

'84

'17





**Galeria Wschodnia. Dokumenty 1984–2017 /  
Documents 1984–2017**

redakcja / edited by: Daniel Muzyczuk & Tomasz Załuski

Galeria Wschodnia  
Fundacja In Search Of...  
Muzeum Sztuki w Łodzi

Łódź 2019

Książkę dedykujemy wszystkim osobom,  
które wspierały Galeria Wschodnią i pomogły jej przetrwać.

We dedicate this book to all those who have supported  
Galeria Wschodnia and helped it survive.

Ewelina Chmielewska  
Jerzy Grzegorski  
Adam Klimczak

**10**

**Wstęp / Introduction**

Daniel Muzyczuk & Tomasz Załuski  
*Jak rekonstruowaliśmy archiwum Galerii Wschodniej /  
How We Reconstructed the Archive of Galeria Wschodnia*

**26**

**Badania / Research**

Tomasz Załuski  
*Galeria Wschodnia – biografia miejsca /  
Galeria Wschodnia – A Biography of the Place*

**424**

**Prolegomena / Deliberations**

Daniel Muzyczuk  
*Prolegomena do nauk ekonomicznych  
prowadzonych od kuchni.  
Trzydzieści lat Galerii Wschodniej /  
Deliberations on Economics Cooked Up  
in the Back Room.  
30 Years of Galeria Wschodnia*

*Prace / Works*

Daniel Muzyczuk  
*Badania ekonomiczne prowadzone  
od kuchni – faza druga /  
Deliberations on Economics Cooked Up  
in the Back Room – Phase Two*

Mikołaj Iwański (tekst / text)  
Jakub de Barbaro (grafiki / illustrations)  
*Analiza modelu ekonomicznego oraz reprezentacja  
wyników badań statystycznych /  
Analysis of the Economic Model and Representation  
of Statistical Research Results*

**486**

**Teksty historyczne / Historical Texts**

Jerzy Busza  
*Wspomnienia z wystawy, której nie było /  
Memories from an Exhibition Which Did Not Take Place*

Józef Robakowski  
*Wschodnia – galeria życia /  
Wschodnia – The Gallery of Life*

Jolanta Ciesielska  
*Na przykład Wschodnia / For Example Wschodnia*

Maria Morzuch  
*Kręgi Wschodniej / The Circles of Wschodnia*

Adam Klimczak  
*W kręgu Wschodniej / The Wschodnia Circle*

Maciej Cholewiński  
*Wystawa nieśmiała i inne eseje o Galerii Wschodniej /  
A Shy Exhibition and Other Essays about Galeria Wschodnia*

**570**

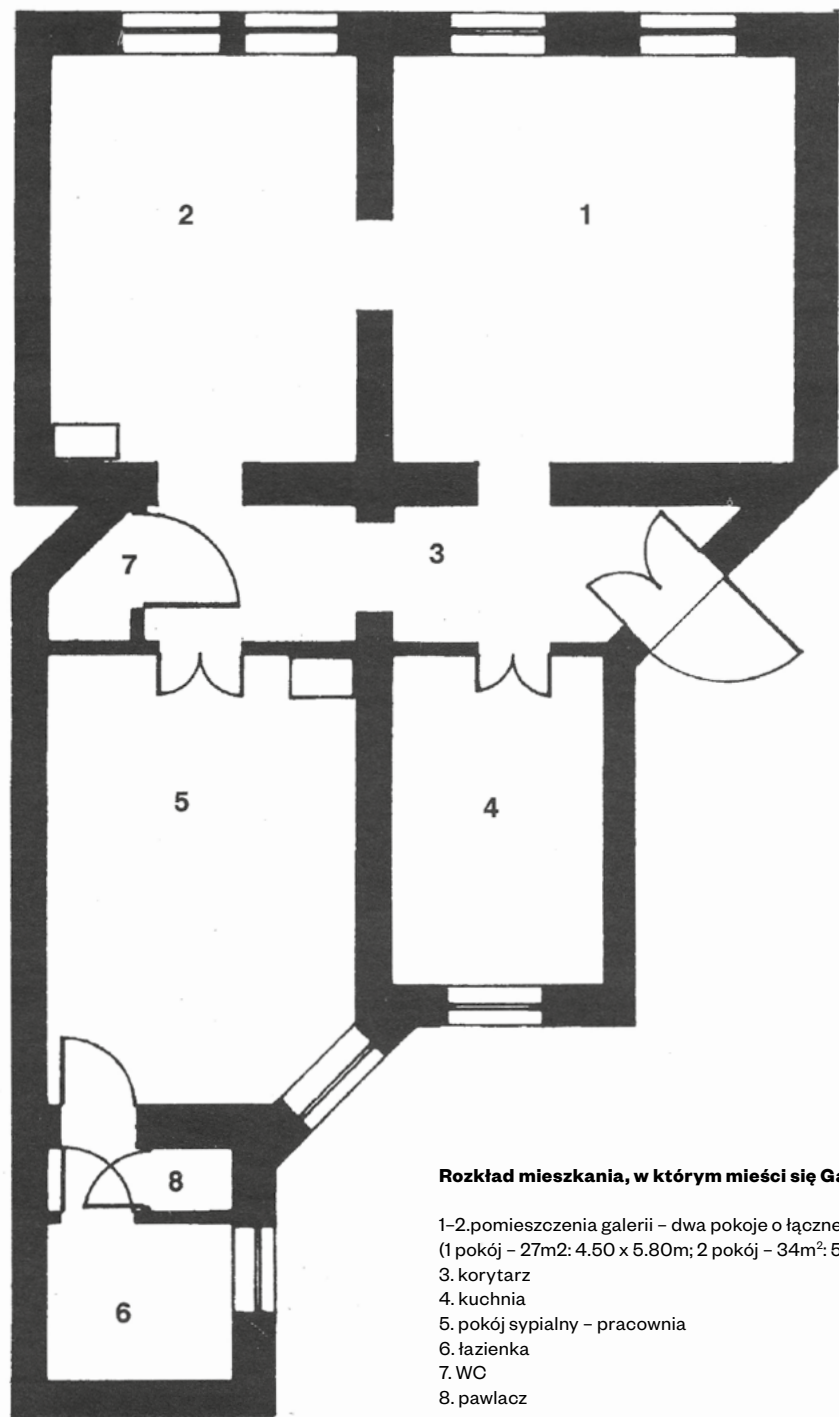
**Z archiwum Galerii Wschodniej /  
From the Archive of Galeria Wschodnia**

**860**

**Kalendarium wydarzeń /  
Timeline of Events**

**900**

**Bibliografia / Bibliography**



**Rozkład mieszkania, w którym mieści się Galeria Wschodnia:**

- 1–2. pomieszczenia galerii – dwa pokoje o łącznej powierzchni 61m<sup>2</sup>  
 (1 pokój – 27m<sup>2</sup>: 4.50 x 5.80m; 2 pokój – 34m<sup>2</sup>: 5.80 x 5.80m)  
 3. korytarz  
 4. kuchnia  
 5. pokój sypialny – pracownia  
 6. łazienka  
 7. WC  
 8. pawlacz

# Wstęp. Jak rekonstruowaliśmy archiwum Galerii Wschodniej

Daniel Muzyczuk i Tomasz Załuski

Historia alternatywnego ruchu galeryjnego w Polsce wciąż czeka na swoje całościowe opracowanie. Z każdym rokiem przybywa jednak badań, prezentacji i omówień, które dotyczą poszczególnych zjawisk składających się na tę historyczną panoramę. Eksplorowane są archiwa kolejnych galerii, przeprowadzane wywiady z ich twórcami i animatorami, zbierane opowieści świadków historii, organizowane wystawy dokumentacji, wydawane książki z materiałami źródłowymi oraz analizami naukowymi<sup>1</sup>. Podejmuje się też próby wypracowania ogólnych założeń, na bazie których można by pokusić się o stworzenie takiej przekrojowej i porównawczej narracji o działalności polskich galerii alternatywnych<sup>2</sup>. Do głównych zagadnień, które powinno się w niej uwzględnić, należą niewątpliwie idee artystyczne stojące za tworzeniem i prowadzeniem tego rodzaju miejsc, a także związane z nimi działania samoorganizacyjne. Należałoby się też przyjrzeć złożonym relacjom takich inicjatyw do zmiennych uwarunkowań politycznych, ekonomicznych, społecznych i kulturowych oraz różnorodnym strategiom i taktikom działania w nich. Wreszcie, w narracji tej nie może zabraknąć rekonstrukcji i analiz międzynarodowych sieci kontaktów, komunikacji oraz współpracy, na których wiele galerii

<sup>1</sup> W ostatniej dekadzie ukazały się m.in. *Galeria AT. Czas personalny a przestrzeń*, kat. wyst., Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, Radom 2010; B. Czubak, J. Kozłowski [red.], *Nieprzekupne oko. Galeria Akumulatory 2 1972–1990*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2012; A. Markowska [red.], *Permafo*, Muzeum Współczesne Wrocław, Wrocław 2012; B. Czubak, J. Kozłowski [red.], *Siec – sztuka dialogu*, Fundacja Profile, Warszawa 2012; B. Czubak [red.], *Sztuka wymiany. Kolekcja Józefa Robakowskiego [Uspiiony kapitał 4]*, Fundacja Profile i Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2013; J. Kowalska, *Galeria Wielka 19*, Stowarzyszenie Czasu Kultury, Poznań 2016; J. Kiliszek [red.], *Dziekanka artystyczna. Fenomen kultury niezależnej na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie 1972–1998*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2017.

budowało swoją działalność programową, tożsamość i kapitał symboliczny. Tego rodzaju usieciwienie powoduje, że wszelka przyszła historia alternatywnego ruchu galeryjnego w Polsce będzie musiała wpisać swój przedmiot w szerszą perspektywę translokalną, globalną czy też – by użyć terminu, który łączy te dwa pojęcia – „glokalną”. I choć powstanie translokalno-globalnej historii alternatywnych galerii wydaje się należeć do jeszcze bardziej odległej przyszłości, to pojawiają się już opracowania zestawiające prezentacje i analizy działalności odrębnych, niepowiązanych ze sobą przedsięwzięć artystów i artystek z różnych regionów świata<sup>3</sup>, a także prowadzone są badania nad historią faktycznych sieci kontaktów i współpracy w ramach pewnych całości regionalnych czy geopolitycznych<sup>4</sup>.

