

RUCH GALERYJNY W POLSCE. ZARYS HISTORYCZNY. OD LAT SZEŚCZDZIESIĄTYCH POPRZEZ GALERIE KONCEPTUALNE LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH PO ICH KONSEKWENCJE W LATACH OSIEMDZIESIĄTYCH I DZIEWIĘCZDZIESIĄTYCH.

Łukasz Guzek

Tworzenie galerii jako sposób na funkcjonowanie w świecie sztuki było czymś charakterystycznym dla sztuki polskiej drugiej połowy dwudziestego wieku. Ilość takich inicjatyw była tak duża, i zarazem dotyczyły one najbardziej progresywnych idei sztuki, że miało to wpływ na kierunki jej rozwoju. A to oznacza, że sztuka znalazła się w rękach artystów, a nie władzy lokalnej i centralnej, galerii i muzeów, a także krytyków, kuratorów, historyków sztuki etc. Było to także zjawisko społeczne będące jednym z ważnych czynników kształtowania kultury, często w skrajnie niesprzyjających warunkach. Możemy więc mówić o „ruchu galerii”, który stał się instytucją sztuki w Polsce i nie ma precedensu w sztuce światowej.

W opisie i interpretacji ruchu galerii, zarówno całości zjawiska i poszczególnych inicjatyw, opieram się na modelu awangardy modernistycznej, który opracował Mieczysław Porębski. Porębski wskazał dziesięć cech formacji awangardowej: wojowniczość, bezkompromisowość, elitaryzm, dystans (wobec współczesności), przewartościowanie tradycji, policentryzm, interdyscyplinaryzm, programowość, duch rewolty oraz utopijność.¹ Cechy te doskonale tłumaczą dążenie do tworzenia przez środowiska artystyczne zamkniętych grup, których wyrazem instytucjonalnym była galeria oraz znaczenie jakie w ich programach artystycznych odgrywały formy live art.

Program artystyczny galerii powstających w latach sześćdziesiątych wywodził się bezpośrednio z nurtów sztuki awangard modernistycznych, stąd można je nazwać „galeriami modernistycznymi”. Paradygmatyczną przestrzenią dla sztuki modernistycznej jest biała ściana, czyli *white cube*.² Galeria jest tu traktowana jako kontener na sztukę – miejsce prezentacji, które ma pomieścić dzieła-przedmioty estetyczne. Galerie powstające w latach siedemdziesiątych są związane ze sztuką konceptualną, stąd można je nazwać „galeriami konceptualnymi”. Są one traktowane przez swoich twórców **tak jak** dzieła sztuki czy działalność artystyczna. Stają się wtedy nie tylko kontenerem na sztukę, ale same są jedną z radykalnych form artystycznych i rozszerzeniem istniejących granic sztuki. W tym sensie galeria konceptualna jest wyrazem fundamentalnej zmiany ontologicznej w sztuce konceptualnej polegającej na zastąpieniu estetyki wizualnej (przedmiotowej) – idealizmem.

W odniesieniu do dyskutowanego tu zagadnienia, przesunięcie uwagi z dzieła (przedmiotu) na samą galerię (przestrzeń) powoduje, że zaczynamy rozpatrywać przestrzeń sztuki (dzieła) jako przestrzeń obecności. Stąd znaczenie wszelkiego rodzaju form efemerycznych, live art i innych uwzględniających element obecności, gdyż to one są czynnikiem aktywnym, odpowiedzialnym za rozszerzanie granic sztuki i radykalizm programów artystycznych. Dlatego to formy obecności pojawiające się w galerii modernistycznej zapowiadają powstanie galerii konceptualnych i zmianę obiektywnej i obojętnej przestrzeni typu modernistycznego (*white cube*) na przestrzeń specyficzną (kontekstualną). W ten sposób sztuka zyskiwała nieuchronnie kontekst społeczno-polityczny (krytyczny), co dotyczyło dzieł, ale i działalności artystycznej (środowiskowej) w ogóle. Kontekstualizm jest formą późnego (dojrzałego) konceptualizmu (postkonceptualizmu), prowadzącego do przełomu modernizm/postmodernizm. Ten proces stopniowej kontekstualizacji i postmodernizacji programów artystycznych galerii konceptualnych możemy obserwować już od końca lat siedemdziesiątych, a zwłaszcza w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych.

Ową dialektykę sztuki i obecności, wewnętrznego i zewnętrznego, indywidualnego i społecznego, uchwycił Jan Świdziński nadając jej formułę „sztuki jako sztuki kontekstualnej” (Przedmiot „O” przyjmuje znaczenie „m” w czasie „t”, w miejsce „p”, w sytuacji „s”, w stosunku do osoby/osób „o” wtedy i tylko wtedy).³ Świdziński sformułował ją w połowie lat siedemdziesiątych i rozwijał do końca dekady. Świdziński, choć mieszkał (i nadal mieszka) w Warszawie, to jako artysta był związany z wieloma środowiskami (w Warszawie współpracował z Galeriami Repassage i – głównie – Remont, a także z Galerią Adres w Łodzi, Galerią BWA w Lublinie, Galerią Sztuki Najnowszej we Wrocławiu z którą realizował projekty sztuki kontekstualnej w dojrzałej fazie drugiej połowy lat siedemdziesiątych). Ale sama koncepcja kontekstualna została wypracowana w toku jego współpracy z Warsztatem Formy Filmowej (WFF) w połowie lat siedemdziesiątych, czyli na gruncie awangardy foto-filmowej. Jest to o tyle ważne dla naszych rozważań, że jedną z metod opisu historii sztuki konceptualnej jest prezentacja jej rozwoju według środowisk (miast), które w Polsce ze sobą konkurują. Tymczasem Świdziński pracował w każdym z nich (z wyjątkiem Krakowa, gdzie pojawił się pod koniec okresu dominacji sztuki konceptualnej, co tylko potwierdza jego mniejszą rolę w sztuce konceptualnej lat siedemdziesiątych). Świdziński był artystą-teoretykiem, czyli modelowym przykładem artysty konceptualnego, najbardziej radykalnym w Polsce, bliskim w tym Kosuthowi, którego znał i z którym polemizował, a nawet był od niego o tyle bardziej radykalny, że oprócz traktowania pracy teoretyka **tak jak** pracy artystycznej, posługiwał się fotografią, uprawiał także performance, który w pewnym momencie stał się jego głównym medium. Świdziński, inaczej niż inni piszący artyści tego czasu w Polsce (a podobnie jak Kosuth), nie traktuje pisanie o sztuce li tylko jako komentarza do własnej sztuki, ale odnosi się do sztuki w ogóle. Dlatego to on jako artysta zdołał uchwycić na terenie sztuki polskiej zmianę, jaką spowodowało pojawienie się sztuki konceptualnej, jako zmianę ontologiczną, a także przejście jakie dokonało się w samej sztuce konceptualnej od sztuki jako bytu językowego do sztuki jako bytu społecznego (krytycznego), czy konceptualizmu prospołecznego, czyli opisując to w kategoriach kosuthowskich – między „Art after Philosophy” a „Artist as Anthropologist”. Na tym polega kluczowe znaczenie Świdzińskiego dla sztuki polskiej – to on połączył ponad żelazną kurtyną sztukę polską ze światową w tym najważniejszym dla sztuki współczesnej momencie jakim było najpierw wprowadzenie sztuki konceptualnej, a następnie przełom modernizm/postmodernizm.

Wymiar społeczny (krytyczny).

W Polsce drugiej połowy dwudziestego wieku, w powojennej rzeczywistości, naturalne dążenie awangardy do zamykania się we własnym kręgu wzmacniał opresyjny charakter totalitaryzmu komunistycznego. Tu należy dodać, że niezależnie od specyfiki społeczno-politycznej tego czasu, galeria czy to modernistyczna, czy to konceptualna, jest projektem zawsze *par excellence* politycznym (często niezależnie od intencji samych twórców). Powoduje to pozorny paradoks – twórcy galerii zarazem, często *expressis verbis*, odcinali się od polityki, ale to owa polityczność *sine qua non* czyniła taką formułę aktywności jak galeria atrakcyjną zarówno dla samych twórców i odbiorców. Ruch galerii w latach siedemdziesiątych wpisywał się szczególnie w nurt kontrkultury (ów prospołeczny wymiar konceptualizmu opisał Świdziński w książce *Art, Society and Self-consciousness*, wyd. w 1979 roku w Kanadzie.⁴ Miał on co prawda na myśli społeczeństwo zachodnie, ale ten sam proces był nieuchronny także z tej strony żelaznej kurtyny. Jego specyfiką było tu wyparcie ze sfery oficjalnej wypowiedzianych czy deklarowanych poglądów. Pozostawało jednak oddziaływanie podskórne, czyli to co było dyskutowane prywatnie i siłą rzeczy nie w pełni uświadamiane, gdyż musiałoby wtedy wiązać się z praktyką w sferze społecznej. Galeria była więc *quasi* czy *extra* instytucją – alternatywą dla istniejących instytucji (także alternatywą społeczną, środowiskową, kontrkulturową), równoległą wobec oficjalnego życia sztuki. Tak też należy rozumieć ich niezależność, mimo, to kolejny paradoks – wielorakich form podległości organizacyjnej, administracyjnej i finansowej.

Problemem do rozwiązania było znalezienie *modus vivendi* z systemem społeczno-politycznym panującym w Polsce. Wypracowano tu kilka modeli. Polegały one na zagnieżdżaniu galerii w większej instytucji. Były nimi instytucje kultury, jak domy

kultury itp., mniej obserwowane przez władzę, ponieważ były przez nią uznawane za miejsca nieprofesjonalne i nie reprezentujące władzy, tak jak oficjalne galerie i muzea; instytucje kultury studenckiej, kluby, domy studenckie, ponieważ ucześnie cieszyły się względną autonomią; organizacje twórców, jak Związek Plastyków czy Fotografików, z racji ograniczenia do profesjonalnego kręgu. Wreszcie były to prywatne mieszkania i pracownie.

Galerie były zakładane i prowadzone przez artystów i nie-artystów, tzw. „osoby sprzyjające” (określenie przyjęte w ruchu galerii w latach dziewięćdziesiątych). Kategoria „osoby sprzyjającej” pozwalała objąć nie tylko tych którzy sami prowadzili galerie bądź odgrywali aktywną rolę w życiu środowisk artystycznych, ale tych którzy pracowali w oficjalnych instytucjach, które same w sobie nie były ani sprzyjające ani nie uczestniczyły w ruchu galerii. Był to więc szeroki i liczny ruch, co nadawało mu siłę społeczną, z którą koniec końców musiała liczyć się władza. O przynależności do kategorii „galerii konceptualnej” decyduje nie tylko wystawiana sztuka. To sposób traktowania projektu galerii przez swojego twórcę **tak jak** dzieło sztuki. A było to możliwe na mocy założeń sztuki konceptualnej. Program artystyczny galerii był pochodną tej pierwotnej decyzji, również o charakterze *par excellence* artystycznym. Drugą cechą galerii konceptualnych jest sieciowość, w skali kraju i świata. Ich *raison d'être* nie polega na absorpcji i centralizacji, ale działaniu odśrodkowym i proliferacji sztuki (informacji). Dla ruchu galerii nie ma centrum – są centra lokalne, jak punkty sieci.

