

# GALERIA REMONT. NIEZNANA AWANGARDA LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH

Katarzyna Urbańska

Próby usystematyzowania historii polskiego konceptualizmu przyjmowały do tej pory bardzo jednolity kształt. Opracowania koncentrowały się głównie na prezentacji kilku ośrodków artystycznych związanych z tym nurtem. Zostały one omówione zarówno w publikacjach wydanych jeszcze w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, jak i w najnowszych. Mam tu na myśli przede wszystkim Alicji Kępińskiej *Nowa sztuka. Sztuka Polska w latach 1945-1978* (1981), Piotra Piotrowskiego *Dekada: o syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie* (1991) czy ostatnio wydane Marcina Lachowskiego *Awangarda wobec instytucji* (2006) i Luizy Nader *Konceptualizm w PRL* (2009). Jedynie Bożena Stokłosa w pracy doktorskiej *Artystyczno-społeczna problematyka zrzeszeń plastyków w Polsce w latach 1946-1976*<sup>1</sup> przedstawiła szerszą panoramę zjawisk artystycznych mających miejsce w latach siedemdziesiątych. Dopiero w ostatnich latach zaczęły ukazywać się publikacje, głównie związane z wystawami, dotyczące zjawisk wcześniej pomijanych, jak na przykład *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*. Historia polskiego konceptualizmu praktycznie zawsze dotyczy wąskiego środowiska zamykającego się w kręgu kilku galerii: warszawskiej Galerii Foksal, wrocławskich Pod Mona Lisą i Permafo oraz poznańskiej Akumulatory<sup>2</sup>. Osobne miejsce zajmują zjawiska związane z działalnością filmową i fotografią. Działająca mniej więcej w tym samym czasie w stolicy Galeria Remont nigdy nie podlegała historycznemu opracowaniu, a jej działalność zawsze traktowano jako marginalną. Niniejszy tekst jest próbą przekroczenia tej zamkniętej konstrukcji, a opis działalności Galerii Remont daje szansę na poszerzenie pola interpretacyjnego sztuki lat siedemdziesiątych.

Historia konceptualizmu, jak pisała Nader, jest zdeterminowana przez „definityjne spory i linie podziału, stworzone przez artystów i krytyków jeszcze w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych”,<sup>2</sup> pozostawiając historię zamkniętą na współczesną sytuację sztuki w ramach pola władzy i nie badając możliwych relacji z przeszłością. Warszawska Galeria Remont została tym totalizującym podziałem podporządkowana i przez dyskurs historyczny całkowicie usunięta w cień. Niewątpliwie do takiej sytuacji doprowadziła specyficzna atmosfera tamtego okresu, powiązania środowiskowe i kształtowanie opiniotwórczych, ale często krzywdzących sądów, które

rzutowały na krytykę w późniejszym okresie. Chodzi przede wszystkim o stanowisko Galerii Foksal wobec coraz liczniejszych działań neoawangardy, której zarzucono niejednorodność, pewną dwuznaczność motywacji, ale także agresywność i pinę z awangardy.

Polem dla rywalizacji pomiędzy klasykami awangardy a nowymi eksperymentującymi twórcami stał się konceptualizm, który z jednej strony był ostro krytykowany i postrzegany jako bezrefleksyjne działanie, ale z drugiej stawał się dominującym kierunkiem artystycznym. Do historycznego zdyskredytowania niektórych środowisk przyczyniła się niewątpliwie bardzo krytyczna opinia Wiesława Borowskiego publikowana w *Kulturze* w 1975 roku<sup>3</sup> na temat działań artystów czynnych w sferze konceptualizmu, w tym związanych ze środowiskiem Galerii Remont. Borowski do „nieporozumień pseudoawangardy” zaliczył między innymi takich artystów jak: Zbigniew Dłubak, Natalia i Andrzej Lachowiczowie, Marek Konieczny, Józef Robakowski, Jan Stanisław Wojciechowski, Zbigniew Warpechowski, Przemysław Kwiek czy Zdzisław Sosnowski. Według Borowskiego ich działania w dużej mierze były oparte na bezmyślnym powielaniu metod awangardy. Krytyczne wartościowanie narzucone przez Borowskiego, świadome wskazanie na konkretnych artystów, którzy angażowali się w nowatorskie projekty i, co ważne z perspektywy historycznej, w istotny sposób wpisali się w kształtowanie sztuki konceptualnej, w konsekwencji okazało się niesprawiedliwym, dyskwalifikującym gestem. Warto w tym miejscu zauważyć, że jak podaje twórca Galerii Remont – Henryk Gajewski, animatorzy Galerii Foksal chcieli zaprosić go na początku lat siedemdziesiątych do współpracy. Jednak on wolał pozostać niezależnym od tej najbardziej wówczas aktywnej grupy. Oczywiście informacja ta wymaga jeszcze sprawdzenia.