Książkę, którą oddajemy w ręce Czytelniczek i Czytelników, można w takiej szerszej perspektywie potraktować jako kolejny przyczynek do stworzenia całościowej, panoramicznej historii polskiego ruchu galeryjnego ujmowanego w jego międzynarodowym usieciwieniu. Opowiada ona o historii Galerii Wschodniej, założonej w 1984 roku w Łodzi, w lokalu mieszkalnym znajdującym się w XIX-wiecznej kamienicy. Nie tracąc z oczu translokalnych perspektyw analityczno-porównawczych, o których przed chwilą wspomnieliśmy, staramy się jednak skupić na ukazaniu jednostkowej specyfiki działalności tego miejsca w lokalnych uwarunkowaniach Polski i Łodzi. Od ponad trzydziestu lat Wschodnia, prowadzona przez artystów Adama Klimczaka i Jerzego Grzegorskiego, prezentuje twórczość wpisującą się w tradycję sztuki eksperymentalnej, głównie obiekty i instalacje – w szczególności instalacje *site-specific* – performance i realizacje z użyciem nowych mediów. Galeria była i jest ważnym miejscem kulturotwórczym i środowiskowym, wokół którego koncentrowały się inicjatywy organizacyjno-artystyczne łódzkich – i nie tylko łódzkich – twórców. Już w latach osiemdziesiątych, za sprawą swej otwartości i „składkowego” programu, zaczęła budować własną ogólnopolską oraz międzynarodową sieć kontaktów i współpracy. Te lokalne i translokalne więzi rozwijały się w kolejnych dekadach i pozostają aktywne do dziś. W efekcie historia Wschodniej to także narracja o perypetiach związanego z nią środowiska artystycznego – łódzkiego, ogólnopolskiego i międzynarodowego. To opowieść o więziach międzyludzkich, relacjach międzypokoleniowych, wspólnotcie i rywalizacji, konfrontacjach i konfliktach, mitach i politykach artystycznych. To wreszcie opowieść o idealizmie i nieodłącznym od niego pragmatyzmie, który osadza idee artystyczne w realnych uwarunkowaniach i operatywnie zabiega o ich urzeczywistnienie.

Pozwala to ująć historię Wschodniej w kategoriach fenomenu przetrwania. Dzieje galerii są emblematycznym świadectwem samoorganizacji, operatywności i wytrwałości lokalnego środowi-

2

Zob. Ł. Guzek, *Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, [w:] „Sztuka i Dokumentacja” 2012, nr 7, s. 13–30; A. Pindera, A. Ptak, W. Szczupacka [red.], *Inicjatywy i galerie artystów*, Stowarzyszenie Sztuka Cię Szuka, Toruń 2014; J. Wowrzeczka, *Negocjatorzy sztuki. Studium socjologiczne galerii artystycznych w Polsce*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Wojciecha Świątkiewicza, Uniwersytetu Śląski, Instytut Socjologii, Katowice 2004, szczególnie s. 161–298.

3.

Zob. np. G. Detterer, M. Nannucci [red.], *Artist-Run Spaces*, JRP Riniger, Les presses du réel, Zona Archives, Zurich–Dijon 2012.

4.

Zob. K. Kemp-Welch, C. Freire [red.], *Artists Networks in Latin America and Eastern Europe*, specjalny numer pisma „ARTMargins” 2012, vol. 1, issue 2–3, oraz książkę K. Kemp-Welch, *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981*, MIT Press, Massachusetts–London 2018.

ska artystycznego – układają się w pasmo działań i inicjatyw, za pomocą których prowadzący to alternatywne miejsce „odnajdywali się” w zmieniających się warunkach ustrojowych, społeczno-politycznych i prawno-ekonomicznych. W rytmie pełnych energii zrywów, kontynuacji lub kryzysów, momentów inercji, zawieszenia lub zamierania negocjowali oni ramy, w których przyszło im działać, adaptowali się do nich, starali się je zmienić, obejść lub stworzyć nowe. Realizacja ich oddolnych inicjatyw artystycznych nie byłaby możliwa bez tego pragmatyzmu środków i działań. Wschodnia to także historia kontynuacji idei alternatywnego ruchu galeryjnego z lat siedemdziesiątych w kolejnych dekadach, jak również „przedłużonego trwania”, żywotności i zdolności adaptacyjnych formacji neoawangardowej. Ponad trzydzieści lat istnienia na tle głębokich przemian ustrojowych, przejścia od realiów ekonomicznych i społeczno-politycznych późnego PRL-u do „szoku” transformacji początku lat dziewięćdziesiątych, rozwoju dzikiego „turbokapitalizmu” w postsocjalistycznej Polsce oraz upowszechnienia się mechanizmów globalnego neoliberalizmu po wejściu kraju do Unii Europejskiej, nadaje galerii niezwykłą rangę i powoduje, że na przykładzie jej historii można studiować szersze procesy przemian alternatywnej kultury artystycznej oraz inicjatyw samoorganizacyjnych w kontekście lokalnym i międzynarodowym.

Idea przygotowania książki poświęconej historii Galerii Wschodniej narodziła się w 2014 roku, przy okazji jubileuszu trzydziestolecia działalności miejsca. Nie było wówczas źródłowych badań na temat historii Wschodniej, a samo archiwum galerii pozostawało niekompletne, rozproszone, pozbawione struktury i kontekstu. Brakowało dokumentacji fotograficznej i papierowych wydawnictw związanych z wieloma wystawami i wydarzeniami, niewiele materiałów było też zdigitalizowanych. Istniejące teksty o historii galerii miały charakter przyczynkowych szkiców, a obiegowe narracje na ten temat i autoprezentacje galerii nie były wolne od nieścisłości. Na początku lat dziewięćdziesiątych prowadzący Wschodnią zaczęli przygotowywać książkę, która miała podsumowywać działalność galerii w poprzedniej dekadzie i zawierać zestaw materiałów dokumentacyjnych – fotografii i tekstów krytycznych – ze wszystkich zorganizowanych przez nią wystaw i wydarzeń. Książka miała nosić tytuł *Dokumenty Galerii 1984–1989* (w innej wersji: *Dokumenty faktów 1984–1989*) i miała stanowić pierwsze z serii wydawnictw prezentujących działalność Wschodniej. Niestety, żadna z tak pomyślanych publikacji nigdy nie ujrzała światła dziennego. Chcąc symbolicznie nawiązać do tego niezrealizowanego projektu, przywołać pamięć zawartej w nim obietnicy – i niejako dotrzymać jej, w imieniu prowadzących Wschodnią, wiele lat później – zdecydowaliśmy się zatytułować naszą książkę, opowiadającą o trzydziesto-trzyletniej działalności tego miejsca, *Galeria Wschodnia. Dokumenty 1984–2017*. Przygotowanie publikacji wymagało podjęcia długotrwałych prac archiwistyczno-badawczych. Przygrywką do nich było działanie artystyczne zatytułowane – jakże znamienne – *Rekonstrukcja*, zorganizowane i przeprowadzone na Wschodniej przez Karolinę Bregułę w kwietniu 2011 roku, w ramach III Festiwalu Sztuka i Dokumentacja. Artystka zainteresowała się archiwum galerii, a gdy okazało się, że jest ono rozproszone, niekompletne i pozbawione struktury, zainicjowała akcję jego porządkowania. W trakcie działania Breguła, Grzegorski i Klimczak, ubrani w białe kombinezony i rękawiczki, przeszukiwali zachowane archiwalia i wspólnie z uczestniczącą w wydarzeniu publicznością rozkładali je do teczek poświęconych poszczególnym wystawom i wydarzeniom. Na przełomie 2012 i 2013 roku artystka zrealizowała też wideo *Wschodnia poprzedniego wieku*, prezentujące wypowiedzi osób związanych ze Wschodnią na temat wybranych wydarzeń z historii galerii. Oba te działania były symbolicznymi gestami, które domagały się podjęcia i kontynuacji w postaci metodycznej rekonstrukcji archiwum oraz właściwej kwerendy badawczej. Na przełomie 2013 i 2014 roku wstępny risercz kuratorski, na potrzeby przygotowywanej w Muzeum Sztuki w Łodzi wystawy *Prolegomena do badań ekonomicznych prowadzonych od kuchni. 30 lat*



*Galerii Wschodniej*, przeprowadził Daniel Muzyczuk. We współpracy z prowadzącymi galerię dokonał on wstępnej identyfikacji, atrybucji i kontekstualizacji szeregu dokumentów, budując z nich narrację wystawienniczą o fenomenie Wschodniej i jego znaczeniu dla współczesnych inicjatyw artystycznych. Przeprowadził również szereg wywiadów, zyskując niedostępne wcześniej informacje o historii – i „prehistorii” – galerii. Z kolei Mikołaj Iwański, zaproszony do współpracy przy wystawie, na podstawie danych uzyskanych od prowadzących galerię wykonał analizy szeregu zagadnień ekonomicznych, organizacyjnych i socjologicznych dotyczących działalności Wschodniej. W tym samym czasie szczegółowe badania nad historią galerii rozpoczął Tomasz Załuski. Przeprowadził wiele długich rozmów z Jerzym Grzegorskim, Adamem Klimczakiem, wypytując ich o szczegóły dotyczące kolejnych lat działalności Wschodniej, z Ewelina Chmielewską rozmawiał na temat zmieniających się uwarunkowań, w których galeria funkcjonowała po 2000 roku, a z osobami ze środowiska artystycznego – na temat wystaw i wydarzeń, w które były one bezpośrednio zaangażowane, a także na temat ogólnej charakterystyki i oceny dokonań galerii w poszczególnych fazach jej istnienia. Świadczenia te zostały skonfrontowane z dokumentami znajdującymi się w archiwum Wschodniej, a także w innych archiwach instytucjonalnych i prywatnych – m.in. Muzeum Sztuki w Łodzi, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski i Narodowej Gallerii Sztuki Zachęta w Warszawie, Biura Wystaw Artystycznych w Zielonej Górze czy Gallerii Wymiany w Łodzi. Obszerne kwerendy prasowe pomogły zweryfikować i uzupełnić wiele informacji, a także zrekonstruować szerszy kontekst działania Wschodniej. W trakcie prac badawczych zdigitalizowano i wstępnie uporządkowano znaczną część papierowych archiwaliów galerii. Z kolei dzięki nieocenionej, tytanicznej pracy Jerzego Grzegorskiego udało się zdigitalizować istniejącą dokumentację fotograficzną, uzupełnić ją zdjęciami pozyskanymi od innych osób, a także uporządkować ją i dokonać jej identyfikacji. W trakcie długotrwałych prac archiwistycznych i badawczych powstał materiał, który posłużył do zbudowania narracji o fenomenie Gallerii Wschodniej prezentowanej w tej książce.

