaprezentować historię Galerii w odniesieniu do „krytyki instytucjonalnej”. Zagadnienie to, jak wynika z relacji Andrzeja Turowskiego,²² było już wtedy w Polsce znane, w związku z tym opisanie historii Galerii właśnie w taki sposób mogło wydawać się konieczne. Wynikało to również, jak twierdzą krytycy, z licznych dyskusji na ten

temat.²³ Tak jak wspomniałam wcześniej, tekst Turowskiego miał powstać niemal równocześnie z innymi manifestami, sygnowanymi wspólnie przez Turowskiego i Borowskiego – *Dokumentacja*²⁴ i *Żywym Archiwum*²⁵. Poza tym dyskusje na temat dokumentacji artystycznej miały być dla autorów przyczynkiem do rozważań nad rolą galerii i postawą krytyczną.²⁶ Jak twierdzi Andrzej Turowski, interesowała go wówczas szersze pojęta krytyka, nieograniczona do miejsca – przestrzeni galerii i rytuałów z nią związanych, tak jak było to w przypadku funkcjonującej wcześniej grupy krytyków związanych z Foksal. Turowskiego bardziej interesowało (niż zwyczajnie związane z otwieraniem, organizowaniem i aranżowaniem wystaw) krytyczne odniesienie do relacji artysta – instytucja, a także do propozycji samych twórców współpracujących z Galerią.²⁷ W rozmowie z Luizą Nader badacz podkreślił, że umowa przygotowana przez Seta Siegelauba, regulująca prawa artystów i ich relacje z galeriami wydawała mu się wtedy szczególnie interesująca. Wydarzenia i inspiracje płynące z zagranicy, związane z funkcjonowaniem instytucji artystycznych były na Foksal dobrze znane i omawiane, dostrzegano jednak też własny potencjał, jak zwykli charakteryzować go krytycy – galerii autokrytycznej i awangardowej. Turowski w tekście *Galeria przeciw galerii* sprobował pojęcie „krytyki instytucjonalnej” w kontekście polskim, podkreślając konkretne różnice organizacji życia artystycznego w kraju i za granicą, a – co szczególnie ważne – opisując jednocześnie historię Galerii Foksal tak, aby skojarzyć ją z zachodnią tradycją krytyki instytucji. We fragmentach tekstu, w których Andrzej Turowski zaproponował nową strategię artystyczną, autor koncentruje się przede wszystkim na relacji artystów z instytucją rozumianą już nie jako miejsce, ale raczej jako jej historia i instytucjonalna struktura.

Aby zrozumieć specyfikę niektórych pojęć i postulowaną w *Galerii przeciw galerii* koncepcję *Żywego Archiwum*, należy wrócić do manifestu *Żywego Archiwum* oraz do tekstu *Dokumentacja*, które powstawały prawdopodobnie w tym samym czasie, w odniesieniu do podobnych aspektów działania instytucji i które pozwalają na pewien wgląd w refleksje autorów dotyczące analizowanego tu zagadnienia.

Manifesty *Dokumentacja i Żywe Archiwum*, opublikowane przez Galerię Foksal w 1971 roku, to wspólne dzieło Andrzeja Turowskiego i Wiesława Borowskiego. Choć powstały w tym samym czasie i zostały napisane przez tych samych autorów, to ich treści przeczą sobie nawzajem i niemal się znoszą. *Dokumentacja* jest krytyką coraz powszechniejszego koncentrowania się w świecie sztuki na tym, co pozostaje po idei albo działaniu artystycznym. W wyniku poczynionego spostrzeżenia, że zdjęcia, teksty, ulotki i inne dokumenty zostały podniesione do rangi dzieł sztuki, autorzy krytykują to zjawisko jako „bezmyślne, pedantyczne i masowe” gromadzenie wszystkiego. Natomiast *Żywe Archiwum* odwrotnie, nie stanowi krytyki, jak mógłby wskazywać na to tytuł, archiwizowania czy dokumentowania. Jest natomiast projektem pozytywnym – wizją ocenia neutralnego, autonomicznego przekazu artystycznego poprzez stworzenie właśnie *Żywego Archiwum*, które zamiast prezentować historie, izolowałoby myśli, jako forma nieinstytucjonalna i niekulturowa. Aby lepiej zrozumieć koncepcje obecne w tych manifestach, które są dla mnie tym bardziej istotne, że pojawiają się również w interesującym mnie materiale badawczym (są prezentowane w przestrzeni Galerii w *Żywym Archiwum*), należy odnieść się do nich jeszcze raz i dokładniej przyjrzeć kreowanym przez autorów pojęciom.

Rozpocznę od *Dokumentacji*. „Świat sztuki wkroczył w erę DOKUMENTACJI” – tak brzmi pierwsze zdanie manifestu, a jego dalsza część jest nie mniej dramatyczna. Autorzy wskazują na nietrwałość dzieła sztuki, rozumianej jako jednorazowa idea bądź wydarzenie bez materialnego śladu i stając w obronie tak rozumianej efemerycznej twórczości, występują więc przeciwko dokumentacji. W tekście przedstawiają zagrożenia, jakie wiążą się z diagnozowaną przez nich, narastającą tendencją dokumentowania i archiwizowania. Krytykowane jest działanie takiej instytucji jak muzeum, które – według autorów – poprzez prowadzenie archiwum dokumentacji, stwarza iluzję przetrwania idei artystycznych. Idei, które jako dokumentacja są ich zdaniem, nieprzydatną artystycznie „skłębioną magmą”, wartościową jedynie komercyjnie. Autorzy stwierdzają, że w in-

stytucjach artystycznych dokumentacja funkcjonuje jak dzieło sztuki, w związku z tym jest przez Borowskiego i Turowskiego postrzegana jako materiał do manipulacji i działań komercyjnych. Interesujące, że w tym ujęciu, choć jest tu mowa o muzeum, ciężar krytyki został przesunięty z instytucji na dokumentację.

Kolejnym zagrożeniem związanym z dokumentacją jest jej „samoreprodukcja” i „rozpowszechnianie się” w różnych instytucjach. Związane jest to również z utratą kontroli samych autorów nad śladami, często jedynymi materialnymi pozostałościami ich twórczości. Taką dokumentację, według krytyków, trudniej zniszczyć niż całe muzeum czy kolekcję. Zatem, kiedy nie można jej już zniszczyć, należy jej zaprzeczyć. Konceptualne zaprzeczenie jest proponowaną przez nich strategią krytyki.

Manifest zilustrowany został zdjęciem i opisem fragmentu Happeningu Morskiego Tadeusza Kantora z 1967 roku. Było to symboliczne zatopienie w Bałtyku drewnianej skrzyni z dokumentacją Galerii Foksal. Demonstracyjne zaprzeczenie dokumentacji i trwale uniemożliwienie dostępu do niej, poprzez radykalne „zaizolowanie” jej na dnie morza. Zaprzeczenie odbyło się tu jednak na poziomie symbolicznym. W skrzyni nie było bowiem dokumentów.

Wracając do treści manifestu, zawiera on zachętę do krytyki. A dokładnie do zaprzeczania dokumentacji w postaci „bezmyślnego, pedantycznego i masowego” dokumentowania i gromadzenia wszystkiego, tak, aby powstał materiał do nieograniczonych manipulacji. Krytycy wołają: „Dokumentujemy więc wszystko!”

