

GALERIA JAKO ZAGADNIENIE ARTYSTYCZNE W SZTUCE KONCEPTUALNEJ

Łukasz Guzek

Tekst anonsuje program badań galerii powstających w związku ze sztuką konceptualną. Stanowi on wprowadzenie w zakres i metodę badań nad zjawiskiem galerii konceptualnej. Ogólnym celem badawczym jest wyodrębnienie w obszarze szerokiej tendencji konceptualnej zagadnienia galerii konceptualnej jako samodzielnego zjawiska artystycznego. Galeria konceptualna jest więc rozpatrywana jako pewna ogólna formuła artystyczna. Przedstawiony w tekście schemat metodologiczny służy ustaleniu podstawowej chronologii i stworzeniu typologii zjawiska, a następnie zbudowaniu modelu teoretycznego galerii konceptualnej oraz opisaniu ich specyfiki.

Historycznie, zjawisko galerii konceptualnej powstało i ukształtowało się w obrębie szerokiej tendencji konceptualnej, wiodącej w sztuce lat siedemdziesiątych. Pojęcie galerii konceptualnej odnosi się do galerii powstających w tym okresie, gdyż tylko wtedy między sztuką a galerią występuje specyficzna relacja o charakterze formalno – artystycznym (projektowym). Dlatego przedmiotem badania są galerie tego typu działające w latach siedemdziesiątych, a poza moimi zainteresowaniami badawczymi znajdują się galerie powstałe wcześniej, a które w latach siedemdziesiątych organizowały wystawy prac konceptualnych.

Pojęcie galerii konceptualnej odnoszę do galerii zakładanych ze świadomością środków artystycznych, na których bazuje sztuka konceptualna. Tak rozumiana galeria jest rodzajem projektu artystycznego realizowanego w oparciu o ogólne założenia sztuki konceptualnej (ideę sztuki konceptualnej). Koncepcja (idea) galerii jest w takim ujęciu koncepcją (ideą) artystyczną *par excellence*.

Kategorii środka artystycznego używam tu za Peterem Bürgerem, który uznał go za kategorię najbardziej ogólną, pokrewną co do zakresu kategorii stylu, która jednak wobec „nieorganiczności” czyli formalnego zróżnicowania i labilności strukturalnej dzieł sztuki (jak kolaż i montaż) nie może być stosowana, ponieważ to nie ona rządzi wyborami artystycznymi. Nie rządzi też nimi treść (co wynika z powyższego). Środek artystyczny stał się kategorią samodzielną co oznacza iż „forma stała się w istocie czynnikiem dominującym”.¹

Galeria konceptualna jest rozpatrywana w ścisłym związku z formami sztuki konceptualnej, zwłaszcza sztuką instalacji, której szeroka formuła obejmuje wystawiennictwo (od wystaw awangard po wystawy konceptualne). Uogólniając, cechą strukturalną dzieł sztuki instalacji jest związek przestrzeni i obecności (jako najbardziej

ogólna cecha tej szerokiej formuły artystycznej). W teorii awangardy Bürgera odpowiada to związkowi „nieorganicznych” dzieł z „praktyką życiową”. Historia sztuki instalacji pozwala uchwycić ciągłość artystyczną między awangardą pierwszej połowy dwudziestego wieku a postawangardą lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.²

Można wyróżnić dwa skrajne typy galerii: galerii jako formy artystycznej *par excellence* oraz galerii spełniającej tradycyjną rolę miejsca prezentacji – „kontenera na sztukę”. Galerie konceptualne pełniły obie role, należały do obu typów. Artystyczny charakter poszczególnych galerii był stopniowalny (projekty były mniej lub bardziej radykalne). Można więc wyobrazić sobie skalę rozpiętą między punktami granicznymi: galerią – dziełem sztuki a galerią – kontenerem na sztukę i uplasować na niej galerie zakładane w latach siedemdziesiątych w zależności od stopnia przynależności do dwóch skrajnych typów. Podstawą stworzenia typologii byłby charakter relacji jaka łączy galerię z formami sztuki konceptualnej. Uplasowanie przykładów na owej skali między owymi skrajnymi punktami pozwala na całościowe uchwycenie zjawiska galerii konceptualnej. „Galeria konceptualna” może być użytecznym w badaniach sztuki współczesnej pojęciem typologicznym.³

W dotychczasowych badaniach zjawisko galerii konceptualnych lat siedemdziesiątych, ale nie tylko, jest rozpatrywane głównie kontekstowo, czyli w związku ze społeczno – politycznymi i kulturowymi warunkami funkcjonowania. Galeria jest tu rozumiana przede wszystkim jako instytucja życia społecznego. Stąd podział na instytucje i antyinstytucje rozumiane jako alternatywa wobec oficjalnej polityki kulturalnej państwa. Taka motywacja towarzyszyła zwłaszcza powstawaniu pierwszych galerii: Krzysztofory Stowarzyszenia Grupa Krakowska czy Foksal. W 1967 roku w Galerii odNowa w Poznaniu odbyło się spotkanie galerii pod nazwą „Spektrum Galerii i Salonów Debiutów”. Galerie w nim uczestniczące nazwano „nieoficjalnymi”, czyli takimi które nie zostały powołane jako galerie (instytucjonalnie), ale znalazły sobie miejsce przy innych instytucjach i funkcjonowały w symbiozie z nimi. Wykorzystywały więc lukę w systemie administracji państwowej i w tym znaczeniu tworzyły alternatywę. W imprezie brało udział osiem galerii i pięć Salonów Debiutów.⁴ Nie uczestniczyły w spotkaniu Krzysztofory i Foksal.