Historię Wschodniej prezentujemy z kilku różnych, komplementarnych perspektyw. W sekcji *Teksty historyczne* znalazły się głosy osób należących do środowiska Wschodniej i towarzyszących jej historycznym przemianom. Świadczenia te cechuje charakterystyczny entuzjazm, zaangażowanie emocjonalne i retoryka wyrażająca etos, mit i politykę artystyczną galerii. Sekcję otwiera niepublikowany wcześniej tekst Jerzego Buszy z 1989 roku, będący prefiguracją przedsięwzięcia realizowanego w całej książce. Analizując bowiem jedną z wystaw w galerii wyłącznie na podsta-

wie jej wideodokumentacji, Busza poddaje refleksji doświadczenie archiwum jako podstawę tworzenia narracji o kulturze artystycznej takiego miejsca, jak Wschodnia. Tekst Józefa Robakowskiego z 1990 roku to swoisty panegiryk środowiska artystycznego związanego z galerią na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych – przykład witalistycznego dyskursu, w jakim wówczas wyrażał się jej etos, jak również swoisty hołd dla otwartego, środowiskowego miejsca prowadzonego przez artystów: „prywatnej galerii alternatywnej, utrzymywanej własnym sumptem”. W artykule z tego samego roku Jolanta Ciesielska, krytyczka sztuki wielokrotnie pisząca o Wschodniej i organizowanych przez nią wystawach, sytuuje fenomen Wschodniej w szerszym kontekście funkcjonowania prywatnych galerii autorskich, które prezentowały eksperymentalną twórczość intermedialną w realiach transformacji ustrojowej i związanej z nią ekonomii kultury. Szansę na przetrwanie i rozwój tego rodzaju inicjatyw autorka dostrzegała wówczas w idei społecznego automecenatu środowiskowego. Kolejne dwa teksty są związane z wystawą *Kręgi Wschodniej*, zorganizowaną w 1991 roku w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie. Maria Morzuch z emfazą opisuje etos Wschodniej jako „miejsca otwartego”, działającego wedle „strategii bez strategii”, przyjaznego związanej z nią wspólnocie artystycznej i dynamicznie rozwijającego swoje sieci kontaktów i współpracy. Tekst Adama Klimczaka jest natomiast próbką dyskursu prowadzących Wschodnią – wyznaniem wiary w słuszność obranej drogi i przyjętej postawy, świadectwem tego, jak odnajdowali się oni w realiach transformacji ustrojowej, prezentacją kuratorskiej koncepcji wystawy, a także odtworzeniem i symulacją procesu oprowadzania po wystawie. Sekcję zamyka wybór tekstów Macieja Cholewińskiego z lat 1995–2011, dziennikarza kulturalnego piszącego w łódzkiej prasie o sztukach wizualnych. Są to świadectwa recepcji, popularyzatorskie relacje z wydarzeń na Wschodniej, a także swoiste „ćwiczenia z zachwyty” wyrażone z literacką atencją dla języka i stylu, nadającą im charakter mikro-esejów. Ostatni artykuł Cholewińskiego, dotyczący zainicjowanej przez Karolinę Bregułę akcji porządkowania archiwum Wschodniej, tworzy wraz z tekstem Jerzego Buszy tematyczną klamrę dla całej sekcji, a zarazem wpisuje świadectwa historyczne w relację z przedsięwzięciem realizowanym w całej książce.

Dopełnieniem tych tekstów, a jednocześnie kontrapunktem dla nich, są fotografie zgromadzone w sekcji *Z archiwum Gallerii Wschodniej*. Stanowią one rodzaj eseju wizualnego, opowiadającego o wydarzeniach z historii galerii i związanego z nią środowiska artystycznego. O wyborze konkretnych zdjęć decydowały mnogie i różnorodne kryteria. Niektóre fotografie skupiają się na samych wystawach i realizacjach artystycznych, inne na wymiarze środo-

wiskowo-towarzyskim, na imprezach wernisażowych i swojskim, domowym klimacie Wschodniej. Inne zostały wybrane ze względu na swoją wartość „testymonialną”, z powodu swojej wymowności, bądź też z uwagi na swoją wyrazistość i siłę estetyczną. Montując ten esej, staraliśmy się też wyzwolić pozadyskursywny, afektywny potencjał obrazów i ich wizualnej narracji.

Sekcja *Prolegomena* zawiera materiały związane z jubileuszową wystawą poświęconą Gallerii Wschodniej, która odbyła się w 2014 roku w Muzeum Sztuki w Łodzi. Oprócz dokumentacji fotograficznej samej wystawy oraz zdjęć i opisów prac artystów i artystek, którzy zostali wówczas zaproszeni do odniesienia się swoimi działaniami do fenomenu Wschodniej, w dziale znalazły się dwa teksty Daniela Muzyczuka: kuratorski opis konceptu wystawy i późniejsza analiza wybranych zagadnień z historii Wschodniej. Analiza ta powstała na potrzeby niniejszej książki, ale opiera się na riserczu prowadzonym na przełomie 2013 i 2014 roku, a zatem uwzględnia ówczesny stan badań. Muzyczuk prezentuje tam główne inspiracje i tropy, które wpłynęły na kształt wystawy, a także poddaje weryfikacji szereg obiegowych „oczywistości” budujących etos galerii. W trakcie swojej analizy prowadzi nas po kolejnych pomieszczeniach Wschodniej, szkicując w ten sposób jej historyczno-krytyczną „topografię”. Sekcję zamyka tekst Mikołaja Iwańskiego, który w oparciu o wywiady z Grzegorskim i Klimczakiem, przeprowadzone w trakcie przygotowań do wystawy, rekonstruuje model ekonomiczny Wschodniej. Jego analizom – ocierającym się miejscami o konwencję „mockumentu” – towarzyszą infografiki z wystawy w Muzeum Sztuki, zaprojektowane przez Jakuba de Barbaro.

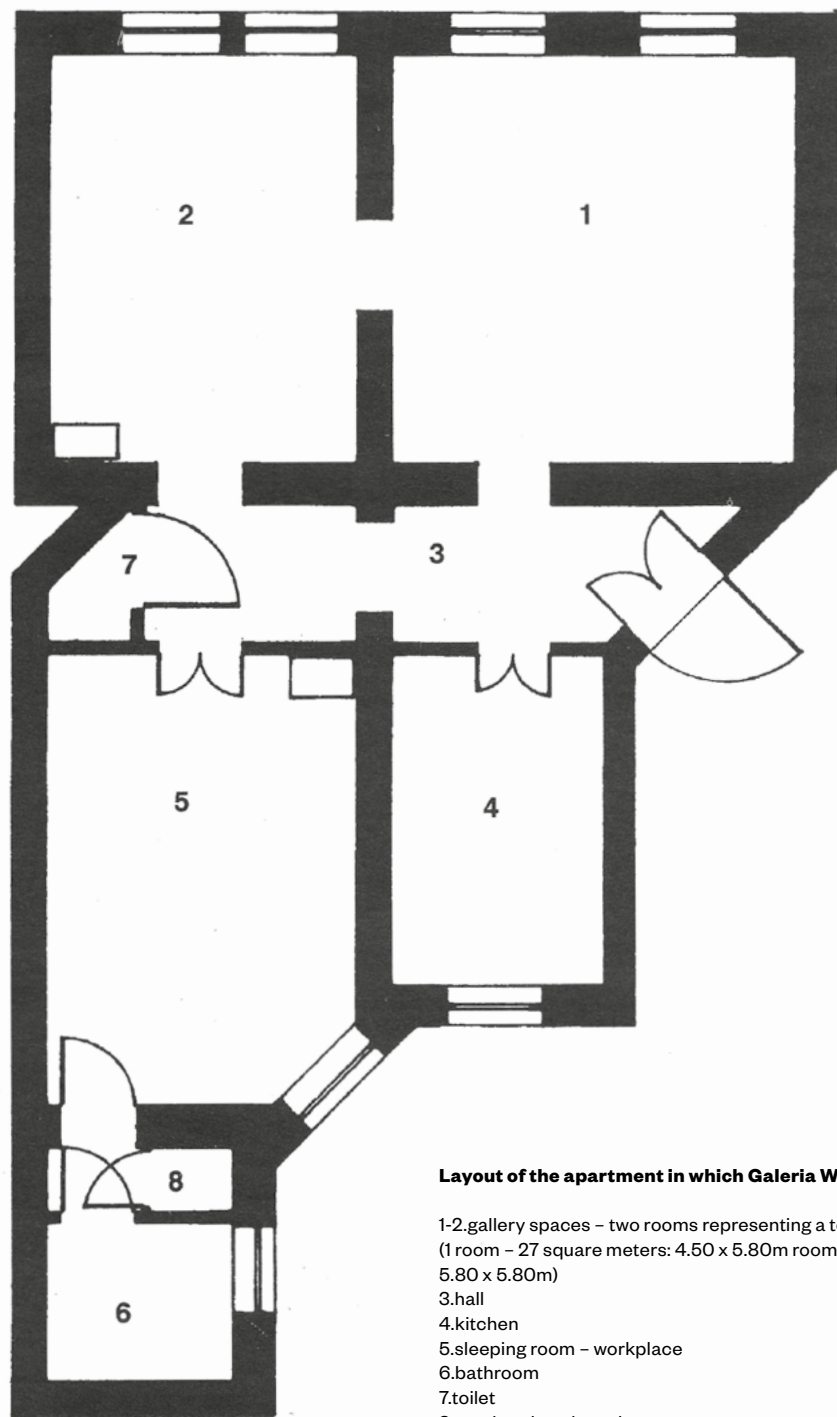
O ile tekst Muzyczuka prezentował „topografię” Wschodniej, o tyle tekst Tomasza Załuskiego, zamieszczony w sekcji *Badania*, rekonstruuje jej „biografię”. Powstał on w oparciu o wspomniane wcześniej badania archiwalne, kwerendy biblioteczne i wywiady. Analizując ponad trzydziestoletnią historię galerii, Załuski skupia się na „życiu” tego miejsca i związanego z nim środowiska, na ich funkcjonowaniu w zmieniających się uwarunkowaniach ekonomicznych, politycznych, społecznych i kulturowych. Szczegółowość analizy i chłodne spojrzenie, jakim autor opatruje Wschodnią, powodują, że biografia galerii miejscami przeradza się w jej „anatomie”, tym bardziej skomplikowaną, że prowadzoną na „ciele” wciąż żywym i aktywnym.

