
Potencjalność infrastruktury sztuki. Powojenny ruch galeryjny w Polsce a krytyczne geografie

Sylwia Szykowna

TEKSTY DRUGIE 2025, NR 5, s. 82–96

DOI: 10.18318/td.2025.5.6 | ORCID: 0000-0002-4943-2539

Jedną z kart katalogu Pierwszej Wystawy Sztuki Nowoczesnej zdobi czarno-białe zdjęcie wykonane przez Zbigniewa Dłubaka, fotografa związanego z warszawskim Klubem Młodych Artystów i Naukowców, który wspólnie z Tadeuszem Kantorem i Mieczysławem Porębskim z Grupy Młodych Plastyków włączył się w organizowanie krakowskiej ekspozycji w Pałacu Sztuki w 1948 roku.



Fotografia 1. Zbigniew Dłubak, *Nocami straszny męka głodu*

Sylwia Szykowna – dr, Instytut Kultury Europejskiej UAM. Kulturoznawczyni, filolożka polska. Jest badaczką współczesnej kultury, mediów i praktyk artystycznych, zajmuje się także krytyką instytucjonalną, analizuje społeczne obiegi wiedzy. Członkini ogólnopolskiego zespołu badawczego SOWA. Ostatnio opublikowała: *Sztuka AI i hakowanie antropocentrycznego mitu kreatywności* (2024). Kontakt: szykowna@amu.edu.pl.

Surrealistyczne obrazy powiększonych obiektów: klatki piersiowej, mechanizmu zegarka, nasiona klonu, przekroju kapusty czy źdźbła mchu tworzyły abstrakcyjne formy, będąc świadectwem poszukiwań artystycznych twórcy, śmiało eksperymentującego z medium fotografii. Umieszczone obok również odkrywczych zdjęć artystki Fortunaty Obrąpalskiej², związanej z poznańską grupą 4F+R (Forma, Farba, Faktura, Fantastyka + Realizm), otwierały jedno z ważniejszych wydarzeń artystycznych drugiej połowy lat czterdziestych XX wieku, stając się jej symbolem wizualnym. To właśnie o nich wspomina Mieczysław Porębski w katalogu do krakowskiej ekspozycji, pisząc: „Pomieszczone w sali wejściowej fotogramy ukazują świat, który jest w tym samym stopniu światem artysty co światem naukowca-badacza albo praktyka-technika”³.

W utrwalonych historycznie narracjach czasu odwilży Pierwsza Wystawa Sztuki Nowoczesnej⁴ urosła do rangi symbolu nowoczesności z bliską jej ideą mariażu sztuki, nauki i technologii. Niemały w tym udział miał sam Mieczysław Porębski, wielki orędownik takiego kierunku rozwoju sztuki powojennej, nawiązującej do wielkich tradycji polskiej awangardy międzywojnia. Publikowane przez niego kolejno książki⁵, prowadzone seminaria czy podejmowane przedsięwzięcia przemycaly za żelazną kurtynę nowe idee cybernetyki i teorii informacji, inspirując młode pokolenia do własnych poszukiwań nowego języka.

1 Inne fotografie Zbigniewa Dłubaka prezentowane na wystawie z cyklu „Serce Magellan”: *Zamyślenie, Wesołe gołębie niepokoją, „Budzę się nagle w nocy myśląc o dalekim Południu”, Przypominam samotność cieśniny, „Odkrywczy zjawiają się i nic z nich nie zostaje”.*

2 Fortunata Obrąpalska zaprezentowała fotografie zatytułowane *Studium I, Studium II, Portret, Tancerka, Przekleństwo*.

3 M. Porębski, *Katalog Wystawy Sztuki Współczesnej, Kraków, grudzień 1948-styczeń 1949*, Wojskowy Instytut Geograficzny, Warszawa 1948.

4 Piotr Słodkowski podkreśla, że często zapomina się o tym, iż w 1948 r. pierwsza broszura-katalog i plakat autorstwa Macieja Makarewicza mówiły po prostu o Wystawie Sztuki Nowoczesnej. Stosowna numeracja pojawiła się dopiero w 1955 r., kiedy do tytułu krakowskiej ekspozycji dodano liczebnik I, podkreślając tym samym ciągłość między nią a II (1957), uznawaną za apogeum odwilży, i III (1959) *Wystawą Sztuki Nowoczesnej*; zob. tenże, *Wystawa Prac Plastyków Nowoczesnych (1947) wobec Wystawy Sztuki Nowoczesnej (1948/49). Rewizja wizji nowoczesności*, w: *Zaraz po wojnie*, red. J. Kordjak, A. Szewczyk, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2020, s. 91.

5 M. Porębski, *Sztuka a informacja*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1962; M. Porębski *Sztuka wobec nauki i techniki*, w: *Materiały Kongresu AICA*, Warszawa, 1975.