Posługiwanie się opozycją instytucja/antyinstytucja nie pozwoliło uchwycić specyfiki i stworzyć zadowalającej typologii galerii konceptualnych z powodu ich wielorakich powiązań z systemem, władzą i administracją publiczną. A już od momentu pojawienia się w latach dziewięćdziesiątych galerii prywatnych i organizacji pozarządowych pracujących w oparciu o rozmaite źródła finansowania, opisywanie ich słowami „nieoficjalne”, „niezależne”, „alternatywne”, czy „antyinstytucje” straciło moc wyjaśniającą. Stąd potrzeba odwrócenia wektora w metodzie badań nad zjawiskiem galerii. Opozycja instytucja/antyinstytucja, ważna przy ujęciu kontekstowym (społecznym), traci swoje znaczenie przy formalno-artystycznym podejściu do zagadnienia galerii. Na możliwość interpretacji kontekstowych wskazują tam, gdzie krytycyzm wpływa wprost na formę prac. Zakładam, za Peterem Bürgerem, że badanie form sztuki jest punktem wyjścia dla rozumienia i interpretacji zjawisk pozaartystycznych – a nie odwrotnie.⁵

Badania wykraczające poza ujęcie kontekstowe i uwzględniające powstanie nowego rodzaju relacji łączącej galerię i sztukę zaprezentował Marcin Lachowski w pracy *Awangarda wobec instytucji*. W swoich badaniach nad historią powstawania galerii i inicjatyw wystawienniczych uchwycił proces przejścia do galerii konceptualnych. Opisuje drogę od I Biennale Elbląskiego (1965), po „Zjazd Marzycieli” (1971) i *Kino-laboratorium* (1973) z jednej strony, oraz z drugiej – od idei zawartych w opisie planowanych instytucji Centrum Badań Artystycznych (Ludwiński) i Centrum Poszukiwań Artystycznych (Wiesław Borowski, Włodzimierz Borowski, Andrzej Turowski) powstałych w związku z Sympozjum „Wrocław 70.”⁶ Prowadzą one w konsekwencji do powstania idei sieci – NETu Kostołowskiego i Kozłowskiego. Lachowski pisze, że to „Sieć” stała się pomysłem i modelem nowej idei funkcjonowania sztuki”. Dodajmy – rozwijanym konsekwentnie w dekadzie konceptualnej lat siedemdziesiątych, także w ruchu galerii traktowanych jako forma sztuki. Stwierdza też, że konsekwencją idei NETu było powstanie Galerii Akumulatory 2 Kozłowskiego. Lachowski rozważa tu pewien ogólny proces zachodzący w sposobie myślenia o galerii, a którego ilustracją jest zastąpienie „Teorii miejsca” – „punktem sieci”. O ile sam proces jest rozpoznany właściwie, to akurat Galeria Foksal nie jest jego dobrym przykładem. Co prawda, konsekwencją

Symposium „Wrocław '70” i pomysłów Ludwińskiego był realizowany w Galerii Foksal przez Turowskiego i Wiesława Borowskiego projekt *Żywe archiwum – Dokumentacja* (od 1971),⁷ jednak Galeria Foksal nie brała udziału w bardzo licznym i żywym ruchu galerii konceptualnych lat siedemdziesiątych. W tekście Luizy Nader zawarta jest ocena, że ewolucja archiwum w galerii zmierzała do układania własnej historii sztuki, eksponując jednych – deprecjonując pozycję innych. Zresztą Turowski rozluźnił z czasem swoją współpracę z tą galerią.⁸ Funkcja, jaką dla Foksal pełniła dokumentacja dowodzi, że galeria była „kontenerem na sztukę”, tyle że usytuowanym po stronie alternatywy i nie było tu miejsca na sposób myślenia wywodzący się z *par excellence* konceptualnej idei NETu. Tymczasem tylko tam, gdzie takie myślenie kierowało praktyką, możliwa była galeria jako projekt artystyczny.