Oficjalna data powołania warszawskiej Galerii Remont to 1 kwietnia 1972, natomiast data zakończenia działalności przypada na 6 listopada 1979. Galeria mieściła się przy ul. Waryńskiego 12/14 w Warszawie, w kompleksie studenckim Politechniki Warszawskiej (PW). Przez blisko siedem lat miejsce to gościło wielu wybitnych twórców, artystów polskich jak i zagranicznych, wydawano publikacje, organizowano międzynarodowe konferencje, wystawy i działania wychodzące poza oficjalne ramy sztuki. Remont był częścią klubu studenckiego finansowanego przez Socjalistyczny Związek Studentów Polskich (SZSP) PW. To polityczne uwikłanie może posłużyć jako przykład sytuacji opisywanej przez Piotra Piotrowskiego w *Dekadzie*, gdzie autor zauważa, że sztuka konceptualna była postrzegana jako wentyl bezpieczeństwa. W tamtym okresie władza wyznaczała granice tolerancji i środki artystycznej ekspresji, dlatego też chętniej koncentrowano się na zjawiskach efemerycznych, niezaangażowanych politycznie.<sup>4</sup> Przy dzisiejszym stanie wiedzy, jaki posiadamy na temat szeroko pojmowanych zjawisk konceptualnych, możemy uznać, że sztuka konceptualna nie posiadała krytycznego charakteru wobec socjalistycznej rzeczywistości. Wymaga to jednak dalszych badań i ewentualnej weryfikacji.

Działania podejmowane przez Galerię Remont można przyrównać do tych mających miejsce we wrocławskiej Galerii Pod Mona Lisą czy Permafo, gdzie chodziło o wykorzystanie w przestrzeni galerii ówczesnych „nowych mediów” i działań z pogranicza sztuk audiowizualnych, będących wówczas nową dziedziną.<sup>5</sup> Powiązania z galerią Permafo są szczególnie widoczne w pierwszych latach działalności Remontu, gdzie nowe technologie „wiązały się z przyjęciem przez twórców programu galerii postawy analitycznej, intelektualnej”, a także skoncentrowano się na „nakreśleniu opozycji granicznych: sztuka/rzeczywistość, iluzja/doświadczenie, cielesność/dokumentacja”.<sup>6</sup> Galeria Remont w początkowej fazie działalności pokazywała w znacznej mierze fotografię eksperymentalną i fotokonceptualizm (Lucjan Demindowski, Krzysztof Wojciechowski, Elżbieta Tejchman, Andrzej Jórczak, Anarzej Lachowicz, Antoni Mikołajczyk, Zygmunt Ryłka, Henryk Gajewski). Mimo to, Remont różnił się od wyżej wymienionych galerii tworząc własny model działań artystycznych obejmujący performance, sztukę stempli, sztukę książki, audio-art, ale także program polegający na międzynarodowej współpracy i bardzo intensywnej działalności wydawniczej: „chcieliby stworzyć bibliotekę publikacji poszczególnych galerii krajowych i zagranicznych, o podobnym profilu działalności. Gromadzi się skrupulatnie dokumentacje. Organizowane są sympozja, spotkania, dyskusje”.<sup>7</sup>