Pałac Sztuki był miejscem spotkania konstytuujących się dopiero młodych środowisk artystycznych, których działania dynamizowały powojenne pole, negocjując swoje w nim miejsce. Proces ich konsolidacji rozpoczął się jednak rok wcześniej w ramach warszawskiej Wystawy Prac Plastyków Nowoczesnych, której znaczenie przyćmił mit krakowskiej ekspozycji⁶. Zorganizowana z inicjatywy Zbigniewa Dłubaka i Mariana Bogusza i otwarta 30 listopada 1947 roku w Domu Wojska Polskiego w Warszawie, jako pierwsza w historii powojennej sztuki skupiała się na prezentacji „poszukującej twórczości”, odgrywając dużą rolę w kształtowaniu się nowej wizualnej wyobraźni w trudnych warunkach kryzysu społeczno-politycznego. Odpowiedzialny za jej zorganizowanie Klub Młodych Artystów i Naukowców stanowił ważny ośrodek rozwoju postępowej myśli, żywiący wiarę w emancypacyjny potencjał sztuki nowoczesnej operującej nowym językiem wypowiedzi artystycznej⁷. W formule jego działalności widzieć należy, zdaniem Roberta Fizka, załazek przyszłych inicjatyw artystycznych w polu sztuki, które włączone w przestrzeń publiczną, zmieniały komunistyczną rzeczywistość, pełniąc niezwykle ważne funkcje społeczne⁸.

Przywołane wystawy są dla mnie ciekawym punktem wyjścia do refleksji nad wyłaniającą się po wojnie nową infrastrukturą sztuki, budowaną na gruzach dotychczasowego systemu, często ponad oficjalnym obiegiem, przechwytyjącą zinstytucjonalizowane praktyki do rozwoju własnych poszukiwań twórczych, negocjującą autonomię wobec obowiązujących doktryn polityki kulturalnej realizowanej przez państwowe placówki typu Centralne Biura Wystaw Artystycznych (CBWA), Związek Polskich Artystów Plastyków (ZPAP), Desa, domy kultury czy świetlice zakładowe. Powstające wówczas ośrodki, środowiska, praktyki twórcze, oddolnie budowane sieci rozszczelniały system, otwierając go na nowe wyzwania związane z kierunkiem przemian cywilizacyjnych. W rozważaniach sięgam po koncepcję infrastruktury sztuki (*art infrastructures*) Irit Rogoff rozwijaną w ramach kolektywu freethought, widząc w niej operacyjną użyteczność w badaniach współczesnej

6 Zob. P. Słodkowski, *Wystawa Prac Plastyków Nowoczesnych (1947)*.

7 Zob. A. Pietrasik, *Antagonizm w polu sztuki. Działalność Klubu Młodych Artystów i Naukowców (1947-1949)*, w: *Zaraz po wojnie*, red. J. Kordjak, A. Szewczyk, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2020.

8 R. Fizek, „Galerie sztuki w Poznaniu 1964-1984”, praca magisterska napisana w Instytucie Historii Sztuki UAM pod kierunkiem doc. dr. hab. Andrzeja Turowskiego, Poznań 1984, maszynopis.

kultury⁹. Infrastruktura w ich rozumieniu nie jest materialną, techniczną czy administracyjną ramą warunkującą i ograniczającą działanie, lecz aktywnym procesem, który wzmacnia potencjalność całego pola. Zdaniem Rogoff infrastruktury sztuki tworzą heterogeniczny zespół instytucji, miejsc produkcji i prezentacji, wplątany w dynamiczne sieci relacji międzyludzkich. To

zestaw procesów, w których materiał pojęciowy i proceduralny ocierają się o siebie, nie będąc w stanie utrzymać ani ich dyskursywnej, ani instrumentalnej czystości. W tej walce o znalezienie sposobów pracy, które nie będą odtwarzać tego, co już wiemy, jak wiemy, infrastruktura wydaje się więc dawać pewną obietnicę. Zainteresowanie, jak idee migrują ze środowisk badawczych do innych aren, przekształcając się i zmieniając w procesie¹⁰.

Koncepcja infrastruktury sztuki wymusza potrzebę ponownego przemyślenia tradycyjnie pojmowanej geografii artystycznej, w dużej mierze opartej na wertykalności i hierarchiczności. Nowy sposób rozumienia geografii artystycznej wiąże się z jednej strony z uwzględnianiem jej jednostkowości, określanej przez Irit Rogoff mianem przestrzeni odzwierciedlającej relacje społeczne, kiedy dynamiczna, zależna od stanów psychicznych, nieneutralna kumulatywna struktura wytwarzania historii „pojawia się na obrzeżach, tworzy się poprzez przypadkowe spotkania w kawiarniach, grupy czytelnice na uniwersytetach czy dziecięce doświadczenia ubóstwa, które przemawiają do siebie”¹¹. Z drugiej zaś w rozwijanym przez Piotra Piotrowskiego horyzontalnym ujęciu oddaje głos peryferiom, dając szansę stworzenia bardziej inkluzywnej i „uniwersalnej” wizji historii sztuki¹². Niniejszy tekst stanowi próbę analizy powojennych infrastruktury polskiej neoawangardy.