Maryla Sitkowska analizując (bardzo szczegółowo) działalność galerii przy Krakowskim Przedmieściu 24, zwłaszcza Repassage, podkreśla specyfikę sztuki tam tworzonej (pokazywanej). Zarazem wskazuje na drugi czynnik decydujący o tej specyfice – ludzi i środowisko z nimi związane, w czym dostrzega tendencję tego okresu do przekraczania granic sztuki i życia (za Bürgerem znoszenia sztuki w praktyce życiowej). Wiąże więc specyfikę galerii ze sztuką lat siedemdziesiątych. Związek galerii i sztuki określa jako „kształtowanie przestrzeni duchowej”.⁹ Podkreśla w ten sposób ścisły ale i całościowy charakter tego powiązania, które czyni z galerii projekt, bardziej niż kontener. Podkreśla także źródłowe związki ze sztuką powstającą Elblągu. We wspomnianych wyżej badaniach ich autorzy nie rezygnują z ujęcia kontekstowego i krytycznego, ale też ich prace zmierzają do wyodrębnienia galerii lat siedemdziesiątych jako zjawiska artystycznego. Luiza Nader natomiast, analizując sztukę pokazywaną w Galerii Akumulatory 2 w książce *Konceptualizm w PRL*, rozpatruje te prace w kategoriach reprezentacji „jako adekwatnego, neutralnego przedstawiania świata.”¹⁰ Podobnie opisy działalności galerii przedstawione przez Andę Rottenberg skupiają się na wskazaniu ich charakteru antyinstytucjonalnego w sensie społecznym.¹¹

Dziś silne podkreślanie czynnika kontekstowego, czyli sytuacji społecznej i kulturowej w Polsce okresu PRLu, wydaje się podyktowane potrzebą zajęcia wobec niego stanowiska w gruncie rzeczy politycznego i dokonania rozliczenia środowisk artystycznych. Tymczasem, uwikłanie w relacje władzy w systemie totalitarnym jest czymś nieuchronnym. Zarazem ta właśnie świadomość powodowała, iż na terenie sztuki częściej szukano sposobu odciążenia się od tych relacji niż narzędzia ich komentowania. Sztuka w takie relacje raczej popadała chcąc-nie chcąc, co było spowodowane totalitarną naturą systemu, w którym „wszystko” jest polityczne. Natomiast prace powstające z intencją zaangażowania były wyjątkami nawet na tle sztuki innych krajów Europy Środkowo-Wschodniej tego czasu, co zauważa Piotr Piotrowski.¹² Galeria jako zjawisko jest dobrym polem obserwacji relacji władzy, pod warunkiem, że pamiętamy iż pełniła ona tu rolę azylu od władzy. I władza taki konsensus na ogół respektowała, jak dowodzą badania Łukasza Rondudy przeprowadzone w IPN.¹³ Należy więc rozróżnić indywidualne poczucie zagrożenia, tworzonego przez władzę totalitarną, od skali rzeczywistej inwigilacji. Projektem, który obudził czujność ówczesnej władzy był NET.

Wspomniałem wcześniej o kategorii środka artystycznego. Jednym ze środków artystycznych sztuki konceptualnej jest rozszerzanie definicji pojęć. Rozszerzenie definicji dotyczy takich podstawowych pojęć dyskursu jak pojęcie sztuki (idei sztuki), ale też pojęcie artysty. Metoda rozszerzania dotyczy także obszaru praktyki sztuki – repertuaru form i sposobów jej tworzenia. Przykładem jest włączanie w praktykę sztuki różnych instytucji kultury i życia społecznego takich jak galeria czy muzeum, a z obszaru nauki – konferencja czy symposium.¹⁴

Rozszerzanie definicji pojęć jest stałą praktyką awangardy, np. surrealistyczna metoda podnoszenia do rangi dzieła sztuki – najpierw przedmiotów (*ready made*), a następnie sytuacji życiowych, jak wycieczka krajoznawcza czy proces Barresa, a jeszcze więcej takich sytuacji zostało zobrazowanych w filmach (np. *Entre'act* z sekwencją surrealistycznego pogrzebu wyrażającego surrealistyczny stosunek do śmierci). Praktyki konceptualne są kontynuacją i rozwinięciem strategii rozszerzania definicji sztuki. To dlatego Kosuth mógł powiedzieć w „*Art after Philosophy*”, że „cała sztuka po Duchampie jest konceptualna”. Na mocy tej zasady mówimy tu o galerii konceptualnej, dokonując rozszerzenia pojęcia galeria.

Rozszerzanie dokonuje się poprzez nazwanie sztuką. Rozszerzona definicja sztuki (dotycząca artysty) ma charakter ostensywny (wskazuje konkretne wzorce a nie uogólnia)¹⁵ i jest definicją nominalną (nominatywną) która przekształca się w realną,¹⁶ czego przykładem jest słynna sentencja Judda: „If someone says his work is art, it's art.” Rozszerza ona pojęcie sztuki, ale i artysty, wzajemnie je warunkując – ktoś kto mówi (wskazuje, nazywa) – ergo – staje się artystą. I choć Judd nie dodaje, że praktyka taka czyni artystę, ale chyba tylko dlatego, że wydawało mu się to oczywiste (podobnie jak Duchampowi). Zauważmy – jest tu jednak pewne ograniczenie – dotyczy to tylko praktyki własnej, tu i teraz, gdy to ów ktoś mówi.