Kierownikiem i założycielem galerii był Henryk Gajewski, fotograf (członek ZPAF), student elektroniki na Politechnice Warszawskiej. Rodzinnym miastem Gajewskiego jest Białystok. W latach 1965-1969 aktywnie uczestniczył w tamtejszym środowisku artystycznym, był nawet członkiem Białostockiego Towarzystwa Fotograficznego. Po przeniesieniu się do Warszawy w 1969 roku, początkowa działalność Gajewskiego ograniczała się do prowadzenia sekcji fotograficznej PW w klubie studenckim Remiza na ulicy Księcia Janusza. Gajewski prezentował swoje prace, a także realizował niezależne projekty innych studentów. Warunki lokalowe nie pozwalały jednak na uczynienie z Remizy miejsca o charakterze prywatnej galerii. Gajewski cieszył się dużym poparciem środowiska studenckiego, i gdy tylko pojawiła się propozycja zagospodarowania lokalu w klubie studenckim należącym do domu akademickiego Riviera, usytuowanego w pobliżu budynków Politechniki, na ul. Waryńskiego, został wytypowany przez kierownika Marka Księskiego do prowadzenia galerii. Warto podkreślić, że powierzenie kierownictwa Gajewskiemu i zezwolenie na realizację jego projektów, było w pewnym stopniu bliskie założeniom galerii autorskich, gdzie chodziło bardziej o stworzenie miejsca dla ludzi pragnących coś wspólnie zdziałać, niż o salon wystawowy. Początkowo galeria mieściła się w głębi klubu Riviera i była salą konferencyjną, która świetnie nadawała się na organizację międzynarodowych spotkań. To właśnie w tym miejscu odbyły się wykłady zagranicznych gości w czasie trwania międzynarodowego spotkania artystów *I am* w 1978 roku. Galeria od początku miała mało wspólnego z tradycyjnym pojęciem galerii artystycznej. Treścią jej istnienia były wizyty znakomitych publicystów, dyskusje polityczne, społeczne, kulturalne, wystawy nowoczesnej fotografii, sympozja o fotografii eksperymentalnej, seminaria na temat kulturowych inspiracji Zen, spotkania z uznanymi artystami fotografikami.

Jedną z pierwszych ekspozycji, która wzbudziła zainteresowanie to autorska wystawa Gajewskiego zatytułowana *Ona* (1972). Na zaimprovizowanej na kształt geometrycznych struktur podłodze, leżały poukładane na przemian zdjęcia kobiet wycięte z reklam, kolorowych czasopism i rysunki dzieci, przedstawiające ich wyobrażenie o kobietach-matkach. Ranga galerii stopniowo rosta „wśród kolejnych autorów ekspozycji nie brakowało czołowych animatorów sztuki aktualnej”.<sup>8</sup> Jesienią 1972 roku zapadła decyzja o zaadoptowaniu niewielkiej salki o wymiarach 4m x 10m i nazwaniu jej Galerią Remont. W dość krótkim czasie w galerii zaczęto pokazywać prace m.in. Dłubaka, Lachowicza, Natalii LL, J. S. Wojciechowskiego, Koniecznego, Tejchman, Robakowskiego, Rytki, Bruszewskiego. Dominowała fotografia, instalacje, performance i działania konceptualne. Działalność Remontu nabierała coraz większego tempa, planowano kolejne spotkania i konferencje.

Projekty realizowane przez Gajewskiego już po kilku miesiącach działalności klubu spotkały się z ostrą reakcją ówczesnych władz patronującej organizacji. Jesienią 1973 roku na walnym zebraniu SZSP, prawie jednomyślnie przegłosowano odsunięcie Gajewskiego od zajmowanego stanowiska. Jacek Wróblewski pisał w artykule publikowanym na łamach studenckiego pisma *Politechnik*: „Dotychczasową działalność galerii uznano za zbyt elitarną, czyli nie »studencką«, i nikomu niepotrzebną czyli nierentowną. Nie chodziło tu oczywiście sprawy finansowe, lecz o nierentowność kulturalną. (...) miejscowi działacze, dodajmy działacze nieprzeciętni, z wielkim rozmachem rozpędzający maszynę klubową, już od samego początku mieli pewne »ale«. Sztuka wizualna, jaką serwował w galerii Henryk Gajewski, tak dalece odbiegała do muzealnych wzorców, że nie bardzo chcieli uwierzyć, iż oglądane wystawy mają z nią coś wspólnego. Kiedy aktyw klubowy zaczął dokładnie przyglądać się uczestnikom wernisaży, dostrzegł coraz więcej artystów i oraz mniej znajomych twarzy”.<sup>9</sup>