W latach siedemdziesiątych na gruncie idealistycznych założeń sztuki konceptualnej, różnica artysta/nie-artysta (także artysta/teoretyk) uległa zatarciu – skoro galeria to projekt artystyczny, traktowany **tak jak** dzieło sztuki, to tworzenie galerii = tworzenie sztuki. Niezależnie od motywacji uczestników ruchu galerii, był to okres największego otwarcia (rozszerzenia) sztuki. Nic więc dziwnego, że był to też okres największego nasilenia ruchu galeryjnego. Jest to także część odpowiedzi na pytanie dlaczego dziś taki ruch nie jest już możliwy. Stąd też wynikał pewien paradoks społecznego funkcjonowania takich galerii, bo z jednej strony galerie deklarowały swoją otwartość (programową i społeczną), a z drugiej miały charakter indywidualnego, autorskiego projektu (*per analogiam* do dzieł sztuki) w którym poza jego twórcą mogli partycypować tylko pokrewnie myślący. Dotyczy to jednak zarówno galerii modernistycznych jak i konceptualnych. Główne cechy galerii-uczestników ruchu galerii to: niekomercyjność, trochę wymuszona brakiem rynku w Polsce tego czasu; powstanie w wyniku oddolnej inicjatywy, samoorganizacji (i samoedukacji) środowiska; utrzymywanie bezpośrednich kontaktów ze środowiskiem i artystami za granicą opartych na osobistych relacjach; wyspecjalizowany program, zwłaszcza w galeriach konceptualnych, którego celem było rozszerzanie definicji sztuki, głównie w oparciu o sztukę efemeryczną, live art oraz nowe media.⁵

W tym tekście skupiam się jednak na opisie pewnego stanu faktycznego. Historia ruchu galeryjnego pozwala opisać i poddać analizie proces recepcji i rozwijania zagadnień sztuki współczesnej w Polsce, zwłaszcza specyfikę szeroko rozumianej sztuki konceptualnej i przełom modernizm/postmodernizm (w sztuce). Choć dotyczy on galerii, to należy pamiętać, że ruch galeryjny łączy się z systemem plenerów, sympozjów i innych odbywających się regularnie czy okazjnie spotkań, co miało wpływ na budowanie sieci relacji i kształtowanie programów poszczególnych miejsc. Prezentowany poniżej przegląd inicjatyw galeryjnych obejmuje tylko przykłady galerii, które mają znaczenie dla uchwycenia istoty zjawiska i jego dynamiki.

Chronologia

W Polsce historię inicjatyw galeryjnych można podzielić na następujące okresy: pierwszy – po roku 1956, postalinowskiej odwilży – do końca lat sześćdziesiątych, gdy programy artystyczne galerii bazowały na późnym modernizmie. Okres drugi: od roku 1970, strajków i masakry robotników i zmiany władzy – do 13 grudnia 1981, to „przedłużona” dekada lat siedemdziesiątych, dominacji sztuki konceptualnej, powstawania galerii konceptualnych tworzących sieć (czy ruch). W tym okresie można wyróżnić późną fazę od sierpnia 1980, powstania szerokiego ruchu nacisku społecznego organizującego się wokół powstałego w wyniku strajków w stoczni gdańskiej niezależnego od władzy związku zawodowego „Solidarność”, do

wprowadzenia stanu wojennego 13 grudnia 1981. W tym czasie słabość totalitarnej władzy z jednej strony i silny nacisk społeczny z drugiej, pozwoliły na stworzenie pewnej przestrzeni wolności, co wyzwoliło energię twórczą wielu środowisk. Wyrazem tego były inicjatywy galeryjne i wystawiennicze oraz intensyfikacja kontaktów międzynarodowych. To także okres podsumowania rozwoju sztuki konceptualnej i procesu postmodernizacji sztuki (w pierwszej fazie związanej z konceptualizmem). Jednak stan wojenny zahamował rozwój sztuki w tym kierunku.

Następny okres to lata 1982-1989, to „skrócona” dekada lat osiemdziesiątych. Obejmuje czas stanu wojennego, który co prawda formalnie został zniesiony w 1984 roku, ale jego konsekwencje trwały do tzw. „Okrągłego Stołu” w 1989 – porozumienia władzy i opozycji w sprawie wprowadzenia reform, demokratyzacji politycznej i liberalizacji ekonomicznej, czyli w praktyce rozpoczęcia procesu demontażu systemu totalitarnego wprowadzonego w Polsce po II wojnie światowej w 1945 roku. W tym okresie sztuka czerpała z doświadczeń konceptualizmu, ale izolacja środowisk artystycznych powodowała oderwanie sztuki polskiej od światowych trendów, a zarazem rodziła potrzebę poszukiwania form wyrazu i sposobów działania adekwatnych do nowej sytuacji. Nastąpiło wtedy zerwanie ciągłości rozwoju sztuki polskiej, co będzie miało konsekwencje w następnym okresie.

W latach dziewięćdziesiątych scena sztuki była budowana właściwie od początku. Tak jak cały kraj przechodziła ona proces dostosowywania do nowych warunków politycznych i ekonomicznych (komercjalizacja). Budowane były też od początku kontakty międzynarodowe. Zarazem w międzyczasie dorosło już nowe pokolenie artystów i organizatorów dla których dekada konceptualna nie była doświadczeniem bezpośrednim, a jedynie historią sztuki, o której w dodatku niewiele wiadomo, gdyż zerwanie ciągłości oznaczało także zerwanie ciągłości dyskursu. Sztuka polska w latach dziewięćdziesiątych jest więc jak gdyby wymyślana od początku i łączona ze światowymi trendami późnego (spóźnionego) postmodernizmu niejako ponad latami osiemdziesiątymi. Jak widzimy, wydarzenia w polskiej polityce wewnętrznej są splecione z przemianami sztuki.

Ten przegląd zamykam z końcem lat dziewięćdziesiątych. Po roku 2000, mimo iż galerie tu wymienione kontynuują pracę, to jednak w całościowym obrazie świata sztuki staje się wyraźnie widoczny wpływ jaki wywarła zmiana systemu w Polsce. Dawne modele zakładania galerii przestają być w nowych warunkach funkcjonalne. Zarazem zaczynają funkcjonować inne modele związane z nowymi sposobami finansowania kultury i zasadami ekonomii rynkowej. Ale zmieniają się także instytucje sztuki, które stosunkowo chętnie absorbują nowe zjawiska. Wszystko to wymusza zmiany w dyskursie sztuki; potrzebne są nowe pytania, metody, pojęcia. O trwałości zjawiska świadczy to, że galerie takie wciąż istnieją i powstają. I choć zmiany w sztuce i w otoczeniu zewnętrznym powodują na przestrzeni dekad zmiany w praktyce ich funkcjonowania, to istota zjawiska pozostaje niezmienna.

Ruch galeryjny

W Polsce praktyka i mit awangardy (i awangardowego artysty) najsilniej były zakorzenione w Krakowie, gdzie istniała ciągłość tradycji awangardy sięgającej jeszcze dziewiętnastego wieku, *fin de siècle* i artystycznej *decadance* okresu tzw. Młodej Polski, czyli polskiego Jugendstil. W okresie dwudziestolecia, między 1918 rokiem, końcem I wojny światowej, a wybuchem II, pojawiły się w Polsce inne silne ośrodki awangardy modernistycznej, jak Łódź (zwłaszcza dzięki Katarzynie Kobro i Władysławowi Strzemińskiemu), Wilno, Lwów i Warszawa. Po II wojnie światowej wiodącą rolę odgrywają te, w których udało się utrzymać bezpośrednią ciągłość artystyczną tradycji awangardy. Tak było w Łodzi i Krakowie, przy czym były to inne tradycje; łódzka wywodziła się z konstruktywizmu, który po II wojnie przestał być tak wpływowy, krakowska była bardziej eklektyczna, a także była dłuższa i silniej zakorzeniona. Dlatego to w Krakowie, w całkowicie zmienionej sytuacji politycznej udało się przetrzymać artystyczny most nad żelazną kurtyną, która oddzieliła wschód od zachodu Europy.

W Krakowie, na fali postalinowskiej odwilży, została założona w 1957 roku Galeria Krzysztofory (od nazwy pałacu, w piwnicach którego się mieściła). Galeria została założona przez artystów skupionych w stowarzyszeniu Grupa Krakowska

(GK). Była to tzw. druga grupa w odróżnieniu od pierwszej – przedwojennej, której była kontynuacją.⁶ GK była pierwszą i jedyną taką inicjatywą w Polsce tego czasu. Ówczesna władza zgodziła się na powstanie niezależnego stowarzyszenia artystów i prowadzenie przez nich galerii tylko dlatego, że wielu jego członków działało w przedwojennej partii komunistycznej. Komunizm przed wojną był awangardowy, jednak po swoim „zwycięstwie” po wojnie, szybko stał się konserwatywnym, ideologią władzy blokującą nowe prądy w sztuce. Na polu filozofii komunizm zastąpił egzystencjalizm, ale o ile na zachód od żelaznej kurtyny wyrażał on gnienie kapitalizmu, tak na wschód – wyrażał gnienie komunizmu. W obu przypadkach był więc fundamentem krytyki systemu. W okresie bezpośrednio po wojnie postacią, wokół której organizowało się życie artystyczne Krakowa (i co wtedy było równoznaczne – Polski) zaczął odgrywać Tadeusz Kantor. Kantor przed wojną nie był zaangażowany w działalność komunistyczną. Jednak w czasie okupacji niemieckiej prowadził w Krakowie w prywatnym mieszkaniu awangardowy teatr (bazując m.in. na *Śmierci Orfeusza* Jeana Cocteau). W 1957 roku Kantor był już niekwestionowanym liderem środowiska krakowskiego i ważną figurą sztuki polskiej. W 1955 roku powołał teatr Cricot 2 (Cricot to nazwa przedwojennego teatru lalkowego związanego z „pierwszą” GK), który następnie przeniósł do Krzysztoforów. Galeria Krzysztoforów była miejscem, w którym można było obserwować proces ustępowania modernistycznej awangardy zakorzenionej w sztuce lat trzydziestych przed powojennymi nurtami sztuki – informel, strukturalizmem, nowym realizmem i egzystencjalizmem pomieszanym tu z polską tradycją romantyzmu i Młodej Polski. W rezultacie sztuka GK była mieszaniną abstrakcji i surrealizmu. Ale tym, co nadawało wyjątkowe znaczenie GK w Polsce było jej bezpośrednie zakorzenienie w tradycji przedwojennej awangardy, a we współczesności jej mit ugruntowały happeningi i spektakle Kantora, *Manifestacje Beresia*, czy performance Warpechowskiego, czyli sztuka o formach live. Wskazane wcześniej cechy awangardy i galerii modernistycznej okazały się w długiej perspektywie działać na niekorzyść GK – powodowały jej zamknięcie w kręgu własnego programu artystycznego, podczas gdy wokół zmieniała się sztuka, zmieniał świat. Grupa od pewnego momentu nie była już w stanie rozwijać się wraz z nim. Aktywność Galerii Krzysztoforów stopniowo słabła, zwłaszcza po śmierci Kantora w 1990 roku. Ponadto, w coraz większym stopniu członków GK zaczęły przejmować galerie komercyjne.