Powyższe sekcje zostały omówione w innej kolejności niż ta, zgodnie z którą występują w książce. Można się bowiem z nimi zapoznawać na kilka sposobów. Można czytać je zgodnie ze wskazanym wyżej porządkiem chronologicznym bądź też zgodnie z kolejnością uszeregowania w książce, traktując „biografię” Wschodniej jako całościową, krytyczną perspektywę, w świetle

której interpretowane będą kolejne materiały. Wreszcie, można dowolnie krążyć między sekcjami, konfrontując je ze sobą nawzajem i traktując jako komplementarne narracje. Dodatkowo, na końcu książki zostało umieszczone kalendarium Wschodniej – opracowane na podstawie chronologii stworzonej przez prowadzących galerię, krytycznie zweryfikowanej i uzupełnionej dzięki informacjom ze źródeł prasowych – jak również bibliografia związanych z nią publikacji. Obie te sekcje zostały przygotowane przez Tomasza Załuskiego.

Jako redaktorzy książki, chcielibyśmy gorąco podziękować osobom, które przyczyniły się do jej powstania. Nie zdołamy wszystkich wymienić z imienia i nazwiska. Podziękowania kierujemy przede wszystkim do Jerzego Grzegorskiego, Adama Klimczaka i Eweliny Chmielewskiej – za ogromną pomoc, jakiej udzielili nam w procesie przygotowywania tej pionierskiej publikacji. Dziękujemy też wszystkim osobom, które zgodziły się na rozmowę, przedstawienie swojego punktu widzenia na historię galerii, podzielenie się wiedzą oraz materiałami dokumentacyjnymi z archiwów prywatnych lub instytucjonalnych. Osobne podziękowania należą się Piotrowi Okrasie, który przygotował projekt graficzny książki, Annie Wiśniewskiej-Grabarczyk, która korygowała teksty w wersji polskiej, oraz Katarzynie Gucio, która przełożyła większość tekstów na język angielski – za efektywną współpracę, cierpliwość i wiarę w nasz meandrujący projekt.

W imieniu własnym i prowadzących Gallerię Wschodnią dziękujemy także instytucjom, które przyczyniły się do powstania książki i wydania jej drukiem. Dzięki grantowi z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (uzyskanemu w 2014 roku) możliwe było nie tylko zorganizowanie wystawy związanej z jubileuszem trzydziestolecia Wschodniej, ale też zrealizowanie pierwszego etapu prac nad rekonstrukcją archiwum galerii i badaniem jej historii. Grant w konkursie wydawniczym Wydziału Kultury Urzędu Miasta Łodzi pozwolił na częściowe pokrycie kosztów przygotowania książki do druku. Wreszcie, last *but not least*, Muzeum Sztuki w Łodzi zgodziło się zostać współwydawcą książki, współfinansując jej wydanie i zapewniając jej dystrybucję.



**Layout of the apartment in which Galeria Wschodnia is located:**

- 1-2. gallery spaces – two rooms representing a total of 61 square meters  
(1 room – 27 square meters: 4.50 x 5.80m room – 34 square meters:  
5.80 x 5.80m)
- 3. hall
- 4. kitchen
- 5. sleeping room – workplace
- 6. bathroom
- 7. toilet
- 8. overhead cupboard

# How We Reconstructed the Archive of Galeria Wschodnia

Daniel Muzyczuk & Tomasz Załuski

The history of the alternative gallery movement in Poland has yet to be subject of a comprehensive analysis. Each year, however, there are more and more studies, presentations and discussions concerning the individual phenomena that make up this historical panorama. Archives of successive galleries are explored, interviews with their creators and animators are conducted, stories of witnesses of history are collected, documentation exhibitions are organized, books with source materials and scholarly analyses are published. Efforts have also been made to develop general guidelines that could serve to compile such a cross-sectional and comparative narrative about the activity of Polish alternative galleries. Key issues that should be covered undoubtedly include the artistic ideas behind the founding and operating of such places, as well as the related self-organization activities. The complex relationship between such initiatives and the changing political, economic, social and cultural circumstances, as well as the various strategies and tactics employed therein, should also be examined. Finally, such a narrative has to include the reconstruction and analysis of international networks of contacts, communication and cooperation, on which many galleries built their program activities, identity

1

In the last decade, the following have been published: *Galeria AT. Czas personalny a przestrzeń*, exhibition catalog (Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, 2010); B. Czubak, J. Kozłowski [eds.], *Beyond Corrupted Eye. Akumulatory 2 Gallery, 1972–1990* (Warsaw: Zachęta National Gallery of Art, 2012); A. Markowska [ed.], *Permafo 1970–1981* (Wrocław: Wrocław Contemporary Museum, Motto Books, 2013); B. Czubak [eds.], *Net. The Art of Dialogue* (Warsaw: Fundacja Profile, 2012); B. Czubak [ed.], *Art of Exchange. Józef Robakowski's Collection [Latent Capital 4]* (Warsaw: Fundacja Profile and Wilanów Palace Museum, 2013); J. Kowalska, *Galeria Wielka 19* (Poznań: Stowarzyszenie Czasu Kultury, 2016); J. Kiliszek [ed.], *Dziekanka artystyczna. Fenomen kultury niezależnej na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie 1972–1998* (Warsaw: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2017).

and symbolic capital. This kind of networking makes it necessary for any future history of the alternative gallery movement in Poland to set its object within a broader translocal, global or – to use a term that links these two concepts – “glocal” perspective. And although a translocal-global history of alternative galleries seems to be a thing of an even more distant future, there are already studies that comprise presentations and analyses of the activities of separate, unconnected ventures of artists from different regions of the world, as well as research on the history of actual networks and cooperation within certain regional or geopolitical entities.

The book that we hereby present to our Readers can be treated in such a broader perspective as another contribution to a comprehensive, panoramic history of the Polish gallery movement portrayed in its international network. It tells the story of Galeria Wschodnia, founded in 1984 in Łódź, in an apartment located in a nineteenth-century tenement house. Without losing sight of the translocal analytical and comparative perspectives that we have just listed, we try to focus on presenting the individual specificity of this place and its operation in the local conditions of Poland and Łódź. For over thirty years now, Wschodnia, run by artists Adam Klimczak and Jerzy Grzegorski, has been presenting works that are part of the tradition of experimental art, mainly objects and installations – especially site-specific installations – performances and activities with new media. The gallery has always been an important cultural and communal place and a focus point of organizational and artistic initiatives of Łódź – and not just Łódź – artists. Already in the 1980s, thanks to its openness and “contribution-based” program, the venue started to build its own nationwide and international network of contacts and cooperation. These local and translocal ties have developed over the decades and remain active to this day. As a result, Wschodnia’s history is also a narrative about the adventures of the associated artistic milieu – Łódź-based, Polish and international. It is a story about interpersonal bonds, intergenerational relations, community and rivalry, confrontations and conflicts, myths and artistic policies. Finally, it is a story about idealism and its inherent pragmatism, which sets artistic ideas in real conditions and operatively strives to make them come true.

Thus, Wschodnia’s history can be categorized as a phenomenon of survival. The history of the gallery is an emblematic testimony to the self-organization, operability and perseverance of the local artistic community – they form a series of activities and initiatives through which the hosts of this alternative place “found themselves” in the changing constitutional, social and political, as well as legal and economic conditions. In the rhythm of energetic

2

See Ł. Guzek, “Ruch galerijny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych,” *Sztuka i Dokumentacja*, 2012, No. 7, p. 13–30; A. Pindera, A. Ptak, W. Szczupacka [eds.], *Inicjatywy i galerie artystów* (Toruń: Stowarzyszenie Sztuka Cię Szuka, 2014); J. Wowrzeczka, *Negocjatorzy sztuki. Studium socjologiczne galerii artystycznych w Polsce*, doctoral dissertation supervised by prof. dr. hab. Wojciech Świątkiewicz, Uniwersytet Śląski, Instytut Socjologii, Katowice 2004, in particular p. 161–298.

3.

See e.g. G. Dettner, M. Nannucci [eds.], *Artist-Run Spaces* (Zurich–Dijon: JRP Riniger, Les presses du réel, Zona Archives, 2012).

4.

See K. Kemp-Welch, C. Freire [eds.], *Artists Networks in Latin America and Eastern Europe*, special issue of the magazine *ARTMargins*, 2012, Vol. 1, Issue 2–3, and the soon-to-be-released book by K. Kemp-Welch, *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981* (Massachusetts–London: MIT Press, 2019).

breakthroughs, continuations or crises, moments of inertia, suspension or hiatus, they negotiated the framework in which they came to act, adapted to it, tried to change, circumvent or create a new one. The execution of their grassroots artistic initiatives would not have been possible without this pragmatism of means and actions. Wschodnia is also the story of the continuation of the idea of an alternative gallery movement from the 1970s in the following decades, as well as of “prolonged duration”, vitality and adaptability of the neo-avant-garde formation. Having been active for over thirty years, against the background of profound political changes, the transition from the economic and socio-political realities of the late People’s Republic of Poland to the “shock” of the transformation of the early 1990s, the progression of wild “turbo-capitalism” in post-socialist Poland and the spread of the mechanisms of global neoliberalism after the country’s accession to the European Union, the gallery is an extraordinarily important place and can be examined as an example of broader processes of transformation of alternative artistic culture and self-organization initiatives in the local and international context.