Świdziński w manifestie „Sztuka jako sztuka kontekstualna” (1976)¹⁷ stwierdził, że sztuka jest wyrażeniem okazjonalnym, czyli zyskującym znaczenie w kontekście, rozumianym jako konkret tu i teraz konkretnej osoby/osób. W ten sposób sprowadził zagadnienie zdefiniowania sztuki do praktyki komunikacyjnej.¹⁸ Pierwszym problemem do rozwiązania jaki postawił Świdziński w sztuce kontekstualnej był sposób definiowania sztuki. Wskazuje na różnicę między konceptualizmem Kosutha (tzw. „pierwszego” z „Art after Philosophy”, 1969) a kontekstualizmem, poprzez różnicę między definicją sztuki jako wyrażeniem ekstensjonalnym a intensjonalnym.¹⁹ Zmiana dotyczy więc kontekstowego rozszerzania definicji sztuki. Można powiedzieć zasadnie, że Świdziński doprecyzował tu Kosutha, który w tym czasie opublikował tekst „Artist as Anthropologist” (1975) i dokonał zwrotu, którego sens jest podobny, natomiast uzasadnienie którego sprowadza się do konieczności zanegowania modernizmu (za który uznaje to, co robił/pisał wcześniej). Jednak z punktu widzenia zagadnienia tego tekstu, najważniejsze jest rozumienie kluczowego dla obu artystów słowa „kontekst”.²⁰ Obaj używają go zasadniczo w dwóch zakresach – wąskim, jako konkret tu i teraz konkretnej pracy, np. wielkoformatowych instalacjach u Kosutha, czy działania lokalnego lub performance u Świdzińskiego, ale także jako najszerszy kontekst kulturowy, „antropologiczny”, jak wyraża się Kosuth, czy cywilizacyjny „cywilizacji szybkich zmian”, „świata w którym żyjemy”, jak wyraża się Świdziński. Praktyczna i teoretyczna waga kontekstu powoduje, że realizacje uwzględniają czynnik obecności, rozumianej dosłownie, ale i ogólny punkt odniesienia treści (dyskursu). Zarysowany tu kierunek zmian w teoriopraktyce (*theoria cum praxis*) definiowania sztuki w obszarze sztuki konceptualnej na przestrzeni lat siedemdziesiątych, odpowiada tendencji rozszerzania sztuki i wzrostowi dynamiki powstawania galerii – projektów artystycznych.

Galerie konceptualne były prowadzone przez artystów – w powyższym rozszerzonym rozumieniu (a nie w rozumieniu instytucjonalnym czyli posiadania dyplomu). Nazwa „autorskie” wskazuje na podobieństwo do autorstwa dzieł. Grzegorz Dziamski, który starał się ową autorskość zdefiniować, podkreśla czynnik pracy polegającej na „dokonywaniu nieustannie wyboru artystycznego”.²¹ Akcentuje tym samym twórczość, a nie wytwórczość (przedmiotowość) jako ich cechę charakterystyczną, która jest zarazem cechą sztuki konceptualnej, co przemawia za tym, by dyskutować je przede wszystkim w kategoriach artystycznych. Ponadto wskazuje na inną zmianę – od grupy (Krzysztofory, Foksal) ku indywidualizmowi. Lachowski pokazuje ten aspekt ujawniania owego ja w/poprzez sztukę analizując tekst manifest Antoniego Dzieduszyckiego „Ja (program i scenariusz)” opublikowany na „Zjeździe Marzycieli”, widząc w nim koncepcję równoczesną i komplementarną wobec NETu.²²

Jednak wymiana ról oparta na rozszerzaniu pojęć odbywa się także w drugą stronę. „Artysta jako krytyk” – taki sposób praktycznej realizacji idei sztuki etycznej proponuje Andrzej Kostołowski. Wartościowanie dzieł innych przez artystę-krytyka dokonuje się w oparciu o kategorie etyczne, a nie estetyczne.²³ Natomiast Jan Stanisław Wojciechowski, rozważał w związku ze sztuką konceptualną kwestię przejścia od praktyki artysty do teorii, a stąd do krytyki, a dalej do wiedzy o kulturze, czyli kulturoznawstwa. Takie ujęcie wynika ze spotkania sztuki i życia; konieczności brania pod uwagę „całego” artysty.²⁴ Jest to więc ujęcie podobne do Bürgera, ale wypowiedziane w języku postmodernistycznym. Doprowadziło to autora do wniosku, że artysta i krytyk zajmują się człowiekiem, osobowością, co tłumaczy pomieszanie ról. Pojęcie artysty łączy się już nie tylko z mediami sztuki, ale z aktem (wskazaniem) lokalizacji działalności własnej w obszarze sztuki.