W Poznaniu, w grudniu 1964 roku powstała Galeria odNowa. Jej kierownikiem był Andrzej Matuszewski, który sam był artystą. Galeria funkcjonowała do 1969 roku. Powstała przy klubie studenckim o tej samej nazwie. Program artystyczny galerii był dość eklektyczny. Dominowały rozmaite rodzaje abstrakcji, co pozwala uznać ją tu za galerię modernistyczną. Jednak kilka punktów programu wyróżniało program tej galerii. Galeria sporo miejsca poświęcała na refleksję teoretyczną, organizując spotkania, dyskusje, wykłady, nawet konferencje. Ponadto część wystaw była związana z aranżacjami przestrzeni, czyli formami instalacji z użyciem przedmiotów gotowych (*ready made*). To było *novum*, sztuka wybiegająca w przyszłość. Taka była wystawa Jarosława Kozłowskiego (który od 1967 współprowadził galerię) – *Aranżacja* (1967), czy *21 przedmiotów* Matuszewskiego (1968). Najciekawsze natomiast były happeningi – *VIII Pokaz synkretyczny* Włodzimierza Borowskiego (1968), działanie połączone z instalacją, oraz *Postępowanie* Matuszewskiego (1969), ostatnie wydarzenie w galerii. Ten happening miał wyjątkowo przemyślaną i rozbudowaną strukturę przestrzenną. Praca miała typową dla happeningu strukturę przedziałową.⁷ Elementem aranżacji było dziewięć pokoi. Można było zaglądać do nich przez otwór i oglądać odgrywane repetytywnie sceny. Było to nawiązaniem nie tylko do typowej struktury przedziałowej happeningu, ale także do klasyki awangardy filmowej – scen z filmu *Krew poety* Jeana Cocteau (1930). Powiązanie form zaczerpniętych ze sztuki mediów, akcji i instalacji było niecodzienne w Polsce tego czasu i mogło otworzyć drogę do nowatorskich prac intermedialnych. Nie zostało jednak ani rozpoznane przez krytykę tego czasu, ani sam Matuszewski nie kontynuował prac w tym kierunku. Wspomniane realizacje wykraczały poza dominujący obraz sztuki polskiej lat sześćdziesiątych. Są one także pierwszymi świadectwami poszukiwań postawangardowych w Polsce. Jednak galeria działała zbyt krótko aby stała się jej charakterystyką programową. W Galerii odNowa odbyło się jeszcze jedno ważne dla naszych tu rozważań wydarzenie – sympozjum pod nazwą „Spektrum Galerii i Salonów Debiutów” (1967), będące próbą uchwycenia specyfiki ruchu galerii

i budowania sieci. W sympozjum uczestniczyły: Galeria EL, Elbląg, (G. Kwiatkowski), Galeria Eksperymentalna – Studio Eksperymentalne (Wł. Borowski), Galeria Lubelska, Lublin (A. Styak), Galeria odNowa, Poznań (A. Matuszewski), Galeria Pod Moną Lisą, Wrocław (J. Ludwiński), Galeria Redakcji „Kultura i Życie”, Warszawa (A. Ekwiński, Galeria Współczesna, Warszawa (M. i J. Boguccy), Galeria ZSP, Toruń (E. Wiśniewska), Salon Debiutów, Warszawa (J. Bryl), Salon Debiutów Klubu „Od Nowa”, Poznań (J. Kozłowski), Salon Debiutów przy „Pałacyku”, Wrocław (A. Szulc) Salon Debiutów przy „Żaku”, Gdańsk, Salon Debiutów przy Klubie Dziennikarzy, Wrocław (J. Chwałczyk). W sumie osiem galerii i pięć Salonów Debiutów.⁸ Nie uczestniczyły w spotkaniu Galeria Krzysztofory i Galeria Foksal. Takie ich postępowanie jest zgodne z modelowymi cechami awangardy Porębskiego. Trwały one przy nim aż przestało mieć to dla kogokolwiek jakiegokolwiek znaczenie. Natomiast widać, ile z tych miejsc pozostało w sieci galerii. Kilka cech Galerii odNowa powodowało, iż to ona zapowiadała powstanie modelu galerii konceptualnej. Była prowadzona przez artystę, a w pewnym momencie nawet dwóch (Jarosław Kozłowski, współpracownik Matuszewskiego, wkrótce zaczął prowadzić własną galerię konceptualną Akumulatory2). Mimo, że nie myśleli oni o nadaniu galerii statusu autorskiego, podobnego temu jaki artysta nadaje swoim dziełom sztuki, czyli nie przesunęli oni galerii na pozycję galerii konceptualnej i nie traktowali jej **tak jak** dzieło sztuki, to jednak realizowali w niej nowatorskie prace, które przez swój formalny charakter powodowały, że przestrzeń galerii była przestrzenią dzieła sztuki. Wykraczanie poza obowiązujący model sztuki wiąże się ze zwiększonym zainteresowaniem refleksją teoretyczną, co odzwierciedlał program galerii, o czym wspominałem, ale i sam Matuszewski sporo pisał, a z czasem porzucił całkowicie tworzenie artefaktów na rzecz eseistyki. I wreszcie, zorganizowanie pierwszego spotkania galerii zapowiada inny sposób myślenia, nie kategoriami awangardy (jak w modelu Porębskiego), ale kategoriami tworzenia sieci, który z natury cechuje otwartość, gdyż opiera się ona na wymianie, współpracy i budowaniu kontekstualnie (relacjonalnie) rozumianej przestrzeni. Lokalnie, przykład Galerii odNowa wpłynął na powstanie innych galerii tego typu – uczestników sieci galerii.

W Warszawie w 1966 roku powstała Galeria Foksal (od nazwy ulicy przy której się mieściła). Inaczej niż Galeria Krzysztofory, Galeria Foksal była agendą państwowej instytucji zajmującej się kontraktami zarobkowymi dla artystów (PSP). Założycielami Galerii Foksal byli krytycy Hanna Ptaszkowska, Wiesław Borowski i Mariusz Tchorek. Jak ważne było wtedy to, by wskazać na jakiegokolwiek związek z awangardą przedwojenną świadczy pozycja Henryka Stażewskiego, który był członkiem grup Cercle et Carré i Abstraction-Création. I choć w latach sześćdziesiątych jego prace w stylu Hansa Arpa nie miały już znaczenia artystycznego, miał on znaczenie jako postać. Jednak największy wpływ na jej program artystyczny wywierał Kantor. Kantor wspierał swym autorytetem galerię i jej grupę, a galeria promowała Kantora.⁹ Była ona galerią modernistyczną, jednak reprezentującą następny etap rozwoju postawangardowej sztuki lat sześćdziesiątych. Punktem wyjścia programu artystycznego galerii stały się już nie nurty awangard lat trzydziestych, tak jak w przypadku Grupy Krakowskiej i Galerii Krzysztofory, ale tendencje Nowego Realizmu (*Nouveau Réalisme*), w których doskonale mieściła się sztuka Kantora. Jednak znów tym co było najbardziej progresywne, a zarazem mitotwórcze dla galerii, były happeningi Kantora i innych artystów, także realizowane poza galerią przy (współ)udziale grupy ją tworzącej. Od happeningu zaczyna się też jej historia. Galeria posiadała swój dość ograniczony krąg kontaktów międzynarodowych, głównie we Francji, co jednak wtedy stanowiło kapitał decydujący o znaczeniu miejsca. Sztuka konceptualna nigdy nie nadała charakteru galerii, głównie z powodu spojrzenia na sztukę prowadzących, np. projekty *Dokumentacja i Żywe archiwum* Andrzeja Turowskiego (1971) mimo wystawiania prac konceptualnych artystów polskich i zagranicznych, były zakorzenione w myśleniu w kategoriach strukturalnych i procesualnych, czyli pozostawały bliższe pracom w typie Nowego Realizmu i nie sięgały konceptualnej zmiany ontologicznej. Galeria Foksal funkcjonuje do dziś, choć nie odgrywa ważnej roli. W 2001 grupa młodych kuratorów oddzieliła się od Galerii Foksal tworząc odrębną instytucję nazwaną Fundacja Galerii Foksal (Warszawa), która jednak zabrała z sobą największy kapitał symboliczny „starej” galerii, jej znaną w świecie nazwę.

We Wrocławiu do typu modernistycznego należy zaliczyć Galerię Pod Moną Lisą. Założył ją krytyk sztuki Jerzy Ludwiński przy lokalnej placówce kultury, gdzie zajmowała mały korytarz. Galeria funkcjonowała krótko, od grudnia 1967 do grudnia 1970. Powstała więc prawie równoległe z Galerią Foksal. Jednak horyzont jej programu artystycznego był inny. Przed założeniem galerii Ludwiński pisał głównie o malarstwie, a gdy zajmował się fotografią to posługiwał się tymi samymi kategoriami (np. pisząc o fotografiach Piaseckiego¹⁰). Wystawy dotyczyły malarstwa rozszerzonego, późnej abstrakcji geometrycznej (konkretnej, racjonalnej), czy science art. Wtedy określano je zbiorczo jako wizualizm, sztuka wizualistyczna (termin wprowadził Piotr Krakowski¹¹). I tak też wtedy pisał o tej sztuce Ludwiński. Była to więc również galeria modernistyczna. Jednak to te tendencje prowadziły do wczesnej postaci konceptualizmu. To dlatego Bożena Kowalska nazywa taką sztukę protokonceptualizmem.¹² Jednak takie stwierdzenia mogą pojawić się *ex post*. Ludwiński, w czasie gdy zakładał i prowadził galerię nie zajmował się konceptualizmem. Świadomość sztuki konceptualnej pojawiła się w jego tekstach dopiero koło roku 1970, a więc gdy galeria skończyła swoją działalność. W polskiej krytyce tego czasu trwały wysiłki znalezienia określeń dla tych nowych zjawisk, dziś nazywanych sztuką konceptualną. Zwłaszcza Ludwiński wiele wysiłku poświęcił wynajdowaniu słów czując, że ma do czynienia z czymś nowym, co domaga się nowego języka: pojęciowa, nieobecna, niezidentyfikowana czy wreszcie niemożliwa, które to określenie jest jednym z kluczowych także dla Kantora (*Teatr Niemożliwy*, 1969), choć np. Nader wskazuje, iż zaczerpnięte zostało ono z pewnego artykułu w *Art in America*.¹³ Niewykluczone, że Ludwiński tekst znał, bo było to jedno z niewielu pism które przenikało oficjalnie przez żelazną kurtynę (*via* biblioteki konsulatów), jednak na pewno dobrze znał poczynania Kantora. Ludwiński w swojej karierze krytyka zajmował się sztuką konceptualną, stąd też często powtarzane przekonanie o konceptualnym charakterze programu jego galerii¹⁴ (co byłoby pionierskie w Polsce). Jednak jest to sytuacja rzutowania późniejszej działalności Ludwińskiego na jego wcześniejszą aktywność. Podobnie jest w przypadku wymienionych wcześniej Galerii Krzysztofory i Foksal – sztuka konceptualna pojawiła się w nich w latach siedemdziesiątych, jednak to nie ona określała ich charakter (choć nawet sam Kantor w tym okresie tworzył prace konceptualne, ale szybko porzucił ten rodzaj sztuki, najwyraźniej go nie rozumiejąc).

Jednak w Galerii Pod Moną Lisą pojawiły się dwie niezwykle radykalne jak na ten czas prace, które można uznać za zapowiedzi sztuki konceptualnej, jakkolwiek w tym czasie były określane mianem happeningu. Mam na myśli pracę Jarosława Kozłowskiego *COLLAGES* (1968)¹⁵ będącą kolażem cytatów, oraz tzw. antyhappening Włodzimierza Borowskiego *Fubki Tarb* (1969)¹⁶. Co ciekawe, obaj artyści byli autorami bodaj najbardziej progresywnych prac reprezentujących w Galerii Foksal sztukę lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Borowski pokazał instalację z akcją *Pokaz Synkretyczny II* (1966, a więc zaraz na początku działalności galerii). Autorzy opracowania *Tadeusz Kantor. Z archiwum galerii Foksal* piszą, że „większość wystaw odbywających się w tym czasie na Foksal to wystawy typu environment”¹⁷, jednak ze względu na powiązanie czynników przestrzeni i obecności praca Borowskiego ma szczególnie nowatorski charakter. Kozłowski natomiast pokazał tam tryptyk konceptualny *Metafizyka, Fizyka, Yka* (1972, 1973, 1974). To jedno z najważniejszych dzieł tego czasu, gdyż jest pytaniem o status przedmiotu, a więc pytaniem „duchampowskim”, o *ready made*, które jest jak wiadomo jednym ze źródeł sztuki konceptualnej. Polska odpowiedź zwraca się do metafizyki, co nie jest już duchampowskie, ale pokazuje jak polska sztuka konceptualna była rozpięta między metafizyką (o religijnej proweniencji), a racjonalnością logiki i języka.