W manifestcie *Żywe Archiwum* autorzy koncentrują się na projekcie prezentacji efemerycznych działań artystycznych. Ich postulatem jest „izolowanie przekazu” zamiast „prezentowania historii”. Kluczowym założeniem idealnego stanu dzieł sztuki jest ich istnienie poza manipulacjami (o które posądzeni są twórcy, aranżery pokazów i odbiorcy). Chodzi o trwanie dzieła „między nadaniem i odbiorem”. Stan, w którym nie działają manipulacje ze strony twórcy z „lirycznym ‘ja’ autora”, a także manipulacje związane z odbiorem „obiegu schematycznych wartości kultury”. Prezentację sztuki w instytu-

cjach artystycznych autorzy manifestu określają jako moment, w którym dzieło sztuki jest instytucjonalizowane i konsumowane. W następstwie takiego scharakteryzowania sytuacji dzieł sztuki, *Żywe Archiwum* ma być alternatywą dla popularnych w tamtym czasie koncepcji Laboratorium Sztuki.²⁸ Zostało ono skrytykowane jako: „cieplarniana wylęgarnia pomysłów, lokalne centrum dopuszczające ekshibicjonistyczną reklamę twórcy w przygotowanych z góry prospektach”.²⁹

Żywe Archiwum ma być czymś innym. W manifestcie została przywołana sytuacja listu w skrzynce, czyli nawiązanie do koncepcji *Sztuki Poczty* Tadeusza Kantora, który właśnie taki moment pozostawiania przesyłki w skrzynce na listy określa jako stan idealny dla artystycznej idei. Zresztą to właśnie z myślą o pozostałościach po *Żywym Archiwum* Krzysztof Wodiczko stworzył projekt słynnych drewnianych skrzynek, tworzących do dziś fizyczne archiwum Galerii Foksal. Drewniane skrzynki miały przypominać skrzynki na listy,³⁰ a po zakończeniu prezentacji *Żywego Archiwum* wszystkie przesłane materiały zostały do nich powkładane.³¹ Autorzy manifestu motywują powstanie *Żywego Archiwum* efemerycznymi faktami artystycznymi. *Żywe Archiwum* miałyby być właśnie taką skrzynką, sejfem, miejscem do izolowania przekazu artystycznego. Czyli miejscem, w którym dzieło będzie mogło zachować swoją „neutralność”.

„NIE PREZENTUJEMY HISTORII, LECZ IZOLUJEMY MYŚLI” – to główne hasło manifestu. Zamiarem Borowskiego i Turowskiego było stworzenie miejsca „nieinstytucjonalnego” i sytuacji nieulegającej kulturowym ramom twórczej aktywności. *Żywe Archiwum* miała odróżniać od innych zbiorów nieużyteczność zgromadzonego materiału. Według manifestu działalność *Żywego Archiwum* miała polegać przede wszystkim na utrzymywaniu „neutralności” poprzez „nieingerencję”. Poza zrealizowaniem wizji idealnej instytucji sztuki jako sejfu – Archiwum miałyby być podporządkowane twórczości – nie kreować, lecz wynikać z zewnętrznych zjawisk artystycznych.

Podsumowując koncepcje zawarte w tych dwóch manifestach, należy zwrócić uwagę na krytykę dokumentowania i form prezentacji sztuki, a także na przewijającą się w kilku miejscach kon-

cepcję „izolowania przekazu” i związanego z nią traktowania *Żywego Archiwum* jako miejsca gwarantującego „neutralność” i „nieingerencję” w dzieła sztuki. W koncepcjach krytyków widoczna jest obawa przed zawłaszczeniem, nie dostrzegam natomiast w nich domagania się reprezentacji. Do kwestii kluczowych dla zrozumienia koncepcji Andrzeja Turowskiego, które pojawiły się w obu manifestach (czyli „zaprzeczenia dokumentacji” i „izolowania przekazu”) wrócę jeszcze w dalszej części tekstu. Manifesty *Dokumentacja* i *Żywe Archiwum* to jednak bardzo ważne wprowadzenie do wizji „krytyki instytucjonalnej” zaproponowanej przez Andrzeja Turowskiego. Ich obecność w przestrzeni prezentacji *Żywego Archiwum* w Galerii dodatkowo utwierdza mnie w tym przekonaniu.

Zawartą w opisanych powyżej manifestach krytykę pewnych aspektów systemu artystycznego, opisane wątki, a także wysunięte propozycje można dostrzec także w wizji „krytyki instytucjonalnej”, którą zaproponował Andrzej Turowski. Przejdźmy zatem do analizy interesującego mnie tekstu źródłowego. Manifest *Galeria przeciw galerii* otwierają spostrzeżenia dotyczące struktury geograficzno-organizacyjnej życia artystycznego. Zdaniem Turowskiego aktywność twórców i instytucje miałyby być ze sobą ściśle związane, wedle zasady, że galerie i muzea powstają w centrum życia artystycznego, a ono z kolei lokuje się najczęściej w pobliżu ośrodków aktywność tę uznających i upowszechniających. Patologia systemu instytucjonalnego polega na rozdzieleniu życia artystycznego i oficjalnych jego centrów-instytucji, a dokładnie na powoływaniu czy działaniu instytucji, która do swojego charakteru, programu i założeń dopasowuje interesującą ją twórczość artystyczną, zamiast z natężenia tej twórczości wynikać. Turowski stwierdza, że charakterystycznym przejawem współczesnej kultury okazuje się – zamiast dzieł sztuki – funkcjonowanie samych instytucji.

Opisana patologia doprowadziła według badacza do kryzysu hegemonii instytucji artystycznych, określonych przez autora jako „istniejące ponad wydarzeniami artystycznymi”. Opisując ten kryzys Turowski odnosi się w sposób ogólny do „krytyki instytucjonalnej” i wydarzeń

w świecie sztuki, do których doszło w latach sześćdziesiątych we Francji i Stanach Zjednoczonych.³² Następnie badacz wraca do krytyki instytucji samozwańczych, niezwiązanych z wydarzeniami artystycznymi, a także do wydarzeń artystycznych, organizowanych ogólnie (na przykład przez władze), co było typowe dla polskiego świata sztuki w tamtym okresie. Taka sytuacja prowadzi do rozdziwisku pomiędzy centrami „z wykształconymi pojęciami o sztuce” i „peryferyjnym życiem artystycznym”. Zatem wizja „krytyki instytucji” zasadza się przede wszystkim na zdiagnozowaniu rozdzielania aktywności instytucji od działalności artystycznej. Według idealistycznej wizji Turowskiego instytucje powinny wynikać ze wzmożonej działalności artystów i powinny być jej podporządkowane.

Pierwszy akapit tekstu Turowski kończy pytaniem: „Jaki sens w tej perspektywie miała i ma działalność Galerii Foksal? Czym ma być stworzone w jej ramach *Żywe Archiwum*?” Pytanie to jest kluczowe dla eseju, który prezentuje historię i strategię Galerii w perspektywie „krytyki instytucjonalnej”. Zostało to zaznaczone już we wstępie. Głównym tematem jest tu „krytyka instytucjonalna”, która kojarzy się z wydarzeniami z zagranicy. To tam ma swoje korzenie – tak odległy, zdawałoby się, od sytuacji twórców w Polsce – sprzeciw wobec komercjalizacji instytucji artystycznych, który był jedną z głównych przyczyn zaistnienia tego zjawiska. Kolejny akapit tekstu jest dobitnym wyrazem istotnych różnic w sposobie organizacji instytucji w Polsce i zagranicą.