Cechą sztuki konceptualnej decydującą o możliwości potraktowania galerii jako projektu artystycznego i w konsekwencji uznania za formę artystyczną jest zarazem istotowe założenie sztuki konceptualnej – tworzenie znaczeń (*making meaning*) – co powtarza wielokrotnie Kosuth w swoich tekstach. Decyduje ono o nowej ontologii konceptualnego dzieła sztuki – pierwszeństwa znaczenia przed formą wizualną, przedmiotową. Tworzenie znaczeń oznacza tu (także) definiowanie, rozszerzanie definicji. Galeria jako środek artystyczny doskonale służy temu celowi. Pamiętajmy, że w 1967 sam Kosuth współzałożył galerię w Nowym Jorku – Lannis Gallery, przemianowaną następnie na Museum of Normal Art.

Świadomość artystycznego charakteru galerii po raz pierwszy została wyrażona w manifestie NET autorstwa A. Kostołowskiego i J. Kozłowskiego, który powstał na samym początku dekady konceptualnej lat siedemdziesiątych. NET miał tylko dwie wystawy nadesłanych materiałów w 1972 roku, ale jego siła tkwiła w istnieniu sieci i miała ogromne oddziaływanie na scenę sztuki polskiej. NET był oparty na wzorcu mail artu, a ten przecież należał do szerokiej formuły konceptualnej.

Bożena Stokłosa zauważyła odrębność galerii powstających w latach siedemdziesiątych w tym, że „wykraczają poza plastykę”.²⁵ Próbując zbudować typologię galerii lat siedemdziesiątych, stworzyła kategorię „galerie poczty”, uważając je za „najbardziej uchwytną” w tym czasie. Inne kategorie to „galerie fotomedialne” i „galerie grup”. Zarazem w tym samym tekście przyznaje, że kategorie oparte na mediach czy powiązaniach towarzyskich są niewystarczające dla opisu tego zjawiska. Stokłosa nie kontynuowała dalej swoich badań.

Widać tu, że dla uchwycenia zjawiska potrzebna jest kategoria bardziej ogólna, obejmująca całość zjawiska. Stąd propozycja kategorii galerii jako środka artystycznego. Przykładem całościowej praktyki był projekt NETu, który zakładał budowanie sieci powiązań między miejscami i osobami, co miało prowadzić do ich integracji i współpracy na gruncie sztuki. Aspekt oddolnej samoorganizacji środowisk lokalnych podkreśla Jan Świdziński w książce *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*.²⁶ Dotyczyło to nie tylko skupiania się grupy wokół galerii, ale i odchodzenia od uniwersalizmu międzynarodowej sztuki ku rozszerzaniu jej na lokalność, czego przykładem była Galeria Sztuki Najnowszej we Wrocławiu realizująca projekt działań na Kurpiach (1978).

Miejsca – punkty sieci zyskiwały w ten sposób swoją tożsamość artystyczną związaną z przynależnością do szerokiej tendencji konceptualnej. Idea NETu miała swoje późniejsze życie, które daleko wykraczało poza wymianę mail artowską. Znaczenie NETu polegało na przyjęciu mail artowskiego wzorca za podstawę organizacji działania galerii oraz inicjatyw wystawienniczych. Jako elementy sieci składały się na większą całość sztuki konceptualnej, jedną z jej form. NET zapoczątkowując myślenie o galerii poprzez sztukę otworzył nowy rozdział ruchu galeryjnego (wystawienniczego) w Polsce, funkcjonujący przez następne dekady. Galerie powstające w dekadzie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych bazowały na modelu (wzorcu) galerii konceptualnej lat siedemdziesiątych.

Przykładem rozwinięcia idei NETu była Galeria Adres założona w 1972 przez Ewę Partum, której artystycznym przyjacielem był A. Kostołowski. W Galerii Adres, podobnie jak w wystawach NETu, korespondencja była eksponowana tak jak dzieła sztuki, którymi w istocie często były nadsyłane przesyłki. Także powstanie Galerii Wymiany (1978) założonej przez Józefa Robakowskiego (wraz z Małgorzatą Potocką) było oparte na schemacie mail artowskim, choć jej specjalnością stały się nowe media, film, wideo, fotografia (np. udział w *Infermental*). Od 1990 roku Andrzej Ciesielski prowadzi Galerię Moje Archiwum. Jego sposób wystawienniczy polega na tworzeniu plansz z dokumentacją i korespondencją. Galerie lat siedemdziesiątych powstawały w oparciu o wzorec mail artu i uczestniczyły w wymianie mail artowskiej – tworzyły NET.