Autor zwrócił jednak również uwagę, że pytanie o słuszność istnienia galerii i co daje ona studentom PW jest tylko i wyłącznie pozorne, bowiem ocena zjawisk artystycznych i ich funkcji oraz ich wpływu na środowisko, mają sens w odniesieniu do przeszłości i przyszłości. „W kulturze, a w sztuce w szczególności, przemienne tendencje i procesy trwają wiele lat. (...) powstanie przy klubie PW znaczącej galerii współczesnej, może w efekcie przynieść wiele korzyści, choć nigdy nie wymiernych”.<sup>10</sup> Chodziło o humanizację inżynierów, pewną formę edukacji i otwarcia na nowe. „Świadomość zmian poprzez najbardziej nawet zewnętrzny

kontakt z przejawami współczesnej sztuki może zmienić ich światopogląd”.<sup>11</sup> W gruncie rzeczy tekst Wróblewskiego bronił działalności Gajewskiego, jednocześnie wskazywał na rozdzwięk między oczekiwaniami klubowych działaczy z ramienia SZSP a wizją kierownika galerii, za sprawą którego miejsce to zaczęło tracić swoją pierwotną rolę studenckiego klubu na rzecz „artystycznej speluny”.<sup>12</sup> W tym czasie Remont zaczął przyciągać artystów, krytyków, entuzjastów, ludzi zainteresowanych nową sztuką, co nie podobało się władzom zwierzchnim. Jednak Gajewski został odsunięty tylko na kilka miesięcy, po reorganizacji klubów Riviera i Galerii Remont, który zostały ze sobą połączone, ponownie wybrano go na kierownika galerii. Przy obecnym stanie badań trudno powiedzieć jakie mechanizmy zadziałały, że podjęto taką decyzję.

W tym czasie dołączyli do Gajewskiego Jórczak i Wojciechowski, myślący od pewnego czasu również o stworzeniu niezależnej galerii. Pomimo wspólnych idei współpraca w tym gronie nie trwała długo, Wojciechowski szybko zrezygnował z współprowadzenia galerii. Tandem Gajewski-Jórczak wkrótce rozszerzył współpracę nawiązując bliższe kontakty z Janem Świdzińskim i Dłubakiem. Należy zaznaczyć, iż relacje te miały głównie charakter towarzysko-artystyczny i nie były sformalizowane. W ogólności Galeria Remont oparta była właśnie na takich nieformalnych kontaktach, które określały otwartość i niechęć do mitologizacji miejsca, a także wskazywały na nieadekwatność tradycyjnego systemu wystawienniczego do aktualnej praktyki artystycznej, co w dużej mierze wynikało z osobowości prowadzącego galerię.

W przestrzeni Remontu połączono idee eksperymentalnych prac zespołowych z użyciem „nowych mediów”. Kierując się tymi założeniami, Gajewski w 1975 roku zaproponował cykl spotkań zatytułowanych PROCES, polegających na aranżowaniu spotkań z artystami, w trakcie których mieli oni przedstawiać swoje prace i podczas rozmowy z uczestnikami wernisazu, przekształcać je i tworzyć zupełnie nowe projekty. Współudział publiczności w procesie twórczym miał być czynnikiem nobilitującym. Działania te „były swego rodzaju wiwisekcją dzieła, »obnażaniem« całego procesu twórczego, demaskowaniem zarówno siebie, jak i przedmiotu działania, podlegającego ciągłym zmianom w kontekście rzeczywistości”.<sup>13</sup> Wśród koncepcji określających program galerii, często pada sformułowanie zapewniające o prezentowaniu sztuki trudnej i wymagającej, niejednokrotnie o kontrowersyjnym charakterze. Remont uciekał od klasycznego modelu galerii studenckich, polegających na prezentacji prac studentów czy absolwentów ASP. Zaplecze Remontowskie wywodziło się ze środowiska *stricte* technokratycznego, gdzie twórcami miejsca byli głównie studenci Politechniki Warszawskiej. Była to idealna sytuacja dla sformułowanych przez Sol LeWitta „paragrafów sztuki konceptualnej”,<sup>14</sup> które wynikały w dużej mierze z „kreatywności artystycznej zastąpionej czynnościami logiczno-analitycznymi (...) Metody przyjmowano z rozmaitych dziedzin wiedzy – filozofii, logiki, matematyki, semiologii (...), które stały się bodźcem dla aktów wyobraźni”.<sup>15</sup>