Turowski podkreśla rolę kontekstu oraz fakt, że to, co na Zachodzie nazywane jest „krytyką instytucjonalną” i często odnosi się do komercjalizacji działalności artystycznej, w Polsce musi odnosić się do czegoś innego, gdyż tak rozumiana komercjalizacja tutaj nie zaistniała. Poza drobnymi inicjatywami, nie funkcjonował wolny rynek, a znaczących zakupów dzieł sztuki dokonywało przede wszystkim państwo. Kartą przetargową była w tym przypadku raczej przychyłność mecenasów, czyli państwa, niż utrzymanie się na rynku komercyjnym. Nie wspominam tu o relacjach artystów z zagranicą. Dalej, odnosząc się do mecenatu państwa, Turowski rozważa jego działanie. Według badacza można stwierdzić, że strategia

państwa, jako mecenas sztuki, polega na preferowaniu wartości już uznanych, ale w gruncie rzeczy związanych z partykularnymi interesami wspierających. Wątek ten nie jest dalej rozwijany. Badacz krytykuje również organizację i schematy działania instytucji artystycznych w Polsce, które według niego funkcjonują na zasadach organizacyjnych i ideowych galerii komercyjnych. Działalność Galerii Foksal miałaby jednak wyłączać się z tego schematu i – zamiast walczyć o uwagę i zainteresowanie mecenasów – raczej miałaby tworzyć forum, czyli miejsce dla artystów, którzy z racji charakteru uprawianej sztuki (opisanej jako „postawa” i „eksploatowanie nowych problemów”) znaleźli się na peryferiach, „poza administracyjnymi i społecznymi schematami kultury”. Choć badacz przyznaje, że podejmowane przez Galerię działania mogą kojarzyć się właśnie ze strategią galerii komercyjnych, a to ze względu na zabieganie o uwagę („krytyka, prasa, propaganda”, czyli przede wszystkim drukowanie plakatów, zaproszeń, katalogów, teksty krytyków ukazujące się w prasie), to jednak według niego odmienny cel – misja instytucji jako galerii dla artystów nieobecnych na państwowych wystawach – nie wykluczał wykorzystania podobnych środków. W tym fragmencie opisane zostały dwie najistotniejsze cechy strategii instytucjonalnej Galerii Foksal. Z jednej strony starano się pozostawać na marginesie instytucjonalnym, pomimo podlegania instytucji państwowej – Pracowni Sztuk Plastycznych – dystansowano się od jej programu, czy raczej polityki innych państwowych instytucji i galerii. Natomiast z drugiej strony, co wyraźnie zaznaczono w tekście, galeria działała na rzecz „innego środowiska artystycznego”. Czyli aktywność Galerii musiała być krytyczna z jednej strony, ale też ochronna z drugiej, aby dać miejsce dla „alternatywy”.

Tworzenie miejsca „kształtowania lub istnienia INNEGO środowiska artystycznego” to element planu na przyszłość, zawarty w manifestie Turowskiego. Szczególnie istotne miałyby być indywidualne postawy, a z tym – według autora – wiązała się konieczność promocji, czyli rozległego zasięgu wspomnianych wyżej manifestacji artystycznych. Nie należy zapominać, że w przypadku Galerii Foksal rozpowszechniano nie tylko mani-

festacje artystyczne, ale i te związane z samą galerią – na przykład manifesty krytyków dotyczące jej programu. Esej Turowskiego zawiera odwołania do opinii krytyków Galerii zbliżonych w wymowie do zagranicznej „krytyki instytucjonalnej”. Postulowany szeroki zasięg oddziaływania nie oznaczał jednak „masowości” czy „demokratyczności”. To przede wszystkim środowisko artystyczne miało być bazą i priorytetem działalności Galerii. Wewnątrz samego środowiska artystycznego drogą dyskusji i „eliminacji” miało dokonywać się wartościowanie i kształtowanie karier artystycznych. Trudno nie zgodzić się z twierdzeniem, że działalność Galerii Foksal zakładała jej elitarny charakter, jednak wpływ na kształt związanego z nim środowiska miały przede wszystkim osoby zarządzające galerią, niekoniecznie sami artyści. Wystarczy przywołać tu słynny, kluczowy dla kształtowania artystycznego środowiska neoawangardy artykuł Wiesława Borowskiego, oddziałujący w sposób długotrwały i deprecjonujący na twórczość wielu artystów, wprowadzając podział na awangardę i pseudoawangardę.³³ Następnie w tekście Turowskiego pojawia się coś na kształt opisu tendencji krytycznej, kształtowanej przez krytyków Galerii. W kolejnych akapitach autor przywołuje wcześniej publikowane manifesty, jest to próba przedstawienia czytelnikom zagranicznym (przede wszystkim z Zachodu, bo głównie z takimi Galeria utrzymywała kontakty) teoretycznych rozważań i historii Galerii w sposób zbliżony, a właściwie paralelny do znanych im historii manifestacji „krytyki instytucjonalnej”. Zacytowany został manifest Borowskiego *Eliminacja sztuki w sztuce. Za pomocą Wprowadzenia do ogólnej teorii miejsca* przywołane były wątpliwości krytyków, dotyczące podstawowych schematów działalności galeryjnej. Nasilenie tendencji krytycznej Turowski ilustruje tekstem *Co nam się nie podoba w Galerii Foksal?*.

Po takim zaprezentowaniu historii Galerii autor skupia się na jej przyszłości i opisaniu możliwej w warunkach polskich strategii krytycznej. Według Turowskiego Galeria miałaby chronić artystyczny przekaz przed zawłaszczeniem, bo to ono stanowi największe niebezpieczeństwo dla artystów w Polsce. Obawiano się przyjęcia pozycji centrum i metod działania instytucji hegemonu.

Co ciekawe – zarówno w odniesieniu do kompromitujących się instytucji państwowych, jak i do inicjatyw związanych z tworzeniem „innego” środowiska artystycznego. Turowski stwierdza, że z jednej strony w Galerii kreowano fakty artystyczne, które zachwiały całym schematem jej funkcjonowania ale, niestety, schemat był szybko powielany i funkcjonował tak, jak wcześniej. Z drugiej strony zaś zdecydowana kontestacja Foksal przez inne instytucje i galerie doprowadziła jednak do zakończenia działalności. Według autora nie zdecydowano się na zakończenie aktywności Galerii Foksal ze względu na rozwój wydarzeń artystycznych, ale uznano również, że byłby to rodzaj kompromisu instytucjonalnego. Wiąże się to zapewne z postrzeganiem Galerii jako azylu dla „innego” środowiska artystycznego, miejsca dla inicjatyw, które rzekomo nie mogły funkcjonować w innych instytucjach.

Turowski w swoim artykule opisuje również działalność Galerii właśnie w takim kontestacyjnym duchu. *Asamblaż zimowy* i dyskusja krytyków oraz twórców, szczególnie ożywiona na przełomie 1970 i 1971 roku, to przykłady ciągłego dezawuowania podstawowych reguł funkcjonowania Galerii. Istotnym elementem pozytywnej wizji instytucji byłoby odnalezienie takiej formy, która najpełniej mogłaby podporządkowywać się „faktom artystycznym”. Galeria miałaby więc działać jako „wolna transmisja wszelkiej aktywności twórczej”. Tej utopijnej wizji od razu towarzyszą jednak zastrzeżenia i scenariusze możliwych problemów. Należą do nich: 1) konieczność wyboru prezentowanej sztuki, czyli mimo wszystko stosowanie pewnej instytucjonalnej władzy – wyboru właśnie, 2) niemożliwa neutralizacja pozaartystycznego otoczenia oraz 3) pojawiające się na końcu pytanie dotyczące kwestii organizacyjnych: „Czym może być jeszcze galeria i na jakich sposobach postępowania może ona opierać swoją strukturę?”. Jak widać krytyczne koncepcje Turowskiego oscylują cały czas wokół Galerii i jej autokrytyki. Istotne wydaje mi się tutaj zauważenie tych aspektów działania Galerii, które uniemożliwiają jej funkcjonowanie na zasadzie zupełnie neutralnej. Nie zmienia to jednak faktu, że próbę „neutralizacji” instytucji podjęto w praktyce w *Żywym Archiwum*.