The idea to write a book on the history of Galeria Wschodnia was first formed in 2014, on the gallery’s thirtieth anniversary. There was no source research on Wschodnia’s history at the time, and the gallery archive itself was incomplete, scattered, lacking any structure and context. There was no photographic documentation or paper publications related to many exhibitions and events, and only a handful of materials were digitalized. The existing texts on the history of the gallery were just of general nature, and circulating narratives on this subject contained inaccuracies, as did the presentations done by the gallery itself. At the beginning of the 1990s, Wschodnia hosts began working on a book that would synopsise the gallery’s activities in the previous decade and include a set of documentary materials – photographs and critical texts – from all of its exhibitions and events. The book was to be titled *Dokumenty Galerii 1984–1989* [Documents of the Gallery 1984–1989] (in another version: *Dokumenty faktów 1984–1989* [Documents of Facts 1984–1989]) and was intended as the first in a series of publications presenting Wschodnia’s activity. Unfortunately, none of these publications have ever seen the light of day. In order to symbolically refer to this unfinished project, evoke the memory of the promise contained in it – and in a way keep it, on behalf of Wschodnia hosts, many years later – we decided that our book, which tells the story of thirty-three years of the activity of this place, should be titled *Galeria Wschodnia. Documents 1984–2017*. The publication required undertaking long-term archival and research work. Its prelude was an artistic activity tellingly titled *Rekonstrukcja* [Reconstruction], organized and conducted by Karolina Breguła in April 2011, as part of III Festiwal Sztuka i Dokumentacja [3rd Art and Documentation Festival]. The artist became interested in the gallery archive, and when it turned out that it was dispersed, incomplete and unstructured, she initiated an action meant to organize its content. During the event Breguła, Grzegorski and Klimczak, dressed in white protective suits and gloves, were searching the archives and, together with the audience participating in the event, putting them into folders dedicated to particular exhibitions and events. At the turn of 2012 and 2013, Breguła also produced a video entitled *Wschodnia poprzedniego wieku* [Wschodnia of the Previous Century], presenting the statements of people associated with Wschodnia on selected events in the history of the gallery. Both of these actions were symbolic gestures which demanded that the work be undertaken and continued in the form of a methodical reconstruction of the archive and a proper research query. At the turn of 2013 and 2014, a preliminary curatorial research was carried out by Daniel Muzyczuk for the purposes of the exhibition *Prolegomena do badań ekonomicznych prowadzonych od kuchni. 30 lat Galerii Wschodniej* [Deliberations on Economics Cooked Up in the Back Room. 30 Years of Galeria Wschodnia]. In cooperation with the gallery hosts, he made a prelimi-

nary identification, attribution and contextualization of a number of documents, building on them an exhibition narrative about the phenomenon of Wschodnia and its significance for contemporary artistic initiatives. He also conducted a series of interviews, gaining previously unavailable information about the history – and “prehistory” – of the gallery. Also invited to contribute to the exhibition was Mikołaj Iwański, who consulted data obtained from the gallery’s hosts and analyzed a number of economic, organizational and sociological issues related to Wschodnia’s activity. In the same period, Tomasz Załuski began detailed research on the history of the gallery. He had many long conversations with Jerzy Grzegorski and Adam Klimczak, asking them about the details of subsequent years of Wschodnia’s activity, and with Ewelina Chmielewska about the changing conditions in which the gallery operated after 2000. He also talked to people from the artistic community – about exhibitions and events in which they were directly involved, as well as about the general characteristics and evaluation of the gallery’s achievements in the various phases of its operation. These testimonies were confronted with documents in Wschodnia archive, as well as in other institutional and private archives, such as Muzeum Sztuki in Łódź, the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle and the Zachęta National Gallery of Art in Warsaw, the Biuro Wystaw Artystycznych, BWA [Art Exhibition Bureau] in Zielona Góra or Galeria Wymiany [Exchange Gallery] in Łódź. Extensive search in the press helped to verify and supplement much of the information and to reconstruct the broader context of Wschodnia’s activity. In the course of the research work, a significant part of the gallery’s paper archives was digitalized and organized. On the other hand, thanks to the invaluable, titanic work of Jerzy Grzegorski, the existing photographic documentation was digitalized, supplemented with photographs donated by other people, as well as organized and identified. In the course of long-term archival and research work, the material used to build a narrative about the phenomenon of Galeria Wschodnia presented in this book was developed.

We present the history of Wschodnia from several different, mutually complementing perspectives. The *Historical Texts* section offers voices of people who belong to the Wschodnia milieu and witnessed its historical transformations firsthand. These testimonies are characterized by enthusiasm, emotional involvement and rhetoric expressing the ethos, myth and artistic policy of the gallery. The section opens with a previously unpublished text by Jerzy Busza from 1989, which is a prefiguration of the project that the whole book develops. Analyzing one of the exhibitions in the gallery solely on the basis of its video documentation, Busza reflects on the experience of the archive as a springboard for cre-

ating a narrative about the artistic culture of a place like Wschodnia. Józef Robakowski’s text from 1990 is a kind of panegyric of the artistic circles associated with the gallery at the turn of the 1980s and 1990s – an example of the vitalist discourse in which its ethos was expressed at the time, as well as a unique homage to the open, milieu-oriented place run by the artists: “a private alternative gallery, maintained on their own.” In an article from the same year, Jolanta Ciesielska, an art critic who often wrote about Wschodnia and its exhibitions, places the phenomenon of Wschodnia in the broader context of the functioning of private authorial galleries that presented experimental intermedia art in the realities of political transformation and the related economy of culture. The author believes that the chance for survival and development of such initiatives was the idea of social self-patronage within the milieu. The two following texts are related to the exhibition *Kręgi Wschodniej* [The Circles of Wschodnia], organized in 1991 at the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle in Warsaw. Maria Morzuch emphatically describes the Wschodnia’s ethos as an “open place” which operates according to the “strategy without strategy”, friendly to the associated artistic community and dynamically developing its networks of contacts and cooperation. Adam Klimczak’s text, on the other hand, is a sample of the discourse typical for Wschodnia hosts – a confession of faith in the rightness of the chosen path and attitude, a testimony of how they found themselves in the realities of the political transformation, a presentation of the curators’ concept of the exhibition, as well as a reconstruction and simulation of guided tour of the exhibition. The section closes with a selection of texts by Maciej Cholewiński, a cultural journalist writing about visual arts in the Łódź press, from 1995–2011. The texts are testimonies of the reception, popularizing reports from events at Wschodnia, as well as specific “exercises in delight” expressed with literary attentiveness for language and style, which makes them mini-essays. The last article by Cholewiński, concerning the operation of organizing the Wschodnia archive initiated by Karolina Breguła, along with the text by Jerzy Busza forms a thematic bracket for the whole section, and at the same time frames historical testimonies into a relation to the project implemented in the whole book.

These texts are complemented and, at the same time, counterpointed, by photographs in the *From the Archive of Galeria Wschodnia* section. The images are a kind of visual essay, telling about the events in the history of the gallery and its artistic environment. The choice of specific photos was determined by multiple and various criteria. Some photographs focus on the exhibitions and artistic works themselves, others on the social and milieu-related dimension, on exhibition openings and the domes-



tic, familiar atmosphere of Wschodnia. Others were selected for their “testimonial” value, their eloquence, or their expressiveness and aesthetic strength. By editing this essay, we also tried to liberate the extradiscursive, affective potential of images and their visual narrative.

The *Deliberations* section contains materials related to the jubilee exhibition in honor of Galeria Wschodnia, which took place in 2014 in Muzeum Sztuki in Łódź. Apart from photographic documentation of the exhibition itself, as well as photographs and descriptions of the works by artists who were invited to relate their work to Wschodnia’s phenomenon, the section includes two texts by Daniel Muzyczuk: a curatorial description of the concept of the exhibition and the subsequent analysis of selected issues from Wschodnia’s history. While compiled for the purposes of this book, the analysis is based on research carried out at the turn of 2013 and 2014, and therefore takes into account the state of inquiry at the time. Muzyczuk presents the main inspirations and clues that affected the shape of the exhibition, and also verifies a number of common “self-evident” elements that form the ethos of the gallery. In the course of his analysis, he leads us through the successive rooms of Wschodnia, thus sketching out its historical-critical “topography”. The section closes with a text by Mikołaj Iwański, who, based on interviews with Grzegorski and Klimczak carried out while working on the exhibition, reconstructs the economic model of Wschodnia. His analyses, occasionally approaching the “mockument” formula, are accompanied by infographics from the exhibition at Muzeum Sztuki, designed by Jakub de Barbaro.

While Muzyczuk presented Wschodnia’s “topography”, the text by Tomasz Załuski, published in the *Research* section, reconstructs its “biography”. It was based on the above mentioned archival research, library searches and interviews. Analyzing over thirty years of the gallery’s history, Załuski focuses on the “life” of this place and its milieu, its operating in the changing economic, political, social and cultural conditions. Given the detailed analysis and the author’s dispassionate approach to Wschodnia, the gallery’s biography sometimes turns into its “anatomy”, all the more complicated because the “autopsy” is done on a “body” that is still alive and active.

The above sections are discussed in a different order from the one in which they appear in the book. The reason for doing so is that they can be approached in several ways. They can be read according to the chronological order indicated above or in the order of the book – this would entail treating Wschodnia’s “biography” as a holistic, critical perspective in the light of which further materials will be interpreted. Finally, one can freely circulate between the sections, confronting them with one another and

treating them as corresponding narratives. In addition, at the end of the book, the timeline of Wschodnia was included – based on the chronology created by the gallery’s hosts, critically verified and supplemented by information from the press – as well as a bibliography of the related publications. Both these sections were compiled by Tomasz Załuski.