Galeria Remont miała również spełniać funkcję nowoczesnego ośrodka informacji i archiwum sztuki najnowszej, wydawano tzw. *Art Texty* – były to publikacje w języku polskim i angielskim z artykułami oraz założeniami programowymi, m.in. Świdzińskiego *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Dłubaka *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, Josepha Kosutha *Sztuka po filozofii. Artysta jako antropolog*, Henryka Stażewskiego *Teksty* czy Dicka Higginsa *Język – Kultura*. Już one świadczą o tym, że celem Gajewskiego było umiędzynarodowienie działalności polskich artystów. Szerokie *spectrum* kontaktów obejmowało nie tylko Europę Środkową i Zachodnią, ale również Stany Zjednoczone. Przykładem takiej aktywności były między innymi „Dni nowej sztuki meksykańskiej” zorganizowane w dniach 29 maja – 4 czerwca 1979 roku. Był to pierwszy w Polsce pokaz najnowszych tendencji sztuki tworzonej w Meksyku. Odbływały się liczne konferencje, dyskusje, prezentacje prac artystów grupy Cadigoguse z Tabasco. Podobnie w przypadku twórczości holenderskiej Galerii Het Apollohuis z Eindhoven, która obejmowała wystawę prac malarskich i fotograficznych, spotkania z artystami, odczyty na temat holenderskiej sztuki wizualnej od 1967 roku. W latach 1972-1975 w Galerii Remont swoje prace prezentowało ponad dziewięćdziesięciu artystów z kraju i zagranicy; między innymi Klaus Groh (Oldenburg), Gabor Attalai (Budapeszt), Tom J. Gramse (Kassel), Peter Stembera (Praha), Goran Trbuljak (Zagrzeb), Christian Wabl (Amsterdam) i Lloyd Morrison (USA). Najważniejszym osiągnięciem międzynarodowej aktywności Gajewskiego w Galerii Remont była

realizacja autorskiej idei *Other Child Book*, a także wprowadzenie do języka polskiej sztuki pojęcia *performance*, poprzez zorganizowanie w 1978 roku *Międzynarodowego Spotkania Artystów I am*. Warto podkreślić znaczenie samej nazwy, którą można potraktować jako podsumowującą istotę działań *performance*, gdzie podstawą jest obecność artysty, czyli fundamentalne *I am/jestem*. Celowym zabiegiem Gajewskiego było niezapisanie całej nazwy imprezy z dużej litery. Poprzez taki zapis wyróżnił on twórczą i dosłowną obecności artysty w trakcie trwania *performance*. Nazwa ta miała jeszcze jeden ukryty wymiar polityczny. *I am* to podkreślenie wartości pojedynczego człowieka, a nie bezosobowego tłumy, którym chętnie posługiwały się komunistyczne władze. Realizacja tego projektu miała również wyjątkowe znaczenie pod względem stworzenia wspólnej platformy porozumienia pomiędzy Zachodem i Wschodem, która praktycznie na płaszczyźnie politycznej nie miała prawa zaistnieć.

Impreza miała charakter pokazów sztuki *performance*, warsztatów i towarzyszących im wykładów dotyczących tego zagadnienia. Gajewski zaprosił do współpracy około 50 artystów z Czechosłowacji, Węgier, Holandii, NRD, Francji, Włoch, Szwecji, Anglii, Belgii, Kanady, USA, Kolumbii, Meksyku, Japonii i Polski. W zaproszeniu czytamy, że swój udział zapowiedzieli tacy twórcy jak: Peter Stempera, Joseph Beyus, Yoko Ono, Alison Knowles, Ulisses Carrion i wielu innych. Niestety nie wszyscy ostatecznie przyjechali. Wydarzenia te miały przede wszystkim znaczenie środowiskowe i były pomyślane jako wymiana poglądów i doświadczeń pomiędzy artystami. Z różnych względów politycznych, środowiskowych, ekonomicznych, impreza nie została nagłośniona, co pogłębiło jej hermetyczny charakter. „Działamy poza komercją i poza establishmentem, przeciwstawiając się normatywizmowi sztuki i normatywizmowi w sztuce”<sup>16</sup> – mówił w jednym z wywiadów Gajewski. Jednym z nielicznych materiałów *I am*, poza artykułami w prasie studenckiej, była wydana w 1984 roku książka *Performance* (praca zbiorowa pod redakcją: Grzegorza Dziamskiego, Gajewskiego, J. S. Wojciechowskiego). Koncepcja książki powstała dużo wcześniej, tuż przed realizacją *I am*. Gajewski zaprosił historyków, artystów, kuratorów z różnych stron świata, do napisania artykułów dotyczącego problematyki *performance*. Teksty miały być wydane jako książka. Niestety trudności finansowe nie pozwoliły na jej publikację. W 1979 roku Gajewski rozpoczął kolejny duży projekt *Other Child Book*, który uniemożliwił dalsze plany wydawnicze. Po zakończeniu *I am*, relacja Gajewskiego z władzą stawała się coraz trudniejsza. Ostatecznie funkcjonariusze Zarządu Głównego SZSP, zabronili Gajewskiemu dalszej międzynarodowej działalności w Remoncie. Według przekazów Gajewskiego, sytuacja zaostrzyła się po otrzymaniu przez SZSP listu od Dicka Higginsa, który bardzo pozytywnie wypowiedział się na temat *I am*. Być może w ocenie socjalistycznych władz kontakty międzynarodowe zaczynały się niebezpiecznie zacieśniać. W 1981 roku Gajewski musiał opuścić Polskę. Część archiwum Galerii Remont, również dotycząca *performance*, była przechowywana podczas jego nieobecności w prywatnym mieszkaniu. Według relacji osoby, która przechowywała materiały, kilka dni po wyjeździe Gajewskiego, archiwum przeglądał J. St. Wojciechowski. Książka o *performance* została wydana w 1984 roku bez redakcyjnego udziału Gajewskiego.