Wracając do tekstu *Galeria przeciw galerii* warto przyjrzeć się dokładniej strategii, którą Andrzej Turowski zaproponował dla galerii funkcjonującej w Polsce lat siedemdziesiątych. W ostatniej części manifestu pojawiła się pozytywna wizja instytucji – rodzaj planu działania w duchu „krytyki instytucjonalnej”, ale dopasowanej do lokalnej sytuacji. Strategia ta została konkretnie i zwięźle opisana w kolejnych punktach:

1 Zakładano stworzenie *Żywego Archiwum*, które przez swoją niefunkcjonalność miało gwarantować neutralność instytucjonalną zawartych w nim „faktów”.

2 Artyści mieli przekazać do *Żywego Archiwum* własne krytyczne manifestacje.

3 Podkreślono zależność Galerii od wydarzeń artystycznych, które każdorazowo miały nadawać sens działaniu instytucji-galerii. Założono także konieczność zmian struktury galerii w taki sposób, aby mogła być ona bardziej elastyczna.

To trzy podstawowe postulaty dotyczące przyszłej strategii Galerii. Zaproponowano także zmiany dotyczące dokumentacji artystycznej, która była punktem wyjścia do dyskusji o *Żywym Archiwum*.

Dokumentacja ma mieć w Galerii swoje miejsce, lecz nie typowe dla dokumentacji z artystycznych archiwów, ale „neutralne”, czyli takie, w którym:

- nie otrzyma się pełnej informacji o sztuce,
- nie będzie szansy na estetyczną czy intelektualną fascynację,
- nie będzie ona miejscem wypracowywania zasad takiej czy innej historii sztuki.

Autor zaznacza jednak, że działalność Galerii nie będzie ograniczona do *Żywego Archiwum* (które – gdyby funkcjonowało samo – byłoby konformistycznym wybiegiem), a indywidualne wydarzenia/wystawy, niemieszczące się w zneutralizowanym archiwum, pozwolą artystom, realizującym się na innych niż archiwum polach, na aktywność artystyczną. Kontekstem dla ich działań nie ma być jednak miejsce, rozumiane jako przestrzeń galerii, ale idee zarysowane w zgromadzonej dokumentacji.

Czyli tylko w tej twórczej formie można było dotrzeć do dokumentacji? Tak. Można wyobrazić sobie jedyny możliwy sposób korzystania z archiwum jako twórczy dialog jednego artysty z drugim.

Połączenie artystycznego przekazu, przechowywanego niczym w skrzynce, z działaniami artystycznymi to proponowany model funkcjonowania *Archiwum*. Według Turowskiego, nie stanowiłby on „sposobu katalogowania, przechowywania, zabezpieczania, ukazywania, udostępniania dokumentów”, lecz chodziłoby tu o „działania artystyczne same w sobie”. Swoje wcześniejsze określenie archiwum Turowski motywuje przekonaniem, że „rekonstrukcja dokumentów jest sytuowaniem wobec siebie różnych postaw i może być ujawniona sposobem innego działania artystycznego”. Twórczość artystyczna jawi się tu jako jedyna, wolna i nieulegająca schematom, działalność. Zamiast kultury opartej na spekulacji przedmiotami Turowski proponuje „wyobrażeniowe krążenie decyzji artystycznych”.

Na zakończenie podtrzymuje własne przekonanie o potrzebie dalszego istnienia instytucji-galerii. Jej główne zadania to: ciągle kompromitowanie siebie, demaskowanie i krytykowanie swojego instytucjonalnego charakteru. Ponadto Galeria ma stale podporządkowywać się faktom artystycznym, a jej instytucjonalna forma ma być przez nie przekształcana.

Tekst zamyka ogólna refleksja na temat kultury. W jej obrębie Galeria, choć krytyczna i z nowym planem działania, według Turowskiego nie jest w stanie łagodzić typowej kontrowersji: przedmiot-mysł, dokumentacja-akt kreacji. Galeria może utrzymywać jedynie napięcie pomiędzy wspomnianymi pojęciami. Dowiadujemy się, że „nie jest funkcją galerii zmienianie schematów kultury”. W ostatnim zdaniu manifestu jego autor określił miejsce Galerii w dyskusji na temat „krytyki instytucjonalnej” nie jako tej, która jest podmiotem tej dyskusji. Podmiotem, który zmienia schematy kultury albo wypracowuje alternatywny model działania, ponieważ byłoby to jedynie innym, ale i tak kolejnym rodzajem instytucjonalizacji, po prostu schematem. Rolą galerii jest, według Turowskiego, utrzymywanie napięcia pomiędzy sprzecznymi elementami.

Galeria przeciw galerii Andrzeja Turowskiego jest szczególnym tekstem – manifestem, wpisuje sytuację Galerii Foksal w zjawisko „krytyki instytucjonalnej”, próbując znaleźć dla instytucji sztuki w Polsce odrębny i szczególny model działania. Model ten, najlepiej wyrażony w omawianych powyżej postulatach, ma służyć trzem następującym priorytetom: izolowanie przekazu, podporządkowanie galerii działalności artystycznej i uelastycznienie organizacji instytucjonalnej.

Najoryginalniejszym i najbardziej związanym z kontekstem działania był postulat izolowania przekazu. Z treści manifestów z kręgu Galerii Foksal (pisanych przede wszystkim przez krytyków) wynika, że galeria taka jak Foksal postrzegana była w Polsce jako instytucja stojąca po stronie artystów, natomiast największym wrogiem twórców pozostawało państwo, jego strategia zawłaszczania kultury. Sytuacja okazała się jednak bardziej skomplikowana, ponieważ Galeria była *de facto* również instytucją państwową (działającą w instytucjonalnej strukturze Pracowni Sztuk Plastycznych) oraz miejscem prezentacji owych „INNYCH” środowisk artystycznych jednocześnie. Poza tym w Galerii Foksal, w przeciwieństwie do galerii państwowych Związku Polskich Artystów Plastyków, obowiązywała hierarchia. Wielu artystom, których można również zaklasyfikować do „innych” środowisk trudniej było zorganizować wystawę w Galerii Foksal niż w galerii państwowej. Tak zwane „inne” środowiska artystyczne najwyraźniej były reprezentowane w instytucjach państwowych, ale też artyści nie-szczególnie o to zabiegali, traktując państwowego mecenasza z dużą podejrzliwością. W *Galerii przeciw galerii* Turowski nie skupia się na tych relacjach, scharakteryzuje je (w szczególności te determinowane przez kontekst polityczny), dopiero po latach w tekście *Polska Ideoza*.

W odniesieniu do innych tekstów – manifestów „krytyki instytucjonalnej”, które można przeczytać chociażby w antologii *Institutional Critique*,³⁴ ten wyjątkowo nie ma kontestacyjnego charakteru. Jest to przede wszystkim opisanie historii Galerii jako fragmentu historii „krytyki instytucjonalnej” i nakreślenie przyszłej strategii instytucji. Andrzej Turowski w swoim artykule, zdaje się, po raz pierwszy w Polsce tak bezpo-

średnio odniósł się do zachodniej „krytyki instytucjonalnej”. Opisał z tej perspektywy przeszłość i przyszłość Galerii Foksal, następnie zaś przez pryzmat Galerii odniósł się do życia artystycznego w Polsce. Turowski określił Galerię Foksal jako „jedyne” miejsce dla „innego środowiska artystycznego”, pominął tym samym wszystkie inne inicjatywy, tak zwane „galerie autorskie”, zawłaszczając historię „krytyki instytucjonalnej”, dla której jedyną odpowiedzią w Polsce miała być Galeria Foksal. Wyartykułowane zostało także postanowienie, że Galeria nie zakończy swojej działalności w obliczu opisanego polityki kulturalnej, gdyż, jak wspominałam, jest jedynym miejscem dla „innego” środowiska artystycznego. Foksal nadal będzie istnieć, lecz nie jako instytucja o najlepszym możliwym schemacie funkcjonowania, ale jako instytucja, pozostająca zawsze przestrzenią podtrzymywania konfliktu. Zapewnienia o strategii podtrzymywania tego stanu znalazły się wprawdzie w tekście, ale sam manifest takiej bezpośredniej kontestacji nie zawiera. Zawiera natomiast coś wprost przeciwnego – przepis na poprawę strategii działania Galerii.