Pierwszy punkt manifestu NET głosi, że sieć jest pozainstytucjonalna. Wymienione w manifestie „mieszkania prywatne, pracownie i inne miejsca w których pojawiają się propozycje sztuki” wskazują na owo pierwszeństwo sztuki przed instytucją (zapewne dlatego nie wymieniono galerii i muzeów). Drugą konsekwencją jest wskazanie roli osób przed instytucjami. NET był punktem odniesienia. Osoby w niej uczestniczące były często umocowane w instytucjach oficjalnych, które jako całość nie

brały w niej udziału, a mimo to mogły utożsamiać się z siecią. Inne punkty manifestu podkreślają woluntarystyczność przynależności oraz, co szczególnie znaczące, jej nie-autorski charakter. Autorzy deklarują oddanie idei NETu wszystkim zainteresowanym. Sieć nie należy do nikogo – należy do wszystkich. Wynika stąd punkt mówiący o braku centrum i koordynacji sieci. Ten duch wolności samoorganizacji tak mocno tkwi w idei sieci, że ruch galerii nigdy nie przybrał postaci sformalizowanej, mimo nieustannie powracających propozycji jego „zalegalizowania” oraz mimo argumentu o usprawnieniu w ten sposób pracy i poprawieniu skuteczności. Sieć pozostaje niezorganizowana, niezhierarchizowana i właśnie ten jej wolny stan pozwala utrzymać zasadę nadrzędności osoby nad strukturą, indywidualności nad systemem, żywego działania i idei nad przedmiotem materialnym. To dzięki tym cechom sieć w znacznej mierze zapewniła żywotność, niezależność i rozwój sztuce polskiej pod rządami totalitarnymi czasu komunizmu i żelaznej kurtyny. Jednak niepochwytą z natury sieć jest czynnikiem chroniącym wolność działania w sztuce także w demokratycznych relacjach władzy i rynkowej konkurencji. Gdyby jednak sieć w jakikolwiek sposób została w przyszłości sformalizowana, w części czy w całości, stałaby się czymś innym i jakiś etap w historii ruchu zostałby zamknięty. Zresztą, można przewidywać, że natychmiast powstałaby inna sieć oparta na zasadach NETu. Sukces i praktyczna skuteczność modelu działania NETu w latach siedemdziesiątych wynikała stąd, iż dobrze odzwierciedlał on nowe parametry ontologiczne sztuki, wprowadzone przez sztukę konceptualną. Przede wszystkim efemeryczność i sposób rozumienia sztuki jako tworzenia znaczeń, a nie przedmiotów.

Pierwszą próbą podsumowania działalności sieci był „Przegląd dokumentacji galerii niezależnych” organizowany w dniach 29.10 1973 – kwiecień 1974, w którym zaprezentowano dziesięć galerii (z Repassage). Pomysłodawcą był „doradca artystyczny” galerii – Włodzimierz Borowski. „Celem wystawy jest przegląd aktualnego stanu sztuki w Polsce oraz nawiązanie kontaktów z przedstawicielami Galerii, celem koordynacji poczynań.” (z listu zapraszającego do udziału w imprezie). Kolejną próbą podsumowania to projekt J. St. Wojciechowskiego *CDN Prezentacje Sztuki Młodych pod mostem Poniatowskiego* w 1977, które miały być „forum dyskusji o sztuce”. W zaproszeniu do udziału w imprezie pisano, iż planowane były „cztery zeszyty teoretyczne, monografia imprezy oraz książka.” Wydawnictwa te miały objąć „problemy najnowszej historii sztuki z uwzględnieniem filmu autorskiego, fotografii, a także zagadnień teorii i socjologii kultury.” Do udziału zaproszonych zostało dwadzieścia dwie galerie i sześć grup. Natomiast podsumowanie całej szerokiej tendencji konceptualnej, w tym działania galerii 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 trzydzieści pięć galerii. Lista stanowiła podsumowanie, a zarazem była pokazem siły NETu powstałego dekadę wcześniej. Okazało się, że NET zapoczątkował prężny ruch. Zestaw galerii ujawnia naturę ruchu i pozwala na analizę jego struktury. Tworzące go galerie miały rozmaity status. Pozornie należały do biegunowo odmiennych światów. Oto kilka przykładów z tej listy: Biuro Poezji czy Galeria Wymiany mieszczące się w mieszkaniach prywatnych, znalazły się obok Studio, Foksal czy Sztuki Najnowszej, które były włączone w instytucje państwowe; Labirynt czy El to po prostu galerie miejskie, a Remont, Repassage, Dziekanka czy Akumulatory to kluby studenckie. Galeria Adres funkcjonowała przy klubie ZPAP, a GN przy ZPAF; z kolei 80x140, A4, czy TAK, PPDiU to najbardziej radykalne rozszerzenia definicji galerii jako projektu artystycznego, zarazem nie będące galeriami w rozumieniu kontenera na sztukę. Ten znaczący (także ilościowo) ruch znajdował dla siebie osobne miejsce w ówczesnej rzeczywistości, polegając całkowicie na samoorganizacji. Wystawa ta to jedyne do tej pory całościowe ujęcie szerokiej tendencji konceptualnej w sztuce polskiej. Inne próby, takie jak *Refleksja konceptualna* w CSW Zamek Ujazdowski w 1999, nie zasługują na takie miano, gdyż ujmowały zagadnienie sztuki tego czasu zbyt wybiórczo, a na dodatek zostały obarczone kuratorskim stylem myślenia opartym na przyjmowanych z góry karkołomnych założeniach. Tym bardziej do takiej roli nie może aspirować wystawa

Autonomiczny ruch konceptualny w Polsce (BWA Lublin 2002), ze względu choćby na ograniczoną liczbę uczestników.