Z perspektywy czasu można dostrzec, że niejako wbrew założeniom Gajewskiego wokół Galerii Remont wytwarzał się nowy establishment związany z najbardziej aktualnymi i tendencjami w sztuce tamtego okresu. Warto w tym miejscu przywołać akcję zrealizowaną w 1974 roku zatytułowaną *Andy Warhol*, która miała być spotkaniem z amerykańskim artystą. Na specjalne zaproszenie Galerii Remont, Andy Warhol miał przyjechać do Polski. Gajewski zaprosił telewizję, dziennikarzy, popularnych aktorów, artystów. Wszyscy oczekiwali w napięciu, kiedy pojawi się artysta. Nikt poza Gajewskim, nie wiedział że spotkanie było fikcyjne. „Na sali około 300 osób, przy wejściu tłok. Dziennikarze, telewizja. Długie targi tych, którzy nie otrzymali zaproszeń. Po półgodzinnym oczekiwaniu pierwsze oznaki zniecierpliwienia na sali. Jedni już wyczuwają mistyfikację (...) inni (większość) cierpliwie czeka na przybycie Warhola. W miarę upływu czasu rośnie liczba tych, którzy »przejrzeli«, wielu czuje się poważnie oszukanych. Jednakże nawet po 2 godzinach nie brak oczekujących. (...) Spotkanie z Warholem w końcu przeradza się w spotkanie ze znajomymi. Miłe rozmowy”<sup>17</sup>. Projekt ten pokazuje, że Gajewski zdawał sobie sprawę z mechanizmów tworzących nowy establishment wokół Galerii Remont i był

w stanie sobie z niego zakpić, jednocześnie stwarzając nową sytuację artystyczną. W artykule „Czekając na Warhola” J. Wróblewski opisał dokładnie zaistniałą sytuację „daliśmy się nabrać, chociaż faktem jest, że raczej oszukaliśmy się sami. (...) Spotkaliśmy się nie z Warholem, lecz ze stworzoną sytuacją, w jakiej spotkanie z Mistrzem miało się odbyć. (...) Na pewno udało się stworzyć swoisty happening (...) Na pewno również udało się wyzwolić emocje, a te towarzyszą nam często gdy obcujemy z dziełem sztuki”.<sup>18</sup>

Początkowa wiarygodność projektu *Andy Warhol* opierała się na fakcie, że animatorzy Galerii Remont systematycznie nawiązywali kontakty z artystami zagranicznymi. Przyniosło to rzeczywiste efekty w postaci udziału w międzynarodowych imprezach. W 1976 roku Gajewski zrealizował w Lund projekt *Contextual Art*, w którym wzięło udział dziesięciu polskich artystów: Dłubak, Robakowski, Bruszewski, Ryszard Waśko, Paweł Kwiek, Anna Kutera, Romuald Kutera, Gajewski, Jórczak, Świdziński. Był to pokaz prac twórców mających związki z konceptualizmem, którzy wypowiadali się poprzez różne działania m.in.: performance. Polscy artyści związani z Remontem brali również udział w dwóch festiwalach wideo: *Video International* w Aarhus Konstmuseum (Dania) oraz *5th International Encounter on Video* w International Cultureel Centrum w Antwerpii (Belgia).