Praktyka – Żywe Archiwum

Według większości źródeł w Galerii Foksal odbyły się dwie prezentacje *Żywego Archiwum*, pierwsza w 1971 i druga w 1972 roku. Zdarza się jednak, że w niektórych kalendarzach czy podsumowaniach uwzględniana jest tylko jedna z nich, a sami organizatorzy nie są w stanie przypomnieć sobie wielu szczegółów na ten temat. Ograniczę się zatem do dostępnych materiałów, które (zwłaszcza dokumentacja fotograficzna) dotyczą przede wszystkim pokazu z 1972 roku.

Żywe Archiwum zostało zorganizowane, tak jak wiele inicjatyw w tamtym czasie, dość spontanicznie. Krytycy osobiście zapraszali zaprzyjaźnionych twórców, a do tych mniej zaprzyjaźnionych i mieszkających za granicą wysyłali drukowane zaproszenia. Zachęcały one artystów do przekazywania i przesyłania dokumentacji bądź oryginalnych prac, które miałyby być umieszczone i przechowane w *Archiwum*. W rozsyłanych drukach od samego początku *Żywe Ar-*

chiwa występują w liczbie mnogiej. Jeśli zna się dokładny opis *Żywego Archiwum* w *Galerii praciw galerii*, to zaskakuje w tym miejscu fakt, że opis koncepcji *Żywych Archiwów*, podany w zaproszeniach, został sprowadzony do jednego zdania: „W *Żywych Archiwach* należących do Galerii Foksal gromadzimy bogatą kolekcję ważnych nagrań i dokumentów dotyczących radykalnych koncepcji artystycznych.” Dalej autorzy koncentrują się na samych przesyłanych materiałach. Wachlarz zaferowanych wówczas możliwości był szeroki i, wbrew przytaczanym wcześniej manifestom i krytykom dokumentacji (*Żywe Archiwum, Dokumentacja*), organizatorzy podkreślali, że mogą to być oryginalne, stworzone przez artystów przedmioty bądź dokumentacja ich działań, wykonana przez kogoś innego. Pod względem typologicznym, przesyłane materiały też mogły być zupełnie różne (wywiady, teksty, zdjęcia itp.). Kilkakrotnie w liście pojawiają się, jako przykład takich materiałów, nagrania dźwiękowe, które również mogły być wykonane osobiście przez artystę albo przez kogoś innego. Zapowiedziano także zwroty taśmy natychmiast po skopiowaniu jej na taśmę w Galerii Foksal. Czy zatem taśmy miały funkcjonować tu jako nowy mail-art? Autorzy listu najwidoczniej planowali wykorzystanie tego nowego medium w swojej praktyce galerijnej. Poza jasno wybrzmiewającym w liście komunikatem o możliwości przesłania bardzo różnorodnych materiałów, zaproszeni artyści nie otrzymywali właściwie żadnej informacji o *Żywym Archiwum* i koncepcji „izolowanego przekazu”. Przesłane materiały miały po prostu „funkcjonować” w *Żywym Archiwum*. Zwracano się również do adresatów zaproszeń z prośbą o podawanie nazwisk twórców. Z listy osób, które przesyłały swoje materiały wyraźnie wynika, że byli to dobrze znani i uznani już artyści. Taką listę, wraz z pomniejszonymi reprodukcjami przesyłanych materiałów, opublikowano w kwietniu 1972 roku w czasopiśmie *Jeden. Żywe Archiwum* zostało w nim przedstawione jako „funkcjonujące w Galerii od sierpnia 1971 roku (...) równocześnie i równoległe z aktualnymi prezentacjami sztuki.” Na jednej stronie zreprodukowano kilka kopert i przesyłek oraz listę autorów, którzy przekazali „swój wkład” do archiwum. Byli to (w kolejności

podanej w czasopiśmie): Ben Vautier, Christo, Anthony Caro, Robert Filliou, E. de Wilde, Harald Szeemann, Yvon Lambert, Tomasso Trini, Klaus Groh, Tadeusz Kantor, Zbigniew Gostomski, Maria Stangret, Achille Perilli, Lars Englund, Dick Higgins, Alan Jacquet, Titus Carmel, Druga Grupa, Stanisław Dróżdz, Urszula Czartoryska, Andrzej Kostolowski, Wolf Vostell. Jak można zauważyć, przez organizatorów zostali zaproszeni przede wszystkim artyści zagraniczni, właściwie jedynie zza zachodniej granicy, oraz tacy, którzy byli już dość dobrze w tamtym czasie znani.

Sposób organizowania *Żywego Archiwum*, pomimo zachowania wielu cech postulowanych w manifestie Turowskiego, wskazuje na oddalanie się organizatorów od pierwotnej koncepcji strategii instytucjonalnej. Przykładem może być ujawnienie materiałów i nazwisk artystów. W czasopiśmie, jak wspomniałam, zreprodukowano część kopert i przesyłek. Krytycy zrezygnowali z niedostępnej instytucji – sejfu, na rzecz typowego dla tamtego czasu prezentowania przesyłek oraz licznych zagranicznych kontaktów galerii. Realizowali krytykowaną przez Turowskiego promocję i informację, wzorem galerii komercyjnych.

Przysyłane materiały zgromadzono w Galerii, aby następnie „zaprezentować” je (najprawdopodobniej) we wrześniu 1971 i od 3 do 10 czerwca 1972 roku.

Na trzech archiwalnych fotografiach widoczny jest pokaz zorganizowany w głównym pomieszczeniu Galerii. Nie przypomina on typowej wystawy. Jest raczej, jak piszą autorzy, „udostępnieniem”, ale „udostępnieniem paczek”, bo przesłane materiały zostały zapakowane w foliowe worki, więc *de facto* nie były dostępne dla oglądających. Zarówno ten gest, jak i aranżację wnętrza Galerii można potraktować jako przestrzenną manifestację *Żywego Archiwum*.

Przesłane materiały były niedostępne, ale w Galerii można było zobaczyć również pewne „dostępne” treści – manifestacje i prace umieszczone na ścianach. Dlatego, opisując prezentację *Żywego Archiwum*, podzieliłam ją roboczo na dwie warstwy: spodnią – niedostępną dla odwiedzających galerię, czyli materiały zakryte folią oraz wierzchnią – elementy widoczne, umiesz-

zione na ścianach i w innych miejscach przestrzeni wystawienniczej, czyli dostępne dla gości.

Tak jak wspomniałam, część przesłanych do *Żywego Archiwum* materiałów została zreprodukowana w czasopiśmie *Jeden*. Kopie opublikowanych przesylek nie pozwalają jednak na dobre rozeznanie się w ich treści, a ponieważ w zaproszeniu pojawiło się określenie „radikalne”, dodatkowo zaś Andrzej Turowski w *Galerii przeciw galerii* zapowiadał wypowiedzi krytyczne i odnoszące się do koncepcji *Żywego Archiwum*, postanowiłam przyjrzeć się bliżej kilku wybranym przykładom.