W latach osiemdziesiątych w Polsce historię inicjatyw galeryjnych tego typu można podzielić na dwa okresy. Pierwszy to krótki okres od sierpnia 80 – powstania ruchu Solidarność do wprowadzenia stanu wojennego 13 grudnia 1981, gdy słabość totalitarnej władzy zbiegała się z silnym naciskiem społecznym, co w rezultacie tworzyło pewną przestrzeń wolności i wyzwalało energię twórczą wielu środowisk, czego wyrazem były inicjatywy galeryjne i wystawiennicze oraz intensyfikacja kontaktów międzynarodowych. Podsumowaniem tego okresu i lat siedemdziesiątych w sztuce polskiej były dwie wielkie wystawy – Konstrukcja w Procesie w Łodzi i IX Spotkania Krakowskie. Były one potwierdzeniem dominacji tendencji konceptualnej a zarazem poprzez swój międzynarodowy charakter sytuowały polskie dokonania w kontekście sztuki światowej. Drugi okres to lata 1981-1988, od wprowadzenia stanu wojennego do Okrągłego Stołu. Doświadczenie galerii konceptualnych zostało wtedy wykorzystane do tworzenia niezależnego od władzy (w początkowym okresie stanu wojennego trwał bojkot oficjalnych instytucji) życia środowisk artystycznych. Wiele miejsc skończyło swoją działalność, lecz z czasem zaczęły pojawiać się nowe – np. pracownie Jana Rylke, Waldemara Petryka (Galeria Calypso) „Punkt konsultacyjny” w mieszkaniu-pracowni Antoniego Mikołajczyka, czy imprezy zastępujące wystawy zbiorowe jak „pielgrzymki artystyczne” w Łodzi 1983, lub „kolęda artystyczna” w Koszalinie 1984, a także nowe galerie zwłaszcza po połowie lat osiemdziesiątych takie jak Galeria Wschodnia, Wyspa, gt, QQ. W sztuce zaczęły stopniowo dominować treści egzystencjalne, społeczne i patriotyczno-religijne. Jednak były one wyrażane przy pomocy różnych form artystycznych, także opartych na formie konceptualnej (postkonceptualnej). W późniejszych latach osiemdziesiątych ówczesną sytuację społeczną wyrażało malarstwo figuratywne i ekspresjonistyczne, które zaczęło dominować nad zagadnieniami artystycznymi wywodzącymi się ze sztuki konceptualnej. Nastąpiła więc zmiana środków i celów artystycznych. Pojawił się nowy ruch galeryjny związany z wystawami przykościelnymi. Model ich działania był podobny do galerii konceptualnych. Jednak w tym przypadku został wymuszony przez zewnętrzne warunki działania, a nie wynikał z form sztuki. Pod koniec lat osiemdziesiątych, po przełomie społecznym jaki przyniosły rozmowy i porozumienia Okrągłego Stołu, wielkie wystawy podsumowujące ten okres eksponowały ekspresjonizm – opozycję artystyczną konceptualizmu. Wystawy w Łodzi *Lochy Manhattanu* w 1989 i *Konstrukcja w Procesie* w 1990 wyznaczyły moment powrotu typu inicjatyw wystawienniczych zapoczątkowanych w latach siedemdziesiątych. Były także powrotem do form pokonceptualnych, takich jak rozmaite formy sztuki instalacji, budując artystyczny pomost ponad latami osiemdziesiątymi. Niezależnie od generalnej tendencji ekspresjonistycznej, w ruchu galeryjnym w całym okresie lat osiemdziesiątych była reprezentowana tendencja konceptualna, która przetrwała w nielicznych galeriach konceptualnych istniejących od lat siedemdziesiątych oraz we wzorujących się na ich programie galeriach z lat osiemdziesiątych. Natomiast ruch związany z ekspresją szybko wygasł i uległ komercjalizacji. Związek galerii z formami artystycznymi był kontynuowany w latach dziewięćdziesiątych w postaci dominacji sztuki instalacji zwłaszcza wyraźnie widoczne było to w instalacjach *site specific*. Ruch galerii wywodzący się z galerii konceptualnych został odnowiony w połowie lat dziewięćdziesiątych spotkaniem galerii niezależnych (takim określeniem wtedy się posługiwano) „Miejsce idei – idea miejsca” w Galerii Wyspa w Gdańsku, zorganizowane przez Grzegorza Klamana. Wydany po spotkaniu CD-ROM zawiera 33 pozycje. Drugim impulsem była inicjatywa *Żywej galerii* Józefa Robakowskiego (od 1997). Jednak w ramach ruchu, jakkolwiek występowało powiązanie sztuki i galerii w postaci instalacji, jak w galeriach konceptualnych, a także podobne motywacje ich zakładania, to radykalizm form sztuki konceptualnej lat siedemdziesiątych, zastąpił radykalizm treści. W połowie lat 2000 rynek sztuki jest na tyle liczny i silny aby podejmować tematy związane ze sztuką konceptualną. Postępująca komercjalizacja sztuki powoduje zarazem dezintegrację i zanik ruchu galerii wyrastającego z ruchu galerii konceptualnych lat siedemdziesiątych.