Galeria Pod Moną Lisą, podobnie jak Galeria odNowa, miała cechy zapowiadające model konceptualny, ale w obu przypadkach jest jednak za wcześnie na konceptualizm. W programach obu pojawiły się prace, które mogą być uznawane za zapowiedzi sztuki konceptualnej. Jednak to nie one decydowały wtedy o charakterze tych galerii w których przeważał inny rodzaj sztuki. Odzwierciedlają tym samym stan sztuki polskiej tego czasu, ale poza niego nie wykraczają (a to oznaczałoby uznanie ich za galerie konceptualne). W 1970 roku, czyli roku zamknięcia galerii, Ludwiński jako krytyk zaczął dopiero toczyć boje ze słowami o znalezienie nazwy dla zjawisk sztuki konceptualnej, co świadczy o tym, że co prawda był świadom jej nowości, ale dopiero

starał się ją zrozumieć. Współtworzył także Sympozjum „Wrocław 70”, uważane przez wielu polskich badaczy za początek recepcji sztuki konceptualnej w naszym kraju¹⁸. Jednak było ono kontynuacją celów artystycznych innego sympozjum, „Puławy 66”, do których należało, ostatecznie, zajmowanie się dziełami, a nie pojęciem (ideą) sztuki.¹⁹ To wiąże jego myślenie z modernizmem, choć było ono czasem realizowane na wspomnianych sympozjach w formach wizualnych (plastycznych) skrajnie radykalnych, czyli będących wyrazem późnych konsekwencji owego strukturalnego myślenia w/o sztuce. Także planując program Muzeum Sztuki Aktualnej (1966) czy Centrum Badań Artystycznych (1971) prezentował zdecydowanie modernistyczny, a więc właściwy awangardzie (wg kryteriów Porębskiego), dośrodkowy sposób myślenia, a nie myślenie kategoriami sieci (połączeń i braku centrum). Dlatego to w Galerii odNowa znajdziemy punkt wyjściowy dla ruchu galerii konceptualnych, a tym samym dla historii sztuki konceptualnej w Polsce (jeden z dwóch, o drugim za chwilę).

Galerie konceptualne

Galerie konceptualne zaczęły powstawać dopiero po roku 1970. Pamiętajmy też o kontekście społeczno-politycznym – grudzień 1970 to moment zmiany władzy w Polsce po fali strajków, demonstracji i krwawych masakrach robotników w miastach na wybrzeżu Bałtyku, w Gdańsku (największa), Gdyni, Szczecinie. Nowa władza okazała się bardziej otwarta na świat zewnętrzny, choć oczywiście nadal Polska była państwem totalitarnym, a żelazna kurtyna nie zniknęła. Ta względna swoboda wewnętrzna i otwartość Polski przełożyła się na większą dynamikę rozwoju środowisk artystycznych – grono artystów zdolnych do uczestnictwa w światowym dyskursie sztuki jest liczniejsze niż w latach sześćdziesiątych, choć nadal wymaga to determinacji w przełamywaniu ograniczeń narzucanych przez władzę. W grudniu roku 1970 wraz z nową dekadą, zaczynała się w Polsce nowa era polityczna i nowa gra w sztukę. Tym razem będzie to dekada sztuki konceptualnej. Podsumowaniem lat siedemdziesiątych w sztuce Polskiej były dwie wielkie wystawy międzynarodowe w roku 1981 – Konstrukcja w Procesie w Łodzi²⁰ i IX Spotkania Krakowskie²¹. Zarazem, były one podsumowaniem rozwoju tendencji konceptualnej w zjawisko dominujące na scenie sztuki i zróżnicowane. Pokazywały także wypracowane w tym okresie kanały wymiany informacji między polskimi a światowymi artystami i ośrodkami oraz ścieżki wpływów.

Wspominałem wcześniej o dwóch środowiskach zakorzenionych w przedwojennej awangardzie, Krakowie i Łodzi (Warszawa, choć wojna całkowicie zdeintegrowała istniejące w niej środowisko, to jednak jako stolica w której koncentruje się władza, także od kultury, przyciągała ludzi twórczych i już w drugiej połowie lat sześćdziesiątych mogło powstać tam środowisko zdolne stworzyć Galerię Foksal, co prawda wciąż przy pomocy importu z Krakowa). W Krakowie w latach siedemdziesiątych aktywność środowiska wciąż była powiązana z oddziaływaniem Grupy Krakowskiej i Galerii Krzysztofory. I tak było jeszcze długo, praktycznie do lat dziewięćdziesiątych. Natomiast w Łodzi w latach siedemdziesiątych tradycja pokonstruktivistyczna, wywodząca się z oddziaływania Strzemińskiego i Kobro, z jednej strony coraz bardziej się akademizowała i z czasem pozostała widoczna głównie w projektowaniu. Z drugiej, pojawiła się nowa siła odwołująca się do ich idei, ale realizująca je na terenie sztuki mediów. Wywodziła się ona ze Szkoły Filmowej, która od lat pięćdziesiątych była miejscem eksperymentu artystycznego, wywodzącego się także z polskich dokonań awangardy na polu fotografii i filmu. Np. słynna etiuda Polańskiego *Dwaj ludzie z szafą* (1958) powstała na podstawie filmu *Przygoda człowieka poczciwego* Stefana Themersona (1938). Gdy do tradycji awangardy o rodowodzie konstruktywistycznym dodano tradycje foto-filmowe i powiązano z tendencjami kina strukturalistycznego i kina rozszerzonego, to na początku lat siedemdziesiątych to środowisko było już zdolne stworzyć Warsztat Formy Filmowej (WFF). *Spiritus moens* przedsięwzięcia był Józef Robakowski, metrykalnie najstarszy w grupie. To tu znajdziemy ów drugi punkt wyjściowy dla ruchu galerii konceptualnych, a tym samym dla historii sztuki konceptualnej w Polsce.²²

Rok 1970

W roku 1970 można wskazać dwa zdarzenia inicjujące sztukę konceptualną w Polsce – Sympozjum „Wrocław 70” (wymieniane razem z plenerem w Osiekach z tego samego roku, na którym spotkali się opracowujący koncepcję sympozjum z Ludwińskim na czele) i powstanie WFF. Dla naszych rozważań, należy podkreślić, że dla Ludwińskiego było koniec działalności, podczas gdy WFF działalność rozpoczynał. Sympozjum miało dla sztuki konceptualnej w Polsce głównie znaczenie na polu teorii, a nie realizacji. Tymczasem prace WFF – fotograficzne, filmowe, instalacje, akcje i ich hybrydalne połączenia oraz takie formy sztuki jak kino strukturalne i kino rozszerzone, ale i dokumentalizm związany silnie z krytycyzmem – wprowadzały w Polsce sztukę konceptualną o innej proveniencji niż plastyka awangardowa, a wywodzącą się ze sztuki mediów. Artyści WFF, szczególnie Józef Robakowski, podkreślają tworzenie ze świadomością historyczną – powiązania sztuki mediów foto-filmowych z nurtami awangard, a zwłaszcza tradycją lokalną (łódzką i polską) jak Karol Hiller, fotomontaże, a zwłaszcza Themersonowie. Zarazem, tzw. „mediatyzacja” czyli zdominowanie sztuki przez wzorce pochodzące z terenu sztuki mediów, odgrywa kluczową rolę w rozwoju sztuki konceptualnej. WFF nie stworzył miejsca w sensie galerii. WFF jako grupa działał do 1977 roku i jako grupa miał wszystkie cechy awangardy Porębskiego. Grupowość wzmacniała ich siłę artystycznego przekazu, podnosząc znaczenie sztuki mediów na scenie sztuki polskiej. Grupa włączała w swoje działania innych (to tzw. kręgi WFF opisane przez Kluszczyńskiego²³). Oddziaływanie WFF wykracza daleko poza okres istnienia grupy, a w środowisku łódzkim jest ono widoczne do dziś. Działalność WFF miała także wymiar krytyczny (społeczny) i polityczny. Grupa wyrastała z krytyki programu Szkoły Filmowej i establishmentu filmowego, a film był w ówczesnej Polsce jednym z głównych narzędzi dystrybucji ideologii władzy. Podobnie więc jak w wypadku wspomnianych galerii, działalność WFF była zaangażowana politycznie chcąc nie chcąc; była kontekstualna (prospołeczna) niejako z natury (nic dziwnego więc, że uznali oni na pewnym etapie Świdzińskiego za „swojego” teoretyka). Ta świadomość własnej polityczności dojdzie w pełni do głosu w latach 1980-81.

Pierwsza połowa lat siedemdziesiątych

W Bydgoszczy w 1970 roku powstały galerie: Nieistniejąca Galeria „NIE” (Leon Romanow, Ryszard Wieteki, Anastazy Wiśniewski), i Nieistniejąca Przytakująca Galeria „TAK” (Leonard Przyjemski i Anastazy Wiśniewski – do 1974 od 1975 kontynuowana jako projekt Przyjemskiego *Museum of Hysterics*), które, jak wskazują same nazwy, były *par excellance* projektami artystycznymi, gdzie nazwa „galeria” służy do sygnowania prac. Przyjemski używał dla swoich prac jeszcze innej nazwy przejętej z oficjalnej nomenklatury – *Museum of Hysterics*. Nazwy takie jak „galeria”, „muzeum”, które miało „kustosza”, były metodą przejmowania słów, traktowania pojęć **tak jak ready made**, co pozwalało ująć w całość własną praktykę artystyczną, a zarazem zaznaczyć jej nowatorski i alternatywny charakter poprzez pokazanie, że w istniejącym dyskursie sztuki brak słów dla opisanie jej form i postaw (z tym problemem zmagał się Ludwiński na polu teorii).²⁴

Historię galerii konceptualnych w Polsce rozpoczyna Galeria 80x140, założona przez Jerzego Trelińskiego w maju 1971 w Klubie Plastyków w Łodzi (ul. Piotrkowska 86).²⁵ Galeria była planszą o podanych w nazwie wymiarach. Jej działalność wiązała się z przestrzenią klubu a nawet ulicy miasta, czy aktywnością na plenerach. Na planszy pojawiały się dokumentacje tych działań, bądź ich części, czy samodzielne prace. Dla Trelińskiego nie tylko rodzaj prac decydował o tym, że galeria była dla niego projektem artystycznym, ale także jego sposób celebracji „biurokratycznej” strony tej działalności. Galeria istniała w klubie do 1977 roku. Z jej działalnością związany był projekt Trelińskiego *Autotautologie*, polegający na umieszczaniu nazwiska–znaku TRELINSKI na różnych przedmiotach i w rozmaitych miejscach, sytuacjach (prowadzony był równocześnie z galerią i jest kontynuowany do dziś). Od maja 1972 roku Galeria 80x140 współistniała z Galerią A4 Andrzeja Pierzalskiego, która była kartką formatu A4, przymocowaną w miejscu Galerii

80x140. Pokazywane w niej prace podobnie były dokumentacją, ale zarazem miały status samodzielnych prac. Były to więc pierwsze galerie traktowane **tak jak** dzieła sztuki konceptualnej.