Mój wybór podyktowany został względami pragmatycznymi, ponieważ tylko w niewielu przypadkach pracownicy Galerii byli w stanie wskazać materiały przesłane do *Żywego Archiwum*. Przejrzałam dokładnie skrzynkę Christo, którą udostępniono mi w Galerii jako zawierającą w całości materiały przesłane na zaproszenie Borowskiego i Turowskiego. Znajdowały się w niej: naklejona na tekturkę fotografia wraz z opisem *5600 Cubicmeter Package 1967-1968* oraz jedna pojedyncza fotografia dokumentująca ten projekt, podobna informacja ze zdjęciem i opisem „opakowanych budynków”, do tego również dodatkowa „osobna” fotografia z 1963 roku, fotografia przedstawiająca *Packed Tower* w Spoleto we Włoszech z 1968 roku, fotografia zatytułowana *Packed Fountain* również ze Spoleto z 1968 roku, zestaw pocztówek przedstawiających różne akcje Christo opublikowany przez muzeum w Chicago, katalog wystawy *Wrapped Floors – Wrapped Walk Ways* opublikowany przez Museum Haus Lange Krefeld w 1971 roku, katalog-broszura dotyczący projektu *Valley Curtain* opublikowany przez Museum of Fine Arts w Houston w 1971 roku oraz kilka fotografii dokumentujących akcję *Valley Curtain* z 1971 roku.

O ile niektóre z udokumentowanych działań można nazwać radykalnymi, o tyle nie zaryzykowałabym twierdzenia, że odnoszą się one do koncepcji *Żywego Archiwum* tak, jak opisał to Andrzej Turowski w *Galerii przeciw galerii*.³⁵ Zresztą zagraniczni artyści nie mieli nawet szansy odnieść się do tego pomysłu, bo w listach, które otrzymywali, nie byli o nim informowani. Zawartość foliowych worków w obrębie prezentacji *Ży-*

wego Archiwum określiłabym jako formę typową dla ówczesnej wymiany międzyartystycznej, jak publikacje, fotografie, kserokopie, manifesty, powielana dokumentacja, mail-art.

Niestety, poprzez zapraszanie znanych i pożądaných artystów krytycy Galerii pozbawili się prawdziwie krytycznych wypowiedzi, zamiast dyskusji i odniesienia do koncepcji *Żywego Archiwum* budowali po prostu swoją pozycję na scenie artystycznej.

Odnosząc się do charakteru materiałów przesłanych do *Żywego Archiwum* mam jeszcze jedno zastrzeżenie: przy postulatach nieudostępniania (albo opisanego tak szczegółowo, restrykcyjnego sposobu ich udostępniania jedynie dla potrzeb artystycznego dialogu) można było wyobrazić sobie materiały krytycznie odnoszące się do całego systemu funkcjonowania kultury, które ewentualna forma galerii-sejfu mogłaby zabezpieczyć (być może przed cenzurą)? Można było dokonać analizy lokalnej sytuacji sztuki i galerii. Jednak wydaje się, że zupełnie nie na tym zależało krytykom, którzy nie skupili się ani na sytuacji lokalnej, ani na odważnych i krytycznych manifestacjach. Nie archiwizowano też wszystkiego, jak przewrotnie zapowiadał Andrzej Turowski w *Dokumentacji*.

Widoczna, „wierzchnia” część wystawy, dostępna dla odwiedzających Galerię, została zaaranżowana przez Borowskiego i Turowskiego. Sądzę, że można nazwać ją manifestem, zarówno jeśli chodzi o aranżację, jak i o udostępnione treści.

Po wejściu do Galerii, już w przedsionku, można było zobaczyć powieszony na ścianach plansze z wycinkami prasowymi. Wycinki z gazet były recenzjami wystaw Galerii³⁶, odnosiły się zarówno do niej, jak i do aktualnej sytuacji kultury w ogóle. Kilka z nich wybrano i przedrukowano w *Jeden*.³⁷ Oryginalne teksty zostały okraszane przez Andrzeja Turowskiego ironicznymi komentarzami, pojawiały się zarzuty o manipulację związane np. z podnoszeniem wartości rynkowej dzieł sztuki albo z ujarzmianiem działalności artystycznej przez instytucje i cele propagandowe. Większość z nich odnosi się do kwestii obiegu, instytucji i rynku sztuki, do tzw. kultury mieszczańskiej. Była to już na wstępie manifestacja wykroczenia zainteresowań teoretyków z Foksal

poza sferę galeryjną, próba krytyki systemu kulturalnego, w którym Galeria Foksal funkcjonowała. Jednak była to próba według mnie przynajmniej częściowo chybiona, bo odnosząca się albo do kwestii wewnątrzartystycznych, niebudzących szczególnej dyskusji, albo do zagadnień związanych z rynkiem sztuki, który wtedy w Polsce po prostu nie istniał.

Natomiast w głównej przestrzeni Galerii można było zobaczyć długie ławy/stoły, ustawione wzdłuż pomieszczenia, na których ułożono foliowe worki, zawierające liczne dokumenty, katalogi i przesyłki. Materiały można było przeglądać tylko przez plastik. Obecność dokumentów była zamaniestrowana, ale faktyczny dostęp do nich, w szczególności do treści, które zawierały, był niemożliwy.

Na prawie całej ścianie po lewej stronie od wejścia do Galerii napisano odręcznie manifest informujący o tym, czym jest *Żywe Archiwum*. „Udostępnienie Żywego Archiwum do wglądu nie jest jego ekspozycją! Nie ma rangi pokazu artystycznego. Żywe Archiwum wbrew intencjom jest instytucją wykształconą w oparciu o sztukę, która w swej aktywności pragnęła i pragnie przekroczyć zinstytucjonalizowany system cyrkulacji sztuki. Żywe Archiwum stara się odpowiedzieć na nowe fakty artystyczne, choć siła tych faktów i tak musi rozbijać instytucje wokół nich powstające. Żywe Archiwum nie jest prowokacją artystyczną, ponieważ żadne otoczenie sztuki pretendować do tego nie ma prawa. Żywe Archiwum przyjmuje natomiast odpowiedzialność za fakty artystyczne, znajdujące się w jego zasięgu. Obecne spotkanie z Żywym Archiwum jest wprowadzeniem w mechanizm funkcjonowania instytucji. Jest przerwą w udostępnianiu działań artystycznych przez galerię”. Tekst ten odbiega od manifestu *Żywe Archiwum*, jest rodzajem opisu/instrukcji czy informacji dla odwiedzających Galerię. W ostatnim zdaniu pobrzmiewa jakby echo manifestu Anki Ptaszkowskiej *Nowy regulamin współpracy z Galerią Foksal* – mam tu na myśli „przerwę” w działaniu Galerii.

Na ścianie naprzeciw wejścia zawieszono wielki napis: „Dokumentacja”. Dodatkowo niżej dość niedbale poprzyczepiano (czarną taśmą) inne materiały – dokumenty, odbitki ksero i ko-

pie wcześniej publikowanych manifestów. Pod ścianami znajdowały się stoły z dokumentacją Galerii, a umieszczony między ławami projektor wyświetlał na ścianie slajdy, również najprawdopodobniej związane z dokumentacją wydarzeń, które kiedyś miały miejsce w Galerii. Pod napisem „Dokumentacja” ustawiono dwa niewielkie stoliki, na których umieszczono odtwarzacze wraz ze słuchawkami. Na taśmy nagrano różne materiały dźwiękowe, niektóre powtarzając kilkakrotnie.³⁸ Były to przede wszystkim manifesty: *Dokumentacja*, *Żywe Archiwum*, manifest Tadeusza Kantora. Poza tym można było posłuchać przemówienia Marinettiego po włosku, audycji z amerykańskiego radia o muzyce eksperymentalnej, a także – co wydało mi się szczególnie interesujące – wybranego przez Andrzeja Turowskiego i odczytanego przez Wiesława Borowskiego fragmentu artykułu z francuskiego czasopisma *Robho*. Turowski wspomina, że w tamtym czasie był stałym czytelnikiem czasopisma i interesowały go teorie lewicowe.³⁹

Cała ta zewnętrzna warstwa *Żywego Archiwum* pretenduje według mnie do grupy zabiegów znanych z zachodniej krytyki instytucjonalnej. I to poczynając od przywołanego na początku odniesienia pozagaleryjnego i krytyki systemu kultury, poprzez demonstracyjne nieudostępnianie przekazu artystycznego, które zaaranżowane w przestrzeni galerii można było odebrać jako manifest, a także poprzez manifesty umieszczone na ścianach, aż po nagrania odtwarzane z taśmy, z płomienną krytyką z Francji na czele. W przestrzeni wystawy, dokładnie w jej dostępnej, „wierzchniej” warstwie, można dostrzec ambicję Andrzeja Turowskiego związaną z działaniami krytycznej instytucji.