As editors of the book, we would like to thank all those who contributed to its development. We will not be able to name everyone by name, though. We would like to thank Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak and Ewelina Chmielewska for their enormous help in the process of preparing this pioneering publication. We would also like to thank all those who agreed to talk to us, to present their point of view on the history of the gallery, to share their knowledge and materials from private or institutional archives. Separate thanks go to Piotr Okrasa, who prepared the graphic design of the book, Anna Wiśniewska-Grabarczyk, who proof-read the texts in the Polish version, and Katarzyna Gucio, who translated most of the texts into English – for their effective cooperation, patience and faith in our meandering project.

On our own behalf and on behalf of those who run Galeria Wschodnia, we would also like to thank the institutions that made this book and its publication in print possible. Thanks to the support of the Ministry of Culture and National Heritage (granted in 2014), it was possible not only to organize the exhibition on Wschodnia’s anniversary but also to complete the first stage of work on the reconstruction of the gallery archives and the study of its history. The grant of the Culture Department of the Łódź City Council partially covered the costs of preparing a book for printing. Finally, last but not least, Muzeum Sztuki in Łódź agreed to become a co-publisher of the book, co-financing its publication and ensuring its distribution.

# Badania / Research

# Galeria Wschodnia – biografia miejsca

Tomasz Załuski

*Jest to więc miejsce żywe z wyraźną osobowością,  
miejsce dalekie od sterylnej pustki oficjalnych salonów sztuki<sup>1</sup>.*

## Wprowadzenie: życie-w-sztuce

Jak najlepiej określić fenomen, którym jest łódzka Galeria Wschodnia? W katalogu II Biennale Sztuki Nowej, zorganizowanego w 1987 roku – powrócę do tej imprezy dalej w tekście – Grzegorz Dziamski podjął próbę syntetycznego opisu i pojęciowego uporządkowania zjawiska ruchu galeryjnego, intensywnie rozwijającego się w Polsce od przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Przywołał tam wielość nazw określających tego rodzaju miejsca życia artystycznego: „galerie autorskie”, „galerie-laboratoria”, „galerie bez konwencji”, galerie „inne”, „niezależne”, „eksperymentalne” i „pozainstytucjonalne”<sup>2</sup>. Zrekonstruował też wspólne cechy ich działalności. Występowały one przeciwko sztuce tradycyjnej, zamkniętej na eksperyment, oraz prezentującym ją instytucjom – oficjalnym galeriom, muzeom i biuram wystaw, z ich tradycjonalizmem, zachowawczą polityką wystawienniczą, biurokracją i inercyjnością. Pozytywny program owych „innych” miejsc wyznaczały z kolei takie elementy, jak świadome opowiedzenie się po stronie nowych, poszukujących tendencji artystycznych, po stronie wartości, postaw i koncepcji jeszcze niesprawdzonych, znajdujących się w fazie krystalizacji i rozwoju, niedających się jednoznacznie zidentyfikować i sklasyfikować. Wiązało się z tym dążenie do poszukiwania adekwatnych sposobów ujawniania nowych zjawisk artystycznych, chęć tworzenia formuł prezentacji możliwie najbliższej „przylegających” do ich specyfiki. Prowadziło to do zmiany tożsamości i funkcji galerii, które przestały się ograniczać do prezentacji

1 W ten sposób dziennikarz Marek Miller scharakteryzował Galerię Wschodnią w 1987 roku – zob. M. Miller, *Off Off Piotrkowska*, [w:] „Kalejdoskop” luty 1987, nr 2, s. 46.

2 G. Dziamski, *Galerie alternatywne w Polsce*, [w:] Z. Polus, *II Biennale Sztuki Nowej*, kat. wyst., BWA w Zielonej Górze, Zielona Góra 1987, s. 10. Do listy tej można by dodać przynajmniej trzy określenia: galerie „nieformalne”, „nieoficjalne” i „prywatne”.

gotowych realizacji i aktywnie włączyły się w proces stymulowania rozwoju sztuki oraz produkowania zdarzeń artystycznych<sup>3</sup>.

Dziamski słusznie podkreślał, że ruch galeryjny wytworzył wiele nazw pozwalających na jego samoidentyfikację, ale żadna z nich nie była bezdyskusyjna, gdyż opisywała jedynie wybrany, cząstkowy aspekt działalności ruchu. Wiele galerii „niezależnych” – związkowych, szkolnych, studenckich itp. – pozostawało w istocie w różnego rodzaju zależnościach instytucjonalnych lub ekonomicznych<sup>4</sup>. Galerie „pozainstytucjonalne”, wyrastające z oddolnych, samoorganizacyjnych inicjatyw i prowadzące działalność nieformalną, w wielu wypadkach przekształcały się w bardziej tradycyjne i skonwencjonalizowane miejsca prezentacji sztuki. Analogiczny przypadek stanowiły „galerie bez konwencji”, które podkreślały swój otwarty charakter i zerwanie z istniejącymi modelami funkcjonowania instytucji wystawienniczych, lecz najczęściej szybko wykształcały własne konwencje i wzorce. Nawet określenie „galerie autorskie”, chyba najpopularniejsze w latach siedemdziesiątych, nie było w stanie objąć całości omawianego zjawiska. Podkreślało ono twórczy charakter koncepcji funkcjonowania galerii, kwestię personalnej odpowiedzialności za jej formułę, program i artystyczne wybory. Dziamski nie pisał wprost, dlaczego ma ono charakter cząstkowy, można jednak uzupełnić jego analizę, wskazując, że nie wszystkie z miejsc tworzących ruch galeryjny były oparte na autorskich koncepcjach, nie wszędzie koncepcja ich funkcjonowania łączyła się ściśle z osobą prowadzącą, nie zawsze można też było mówić o dającym się zidentyfikować i „nierozproszonym” autorstwie. Ostatecznie Dziamski zaproponował określenie „galerie alternatywne”, traktując je jako zbiorcze pojęcie, które w sposób ogólny i względnie neutralny opisuje całość omawianego zjawiska<sup>5</sup>.

Idąc za tą trafną sugestią, w tekście będę mówił o „alternatywnym ruchu galeryjnym” jako ogólnym kontekście odniesienia dla działalności Galerii Wschodniej, a ją samą traktował jako jednostkowy przykład „galerii alternatywnej”. Za wyborem tym przemawia również fakt, że w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, w okresie, gdy Wschodnia intensywnie rozwijała się i budowała swoją tożsamość, „alternatywność” była często używanym określeniem w opisie ruchu galeryjnego w Polsce. Współcześnie, zaznaczając lokalną, historyczną specyfikę tego zjawiska w jego polskim wydaniu, pojęcie to pozwala je wpisać w szerszy, międzynarodowy kontekst i narracje historyczne o „alternatywnych” przestrzeniach lub miejscach artystycznych w innych krajach<sup>6</sup>. Niekiedy wprawdzie wskazuje się – do pewnego stopnia słusznie – na wieloznaczność i brak precyzji cechujący omawianą tu kategorię. Nie zmienia to jednak faktu, że zachowuje ona walor ogólności, którego pozbawione są takie współczesne propozycje terminologiczne, jak na przykład *artist-run spaces* – „miejsca prowadzone przez artystów”. I choć to ostatnie

3 *Ibidem*, s. 11.

4 W wielu wypadkach, chcąc zachować pojęcie „niezależności”, należałoby je ograniczyć do kwestii programowych i analizować działalność danej galerii pod kątem relacji między jej niezależnością programową a zależnościami instytucjonalno-ekonomicznymi, a ściślej mówiąc – pod kątem tego, w jaki sposób negocjowała ona swą niezależność programową.

5 Zob. G. Dziamski, *Galerie alternatywne w Polsce*, op. cit., s. 11–12. Jeszcze bardziej neutralne określenie proponuje Łukasz Guzek, który mówi ogólnie o „ruchu galeryjnym” lub „ruchu galerii”, choć jednocześnie skłania się do tego, aby całą historię tego zjawiska rozpatrywać w odniesieniu do modelu „galerii konceptualnej” początku lat siedemdziesiątych – zob. Ł. Guzek, *Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, [w:] „Sztuka i Dokumentacja” 2012, nr 7, s. 13–30.

6 Zob. np. M. Rachleff, *Do It Yourself: Histories of Alternatives*, [w:] L. Rosati, M.A. Staniszewski [red.], *Alternative Histories. New York Art Spaces 1960 to 2010*, The MIT Press, Cambridge and London 2012, s. 23–39.

określenie pasuje „jak ulał” do Wschodniej, to charakteryzuje tylko jeden z jej aspektów. Nie może też, z uwagi na swą cząstkowość, być kluczem do historii ruchu galeryjnego, do którego przynależy Wschodnia.

W tekście analizuję specyfikę Galerii Wschodniej w perspektywie tego, co nazywam „biografią miejsca”. Oba pojęcia składające się na tę kategorię wyrastają z dyskursu, jaki wytworzył się w środowisku artystycznym związanym z działalnością galerii już w latach osiemdziesiątych, a jednocześnie mają odniesienia teoretyczne we współczesnej humanistyce. Wschodnia była więc – o czym piszę szczegółowo dalej – określana jako „miejsce”, „miejsce otwarte”, „miejsce żywe”, a nawet jako „galeria życia”. W latach osiemdziesiątych galeria była miejscem w sensie artystyczno-społecznym i antropologiczno-kulturowym: miejscem, w którym nie tylko konkretyzowały się idee artystyczne i materializowały nowe możliwości dla sztuki, ale też zawiązywały się więzi międzyludzkie i środowiskowe, przecinały się jednostkowe i grupowe trajektorie biograficzne, rozwijała się kultura artystyczna rozumiana jako forma życia-w-sztuce. Było to miejsce, które wytworzyło własne środowisko, ustanawiając ważny punkt orientacyjny w przestrzeni artystycznej. „Życie” Wschodniej pozostawało ściśle związane z życiem skupionej wokół niej społeczności artystycznej. Dzięki temu galeria zawsze była niezwykle czułym sejsmografem środowiskowych „ruchów tektonicznych”, ewolucji, drgnień i wstrząsów, przesunięć i przemieszczeń, spiętrzeń i załamania, procesów koncentracji i rozdrabniania.