9 Por. K. Majewska-Güde, *Obszar zagospodarowany wyobraźnią* (1970) *Ewy Partum wobec lokalnych infrastruktury sztuki*, <https://miejsce.asp.waw.pl/obszar-zagospodarowany-wyobraznia-1970-ewy-partum-wobec-lokalnych-infrastruktury-sztuki-3/#przypis2254-7> (25.02.2025).

10 I. Rogoff, *The Expanded Field – Actors – Agents – Platforms*, <https://formerwest.org/ResearchCongresses/3rdFormerWestResearchCongressPartOne/Video/TheExpandedFieldActorsAgentsPlatforms> (25.02.2025).

11 I. Rogoff, *Engendering Terror*, w: *Geography and the Politics of Mobility*, red. S. Breitwieser, Generali Foundation, Walter König Verlag, Wien 2003, s. 56; też, *Terra Infirma. Geography's Visual Culture*, Routledge, London–New York 2000, s. 24.

12 P. Piotrowski, *O horyzontalnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones XX” 2009, s. 60.

Przedmiotem mojego zainteresowania jest charakterystyczny dla sztuki polskiej drugiej połowy XX wieku „ruch galeryjny”¹³, który ujawnił siłę oddolnej samoorganizacji środowisk lokalnych, pełniących funkcję krytyczną wobec artystycznego establishmentu i zastanej rzeczywistości. Pomocnym narzędziem w tak nakreślonym polu badań okazuje się przypomniana przez Tomasza Załuskiego koncepcja przestrzennego układu kultury Aleksandra Wallisa¹⁴, który rejestrował dynamiczne procesy centralizacji i decentralizacji zachodzące w życiu kulturalnym Polski po 1945 roku. Historyczny wgląd w specyfikę relacji między ówczesnymi ośrodkami pozwala określić ich status i sposób funkcjonowania, ujawniając siłę potencjałów i charakter zależności¹⁵. Krytyczne spojrzenie na kulturę artystyczną tego czasu przez pryzmat tworzących się infrastruktur podaje w wątpliwość obieguowe opinie, rewiduje utrwalone narracje, narosłe mity, budując pełniejszy obraz powojennego życia artystycznego, wykraczający poza perspektywę dominujących dyskursów, utrwalających sztywny podział na oficjalne i alternatywne wymiary kultury.

Przechwytywanie instytucji – nowe infrastruktury sztuki

Korzeni ruchu galeryjnego należy szukać w podwilzowych latach pięćdziesiątych, kiedy po ideologicznej ofensywie realizmu socjalistycznego nastąpił chwilowy etap liberalizacji kursu partii. Wallis zwraca uwagę na proces decentralizacji polityki kulturalnej tego okresu skutkujący aktywizacją środowisk spoza centrum, przy czym Warszawa nadal odgrywała rolę katalizatora przemian¹⁶. To właśnie w stolicy w 1955 roku powstaje pierwsza galeria, której pionierski model działania stał się wzorcem dla przyszłych inicjatyw tego typu. Założona przez Mariana Bogusza, Zbigniewa Dłubaka i Kajetana Sosnowskiego z Grupy 55 Galeria Krzywe Koło, podobnie jak inne

13 Ł. Guzek, *Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, https://journal.doc.art.pl/english/pdf7/lukasz_guzek_ephemeral.pdf (15.02.2025).

14 Zob. T. Załuski, *Więzi i węzły neoawangardy. Koncepcja przestrzennego układu kultury Aleksandra Wallisa oraz możliwości jej aktualizacji*, „Teksty Drugie” 2024, nr 5.

15 Zob. A. Wallis, *Warszawa i przestrzenny układ kultury*, PWN, Warszawa 1969; tenże, *Problemy centralizacji i decentralizacji życia kulturalnego w Polsce w latach 1945-1980*, Instytut Kultury, Ośrodek Informacji Naukowej i Statystyki Kulturalnej, Warszawa 1981.

16 Tamże.

efemeryczne projekty, tj. Salon Po Prostu, Galeria Krzysztofory czy Salon Desy, prezentowały zdaniem Bożeny Kowalskiej „twórczość artystów poszukujących, najczęściej młodych, wyróżniających się ówczesnie śmielszymi propozycjami w skali całego kraju”, które „chętnie popularyzowały eksperymentalnie formy twórczości” i „nierzadko sprowadzały na wystawy twórców spoza miejscowego środowiska”¹⁷. Pionierski format wystawienniczy, w którym sztuka przejmowała place i ulice, inicjując przy okazji krytyczne dyskusje i debaty, wyznaczał nowy kierunek rozwoju instytucji społecznie zaangażowanej i otwartej na dialog z odbiorcą.