Podsumowanie

Po omówieniu zorganizowanych pokazów *Żywego Archiwum*, można zadać pytanie o realne wypełnienie postulatów dotyczących przyszłej działalności Galerii Foksal, zawartych w *Galerii przeciw galerii*. Rozważę to nawiązując do kolejnych punktów propozycji Turowskiego. Powołano *Żywe Archiwum*. Artystyczne „fakty” zebra-

no od zaprzyjaźnionych artystów i tych, którzy zechcieli przesłać je pocztą. Turowski zaznaczał, że przez swoją afunkcjonalność materiały te będą miały zagwarantowaną neutralność instytucjonalną. Co do wypełnienia tego założenia mam istotne wątpliwości. Można bowiem stwierdzić, że opublikowanie części materiałów w *Jeden* było ich wykorzystaniem, posłużeniem się nimi. Upublicznienie ich, jako dokumentacji działań Galerii, było – poza dowodem na aktywność krytyków z Foksal – również prezentacją ich własnych prestiżowych kontaktów.

Drugim postulatem było przekazanie przez artystów do *Żywego Archiwum* własnych krytycznych wypowiedzi. Ten punkt, tak jak zauważyłam to wcześniej, mógł rzeczywiście inicjować ciekawą sytuację, jednak nie został wypełniony. Przesłane materiały nie odnoszą się do *Żywego Archiwum*. Niektóre z wypowiedzi artystycznych oczywiście można traktować jako wypowiedzi krytyczne czy radykalne, ale wynika to z charakteru twórczości autorów, a nie ze współpracy z *Żywym Archiwum*. Przyczyną niepowodzenia realizacji tego założenia było zapewne nieinformowanie zaproszonych o koncepcji *Żywego Archiwum* i o związanym z nią celu gromadzenia materiałów, o czym wspominałam cytując treść zaproszeń.

Trzecim i ostatnim z głównych postulatów było podporządkowanie działalności Galerii wydarzeniom artystycznym, z czym miała się też wiązać zmiana organizacji instytucji, sprzyjająca jej elastyczności. Ten postulat zdecydowanie nie został zrealizowany w czasie funkcjonowania *Żywego Archiwum*. Nie wyartykułowano nawet pomysłu na taką reorganizację pracy Galerii i nie podjęto żadnych widocznych działań zmierzających w tym kierunku. Sedno tej kwestii wybrzmiewa w zdaniu z listu Tadeusza Kantora o tym, że istniał ruch (zainteresowanie krytyków tendencjami krytycznymi), a nie było twórczości. We wszystkich opublikowanych manifestach krytyków Galerii, a także w aranżacji Borowskiego i Turowskiego dostrzec można ambicje związane z krytyką instytucjonalną. Znacznie rzadziej natomiast, podobne zainteresowania można zauważyć w twórczości artystów związanych z Galerią. Ci tworzą w duchu modernistycznym, nie nawiązują do kwestii pozaartystycznych, w dużej

mierze mieszczą się w nurcie określonym przez Turowskiego jako tautologiczny. Innych twórców, choćby tych określonych później przez Wiesława Borowskiego jako pseudoawangardowi, w ogóle nie brano pod uwagę (nie wysłano do nich zaproszeń do *Żywego Archiwum*). Zatem w obszarze galerii nie pojawiały się propozycje artystyczne, które mogłyby wywoływać dyskusje czy zmiany związane z organizacją instytucjonalną. Borowski i Turowski nie próbowali również podążać za artystycznymi propozycjami. Ich koncepcja prowadzenia Galerii była na tyle silna i jasno sprecyzowana, że nawet listy Tadeusza Kantora nie doprowadziły do dyskusji i negocjowania instytucjonalnej strategii. Nie wszyscy artyści, którzy wspólnie z krytykami tworzyli program Galerii Foksal przyjęli jako obowiązujące zasady funkcjonowania przedstawione w tekście *Galeria przeciw Galerii*. W samej prezentacji *Żywego Archiwum* artyści odegrali przedmiotową rolę. W projekcie Turowskiego i Borowskiego wypowiedzi artystyczne zaprezentowane zostały jako niedostępne rekwizyty. Zapakowane w folie, pozbawione możliwości oddziaływania.

Podsumowując, trzeba stwierdzić, że pomimo pewnych powierzchownych prób (jak aranżacja wnętrza w przestrzeni Galerii Foksal), główne postulaty opisane w *Galerii przeciw galerii*, a dotyczące działania *Żywego Archiwum*, nie zostały spełnione.

Jeśli chodzi o bardziej szczegółowe określenie roli dokumentacji w Galerii, to nowa strategia miała zagwarantować artystycznym przekazom miejsce „neutralne”, czyli takie, w którym:

„nie otrzyma się pełnej informacji o sztuce, nie będzie szansy na estetyczną czy intelektualną fascynację, nie będzie miejscem wypracowywania zasad takiej czy innej historii sztuki”.

Opakowanie prac w foliowe worki może uchodzić za manifestację takiego „neutralnego” i „izolowanego” miejsca. Później jego symboliczną reprezentacją stały się archiwalne skrzynki zaprojektowane przez Wodiczkę. Jednak w codziennej praktyce Galerii taka radykalna izolacja okazała się niemożliwa. Wystarczy tu po raz

kolejny przywołać publikację części materiałów i nazwisk autorów w *Jeden*.

Teraz należałoby wrócić do podziału (wprowadzonego przez Gerarda Rauniga) na krytykę instytucji i krytykę instytucjonalną. Posłużę się zdaniem, w którym różnicę pomiędzy tymi zjawiskami charakteryzuje Michał Pospiszyl: „Tym samym krytyk, zamiast zajmować uprzywilejowaną epistemologicznie pozycję, powinien był śledzić napięcia, podążając za możliwymi tendencjami czy liniami ujścia. To w tych konfliktach i walkach, a nie w teorio-krytycznych inkubatorach miały kryć się rzeczywiste alternatywy dla przemocy nowoczesnych instytucji”.⁴⁰ *Galeria przeciw galerii* i prezentacje *Żywego Archiwum* zdecydowanie bardziej przypominały teoriokrytyczne inkubatory niż rzeczywiście krytyczne działania. Galeria Foksal realizowała to, co Raunig opisywał jako charakterystyczne dla lat sześćdziesiątych skupianie się na elementach życia artystycznego i poddawanie ich artystycznej analizie. Dlatego przywołane na wstępie określenie, którym posłużył się Andrzej Turowski – „przewrotna krytyka instytucji” lepiej opisuje charakter działań podejmowanych przez tę galerię, niż – często później przywoływana w tym kontekście – „krytyka instytucjonalna”.