W tym samym Klubie Plastyków w Łodzi, Ewa Partum prowadziła w przestrzeni pod schodami o powierzchni 4m² Galerię Adres (wiosna 1972 – marzec 1973). Jak wskazuje nazwa, była to pierwsza galeria domowa (adres był adresem jej mieszkania, gdzie galeria działała do 1977). Galeria była oparta na modelu mail-artowym, jednej z ważniejszych formuł uprawiania sztuki konceptualnej. Choć usytuowana w przestrzeni prywatnej, funkcjonowała w przestrzeni publicznej, będącej zarazem przestrzenią sztuki. Ewa Partum jest artystką i traktuje projekt galerii **tak jak** projekt artystyczny. Mail-artowska galeria Ewy Partum powstała z inspiracji Andrzeja Kostołowskiego i Jarosława Kozłowskiego, którzy w maju 1972 roku rozpoczęli projekt NET. Polegał on na rozesłaniu do osób i instytucji, wybranych na zasadzie towarzyskiego i artystycznego pokrewieństwa, listu z prośbą o nadsyłanie mail-artowskich artefaktów. W ten sposób miała powstać sieć – alternatywna struktura dystrybucji idei sztuki. Autorzy listu mieszkali w Poznaniu. Jednak najważniejsza była sieć – NET stworzył metastrukturę, gdyż każdy adres był potencjalnie miejscem wymiany korespondencji, czyli funkcjonował **tak jak** galeria, a razem miały tworzyć meta galerię-sieć. Kostołowski i Kozłowski zastrzegali w liście, iż nie roszczą sobie praw do autorstwa sieci, gdyż ma ona być własnością każdego, kto chce w niej działać. Z podobnych pobudek powstała postać Monty Cantsina, która miała przeciwstawić się systemowi przemysłu artystycznego tworzącego hierarchie i „gwiazdy” na zapotrzebowanie rynkowe. Ale, tak jak Monty Cantsin został skojarzony z Istvanem Kantorem, tak też NET stał się pracą konceptualną Kostołowskiego i Kozłowskiego. Tak też zostały one utrwalone przez historyków sztuki. W sensie pokazu publicznego prac nadesłanych NET miał tylko dwie wystawy: w mieszkaniu Kozłowskiego i w klubie ZPAP w Poznaniu, obie w 1972 roku. Lista mailowa NETu była też pierwszą próbą zbadania siły i rozległości ruchu i stworzenia ARI (Artist Run Initiative) na skalę nie tylko krajową. Władze dostrzegły zagrożenie zbudowania niezależnej oddolnej struktury i autorzy oraz większość adresatów listy była inwigilowana z tego powodu przez milicję.

W Poznaniu, w 1972 roku Jarosław Kozłowski założył Galerię Akumulatory 2 (przy klubie studenckim, działała do 1990). W roku 1977 odbył się tam festiwal Fluxusu. Jest to ważne wydarzenie z tego względu, że artyści Fluxusu byli tymi, którzy przełamywali izolację artystów polskich. Decydowały o tym takie cechy jak: otwartość na kontrkulturę i sztukę poza mainstreamem; globalne myślenie i funkcjonowanie; intermedialny charakter dzieł, w tym duże znaczenie wymiany mail artu i form live art. Wszystko to powodowało, że w każdym przypadku kontakt z Fluxusem dostarczał wzorców radykalnego podejścia artystycznego.

W Warszawie, równoległe z Galerią Adres, powstało Biuro Poezji Andrzeja Partuma (męża Ewy Partum) w jego prywatnym mieszkaniu (1971-85, przy ul. Poznańskiej 38, poddasze Hotelu Polonia). Było ono również oparte na modelu mail-artowskim. O ile jednak Galeria Adres eksponowała nadsyłane korespondencje, czyli funkcjonowała *tak jak* galeria, to Biuro Poezji działało po prostu jako „dom otwarty” dla zainteresowanych, czyli było bardziej punktem sieci w przestrzeni społecznej traktowanej jako przestrzeń sztuki, a z atrybutów galerii jako (*quasi*) instytucji miało tylko nazwę i adres siedziby. Również w Warszawie, od 1971 roku przy klubie studenckim Uniwersytetu Warszawskiego, ul. Krakowskie Przedmieście 24, działały kolejno Galerie Sigma (1971-73), Pawła Freislera, a następnie w tym samym miejscu Repassage (1973-77) Elżbiety i Emila Cieslarów, do czasu ich emigracji (1978), po czym galerię przejął Krzysztof Jung (1978-79) i nazwał ją Repassage2, a w latach 1980-81 (okres wpływu „Solidarności”) działała ona jako Re-repassage i była prowadzona przez Romana Woźniaka.²⁶ W ostatnim okresie, w czasie największych napięć społeczno-politycznych poprzedzających wprowadzenie stanu wojennego (od października do grudnia 1981), galerię prowadził Jerzy Słoma Słomiński. Galeria została ostatecznie zamknięta 13 grudnia 1981. Jednym z ważniejszych jej projektów było *Czyszczenie sztuki* Wł. Borowskiego, Pawła Freislera i Jana Świdzińskiego (maj 1972). Miał on charakter festiwalu. Integrował środowiska artystyczne kraju, a więc miał taką funkcję jak projekt NET (częściowo był jego następstwem). Swoistym projektem integracyjnym, świadczącym o istnieniu sieci

międzyrodowiskowych powiązań, choć pokazanej tu à rebours, był projekt Andrzeja Partuma *Lista ignorantów kultury i sztuki* (1973). Odpowiedzią była *Karuzela postaw* E. i E. Cieślarów (seria prac od 1975 roku do 1976), polegająca na wskazywaniu relacji i powiązań, a więc swoistego NETu. Natomiast projekty włączające sztukę w przestrzeń społeczną (miasta) są dowodem na przejście konceptualizmu w fazę społeczną (krytyczną), którą Świdziński nazwał potem „kontekstualną” (np. *Repassage miejski*, 1974; *Zbiór butów używanych*, 1975; *Przyjęcie ze stołem wychodzącym na ulicę*, 1980; *Akcja frytki*, 1981 i wiele innych prac wykorzystujących okna galerii wychodzące na ruchliwy punkt centrum miasta). Do tego typu projektów należał „Przegląd dokumentacji galerii niezależnych” 29.10. 1973 – 04. 1974, obejmował 19 galerii (z Repassage). Pomysłodawcą był „doradca artystyczny” Galerii Repassage Włodzimierz Borowski. **Była to pierwsza próba podsumowania działalności artystycznej sieci, która tworzyła ruch galerii konceptualnych.**²⁷

Galeria Remont (Warszawa), działająca od kwietnia 1972 do listopada 1979, należała do modelu galerii funkcjonujących przy klubie studenckim, w tym przypadku Politechniki Warszawskiej. Była dziełem Henryka Gajewskiego (okresowo współpracował z Andrzejem Jórczakiem i Krzysztofem Wojciechowskim). Gajewski sam zajmował się fotografią i program prowadzonej przez niego galerii również był zdominowany przez fotografię, m.in. współpracę z WFF. Dużą rolę odgrywały także w jej programie spotkania i wykłady oraz wydawnictwa (*Art Texts* – Kosutha, Higginsa, Dłubaka, Świdzińskiego, Stażewskiego, J.S. Wojciechowskiego), a więc prowadziła działalność teoretyczną, a nie tylko wystawienniczą. W lipcu 1977 Świdziński zorganizował tam międzynarodową konferencję „Art as Activity in the Context of Reality”. Ważnym punktem było tu wprowadzenie na scenę polską sztuki socjologicznej (Collectif L’Art Sociologique) – zjawiska późnego konceptualizmu, uprawianego wtedy przez Świdzińskiego w formie „sztuki jako sztuki kontekstualnej”. Jednak może najważniejszym wydarzeniem w galerii był festiwal *I am* – czyli *International Artists’ Meeting* w kwietniu 1978 roku, gdyż zainicjowało ono szerszy kontakt artystów polskich uprawiających formy sztuki performance z artystami światowymi i ugruntowało nie tylko pojęcie „performance” ale i świadomość tej sztuki, powodując rozszerzenie repertuaru sposobów uprawiania sztuki konceptualnej (w festiwalu brało udział 26 artystów z Polski, 48 z zagranicy).²⁸ Wszystko to wskazuje na Galerię Remont Gajewskiego jako miejsce, w którym spotkały się dwa główne nurty sztuki konceptualnej, media i akcjonizm, w dodatku połączone z refleksją teoretyczną aktualizującą konceptualizm w refleksji społecznej (socjologicznej czy kontekstualnej). Tak więc to Galeria Remont ma bodaj największą zasługę dla ugruntowania szerokiego nurtu konceptualnego jako dominującego w sztuce dekady lat siedemdziesiątych. Byłaby to tym samym najważniejsza dla polskiej sceny galeria konceptualna, także ze względu na skalę działania, i – co miało znaczenie dla proliferacji konceptualizmu w Polsce – położenie w Warszawie, oraz, co już jest zasługą charakteru samego Gajewskiego – otwartość na różne środowiska, podczas gdy inne galerie obejmowały znacznie węższe kręgi twórców. Kolejną cechą Galerii Remont, decydującą o jej szczególnym znaczeniu, była jej międzynarodowość. To najbardziej w sensie rozległości i ilości kontaktów międzynarodowa galeria wśród galerii konceptualnych tego czasu (co też w końcu spowodowało niechęć władzy i jej zamknięcie). Galeria nie doczekała się potwierdzenia swego znaczenia w dyskursie historii sztuki (choć była dyskutowana i doceniana w czasie swojego działania), co jest spowodowane tym, że inicjatywy powiązane z organizacjami reprezentującymi władzę były lekceważone, zwłaszcza przez badaczy młodszego pokolenia zaczynającego pracę w latach dziewięćdziesiątych (co jest jednym ze skutków zerwania ciągłości dyskursu w sztuce polskiej, o czym pisałem powyżej). Zaważyła tu więc ideologia, a nie badanie historyczne. Także wyjazd Gajewskiego za granicę spowodował, że wraz z autorem, znikła z dyskursu historii sztuki jego działalność (mimo stosunkowo obficie dostępnych źródeł).

W Krakowie, w 1972 roku rozpoczęła swoją działalność galerijną Maria Anna Potocka, która wraz z Józefem Chrobakiem prowadziła Galerię Pi (π), w prywatnym mieszkaniu a w latach 1974 – 79 Galerię Pawilon w domu kultury w Nowej Hucie. Od 1980, już samodzielnie M. A. Potocka prowadziła Galerię Foto-Video (1980-1981) przy Związku Fotografików. W 1986 powróciła do prowadzenia galerii jako Galeria Potocka (do 2010, kiedy to została dyrektorem Muzeum Sztuki

w Krakowie). Początkowo program artystyczny tych galerii pozostawał głównie pod wpływem Grupy Krakowskiej, silnie oddziałującej w środowisku krakowskim (Chrobak został długoletnim dyrektorem Galerii Krzysztofory). W jej programie znaczącą rolę odgrywały wtedy akcje ważnych artystów krakowskich jak Bereś i Warpechowski. Jednak dopiero późniejsza działalność M.A. Potockiej w Galerii Foto-Video, dzięki postawieniu na sztukę mediów i związkom z artystami Fluxusu miała oryginalny charakter. Znaczenie tej galerii polegało także na tym, że działała ona długo i mogła służyć za wzorzec tego typu działalności prywatnej w kolejnych dekadach.