Nowo powstała galeria szybko zdobyła pozycję artystycznego centrum, stymulując inne ośrodki do tworzenia własnych struktur artystycznego oporu względem estetyki koloryzmu i estetyzmu. Dzięki licznym kontaktom i związanym relacjom nowe idee sztuki zasilają pozawarszawskie środowiska twórcze. Wyłaniający się dzięki temu nowy policentryczny układ tworzyły między innymi łódzko-katowicka Grupa St-53, poznańska Grupa R-55, elbląska galeria EL czy toruńska Grupa Zero-61. W 1957 roku w Galerii Krzywe Koło nastąpiła jedna z ważniejszych prezentacji lubelskiej Grupy Zamek, kluczowej dla przyszłego rozwoju nowej infrastruktury sztuki nakierowanej na eksperyment artystyczny i innowację technologiczną. Studencka inicjatywa historyków sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego pełniła ważną funkcję społeczną, „w zaściankową atmosferę Lublina wnosząc powiew sztuki nowoczesnej”¹⁸. Organizowane wystawy, odczyty, publikacje, wydawane przez grupę pismo „Struktury”¹⁹ pozwalały cyrkulować pionierskim ideom, uruchamiając jednocześnie nowy obieg wiedzy, skupionej na eksperymencie artystycznym. Ważną rolę w tak rozumianym procesie odegrał Jerzy Ludwiński, który dążył do zbliżenia sztuki i nauki, widząc w tym mariażu jedyną drogę rozwoju sztuki współczesnej. W tym trudnym okresie zapóźnienia technologicznego i ekonomicznego formułował on śmiałe tezy, inspirując artystów do eksperymentowania z nowymi mediami²⁰. Przykład serii autonomicznych artonów (*Arton A* i *Arton B*) Wiesława Borowskiego daje wgląd w pionierskie próby powoływania sztucznego życia w dobie realnego socjalizmu. Pokazane

17 B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-1970*, PWN, Warszawa 1975, s. 79.

18 B. Skomski, *Impresje z jednej wystawy*, „Kurier Lubelski” 1957, nr 221.

19 Dodatek do czasopisma kulturalnego „Kamena”, wydawany od 15 maja 1959 do 20 listopada 1961 r. W sumie ukazało się jedenaście numerów.

20 Więcej na ten temat: J. Walewska-Choptiany, *Cyfrowa dekada. Związki sztuki i technologii w latach 1960-1975*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2021.

w ramach Trzeciej Wystawy Sztuki Nowoczesnej wzbudzały nie małą sensację, prowokując do myślenia nad nowym wymiarem relacji postantropocentrycznych: „Spróbujmy wyobrazić sobie takie nowe, uniwersalne art-organizmy. A nuż dojdzie do tego, że powiedzą one nowym językiem, nową poezją, a może rozrodzą się w nieskończoną ilość nowych układów”²¹. Ostatnia wystawa lubelskiej grupy, prezentująca dzieła Borowskiego, Jana Ziemskiego i Tytusa Dzieduszyckiego, odbyła się w 1960 roku w Paryżu w Galerie Le Ranelagh, dowodząc ważności i bliskości idei Zamku z międzynarodowym kierunkiem rozwoju sztuki. Restrykcyjna polityka kulturalna państwa, ograniczająca dotacje oraz blokująca pozwolenia artystów na wyjazd z Polski przekreśliła ostatecznie plany zorganizowania podobnych prezentacji w Londynie, Mediolanie i Brukseli, odbierając polskiej awangardzie szansę obecności w światowym obiegu sztuki²². Wraz z rozpadem Grupy Zamek następujące migracja osób ją współtworzących do różnych miast w Polsce, co wzmacnia proces decentralizacji ówczesnej kultury.

Nowe inicjatywy zdynamizowały pole sztuki, nasilając zjawisko ruchu galeryjnego w Polsce. Hanna Ptaszkowska i Wiesław Borowski założyli w 1965 roku warszawską Galerię Foksal, rozwijając idee konceptualizmu w Polsce realnego socjalizmu²³, Urszula Czartoryska zasiła szereg awangardowego Muzeum Sztuki w Łodzi, wspierając środowiska zainteresowane wykorzystaniem w sztuce nowych mediów. Jerzy Ludwiński z kolei wzmocni artystyczną pozycję Wrocławia, wprowadzając w życie miasta ożywczy i krytyczny ferment.

Założona przez niego w 1967 roku Galeria Pod Mona Lisą daje przestrzeń realizacji progresywnych idei, które Ludwiński mógł rozwijać w dużej mierze dzięki akceptacji lokalnego establishmentu oraz sprzyjającej polityce kulturalnej władz, promujących projekt nowoczesności tak zwanych Ziem Odzyskanych. Konceptje Muzeum Sztuki Aktualnej, Centrum Badań Artystycznych, Symposium Wrocław '70 to przykłady inicjatyw dynamizujących pole sztuki, które poprzez nowe formaty działalności rozsadzały tradycyjnie struktury²⁴.