Wschodnia była i jest miejscem bardzo „otwartym” i „plastycznym”: tym, co ją zawsze definiowało, był fakt, iż „dawała miejsce” różnorodnym ideom i praktykom artystycznym, zmiennym relacjom towarzyskim i środowiskowo-społecznym, rozrastającym się sieciom kontaktów i współpracy, przemianom kultury artystycznej i warunkujących ją czynników zewnętrznych: ekonomicznych, społecznych, politycznych, prawnych. Poddawała się tym różnym siłom – choć nie bez oporu, uników i negocjacji – pozwalała im się przekształcać i odciskać swe ślady, zmieniając się w zależności od sposobu, w jaki była używana. Jej historia jest zarazem zakumulowaną, uwarstwioną pamięcią wszystkich zmiennych czynników, które przez ponad trzy dekady współkształtowały jej byt w wymiarze materialnym i symbolicznym. Dzięki temu prezentowana analiza przypadku Galerii Wschodniej, nacreślenie swoistej „biografii” tego „żywego miejsca”, nie dotyczy jedynie specyfiki samej galerii ani nawet szerszych mechanizmów, którym podlegały galerie alternatywne w Polsce w latach osiemdziesiątych i później, lecz daje wgląd w historię łódzkiego środowiska artystycznego w jego ogólnopolskim i międzynarodowym usieciowieniu, a także dostarcza cennego materiału do badań nad ekonomicznymi, społecznymi i politycznymi uwarunkowaniami pola produkcji artystycznej i kulturowej w Polsce od lat osiemdziesiątych do dzisiaj.

„Biografia” nie jest jedynie wygodną metaforą, lecz odsyła też do „kulturowej biografii rzeczy” – perspektywy badawczej, która stanowiła jedną z inspiracji dla moich analiz. Perspektywa ta ukażuje „społeczne życie rzeczy”<sup>7</sup> oraz przekształcenia ich statusu, wartości i znaczeń w zależności od zmiennych sposobów użycia i lokalnych uwarunkowań historycznych. Podążanie za rzeczą, rekonstrukcja, analiza i interpretacja poszczególnych etapów jej „życia”, kolejnych przemian, jakim podlegała, dostarcza danych na temat kultury jej użytkowniczek i użytkowników<sup>8</sup>. Pozwala ująć rzecz w jej materialności, potraktować ją jako czynnik sprawczy, wokół którego zawiązuje się wspólnota jego użytkowników i użytkowników (niekiedy wręcz traktuje się ją jako nie-ludzki element takiej wspólnoty), a także wydobyć z niej pamięć o konfiguracji lokalnych uwarunkowań materialnych, technicznych, ekonomicznych, kulturowych, społecznych, politycznych, prawnych itd., które współkształtowały sposoby jej użycia i tożsamość. Jedną z istotnych kwestii podejmowaną w tego rodzaju badaniach jest ekonomiczny kontekst istnienia i funkcjonowania rzeczy, wyznaczany przez przeciwstawne – ale też splecione – aspekty utowarowienia (wartości użytkowej i wymiennej) oraz ujednostkowania (wartości absolutnej usytuowanej poza możliwością wymiany). Pozwala to analizować mechanizmy ekonomiczne w kulturze, a zarazem definiować ją przez dążenie do ujednostkowania rzeczy: „Kultura gwarantuje pewnym rzeczom nie budzącą wątpliwości jednostkowość, opiera się na utowarowieniu innych, a czasami czyni na powrót jednostkowym to, co niegdyś stało się towarem”<sup>9</sup>. Wszystkie te aspekty dają się z powodzeniem odnieść do Wschodniej, która nie tylko stanowi jednostkową rzecz wymagającą dla swego istnienia i funkcjonowania całej gamy działań prowadzonych w ramach zmiennych systemów ekonomicznych, ale też jest miejscem ujednostkowania wielości innych materialnych rzeczy wykorzystywanych do produkcji prac artystycznych – rzeczy, które stawały się, na dłuższy lub krótszy czas, częścią materialnej i symbolicznej przestrzeni galerii.

Łącząc wszystkie te odniesienia i inspiracje, staram się zatem stworzyć coś, co najchętniej nazwałbym materialno-środowiskową biografią Wschodniej. Obok charakterystyki działalności galerii i historii realizowanych w niej działań artystycznych, biografia ta uwzględnia materialne przemiany samego miejsca galerii, ekonomicznej jej utrzymania i finansowania jej działań, życie artystyczno-towarzystkie skupionego wokół niej środowiska, w jego wymiarze wspólnotowym i agonistycznym, wreszcie – zmienne uwarunkowania życia i produkcji artystycznej w Polsce od lat osiemdziesiątych do dziś. Najogólniejszym pytaniem, na które staram się odpowiedzieć w oparciu o wielość form pamięci Wschodniej – od dokumentacji zawartej w jej archiwum i innych archiwach instytucjonalnych, przez opublikowane świadectwa recepcji jej przedsięwzięć, po roz-

7

Zob. A. Appadurai [red.], *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge 1986. O „biografii rzeczy” jako perspektywie, która pomimo deklarowanego zainteresowania rzeczami pozostaje nazbyt antropocentryczna, gdyż w istocie skupia się na relacjach między rzeczą a człowiekiem, pisze E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 104–127. Choć uznaję zasadność krytyki przedstawionej przez Domańską w kontekście badań nad rzeczami, to jednak w swoim tekście, ze względu na odmienne cele badawcze, staram się wykorzystać potencjał tkwiący we wspomnianej „wadzie” perspektywy „biograficznej”.

8

Igor Kopytoff, jeden z twórców tej perspektywy badawczej, wyjaśniał na czym polega podążanie za „życiem” rzeczy na przykładzie samochodu: „Biografia jakiegos samochodu w Afryce ujawniałaby całe bogactwo danych kulturowych: sposób jego nabycia, jak i dzięki komu zgromadzono przeznaczone na niego pieniądze, stosunek łączący sprzedającego z kupującym, sposób, w jaki się samochodu zwykle używa, tożsamość najczęściej podróżujących nim pasażerów oraz tych, które go wypożyczały, częstotliwość tego wypożyczenia, warsztaty, do których się go odprowadza, oraz powiązania właściciela i mechaników, przechodzenie samochodu z rąk do rąk na przestrzeni lat, a także, kiedy samochód już się zepsuje, miejsce ostatecznego złożenia jego szczątków. Wszystkie te szczegóły ujawniłyby biografię zupełnie inną od biografii samochodu będącego własnością członka amerykańskiej klasy średniej, Indianina Nawaho czy francuskiego chłopca” – I. Kopytoff, *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces*, przeł. E. Klekot, [w:] M. Kempny, E. Nowicka [red.], *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 252

9

*Ibidem*, s. 258.

mowy z uczestnikami i uczestniczkami zdarzeń – jest to, jakie sposoby działania wykorzystywały osoby zaangażowane we Wschodnią po to, aby „negocjować” możliwość istnienia i funkcjonowania galerii w zmiennych uwarunkowaniach ekonomiczno-prawnych, społeczno-politycznych i kulturowych. Jakie samoorganizacyjne strategie i operatywne taktyki wymyślała oraz stosowała Wschodnia po to, aby częściowo dostosować się do determinujących ją uwarunkowań, jak starała się wykorzystać i wyzyskać tkwiące w nich możliwości, a jak starała się je zmieniać, funkcjonować poza nimi lub stworzyć całkiem nowe uwarunkowania, w pełni odpowiadające specyfice jej dążeń i działań?

### Wschodnia przed Wschodnią

Nazwa galerii jest ściśle związana z umiejscowieniem jej siedziby – mieści się ona przy ulicy Wschodniej 29, w lokalu numer 3. To tam, na pierwszym piętrze XIX-wiecznej łódzkiej kamienicy, działa od początku swego istnienia, czyli od roku 1984. Zanim jednak w lokalu zaczęła funkcjonować galeria sztuki, miejsce to było już ważnym punktem na artystyczno-kulturowej mapie Łodzi. Owa „prehistoria” Wschodniej – „Wschodnia przed Wschodnią”, jak dziś popularnie określa się ten okres – zaczyna się w 1980 roku, wraz z powstaniem Trupy Arlekina i Pantalona<sup>10</sup>.

Była to nieformalna grupa, zrzeszająca głównie osoby związane ze szkołami artystycznymi i chcące wspólnie wystawiać komedię dell'arte. Jej trzon stanowili: Piotr Bikont – wówczas student reżyserii w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, zaangażowany w działalność opozycyjną i współpracujący (od 1977 roku) z Komitetem Samoobrony Społecznej KOR, Wojciech Czajkowski – muzyk i kompozytor jazzowy, także związany na początku lat 80. ze środowiskiem łódzkiej „Filmówki”, oraz Jarosław Orłowski – aktor amator i multitalent organizacyjny. Bikont i Czajkowski znali się z „Filmówki”. Z Orłowskim Bikont zetknął się w Warszawie. W marcu 1980 roku, na Uniwersytecie Warszawskim, w studenckim klubie Sigma, zrealizowano spektakl-happening, będący teatralną rekonstrukcją X Zjazdu Rosyjskiej Komunistycznej Partii (bolszewików) z 1921 roku. Orłowski grał w nim Mikołaja Bucharina, a Bikont filmował zarówno przygotowania do spektaklu, jak i samo jego wystawienie<sup>11</sup>. Niedługo później obaj znaleźli się w Łomży, na spotkaniu organizacyjnym Konfrontacji Studentów Szkół Artystycznych. Wówczas zrodziła się idea stworzenia Trupy A i P jako międzyuczelnianego zespołu, który miał wystąpić na Konfrontacjach. W skład trupy weszli studenci i studentki szkół artystycznych z Łodzi (z „Filmówki” i Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej), Katowic, Warszawy oraz Krakowa. W wyjeździe do Łomży towarzy-

10 Podstawowym źródłem informacji, które posłużyły do zrekonstruowania historii Trupy Arlekina i Pantalona oraz okoliczności powstania Galerii Wschodniej były rozmowy Daniela Muzyczuka z Piotrem Bikontem i Wojciechem Czajkowskim z 2014 roku oraz własne rozmowy i korespondencja elektroniczna autora z Piotrem Bikontem, Wojciechem Czajkowskim, Małgorzatą Misiowiec, Andrzejem Chętką, Januszem Cegiętą, Jerzym Grzegorskim, Adamem Klimczakiem, Mirosławem Ledwosińskim i Ewą Robak, styczeń–marzec 2015 roku.