We Wrocławiu, zaraz na początku dekady konceptualnej powstała przy klubie dla artystów Galeria Permafo, 1972-1981 (Natalia LL, Andrzej Lachowicz), która była pierwszą galerią wyspecjalizowaną w sztuce opartej na fotografii, co było istotne, istotne gdyż był to wiodący kierunek rozwoju sztuki konceptualnej (obok akcjonizmu), na co wskazywałem mówiąc o działalności WFF. Należy pamiętać także, że Galeria Permafo powstała na fali sprzyjającej konceptualizmowi wyzwolonej po Sympozjum „Wrocław 70”. Także we Wrocławiu, działała Galeria Sztuki Najnowszej (1973-1978), przy domu kultury „Pałacyk” (Anna i Roman Kuterowie, Lech Mrożek). W początkowym okresie galeria współpracowała ze Świdzińskim. Szczytowym momentem ich współpracy była realizacja projektu *Działania lokalne* (1977) na wsi na Kurpiach, będącego próbą rozszerzenia pola sztuki poza tzw. świat sztuki, a zarazem próbą realizacji sztuki kontekstualnej i przykładem postmodernizacji sztuki wynikającej ze sztuki konceptualnej.

Druga połowa lat siedemdziesiątych do 13 grudnia 1981

W Warszawie, model galerii w mieszkaniu stosowali Przemysław i Zofia Kulik (KwieKulik). Były to tylko cztery pokazy prac samych autorów (od grudnia 1975 i w latach 1976 i 77). Niemniej ciekawym pomysłem była galeria – instalacja, permanentna wystawa własnych prac, częściowo nakładających się na siebie metodą kolażu. Rozwinięciem galerii jest ich metoda twórcza fotografowania własnych (głównie) artystycznych poczynań i ich archiwizacji jako *quasi* instytucji – projektu pod nazwą PDDiU.

Także w Warszawie, przy domu studenckim Dziekanka została założona Galeria Dziekanka (także nazywana Pracownia Dziekanka), 1976-1987.²⁹ Początkowo prowadził ją Wojciech Krukowski (teatr Akademia Ruchu), potem Janusz Bałdyga, Jerzy Onuch i Łukasz Szajna, a następnie Tomasz Sikorski, który poświęcił galerii najwięcej uwagi. Ich zainteresowania artystyczne powodowały, że w programie galerii dużo miejsca poświęcano różnym formom live art, a także mediom i formom (post)konceptualnym, instalacjom różnego typu. Jednakże galeria prezentowała całą różnorodność postaw środowiska Warszawy oraz utrzymywała liczne kontakty w Polsce i za granicą (także z artystami Fluxusu). W 1984 roku miała miejsce wystawa mail-artu z kolekcji Piotra Rypsona, co pokazuje, że zjawisko to przestało należeć już do sfery wyłącznie artystycznej i przeszło do sfery meta. Tu także pojawiały się wystawy tzw. nowej ekspresji malarskiej (w polskim dyskursie sztuki to z nią zwykło łączyć się pojęcie postmodernizmu, co nie jest do końca ścisłe). W latach osiemdziesiątych Dziekanka była ważnym miejscem spotkań artystycznych. W jej programie można dobrze uchwycić tendencje do hybrydyzacji form wywodzących się ze sztuki lat siedemdziesiątych, czyli tendencje postawangardowe, co pozwala postrzegać Dziekankę jako galerię postmodernistyczną.

W Łodzi, w 1978 roku Józef Robakowski (wraz z Małgorzatą Potocką) założyli Galerię Wymiany (działa do dziś, cały czas w prywatnym mieszkaniu), również opartą na modelu mail-artowskim. W działalności tej galerii można jednak wskazać na inne wątki istotne dla rozwoju sztuki tego czasu; mianowicie sytuowanie sztuki współczesnej w kontekście historii sztuki i ciągłości rozwoju polskiej awangardy, czego wyrazem było tworzenie autorskiej kolekcji (Robakowski miał za sobą także studia muzealnicze w Toruniu), na podobieństwo kolekcji prowincjonalnych (wg Schwarz³⁰). Galerię interesuje szczególnie książka artystyczna, ale także zbiera ona druki ulotne, artziny (samizdaty), które były ważnymi formami uprawiania sztuki konceptualnej a także sztukę mediów: fotografie oraz – co najoryginalniejsze – film. Gromadzenie katalogów, książek i dokumentacji powodowało, że Galeria Wymiany spełniała rolę edukacyjną dla artystów, którzy nie mogli poznać tej sztuki w akademiach. Ten aspekt

samokształceniowy był ważnym aspektem ruchu galeryjnego. Także w Łodzi, w 1979 powstała Galeria Ślad (I, II), prowadzona przez Janusza Zagrodzkiego (przy oficjalnej placówce kultury (STK). Działała ona w intensywnym okresie wpływów „Solidarności” (I), a także w stanie wojennym (II), do 1987 roku, kiedy to Zagrodzki został kierownikiem Działu Sztuki Współczesnej w Muzeum Narodowym w Warszawie.

W Poznaniu, przy ASP (wtedy PWSSP) powstała Galeria ON, działająca w latach 1977-2011, początkowo prowadzona przez Izabelę Gustowską i Krystynę Piotrowską, a następnie od 1992 roku przez Sławomira Sobczaka. W latach dziewięćdziesiątych była ona ważnym uczestnikiem tworzącego się od nowa ruchu galeryjnego. Druga uczelniana galeria, Galeria AT (1982 – dziś), cały czas jest prowadzona przez artystę Tomasza Wilmańskiego.

W Lublinie, przy UMCS (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej) w 1978 roku powstała Galeria Kont, zamknięta w 2010. W latach 1988-92 była prowadzona przez performerów Dariusza Fodczuka i Waldemara Tatarczuka (obecny dyrektor BWA w Lublinie). Galeria odegrała ważną rolę w latach dziewięćdziesiątych (pod kierownictwem artysty Zbigniewa Sobczuka), dla rozwoju sztuki akcji (festiwal Kontperformance), wideo (festiwal Videokont) i sztuki instalacji. Również w Lublinie w 1974 dyrektorem miejskiej Galerii Labirynt (będącej jedną z galerii BWA) został Andrzej Mroczek (od 1981 kieruje całym BWA), który promował sztukę konceptualną. Co ważne, galeria działała także w latach osiemdziesiątych stanu wojennego, stając się jedną z niewielu miejsc gdzie mogła nadal rozwijać się sztuka współczesna w Polsce. Galeria wielokrotnie była miejscem realizacji projektów Jana Świdzińskiego. Ważnym wydarzeniem w 1978 roku był zorganizowany w niej międzynarodowy festiwal *Performance and Body*, pierwszy z pełną świadomością tej formy sztuki w Polsce.

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych powstało więcej galerii zorientowanych na sztukę opartą na fotografii. Foto Medium Art, (1977 – do dziś, jako galeria komercyjna), Jerzy Olek Wrocław; Galeria gn (1978-81), Leszek Brogowski, Gdańsk; Jaszczurowa Galeria Fotografii (1978-81), Adam Rzepecki, Kraków (w klubie studenckim Pod Jaszczurami); dodajmy tu powstałą w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych Galerię Permafo oraz wspomnianą wcześniej Galerię Foto-Video. Powyższe zestawienie wskazuje, że większość galerii „nowych mediów” powstawała w drugiej połowie dekad. Należy jednak zaznaczyć, iż kategoryzacja ze względu na medium ma tu ograniczoną funkcjonalność, gdyż co prawda pozwala uchwycić specyfikę programu artystycznego tych galerii, ale zarazem może być myląca dla obrazu całości ruchu galeryjnego, gdyż jak podkreślałem, sztuka bazująca na mediach foto-filmowych odgrywała kluczową rolę w sztuce konceptualnej, co powodowało, że w programie wszystkich galerii miały one większy bądź mniejszy udział.

Kolejna próba podsumowania ruchu galeryjnego w Polsce to projekt Jana Śt. Wojciechowskiego „CDN Prezentacje Sztuki Młodych” pod mostem Poniatowskiego w Warszawie w 1977, które w założeniu miało być „forum dyskusji o sztuce”. Planowane były „cztery zeszyty teoretyczne, monografia imprezy oraz książka. Wydawnictwa te obejmą problemy najnowszej historii sztuki z uwzględnieniem filmu autorskiego, fotografii, a także zagadnień teorii i socjologii kultury.” Do udziału zaproszonych zostało 22 galerii i 6 grup. W towarzyszącym wydawnictwie został opublikowany tekst Bożeny Stokłosa będący pierwszą analizą ruchu galerii lat siedemdziesiątych. Jednak nie kontynuuje ona swoich badań.³¹

W 1978 roku w Poznaniu Galeria Maximal Art (Grzegorz Dziamski, Bogdan Kuncewicz, 1977-80) zorganizowała „Profile sztuki” - pokaz trzech galerii poprzez plansze z dokumentacją ich działalności (Uni Art, Repassage, Akumulatory2). Dziamski jest socjologiem i kulturoznawcą i zajmuje się konsekwentnie do dziś badaniem ruchu galeryjnego na poziomie uniwersyteckim, wydał wiele publikacji na ten temat.³² Działalność jego galerii wpisuje się więc w podjęte w drugiej połowie lat siedemdziesiątych próby historyzacji i kategoryzacji ruchu galerii (Stokłosa, Dziamski), co świadczy o tym, że eksperyment artystyczny staje się dyskursem, przechodzi na poziom meta.

Podsumowanie całej szerokiej tendencji konceptualnej, w tym ruchu galerii konceptualnych, w sztuce polskiej zostało przygotowane przez artystów, Jana Świdzińskiego, Józefa Robakowskiego i Witostawa Czerwonkę. Była to wystawa

70-80. Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych w BWA w Sopocie latem 1981 roku. Wystawie towarzyszyła książka z tekstami artystów tworzących sztukę konceptualną w latach siedemdziesiątych oraz związanych z nimi krytyków. Do wystawy 70-80 zostało zaproszonych także 35 galerii.³³

W Warszawie, w latach 1980-1993 Emilia i Andrzej Dłużniewscy prowadzą we własnym mieszkaniu Galerię Piwna 20/26. Była to więc także galeria – adres, ale organizująca wystawy, także współpracująca z artystami Fluxusu. Ten model galerii – pracowni – mieszkania stanie się kluczowym rozwiązaniem dla ruchu galeryjnego w następnym okresie.

Lata 1982-89

Ten okres można podzielić na dwa podokresy. Czas do połowy lat osiemdziesiątych to czas zamknięcia Polski jeszcze bardziej szczelną żelazną kurtyną i nasilonych represji policyjnych, ale też narastania eskapistycznych postaw indywidualnych, tzw. „emigracji wewnętrznej”. Trwa bojkot instytucji oficjalnych, a zarazem przestała funkcjonować większość galerii konceptualnych. Ich działalność nie była możliwa i sensowna w sytuacji, gdy przestała istnieć przestrzeń publiczna i uległa paraliżowi sfera społeczna, czyli zniknął punkt odniesienia dla którego stanowiły one alternatywę. Pozostał jednak jeszcze drugi aspekt charakteryzujący ich działalność – ten w jakim były one autorskimi projektami artystycznymi. Skoro prowadzenie galerii jest traktowane **tak jak** praca artystyczna, to jest czymś zrozumiałym, że można wykonywać ją w domu czy pracowni. Czyli motorem tej działalności pozostało fundamentalne dla niej przekonanie o związku sztuki i becnosci, rozumianej jako dosłowna obecność tu i teraz w danym kontekście (sytuacji). Życie artystyczne tego okresu przeniosło się do sfery prywatnej. W ten sposób zostało wykorzystane doświadczenie galerii konceptualnych. Bez niego niemożliwe byłoby stworzenie w tak skrajnie niesprzyjających warunkach niezależnego obiegu artystycznego, czyli tego co zostało nazwane *ex post* „Kulturą Zrzuty”.