Przypisy

- ¹ Tekst powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. Piotra Piotrowskiego w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- ² Andrzej Turowski w rozmowie „Na marginesie idei i praktyki archiwum,” dostępny 24 lutego 2018, <http://kulikzofia.pl/archiwum/na-marginesie-idei-i-praktyki-archiwum/>.
- ³ Zob. Magdalena Ujma, „Krytyka instytucjonalna,” dostępny 24 lutego 2018, <http://magdalena-ujma.blogspot.com/2013/01/krytyka-instytucjonalna.html>.
- ⁴ Paweł Polit, „Czy można spóźnić się na koniec historii Galerii Foksal,” w *My was widzimy. Działalność Galerii Foksal w latach 1966-1989*, red. Karolina Łabowicz-Dymanus (Warszawa: MCK, Galeria Foksal, 2009).
- ⁵ Polit, „Czy można spóźnić się na koniec historii Galerii Foksal,” 111.
- ⁶ Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku* (Poznań: Rebis, 1999).
- ⁷ Ibidem, 137.
- ⁸ Marcin Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki PRL-u* (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2006).
- ⁹ Ibidem, 189.
- ¹⁰ Ibidem, 181.
- ¹¹ Luiza Nader, *Koncepcjonalizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Foksal, 2009).
- ¹² Ibidem, 420.
- ¹³ Gerald Raunig, „Instituent Practices: Fleeing, Instituting, Transforming,” w *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, red. Gerald Raunig i Gene Ray (Londyn: MayFlayBooks, 2009), 3-13.
- ¹⁴ *Jeden* (Warszawa: Galeria Foksal PSP, kwiecień 1972).
- ¹⁵ *Three/Trois* (Warszawa: Galeria Foksal PSP, luty 1973).
- ¹⁶ Korespondencja mailowa z prof. Andrzejem Turowskim z dnia: 22 stycznia 2014.
- ¹⁷ Korespondencja mailowa z Wiesławem Borowskim z dnia: 24 lutego 2014.
- ¹⁸ Korespondencja mailowa z prof. Andrzejem Turowskim z dnia: 22 stycznia 2014.
- ¹⁹ Wiesław Borowski, *Eliminacja sztuki w sztuce*, ulotka - materiały Galerii Foksal, 1966.
- ²⁰ Anka Ptaszkowska i Mariusz Tchorek, *Wprowadzenie do ogólnej teorii miejsca*, ulotka - materiały Galerii Foksal, 1966.
- ²¹ Wiesław Borowski i Anka Ptaszkowska i Mariusz Tchorek, *Co nam się nie podoba w Galerii Foksal PSP*, ulotka - materiały Galerii Foksal, 1969.
- ²² Andrzej Turowski w rozmowie z autorką przeprowadzonej w dniu 27 maja 2014 (nagranie w archiwum autorki).
- ²³ Andrzej Turowski w rozmowie z Luizą Nader, aneks do pracy doktorskiej, 2009 (dziękuję autorce za udostępnienie).
- ²⁴ Wiesław Borowski i Andrzej Turowski, *Dokumentacja*, ulotka - materiały Galerii Foksal, 1971.
- ²⁵ Wiesław Borowski i Andrzej Turowski, *Żywe Archiwum*, ulotka - materiały Galerii Foksal, 1971.
- ²⁶ Turowski w rozmowie z Luizą Nader, aneks do pracy doktorskiej, 2009.
- ²⁷ Ibidem.
- ²⁸ Na przykład *Laboratorium Sztuki* zaproponowane przez Gerarda Bluma-Kwiatkowskiego w Elblągu, ulotka 1961.
- ²⁹ Borowski i Turowski, *Żywe Archiwum*, 1971.
- ³⁰ Turowski w rozmowie z Luizą Nader, aneks do pracy doktorskiej, 2009.
- ³¹ Korespondencja mailowa z Wiesławem Borowskim z dnia 24.02.2014.
- ³² Andrzej Turowski, *Galeria przeciw galerii*, maszynopis, 1972.
- ³³ Wiesław Borowski, „Pseudoawangarda,” *Kultura* nr 12 (1975).
- ³⁴ Alexander Alberro i Blake Stimson, red., *Institutional Critique. An Anthology of Artists Writings* (Cambridge, Londyn: The MIT Press, 2009).
- ³⁵ Turowski, *Galeria przeciw galerii*, 1972.
- ³⁶ Niestety nie udało mi się ustalić dokładnej zawartości plansz. Polegam na tekstach zacytowanych w *Jeden* i opisie Luizy Nader w *Koncepcjonalizm w PRL*.
- ³⁷ Ostatnia strona czasopisma *Jeden*, kwiecień 1972.
- ³⁸ Na przykład czytane przez różne osoby manifesty *Dokumentacja* i *Żywe Archiwum*.
- ³⁹ Turowski w rozmowie z Luizą Nader, aneks do pracy doktorskiej, 2009.
- ⁴⁰ Michał Pospiszyl, „Sztuka instytucji mniejszych,” *Dialog* nr 11 (2017): 152-168.

Bibliografia

- Alberro, Alexander i Stimson, Blake, red. *Institutional Critique. An Anthology of Artists Writings*. Cambridge, Londyn: The MIT Press, 2009.
- Blum-Kwiatkowski, Gerard. *Laboratorium Sztuki*. Ulotka - materiały Galerii Foksal, 1970.
- Borowski, Wiesław. *Eliminacja sztuki w sztuce*. Ulotka - materiały Galerii Foksal, 1966.
- Borowski, Wiesław. „Pseudoawangarda”. *Kultura* nr 12 (1975): 11-12.
- Borowski, Wiesław, Ptaszowska, Anka i Tchorek, Mariusz. *Co nam się nie podoba w Galerii Foksal PSP*. Ulotka – materiały Galerii Foksal, 1969.
- Borowski, Wiesław i Turowski, Andrzej. *Żywe Archiwum*. Ulotka - materiały Galerii Foksal, 1971.
- Borowski, Wiesław i Turowski, Andrzej. *Dokumentacja*. Ulotka - materiały Galerii Foksal, 1971.
- Jeden*. Warszawa: Galeria Foksal PSP, kwiecień 1972.
- Lachowski, Marcin. *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki PRL-u*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2006.
- Nader, Luiza. *Konceptualizm w PRL*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Foksal, 2009.
- Nader, Luiza. Aneks do pracy doktorskiej zawierający wywiady, Warszawa, 2009.
- Piotrowski, Piotr. *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Rebis, 1999.
- Polit, Paweł. „Czy można spóźnić się na koniec historii Galerii Foksal”. W *My was widzimy. Działalność Galerii Foksal w latach 1966-1989*, red. Karolina Łabowicz-Dymanus. Warszawa: MCK, Galeria Foksal, 2009.
- Pospiszyl, Michał. „Sztuka instytucji mniejszych,” *Dialog* nr 11 (2017): 152-168.
- Ptaszkowska, Anka i Tchorek, Mariusz. *Wprowadzenie do ogólnej teorii miejsca*. Ulotka - materiały Galerii Foksal, 1966.
- Raunig, Gerlad. „Instituent Practices: Fleeing, Instituting, Transforming”. W *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique* Rauning, red. Gerald Raunig i Gene Ray, 3-13. Londyn: MayFlyBooks, 2009.
- Three/Trois*. Warszawa: Galeria Foksal PSP, luty 1973.
- Turowski, Andrzej. „Na marginesie idei i praktyki archiwum”. Zapis dyskusji. Dostępny 24 lutego 2018. <http://kulikzofia.pl/archiwum/na-marginesie-idei-i-praktyki-archiwum/>.
- Turowski, Andrzej. *Galeria przeciw galerii*. Maszynopis, archiwum Galerii Foksal, 1972.
- Ujma, Magdalena. „Krytyka instytucjonalna”. Dostępny 24 lutego 2018. <http://magdalena-ujma.blogspot.com/2013/01/krytyka-instytucjonalna.html>.