21 H. Ptaszkowska, *Dobre malarstwo i art fiction. III Ogólnopolska Wystawa Sztuki Nowoczesnej, „Struktury” 1959, nr 6*, <https://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/publication/9852/edition/9730/content> (22.02.2025).

22 Charakterystyka twórczości Grupy Zamek, <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/charakterystyka-tworzcosci-grupy-zamek/> (1.03.2025).

23 Zob. L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2009.

24 Tamże.



Fotografia 2. Archiwum Jerzego Ludwińskiego w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu

Wyjątkowe miejsce na geograficznej mapie artystycznej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zajmuje ruch sympozjalno-plenerowy, emancypujący peryferie w ich dążeniu do większej widoczności. Wśród najważniejszych przedsięwzięć tego typu wymienić należy Międzynarodowe Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki w Osiekach koło Koszalina (1963-1981), wystawy i sympozja Złotego Grona w Zielonej Górze (1963-1981), Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965-1973) i pomniejsze wydarzenia w Osetnicy, Miastku, Trzebieszowicach czy Jagniątkowie. Ich wspólnym celem była dywersyfikacja scentralizowanych układów instytucjonalnych w sztuce tamtego czasu, dążąca do stworzenia ponadlokalnej społeczności artystycznej. W założeniu wydarzenia te stanowiły rodzaj nowatorskiego eksperymentu, który miał łączyć nowoczesną formę państwowego mecenatu z ideą roztopienia sztuki w życiu. Artystów neoawangardy łączyło silne przekonanie, że nowa sztuka zdoła zmienić oficjalny system artystyczny lub znaleźć w nim dla siebie ważne miejsce. Aleksander Wallis pisze w tym kontekście o „decentralizacji przez współpracę”, zwracając uwagę na bezprecedensowy efekt cyrkulacji idei i osób między ośrodkami, który stał się „nowym atrybutem rozwoju sztuki”²⁵. Formuła ostatniego, Piątego, Biennale Form Przestrzennych pt. „Kino Laboratorium”, zorganizowanego w 1973 roku przez Józefa Robakowskiego i Łódzki Warsztat Formy Filmowej, należała już do poetyki lat siedemdziesiątych. Przeciw instytucji – ruch galeryjny lat siedemdziesiątych

25 A. Wallis, *Problemy centralizacji i decentralizacji*, s. 42. Por. T. Załuski, *Więzi i węzły neoawangardy*.

Jest początek stycznia 1972 roku. W pierwszym numerze „Notatnika Robotnika Sztuki”, elbląskiego zina artystycznego wydawanego przez Galerię EL, pojawia się manifest *NET (SIEĆ)* autorstwa Jarosława Kozłowskiego i Andrzeja Kostołowskiego:

- SIEĆ jest pozainstytucjonalna
- tworzą ją mieszkania prywatne, pracownie i inne miejsca, w których pojawiają się propozycje sztuki
- propozycje te kierowane są do osób zainteresowanych
- towarzyszą im wydawnictwa, których forma jest dowolna (rękopisy, maszynopisy, druki, taśmy, filmy, diapozytywy, fotografie, ulotki itp.)
- SIEĆ nie ma punktu centralnego i pozbawiona jest koordynacji
- punkty SIECI znajdują się w różnych miastach i krajach
- między poszczególnymi punktami istnieje kontakt polegający na wymianie koncepcji, projektów, zapisów oraz innych artykulacji, która to wymiana umożliwi ich równoległą prezentację we wszystkich punktach
- idea SIECI nie jest nowa, w momencie zaistnienia przestaje być autorską
- SIEĆ może być dowolnie wykorzystywana i powielana²⁶.

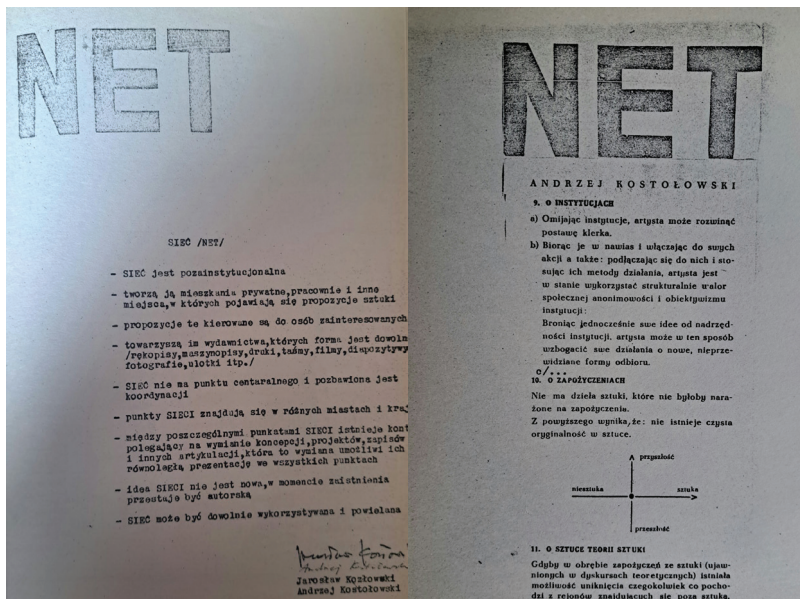
Sformułowany rok wcześniej tekst, wysłany z Poznania pocztą do ponad trzystu pięćdziesięciu osób, artystów i teoretyków sztuki z ponad trzydziestu krajów, zachęcający do współpracy i wolnego krążenia artefaktów, poprzedzał powstanie poznańskiej galerii Akumulatory 2.