Nowe galerie zaczęły pojawiać się dopiero w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. Można je nazwać galeriami typu konceptualnego czy w stylu konceptualnym, gdyż były również traktowane w sposób autorski **tak jak** galerie konceptualne, nawet jeżeli ich programy artystyczne nie wywodziły się już wprost ze sztuki konceptualnej, co było wynikiem zarówno przemian generacyjnych na scenie sztuki jak i ogólnej (historycznej) zmiany w samej sztuce. Jeżeli wprowadzenie stanu wojennego 13 grudnia 1981 było sposobem na ratowanie się władzy przed upadkiem pod naciskiem społecznym, to w drugiej połowie lat osiemdziesiątych okazało się, że izolacja kraju i represje wewnętrzne tylko pogarszają sytuację władzy, gdyż pogłębiają kryzys ekonomiczny i społeczny; opozycja polityczna nie tylko nie przestała działać, a przeciwnie – do głosu doszły jej nowe generacje nie wywodzące się już bezpośrednio z ruchu „Solidarność”. Jedynym wyjściem dla władzy stało się szukanie porozumienia ze społeczeństwem za pośrednictwem reprezentantów opozycji, czego rezultatem były rozmowy tzw. „Okrągłego Stołu” w 1989 roku.

W Łodzi powstała Kultura Zrzuty. Określenie „zrzuta” wywodzi się z żargonu związanego z kulturą towarzyską picia alkoholu (zbieranie pieniędzy na wspólne pijaństwo). Na pomysł zastosowania go do działalności w sztuce wpadł Jacek Józwiak w 1984 roku. (Początkowo funkcjonowało także określenie „sztuka zrzuty”). Pojawienie się nazwy znów świadczy o tym, że związana z nią praktyka została podniesiona na poziom meta dyskursu. Określenie łatwo się przyjęło, gdyż oddawało sytuację ścisłego przenikania się sztuki i życia towarzyskiego w sferze prywatnej w pierwszych latach po wprowadzeniu stanu wojennego. Zarazem łączyło prace, które nie miały specjalnego wspólnego mianownika formalno-artystycznego a tylko środowiskowy. Określenie było także rzutowane wstecz, wskazując na źródła tej praktyki w działaniach środowiska, takich jak organizacja Konstrukcji w Procesie (1981) i zaangażowanie w reformy Szkoły Filmowej, a wcześniej działalność WFF i licznych galerii konceptualnych lat siedemdziesiątych. Kultura zrzuty oznacza więc pracę kolektywną, w skali czy to lokalnej czy ogólnopolskiej, a niekiedy nawet międzynarodowej, łączącej to co artystyczne z tym co społeczne. Ta podwójność znaczenia Kultury Zrzuty jest dziś przyczyną różnic w ocenach, także wśród samych uczestników (generalnie chodzi o proporcje pierwszego do drugiego). Jednak po połowie lat osiemdziesiątych scena

sztuki zaczyna się zmieniać. Formuła działania w sferze prywatnej wyczerpuje swoje możliwości, weteranów sztuki konceptualnej lat siedemdziesiątych zastąpili inni, co miało częściowo związek ze zmianą generacyjną. Z drugiej strony następuje stopniowe odblokowanie funkcjonowania w przestrzeni społecznej. Kultura Zrzuty powoli straciła wymiar powszechny i ogólnopolski. Koło roku 1988 pojawiły się pierwsze próby historyzacji zjawiska.³⁴ Podsumowaniem rozwoju sztuki w ramach Kultury Zrzuty, jak i całego okresu lat osiemdziesiątych w sztuce polskiej, była wystawa *Lochy Manhattanu*, zorganizowana przez Robakowskiego w Łodzi w 1989 roku. Kultura Zrzuty mogła powstać w Łodzi na skutek dużego stopnia samoorganizacji licznego środowiska artystycznego. W stanie wojennym pokazem jego siły (i siły Kultury Zrzuty) była *Pielgrzymka artystyczna* (1983) czyli wystawa w prywatnych miejscach odwiedzanych wspólnie na zasadzie chodzenia od drzwi do drzwi. Stała się ona inspiracją dla *Kolędy artystycznej* (1984) w Koszalinie. Jej organizatorem był Andrzej Ciesielski, który prowadzi najpierw Galerię Na Plebanii 1986-90, a następnie Moje Archiwum 1990-2002. Powstała sieć punktów spotkań i prezentacji sztuki, z których te bardziej regularnie uczęszczane zaczynały być nazywane galeriami, lub innymi określeniami sugerującymi ich quasi – instytucjonalność (instytucjonalność alternatywną), jak „Punkt Konsultacyjny” - Antoni Mikołajczyk; „Archiwum Myśli Współczesnej” – Maria i Ryszard Waśko. Ten model prywatnego funkcjonowania sztuki był praktykowany wtedy we wszystkich środowiskach (w Warszawie np. Galeria Calypso w pracowni Waldemara Petryka; pracownia Daniela Wnuka; pracownia Jana Rylke). Drugim modelem było funkcjonowanie miejsc sztuki przy kościołach, choć tu dominowała sztuka o formach tradycyjnych, nie mająca nic wspólnego ze sztuką konceptualną.

W Łodzi pierwszą galerią domową lat osiemdziesiątych była Galeria Czystczenie Dywanów (Andrzej Paczkowski i Radosław Sowiak, kilka miesięcy roku 1982). Tu Ewa Partum wykonała po raz pierwszy swoją akcję *Hommage à Solidarność*. W 1982 roku zaczął działać tzw. Strych przy Piotrkowskiej 149, którego właścicielem był Włodzimierz Adamiak, a który wyjeżdżając za granicę uczynił gospodarzem tego miejsca Marka Janiaka, lidera grupy Łódź Kaliska (ŁK, od 1979 do dziś). Jego kontynuacją była Galeria U Zofii (Zofii Łuczko, 12.1986-06.1987). Działalność Strychu jest szczególnie ciekawym przykładem, gdyż funkcjonował on na tyle długo, by można uchwycić na jego przykładzie przemiany w Kulturze Zrzuty. Początkowo Strych był szeroko otwarty na inicjatywy (między)środowiskowe (tu kontynuowała pracę grupa organizatorów Konstrukcji w Procesie sięgając po sprawdzoną formę sztuki konceptualnej wystawę-katalog (tak powstały wydawnictwa *Fabryka* i *Tango*)³⁵. Taki też charakter miały festiwale Nieme Kino (edycje 1983, 84, 85). Ale po połowie lat osiemdziesiątych Strych zaczął być utożsamiany wyłącznie z działalnością ŁK i stworzonym przez nią środowiskiem (*per analogiam* do WFF można mówić o kręgach ŁK). Ostatnim wydarzeniem jakie odbyło się na Strychu były obchody 10-lecia ŁK w 1989 roku. Specyfika sztuki ŁK ukształtowała się w okresie Kultury Zrzuty, choć nie jest z nią tożsama, a taki obraz stara się utrwalić w historii sztuki Janiak i niektórzy krytycy jak Jolanta Ciesielska.³⁶ Kultura Zrzuty, w pierwotnym towarzyskim sensie, doskonale pasowała do campowego wizerunku (mitu) *party life* tworzonego przez samą grupę. W sztuce ŁK z czasem coraz szerzej i bardziej świadomie zaczęła stosować metodę kolektywnego działania (członków i okazjonalnych współpracowników) w produkcji swoich prac, zwłaszcza fotograficznych i filmowych. Podstawową metodą stał się tu „performance for photo (film)”, czyli akcja dokamerowa, która była także metodą WFF. ŁK posługuje się w nich głównie pastiszem, (auto)ironią w sferze narracji (choć zarazem, zwłaszcza początkowo, w sferze formalno-artystycznej ich prace były oparte na wzorcach konceptualnych zwłaszcza strukturalizmie foto filmowym i kinie rozszerzonym, których bardzo dobre wzorce były w Łodzi pod ręką w sztuce WFF). Sztuka ŁK jest już jednak *par excellence* postmodernistyczna.

Istniejące w Łodzi wzorce WFF, Konstrukcji w Procesie, Kultury Zrzuty, galerii-pracowni wpłynęły na powstanie Galerii Wschodnia (1984 – Adam Klimczak, Jerzy Grzegorski), która działa do dziś, kontynuując nieprzerwanie model samoorganizacji środowiska artystycznego. Odegrała także ważną rolę w rozwijaniu sztuki instalacji w Polsce. Tymczasem, Konstrukcja w Procesie z kolei jest kontynuowana jako podróżyująca po świecie inicjatywa organizowana przez artystów (główną rolę odgrywają w niej artyści wywodzący się z ruchu Fluxus, Emmet Williams, Anne Noel oraz Ryszard Waśko z żoną Marią). W 1985 odbywa się w Monachium, by powrócić

do Łodzi w 1990.³⁷ Z jej organizacją wiąże się powstanie w Łodzi Muzeum Artystów (1989-97).

W Lublinie, w 1985 roku powstała Galeria Biała, prowadzona przez artystów (Jan Gryka, Anna Nawrot) przy domu kultury. W latach dziewięćdziesiątych także ta galeria odegrała dużą rolę w rozwijaniu form sztuki instalacji (projekt „Nowe przestrzenie dla sztuki”).

Nowy impuls dla rozwoju ruchu galerii przyszedł z Gdańska. Grzegorz Klaman założył tam przy ASP Galerję Wyspa (1985 – 2002). Dziś bezpośrednią jej kontynuacją jest Instytut Sztuki Wyspa (www.wyspa.art.pl), działający na terenie historycznej stoczni gdańskiej. Jest to największa pod względem metrów kwadratowych powierzchni wystawienniczej ARI w Polsce. W programie artystycznym akcent kładziony jest na radykalizm społeczny sztuki. Galeria Wyspa w 1995 na dziesięciolecie istnienia organizuje meeting galerii pt. „Miejsce idei – idea miejsca” (The Site of Idea – The Idea of Site). Była to pierwsza po 1989 i zmianie systemu politycznego próba tworzenia ruchu galerii. Inicjatywa ta spotkała a się w 1997 roku z inicjatywą Józefa Robakowskiego utworzenia ruchu pod nazwą Żywa Galeria – Living Gallery. Nazwa pochodzi od filmu-katalogu Robakowskiego (WFF) z 1975 roku (zaproszeni artyści mieli ok 1,5 min. na zaprezentowanie się przed kamerą w dowolnej formie). Pomysł na film wynikał z tego samego dążenia do samoorganizacji artystów niezależnie od oficjalnych kanałów dystrybucji i promocji sztuki. Żywa galeria to także tytuł opracowania zbiorowego na temat sztuki progresywnej w Łodzi lat siedemdziesiątych.³⁸ Żywa Galeria organizowała spotkania, wydawana była także gazeta Żywa Galeria, redagowana za każdym razem przez inne środowisko (6 wydań), w których była publikowana lista „galerii i osób sprzyjających”. Jej współczesną kontynuacją jest portal anglojęzyczny www.livinggallery.info. Spotkania Żywej Galerii: Poznań, 1998 (oraz 2001 i 2004), Bydgoszcz (1999), Łódź (1999). W roku 2000 spotkanie w Gdańsku było połączone z wystawą w CSW Łaźnia i debatą w Galerii Wyspa. Wydała ona także CD-ROM z 33 galeriami (2004). W dniach 11-13.12.2004 odbyło się najliczniejsze ze spotkań w Galerii Zachęta w Warszawie (40 miejsc i organizacji i około 100 uczestników z całej Polski; po raz pierwszy w organizację spotkania włączyło się Ministerstwo Kultury, organizatorzy Małgorzata Winter i Łukasz Guzek). Jednak po tym spotkaniu intensywność ruchu słabnie, zapewne z powodu zmian sposobów funkcjonowania sceny artystycznej we współczesnych realiach społecznych i gospodarczych.