Ten przegląd historyczny tendencji rządzących ruchem galeryjnym od lat sześćdziesiątych do dwutysięcznych pokazuje wyraźną odrębność artystyczną galerii

konceptualnych lat siedemdziesiątych. Zasadne jest rozpatrywanie tych galerii w kategoriach artystycznych ze względu na specyfikę formalną konceptualizmu, ale i na uprzywilejowany status sztuki i twórczości w relacjach władzy w PRLu. Także, mimo zmian zewnętrznych warunków funkcjonowania, model galerii konceptualnej lat siedemdziesiątych okazał się funkcjonalny w dekadach następnych. Jednak dziś wobec zastąpienia sposobu dzielenia sztuki według kierunków, zróżnicowaniem i hybrydyzacją oraz dyskursywizacją i narratywizacją sztuki, czyli treścią, nie ma już tak ścisłej i całościowej relacji między galerią – środkiem artystycznym, a formami używanymi w sztuce. Są poszczególne projekty, ale nie projekt jako wyraz wiodącej tendencji artystycznej.

- 1 Peter Bürger, *Teoria awangardy* (Kraków: Universitas, 2006), 25.
- 2 Zob. Łukasz Guzek, *Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej* (Warszawa: Neriton, 2007).
- 3 Na temat tworzenia pojęć typologicznych zob. Tadeusz Pawłowski, *Tworzenie pojęć w naukach humanistycznych* (Warszawa: PWN, 1986), 68 i nast.
- 4 Piotr Piotrowski, red., *Galeria odNowa 1964-1969* (Poznań: Muzeum Narodowe, 1993). Kat. wyst.
- 5 Bürger, *Teoria awangardy*, 23.
- 6 Marcin Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u* (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2006), 120 i nast. Kolejne cytaty z M. Lachowskiego pochodzą z tej samej pracy, ze strony 135.
- 7 Por. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska i Andrzej Przywara, red., *Tadeusz Kantor. Z Archiwum Galerii Foksal* (Warszawa: Fundacja Galerii Foksal, 1998), 47.
- 8 Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 312-13.
- 9 Maryla Sitkowska, „Wstęp,” w: *Sigma, galeria Repassage, Repassage2, Rerepassage*, red. Maryla Sitkowska (Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 1993), 12. Kat. wyst.
- 10 Nader, *Konceptualizm w PRL*, 150.
- 11 Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945-2005* (Warszawa: Stentor, 2005).
- 12 Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty* (Poznań: Rebis, 2005), 300-01.
- 13 Łukasz Ronduda, „Neoawangarda w tęczkach SB,” *Piktogram*, nr 9/10 (2007-2008): 28.
- 14 Jan Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, tłum. Łukasz Guzek (Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2009), 124 i nast.
- 15 Do dyskusji o definicji sztuki termin wprowadził Świdziński, jednak dopiero w swojej książce *Sztuka i jej kontekst*, red. Łukasz Guzek i Bartosz Łukasiewicz (Piotrków Trybunalski – Radom: Ośrodek Działań Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu, 2009), 18-19.
- 16 Pawłowski, *Tworzenie pojęć*, 75.
- 17 Zob. <http://www.swidzinski.art.pl>
- 18 Pawłowski, *Tworzenie pojęć*, 42-43.
- 19 Por. Mirosław Woźnica, „Konceptualizm a kontekstualizm,” *Trans REMONT express*, nr 1 (1979); „Konceptualizm a kontekstualizm,” w: *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969 – 1981*, t. 1 (1969-1981), red. Józef Robakowski (Łódź: Łódzki Dom Kultury, Galeria FF, 2000), 240-243. <http://www.swidzinski.art.pl>
- 20 Zob. Guzek, „Sposób użycia pojęcia kontekstu przez Josepha Kosutha i Jana Świdzińskiego”, referat opublikowany w: *Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki. Miejsce konceptualizmu, kontekstualizmu i sztuki pojęciowej w historii najnowszej*, red. Bogusław Jasiński (Gorzów Wielkopolski: Miejski Ośrodek Sztuki, 2009), 10.
- 21 Grzegorz Dziamski, *Szkice o nowej sztuce* (Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984), 118.
- 22 Lachowski, *Awangarda wobec instytucji*, 136.
- 23 Andrzej Kostołowski, „Szkice do programu sztuki etycznej,” w: *70/80 Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych. Teksty koncepcje* (Sopot: BWA w Sopocie, 1981), 86.
- 24 Jan Stanisław Wojciechowski, *Kultura i polityk* (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2004), 61-62.
- 25 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.
- 26 Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo*, 124 i nast.