Jej funkcjonowanie opierało się na rozwijaniu niezależnych struktur instytucjonalnych wbrew podziałom geopolitycznym. Dziewięciopunktowe oświadczenie miało w założeniu wywołać szeroką wymianę myśli na linii Wschód-Zachód, ignorując fizycznie występujące bariery. Wymiana uruchomiona dzięki sztuce poczty promowała idee wolnego obiegu, dialogu i decentralizacji, co stanowiło wyjątkową artystyczną alternatywę względem komunistycznego zamknięcia polskiej kultury.

W tym samym czasie w Polskiej Kronice Filmowej jedną z ważniejszych informacji stanowi uroczyste otwarcie granicy między PRL i NRD. Czarno-białe kadry przedstawiają tłumy ludzi przekraczających granicę w Słubicach i Zgorzelcu jedynie za okazaniem dowodu osobistego²⁷. Założeniem

26 J. Kozłowski, A. Kostołowski, *NET (SIEĆ)*, „Notatnik Robotnika Sztuki” 1972, nr 1.

27 Polska Kronika Filmowa, 1972, nr 3, <https://www.youtube.com/watch?v=ccogopsln-M&list=PL3A-E356D2B56EC232&index=2> (22.02.2025).



Fotografia 3. Jarosław Kozłowski i Andrzej Kostołowski, manifest *NET (SIEĆ)*, opublikowany w „Notatniku Robotnika Sztuki” (1972)

ówczesnej polityki i kultury staje się względne otwarcie się Polski na Zachód. Edward Gierek po kryzysie politycznym 1968 i krwawo stłumionym wystąpieniu robotników w grudniu 1970 roku zostaje przywódcą PZPR, zastępując na tym stanowisku Władysława Gomułkę. Podczas Piątego Plenum Komitetu Centralnego pojawia się idea budowy „drugiej Polski”, która, jak pokaże historia, miała być sfinansowana przez zagraniczne pożyczki i kredyty. Kraj stopniowo osiąga stabilizację społeczną, wchodząc w fazę „posttotalitarną”, gdy system oswojony przez społeczeństwo zdaje się integralną częścią globalnego ładu, który zdaniem Vaclava Havla „wyrósł na gruncie historycznego spotkania dyktatury i społeczeństwa konsumpcyjnego”²⁸. Nowa polityka kulturalna tego czasu, kojarzona z liberalizacją stosunków władzy z twórcami, nie oznacza bynajmniej braku nadzoru i kontroli. Piotr Piotrowski, mapując twórczość neoawangardy, wskazuje na jej względną wolność artystyczną uzależnioną od postawy przyjętej wobec komunistycznej rzeczywistości.

²⁸ Cyt. za: P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2005, s. 311.

„Władza lat siedemdziesiątych nie potrzebowała już socrealistycznej propagandy, lecz właśnie sztuki nowoczesnej i zarazem niekrytycznej, nienaruszającej status quo, respektującej posttotalitarne mechanizmy funkcjonowania społeczeństwa”²⁹.

W tych nowych okolicznościach artyści znaleźli jednak dla siebie osobną przestrzeń, wypracowując oryginalny model działalności. Tworząc alternatywną infrastrukturę sztuki, świadomi jej odrębności i wyjątkowości, bezkompromisowo realizowali własne idee. Powołując do życia galerie, podkreślali ich niezależność już na poziomie nazewnictwa, stosowali bowiem kolejne określenia je definiujące: „galeria inna”³⁰, „galeria laboratorium”³⁰, „galeria żywa”³¹, „galeria autorska”³², „galeria poczty”³³, „galeria fotomedialna”³⁴, „galeria miejsca”³⁵, „galeria płaszczyznowa”³⁶, „galeria efemeryczna”³⁷, „galeria antyinstytucjonalna”³⁸, „galeria koncepcyjna”³⁸, „galeria studencka”³⁹. Galerie lat siedemdziesiątych stały się przedmiotem licznych omówień Grzegorza Dziamskiego, krytyka sztuki, aktywnego uczestnika poznańskiego środowiska alternatywnego, założyciela Maximal Art Gallery, który powstające wówczas nowe przestrzenie sztuki analizował w odniesieniu do wcześniejszych struktur lat sześćdziesiątych, wypuklając ich odmienny status. Tym, co miało decydować o różnicy między nimi, było nie tyle sprzeciwienie się, ile zanegowanie instytucji jako takiej:

29 Tamże, s. 312.

30 G. Dziamski, *Poznańskie galerie autorskie lat 80-tych*, „Zeszyty Artystyczne” 1991, nr 5.

31 *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1981*, red. J. Robakowski, Taurus Edukacja i Kultura, Łódź 2000.