W Krakowie w powstała Galeria gt działająca przy Teatrze Mandala (1987-89, artyści Artur Tajber, Barbara Maroń). Galeria zainicjowała kontakty z performerami z Irlandii, co otworzyło pole długotrwałej współpracy, a sztuka tych artystów dała jeden z ważnych impulsów rozwojowych form sztuki performance w Polsce (zwłaszcza wpływ Alastaira MacLennana).³⁹ Także w Krakowie, powstała Galeria QQ (1988-99), początkowo w małej piwnicy, założona przez Krzysztofa Klimka, Cezarego Woźniaka i Łukasza Guzka, który od 1994 roku prowadzi galerię samodzielnie na strychu prywatnego domu (www.free.art.pl/qq2001). Jej działalność niejako zamknęła lata osiemdziesiąte. Wyrasta z myślenia opozycyjnego lat osiemdziesiątych, ale jej działalność przypadła na lata dziewięćdziesiąte. Jej program to instalacje *site specific* i (głównie) performance. Podobny program, ale w oparciu o szersze środowisko, realizowało Stowarzyszenie Fort Sztuki, organizator Festiwalu Fort Sztuki (1993-2005), które wydawało także pismo *Fort Sztuki* (cztery numery, dostępne na stronie www.fortsztuki.art.pl).

We Wrocławiu, w 1988 roku Alicja i Mariusz Jodko zaczęli prowadzić Galerję Entropia (www.entropia.art.pl). Choć jest ona instytucją podległą lokalnej administracji, jej program jest autorski dokładnie w takim sensie jak omówionych galerii lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych i o tyle też stanowi przykład funkcjonowania współcześnie wzorca jaki stworzył ruch galeryjny w Polsce. Także we Wrocławiu, od 1989 roku Wioletta i Piotr Krajewscy tworzą WRO (Festiwal Wizualnych Realizacji Okołomuzycznych), obecnie WRO Art Center, instytucję dedykowaną sztuce mediów (www.wrocenter.pl). Obecnie instytucja działa jako Biennale. WRO wyrasta z tradycji polskiego ruchu ARI. W jej programie, zwłaszcza w początkowym okresie, dużo miejsca poświęcano live art. Ważną rolę odgrywały także badania historyczne, pokazujące ciągłość sztuki mediów. Jednak główną zasługą WRO jest ugruntowanie

znaczenia w sztuce polskiej sztuki wideo i digital art oraz tworzeniu powiązań między tego rodzaju sztuką w Polsce i na świecie, a więc odgrywało w odniesieniu do tej sztuki taką rolę jak galerie konceptualne w latach siedemdziesiątych.

WRO Art Center i Instytut Sztuki Wyspa należą dziś do największych działających instytucji wyrosłych z wzorca samoorganizacji świata sztuki w Polsce i jak pokazuje ich historia, są bardzo konsekwentne w realizacji swoich celów artystycznych, a także są bardzo odporne na trudności biurokratyczne.

W Warszawie w 1989 powstała Galeria Działań (przy domu kultury na Ursynowie). Działa do dziś, cały czas jest prowadzona przez Fredo Ojędę, artystę zajmującym się m.in. sztuką akcji. W jej programie artystycznym dużo miejsca zajmował performance, ale także sztuka instalacji, oraz książka artystyczna, a także teoria sztuki.

Lata dziewięćdziesiąte otworzyło wydarzenie „Real Time Story Telling” (1991) w Galerii BWA w Sopocie, zorganizowane przez Świdzińskiego. Było ono międzynarodowe, i co ważne – następnie podróżowało po Polsce. Miało ono charakter festiwalu performance. W latach dziewięćdziesiątych, oprócz wspomnianego wcześniej festiwalu w Galerii Kont, pojawiły się dwa doroczne międzynarodowe festiwale sztuki performance – „Zamek Wyobraźni” (1993-2005), Bytów, Słupsk/Ustka, organizator Władysław Kaźmierczak, oraz InterAkcje (1998 – dziś), ODA, Piotrków Trybunalski, organizowany przez Piotra Gajdę i Gordiana Pieca, pod patronatem artystycznym Jana Świdzińskiego. Oba są inicjatywami artystów i osób sprzyjających. Oprócz nich odbywają się liczne okazyjne pokazy tej sztuki. Dowodzi to jak ważnym składnikiem sztuki polskiej w ciągu poprzednich dwóch dekad stał się live art. Odgrywa on także wiodącą rolę w całej dekadzie lat dziewięćdziesiątych. Przesłaniem jakie z sobą niesie jest radykalizm sztuki. Właśnie zdolność do radykalizmu artystycznego, rozmaicie pojmowanego od lat sześćdziesiątych do dziś jest tym, co cechuje ruch galeryjny czy szerzej ruch samoorganizacji świata sztuki, inicjatyw artystów i osób sprzyjających. A z radykalizmem musi wiązać się niezależność.

- 1 Mieczysław Porębski, „Tradycje i awangarda,” w: *Sztuka a informacja* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986), 168.
- 2 Brian O'Doherty, „Context as Content,” w: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1986), 65-86.
- 3 Jan Świdziński, „Dwanaście punktów sztuki kontekstualnej,” w: *Konteksty*, red. Grzegorz Kondrasiuk, Tomasz Majerski, Waldemar Tatarczuk (Lublin: Galeria Labirynt, 2010), 90. Manifest „Art as Contextual Art” powstał w 1976 roku z okazji wystawy *Contextual Art* w S. Petri Gallery w Lund.
- 4 ———, *Art, Society and Self – consciousness* (Calgary: Alberta College of Art Gallery, 1979).
- 5 O specyficznej roli sztuki performance w totalitarnym systemie politycznym w Polsce przed 1989 rokiem pisałem w: „Above Art and Politics – Performance Art and Poland”, w: *Art Action 1958-1998*, red. Richard Martel (Quebec: Intervention, 2001), 254-77.
- 6 Anna Markowska, *Sztuka w Krzysztoforach: między stylem a doświadczeniem* (Kraków-Cieszyn: Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska-Uniwersytet Śląski, 2000).
- 7 Michael Kirby, *Happenings: An Illustrated Anthology* (New York: Dutton, 1965), 21. Por. także: Tadeusz Pawłowski, *Happening* (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1988), 181.
- 8 Piotr Piotrowski, red., *Galeria odNowa 1964-1969* (Poznań: Muzeum Narodowe, 1993). Kat. wyst.
- 9 Joanna Mytkowska, Małgorzata Jurkiewicz i Andrzej Przywara, red., *Tadeusz Kantor: z Archiwum Galerii Foksal* (Warszawa: Galeria Foksal CBWA, 1998).
- 10 Jerzy Ludwiński, *Epoka Błękitu* (Kraków: Otwarta Pracownia, 2003), 49, 128.
- 11 Adam Kotula i Piotr Krakowski, *Malarstwa, rzeźba, architektura* (Warszawa: PWN, 1978), 289.
- 12 Określenie „protokonceptualizm” pojawiło się w pierwszym wydaniu książki Bożeny Kowalskiej *Awangarda malarska z 1973 roku*. Odnosiło się wtedy głównie do Romana Opałki, a także Andrzeja Pawłowskiego, Jerzego Rosołowicza i Ryszarda Winiarskiego. Zob. także: Bożena Kowalska, „Protokonceptualizm polski,” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 6 (2012): 15-19.
- 13 Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 101.
- 14 *Ibid.*, 37.
- 15 „Galeria,” *Odra*, nr 11 (1968): 68.
- 16 „Galeria,” *Odra*, nr 6 (1969): 89.
- 17 Mytkowska, Jurkiewicz i Przywara, red., *Tadeusz Kantor: z Archiwum Galerii Foksal*, 19.
- 18 Luiza Nader, „Symposium Wrocław '70: przestrzeń »niemożliwego«,” *Dyskurs*, nr 3 (2006): 148.
- 19 Anna Maria Leśniewska, *Puławy 66: I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców, 2-23 sierpnia 1966* (Puławy: Towarzystwo Przyjaciół Puław, 2006).
- 20 Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów, red., „Muzeum Artystów” międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź (Łódź: Muzeum Artystów, 1996).
- 21 Jerzy Hanusek, red., *Katalog Wystawy Spotkania Krakowskie IX (1981) / X Wolne Miasto Kraków (1995 Kraków 1995)*.
- 22 Ryszard W. Kluszczyński, red., *Warsztat Formy Filmowej 1970-1977* (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000). Kat. wyst.
- 23 Ryszard W. Kluszczyński, „Mechaniczna wyobraźnia – kreatywność maszyn,” w: *Warsztat Formy Filmowej 1970-1977*, red. Ryszard W. Kluszczyński (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000), 16. Kat. wyst.
- 24 Leszek Przyjemski, *Museum of Hysterics* (Poznań: Galeria Arsenał, 2001). Kat. wyst.
- 25 Łukasz Guzek, „Najbardziej radykalne postawy w ruchu galerii konceptualnych lat siedemdziesiątych (Galeria 80 × 140 Jerzego Trelńskiego i galeria A4 Andrzeja Piegrzalskiego),” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 4 (2011): 48-68.
- 26 Maryla Siłkowska, red., *Sigma, Galeria Repassage, Repassage2, Rerepassage* (Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 1993). Kat. wyst.
- 27 *Ibid.*, 32.
- 28 Bożena Stokłosa, red., *Performance* (Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984). Por. także Katarzyna Urbańska, „Galeria Remont. Nieznana awangarda lat siedemdziesiątych,” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 6 (2012): 133-39.
- 29 Tomasz Sikorski, red., *Pracownia Dziekanka 1976 – 1987* (Warszawa: ASP, 1990).
- 30 Isabelle Schwarz, „Exchange Gallery or: Galeria Wymiany,” w: *Archive für Künstlerbulikationen der 1960 er bis 1980 er Jahre* (Bremna: Salon Verlag, 2008). Tłumaczenie na język polski: Isabelle Schwarz, „Galeria Wymiany,” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 4 (2011): 5-29.
- 31 Bożena Stokłosa, „Galerie autorskie. Przegląd koncepcji,” w: *CDN*, red. Katarzyna Banachowska i Jan Stanisław Wojciechowski, *Studia artystyczne*, t. 2 (Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1980), 38-51.
- 32 Grzegorz Dziamski, „Przestrzeń artystyczna galerii autorskie,” w: *Szkice o nowej sztuce* (Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984), 118-53.
- 33 Józef Robakowski, red., *70-80. Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych* (Sopot: BWA w Sopocie, 1981).
- 34 Krzysztof Jurecki, w: *Polska Fotografia Intermedialna lat 80-tych* (Poznań: BWA, 1988). Kat. wyst. Jolanta Ciesielska, „Anioł w piekle (Rzecz o „Strychu”),” w: *Co słysząc, Sztuka Najnowsza*, red. Maryla Siłkowska (Warszawa: 1989), 203-08.
- 35 Robakowski wskazuje, że w oparciu o podobne zasady powstawał międzynarodowy magazyn wideo *Infermental* (1980-90), w którego tworzeniu on sam aktywnie uczestniczył.
- 36 Jolanta Ciesielska, „Kultura zrzuć,” w: *Kultura Zrzuć 1981-1987*, red. Marek Janiak (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 1989).
- 37 Kolejne edycje *Konstrukcji w Procesie* to Łódź 1993, Izrael 1994, Melbourne 1998, Bydgoszcz 2000. Do dziś myśli się w Łodzi o powrocie do *Konstrukcji w Procesie*, co świadczy o sile tej tradycji.
- 38 Józef Robakowski, red., *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992*, t. 1 (1969-1981), (Łódź: Łódzki Dom Kultury, Galeria FF, 2000).
- 39 Artur Tajber i Barbara Maron, „Galeria gt,” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 3 (2010): 40-41.