Niewątpliwie osobą scalającą działalność galerii był sam Gajewski, którego zaangażowanie i ogromna determinacja pozwoliła na stworzenie nowego typu struktury artystycznej, kojarzonej w całej Europie Środkowo-Wschodniej m.in.: z pierwszym międzynarodowym spotkaniem artystów performance *I am – International artists meeting* (1978), czy unikatowym w swoim zamyśle przedsięwzięciem *Other Child Book* (1977-1981). Jednym ze znaczących projektów Gajewskiego było współtworzenie Zespołu Filmowego Remont, gdzie powstał film jego autorstwa *Pink* (1980), znajdujący się dziś w archiwum Weneckiego Biennale. Gajewski dzięki licznym kontaktom tworzył przestrzeń dla twórczej i intelektualnej wymiany także poza granicami Polski. To dzięki jego zaangażowaniu w 1984 roku w Amsterdamie została zrealizowana wystawa *To get close human contact*, w której wzięli udział m.in.: Janusz Bałdyga, Andrzej Dudek – Dürer, Paweł Kwiek, Mikołajczyk, Piotr Rypson, Waśko.

Podsumowując, historia Galerii Remont, to przede wszystkim interesujący materiał dotyczący działań konceptualnych w Polsce w latach siedemdziesiątych. Dzięki otwartej formule swoje projekty mogli tam realizować twórcy wywodzący się z różnych środowisk. W założeniach programowych Remontu podkreślano, iż nie jest to galeria jednej grupy bądź jednego kierunku. Co warto podkreślić, wielokrotnie były to projekty artystów uważanych za czołowych przedstawicieli neoawangardy i wiązanych dziś z innymi ośrodkami. Nie było w Warszawie galerii równie dynamicznej o tak różnorodnym programie, który pozwala obecnie analizować jej działalność z perspektywy różnych dyskursów z pogranicza sztuki konceptualnej, kontekstualnej, performance, mail art, fotografii, instalacji, body art, audio art, happeningu. Gdyby się chciało w skrócie określić wyjątkowość tego miejsca, trzeba przede wszystkim zaznaczyć międzynarodowy charakter galerii. Wielokrotnie w prasie studenckiej podkreślano artystyczne inicjatywy, które angażowały reprezentantów awangardy z całego świata. To, co udało się zrealizować w Remoncie, to odrzucenie ówczesnych kryteriów estetyczno-formalnych i powiązań środowiskowych oraz artystycznych zależności. Remont uzyskał wyjątkową, jak na ówczesną sytuację polityczną, swobodę wyboru języka sztuki i środków jej przekazu.

- 1 Bożena Stokłosa, „Artystyczno-społeczna problematyka zrzeszeń plastyków w Polsce w latach 1946-1976” (Dysertacja doktorska, Instytut Sztuki PAN, 1982).
- 2 Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 12.
- 3 Wiesław Borowski, „Pseudoawangarda,” *Kultura*, nr 12 (1975): 11-12.
- 4 Piotr Piotrowski, *Dekada* (Poznań: Obserwator, 1991), 18.
- 5 Marcin Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u* (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2006), 141.
- 6 Ibid.
- 7 Wiesław Królikowski, „Galeria,” *Nowy Medyk*, nr 14 (1977): 10. Prywatne archiwum Henryka Gajewskiego.
- 8 Jacek Wróblewski, „J Gajewskiego,” *Politechnik*, nr 20 (1976): 7. Prywatne archiwum Henryka Gajewskiego.
- 9 Ibid.
- 10 Ibid.
- 11 Ibid.
- 12 Ibid.
- 13 „O nową formułę – Galerii Remont,” *Student*, nr 16 (1977): strony nienumerowane. Prywatne archiwum Henryka Gajewskiego.
- 14 Sol LeWitt, „Paragraphs on Conceptual Art,” *Artforum* 5, nr 10 (June 1967): 79.
- 15 Alicja Kępińska, *Nowa sztuka – sztuka polska w latach 1945-1978* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1981), 197.
- 16 Jerzy Domagała, „Galeria,” *ITD*, nr 11 (1978): 24. Prywatne archiwum Henryka Gajewskiego.
- 17 Notatka z prywatnego archiwum Henryka Gajewskiego.
- 18 Jacek Wróblewski, „Czekając na Warhola,” *Politechnik*, nr 1 (1975): 6-7. Prywatne archiwum Henryka Gajewskiego.