32 G. Dziamski, *Poznańskie galerie autorskie lat 80-tych*.

33 B. Stokłosa, *Galerie autorskie. Przegląd koncepcji*, w: *CDN*, t. 2, red. K. Banachowska, J.S. Wojciechowski, Studia Artystyczne, Warszawa 1980.

34 Tamże.

35 Tamże.

36 Tamże.

37 B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-1970*.

38 Ł. Guzek, *Galeria jako zagadnienie artystyczne w sztuce koncepcyjnej*, https://www.doc.art.pl/pdf_sid6/guzek.l_SID6.pdf (1.03.2025).

39 I. Malińska, *Studenckie galerie autorskie w Poznaniu w latach 1970-1980*, Wydawnictwo Miejskie Poznań, Poznań 2020.

Galerie lat siedemdziesiątych, powstające w atmosferze społeczno-artystycznej kontestacji obejmującej niemalże cały świat, wystąpiły nie przeciwko postawom artystycznym lansowanym przez instytucje sztuki, pomawianym o tradycjonalizm czy konserwatyzm, lecz przeciwko instytucjom artystycznym w ogóle⁴⁰.

Wpisując się w żywą na Zachodzie krytykę instytucjonalną⁴¹, rozwijaną przez artystów takich jak Marcel Broodthaers i Daniel Buren w Europie oraz Michael Asher i Hans Haacke w Stanach Zjednoczonych, tworzyły nowe geografie artystyczne ponad ustalonymi granicami. Ważnym wyróżnikiem ich działalności był stosunek do prezentowanej sztuki.

Galerie te – zdaniem Dziamskiego – pragnęły prezentować wszystko to, co aktualne w sztuce, co dopiero staje się sztuką. Pragnęły zwiększyć przepływ informacji o najnowszych działaniach artystycznych, umożliwić szerszą konfrontację poglądów, a zarazem ożywić dyskusję na temat nowej sztuki⁴².

Galerie funkcjonowały zazwyczaj bez większego wsparcia finansowego ze strony państwa, zyskując pomoc głównie ze strony Związku Studentów Polskich, który zapewniał im lokum oraz pokrywał częściowo koszty ich prowadzenia⁴³. Dominujący w sztuce tego czasu nurt konceptualny umożliwiał działalność w nader skromnych warunkach niedoboru ekonomicznego i technologicznego.

Mapując tę alternatywną infrastrukturę sztuki, można zobaczyć skalę i wyjątkowość samego zjawiska. W latach 1970–1980 w samym Poznaniu działało dziewięć galerii: Akumulatory 1, Akumulatory 2, Cicibór, Maximal Art, Od Nowa, ON, Galeria Rysunku, Wielka 19, Teatr Dnia i Nocy. W Łodzi funkcjonowały: Galeria Adres, Galeria 80 × 140, A-4, Galeria Ślad, Łódź Kalińska, Galeria Wymiany. We Wrocławiu aktywne były m.in.: Galeria Pod Mona Lisą, Perfamo; w Lublinie – Galeria Labirynt. W Warszawie działały: Foksal,

40 G. Dziamski, *Przestrzeń artystyczna – galerie autorskie*, w: tegoż, *Szkice o nowej sztuce*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 123.

41 *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings, Theory, and Criticism*, red. A. Alberro, B. Stimson, Cambridge, MA–London 2011.

42 G. Dziamski, *Przestrzeń artystyczna – galerie autorskie*, s. 34.

43 Zob. I. Malińska, *Studenckie galerie autorskie w Poznaniu*.

Sigma – ośrodek Kultury Studentów Uniwersytetu Warszawskiego, „Galeria”, Repassage, Galeria Remont, Pracownia Działań, Dokumentacji i Upowszechniania, Mała Galeria ZPAF-CSW (wcześniej Mała Galeria PSP ZPAF, Mała Galeria ZPAF), Galeria Dziekanka, Biuro Poezji, Galeria P.O.Box17. Galerie zakładano także w mniejszych ośrodkach, w Białymstoku (Galeria Znak), Elblągu (EL) czy w Gnieźnie (Galeria A, B, C). Zjawisko objęło cały kraj, doprowadzając do powstania nieformalnych sieci, w których przepływ idei, myśli, ludzi, informacji, artefaktów odbywał się ponad oficjalnym obiegiem instytucji państwowych. Ważnym aktorem w tym nowym polu stała się poczta, instytucja państwowa przechwycona na potrzeby praktyki artystycznej, która nieświadomie podtrzymywała i wspierała rozwój międzynarodowej wspólnoty, dla której ważne były demokratyczne wartości – wolność i niezależność. „Mail art pokonuje prowincjonalność – myśli i otoczenia. Jesteś chwilami w Korei, Nowym Jorku i Maastricht. W Breście, Trieście i Utrechcie. Ponadnacja-kosmopolityzm. Wioska globalna i kulturowa entropia wieśniaków. [...] Czy to nie wspaniałe?”⁴⁴, wspominał związany z Akademią Ruchu Piotr Rypson. Sztuka poczty wpisywała się antyinstytucjonalną politykę wspomnianych galerii, wzmacniając ich egalitaryzm w budowaniu nowych sieci komunikacji:

Sztuka poczty nie wymaga muzeów dla publicznego oglądu, ponieważ ich rolę spełniają skrzynki pocztowe. Codziennie, z wyjątkiem niedziel i świąt, na progu twego domu odbywają się wystawy opieczetowanych kopert, przetransferowanych kart pocztowych, książek-dzieł i sztuki xeroxów i powielaczy. Ścisłej mówiąc, te rzeczy przynosi Ci listonosz lub listonoszka i oni właśnie stają się bohaterami medium Sztuki Poczty w rzeczycystym życiu⁴⁵.

Wrocławska wystawa Sztuki Pojęciowej (1970), działania poznańskiej galerii Maximal Art czy wspomniany wcześniej projekt *Sieć* to tylko kilka przykładów z bogactwa podejmowanych wówczas działań składających się na żywy obraz życia artystycznego lat siedemdziesiątych XX wieku. Można w nich upatrywać genezy przyszłych zjawisk kształtujących nowe geografie

44 P. Rypson, *Świat, poczta i samotność*, w: *Mail Art czyli sztuka poczty*, oprac. P. Rypson, Akademia Ruchu, Warszawa 1985, s. 7.

45 C. Welsh, *O sztuce poczty*, w: *Mail Art czyli sztuka poczty*, s. 16.

artystyczne lat osiemdziesiątych, rozwijanych w zupełnie innych kontekstach społeczno-politycznych.

Na zakończenie

„Liczy się tylko to co dziś. Jutro pozostawimy tym, którzy przyjdą po nas”⁴⁶ – pisał Gerard Kwiatkowski, twórca elbląskiej galerii EL, na łamach pierwszego numeru „Notatnika Robotnika Sztuki”. W słowach tych kryje się nie tylko przekonanie o ważności tego, co aktualne, terażniejsze i osadzone głęboko w doświadczeniu rzeczywistości. Pobrzmiewa w nich też ton nieuchronności i akceptacji biegu historii, w której pamięć jest przedmiotem negocjacji przyszłych generacji. Krytyczna ocena dorobku polskiej neoawangardy skazała jej twórców na czasową banicję i dotkliwą marginalizację znaczenia. Niniejszy artykuł wpisuje się w praktyki odzyskiwania historii, widzące potrzebę aktualizacji i weryfikacji stawianych niegdyś diagnoz i ocen. Ruch galeryjny lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych stanowił efekt zaangażowania, determinacji ludzi, dla których powstawanie nowych infrastruktur sztuki było nie tyle możliwością działania, ile koniecznością zawartą „w procesie rozwoju samej sztuki – stworzenia nowego otoczenia, w którym może ona istnieć”⁴⁷. Uruchomieniu niespotykanego „w skali światowej”⁴⁸ procesu konsolidacji środowisk twórczych towarzyszyła postępująca decentralizacja pola artystycznego, zależna w dużej mierze od dominującej polityki kulturalnej Polski Ludowej. Działający w czasach nacisków ideologicznych artystki i artyści uskuteczniali strategie i taktyki, osiągając względną autonomię możliwą w ramach sieci wytworzonej oddolnie.

46 „Notatnik Robotnika Sztuki” 1972, nr 1.

47 M. Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2006, s. 122.

48 Ł. Guzek, *Najbardziej radykalne postawy w ruchu galerii konceptualnych lat siedemdziesiątych*, https://www.journal.doc.art.pl/pdf4/sid_vol_04_guzek.pdf (15.02.2025).

Abstract

Sylvia Szykowna

ADAM MICKIEWICZ UNIVERSITY IN POZNAŃ

The Potentiality of Art Infrastructures: The Postwar Gallery Movement in Poland and Critical Geographies

The article attempts to examine the postwar trajectory of the Polish neo-avant-garde through the perspective of an independently developed network of galleries that formed a new art infrastructure in times of ideological oppression. Conditioned mainly by cultural policy, their activity dynamized the postwar field and negotiated their position within the field. The recollection of former places, actions, environments, and initiatives aligns with the practice of reclaiming memory, which is the subject of negotiation within official art history discourses that often construct hegemonic narratives.

Keywords

art infrastructure, artistic geography, neo-avant-garde, galleries, institutions