11 Sprawa ta wymaga kilku wyjaśnień. Jacek Raciborski, który w tym czasie kierował klubem Sigma i koordynował organizacyjnie prace nad wspomnianym spektaklem podkreśla, że wybór tzw. zjazdu kronsztadzkiego, czyli X Zjazdu RKP(b), był nieprzypadkowy i wiązał się z reformatorskimi tendencjami obecnymi wówczas w Związku Socjalistycznych Studentów Polskich – z coraz bardziej otwarcie manifestowanymi tam postawami kontestacyjnymi wobec systemu ustrojowego PRL-u. „Na tym zjeździe doszło do wielkiego konfliktu między frakcjami w partii bolszewików, m. in. o stosunek partii komunistycznej do związków zawodowych, o samą koncepcję związków, o demokrację wewnątrzpartyjną” – zob. R. Walendziak, *Człowiek z SZSP – rozmowa z prof. Jackiem Raciborskim*, [w:] „Tygodnik Przegląd” 17.11.2014, <https://www.tygodnikprzeglad.pl/artykulczlowiek-szsp-rozmowa-prof-jackiem-raciborskim/> [dostęp: 15.06.2015]. Teatralna rekonstrukcja zjazdu kronsztadzkiego miała symbolicznie odzyskać potencjał zawarty w tych dyskusjach nad demokratyzacją władzy i wskazać na konieczność powrotu do nich w aktualnej sytuacji społeczno-politycznej Polski. Pomysłodawcą spektaklu był Henryk Kliszko, radykalny, antysystemowy marksista związany z tzw. Klubem Otryckim, działającym w bieszczadzkiej Chacie Socjologa (zob. K. Potaczała, *Chata pod czerwonym sztandarem*, [w:] *idem*,

szli im studenci z Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi: Janusz Cegięta i Jan Opaliński.

Na przełomie lipca i sierpnia 1980 roku Trupa A i P wyjechała na Suwalszczyznę, nad jezioro Hańcza. W Błaskowiznie i okolicznych wsiach urządzali warsztaty teatralne, grali też spektakle komedii dell'arte dla okolicznych mieszkańców. Oprócz Bikonta, Czajkowskiego i Orłowskiego w warsztatach i przedstawieniach brały udział między innymi Katarzyna Latawiec z „Filmówki” oraz Małgorzata Misiowiec z PWSSP w Łodzi. Obecni byli także muzycy jazzowi Andrzej Przybielski i Grzegorz Nadolny. Po obozie, około połowy sierpnia, Trupa A i P znalazła się w Gdańsku, gdzie również odbył się spektakl poprzedzony próbami. W tym samym czasie rozpoczął się strajk w Stoczni Gdańskiej im. Lenina. Po powrocie do Łodzi, Bikont – zaangażowany w działalność opozycyjną – ponownie przyjechał do Gdańska, aby nagrać materiał dokumentalny z akcji strajkowej w stoczni. Wkrótce potem stał się jednym z założycieli łódzkiego oddziału Niezależnego Zrzeszenia Studentów, a także wszedł w skład Ogólnopolskiego Komitetu Założycielskiego NZS.

W Łodzi, już po wakacjach, Bikont, Orłowski i Czajkowski poszukiwali dogodnego miejsca, w którym mogliby zamieszkać i prowadzić działalność artystyczną. Orłowski zdobył listę pustostanów, znajdujących się w centrum miasta. Cała trójka postanowiła włamać się do jednego z nich, zająć go, a następnie udać się do Wydziału Kultury Urzędu Miasta Łodzi z informacją o znalezieniu i zabezpieczeniu naruszonego mieszkania oraz z pytaniem o możliwość pozyskania go na potrzeby prób teatralnych. Chcąc uniknąć trudności związanych z faktem, iż trupa nie była nigdzie zarejestrowana i nie miała żadnej osobowości prawnej, postanowiono stworzyć pozory jej „formalizacji”. W tym celu plastycy z Katowic przygotowali fikcyjną pieczęć, papier firmowy i koszulki z nazwą: Ogólnopolski Zespół Studentów Szkół Artystycznych „Trupa A i P”. Kontynuując tę komedię instytucjonalną, Bikont, Orłowski i Czajkowski przygotowali dla siebie indywidualne pieczęćki funkcyjne: pierwszy został „przewodniczącym Rady Artystycznej Trupy A i P”, drugi jej „dyrektorem artystycznym”, a trzeci – „kierownikiem organizacyjnym”.

Po włamaniu się do obszernego, pustego mieszkania przy ulicy Nawrot, członkowie trupy, wyposażeni w te wszystkie gadżety, udali się do Wydziału Kultury. Tam okazało się, że zajęty przez nich lokal został już przeznaczony na inne cele. Mimo tego urzędnicy byli skłonni wesprzeć ich inicjatywę i przyznać „Ogólnopolskiemu Zespołowi” inne pomieszczenie – trzeba je było tylko znaleźć. Tym razem wybór padł na opuszczone mieszkanie znajdujące się przy ulicy Wschodniej 29. Wedle jednej z wersji był to kolejny pustostan, który znajdował

*Bieszczady w PRL-u 2*, Bosz, Gdańsk 2013, s. 123–154). Reżyserem, po tym, jak bez powodzenia próbował się podjąć tej roli Jarosław Orłowski, został Bogusław Jasiński, zarekomendowany przez Tadeusza Łomnickiego. Pięciogodzinny spektakl w konwencji Théâtre du Soleil, z udziałem blisko stu pięćdziesięciu osób, przybrał postać happeningu przełamującego podział na scenę i widownię – widzowie wcielili się w role delegatów zjazdu, komentowali jego przebieg i aktywnie uczestniczyli w głosowaniu. Wedle relacji Jasińskiego, w kształt przedsięwzięcia próbowały ingerować władze partyjne na Uniwersytecie Warszawskim, a także Służba Bezpieczeństwa. Jeśli chodzi o Bikonta, to przyjechał on, wyposażony w oficjalne pismo z PWSFTviT w Łodzi, z zamiarem sfilmowania prac nad spektaklem i samego wydarzenia. Istnieje możliwość, że chciał przygotować materiał demaskujący fasadowy, pozorny charakter reformatorskich tendencji w tonie SZSP. Ostatecznie jednak nakręcony przez niego dokument *Rekonstrukcja* wydaje się być pozbawiony tego rodzaju krytyki (zob. <https://www.youtube.com/watch?v=U-GjFUSJ-9U&t=300s> [dostęp: 30.07.2018]). Informacje o spektaklu – który nota bene zasługiwałby na dokładniejsze zbadanie – na podstawie rozmów i korespondencji elektronicznej autora z Jackiem Raciborskim oraz Bogusławem Jasińskim, lipiec–sierpień 2015 roku.



Pieczęćka Ogólnopolskiego Zespołu Studentów Szkół Artystycznych Trupa „A i P” oraz pieczęćki „funkcyjne” Piotra Bikonta, Wojciecha Czajkowskiego i Jarosława Orłowskiego. Archiwum Andrzeja Chętki



się na liście pustostanów zdobytej przez Orłowskiego, wedle innej – Orłowski dowiedział się o tym miejscu od zaprzyjaźnionego artysty Andrzeja Chętki. Członkowie trupy zajęli mieszkanie na przełomie września i października 1980 roku, a w styczniu 1981 roku Wydział Spraw Lokalowych Urzędu Dzielnicego Łódź-Śródmieście formalnie przydzielili im je jako lokal użytkowy<sup>12</sup>.

W ten sposób Wschodnia stała się „Salonem Trupy A i P”. Zaczęła pełnić funkcje mieszkania, sali prób teatralnych i muzycznych, pracowni malarskiej, przechowalni elementów scenografii, planu etiud filmowych. Była miejscem licznych spotkań i niekończących się imprez towarzyskich środowiska artystycznego związane go przede wszystkim z łódzką „Filmówką” i PWSSP. Na Wschodniej zamieszkali Bikont, Czajkowski, Orłowski oraz Małgorzata Misiowiec i Katarzyna Latawiec. Zatrzymywały się i nocowały osoby przyjeżdżające z innych miast, „pomieszkiwali” znajomi mający przejściowe problemy ze znalezieniem stałego lokum. Prowadzone były próby przedstawień *Architekt i cesarz Asyrii* Fernando Arrabala, *Pani Lenin* Wiktora Chlebnikowa oraz opery *Św. Franciszek i wilk z Gubbio, czyli kotlety św. Franciszka* Stefana Themersona. Odbываły się okazjonalne sesje jazzowe z muzykami z różnych składów, w których grał Czajkowski<sup>13</sup>. W pokoju z balkonem wychodzącym na ulicę Wschodnią, Małgorzata Misiowiec urządziła sobie pracownię malarską. W lokalu dochodziło do spotkań związanych z działalnością opozycyjną Bikonta – zorganizowano tam między innymi ogólnopolski zjazd i obrady przedstawicieli NZS-u z poszczególnych uczelni. Z niecodziennych wydarzeń, które miały tam miejsce, warto wymienić spotkanie i sesję medytacji z mistrzem koreańskiego Zen, patriarchą Seung Sahn Dae Soen Sa Nimem. Przyjechał on do Łodzi z wykładem, który wygłosił na PWSSP. W trakcie całego pobytu, towarzysząca mu grupa mnichów nocowała na Wschodniej.

Kryzys gospodarczy, pogłębiający się na początku lat 80., puste półki sklepowe i wprowadzane okresowo kartki żywnościowe powodowały znaczne utrudnienia w codziennej egzystencji<sup>14</sup>. W przypadku Wschodniej trudności te pogłębiał fakt, że mieszkające tam osoby nie miały regularnych zarobków. Jak łatwo się domyślić, w tej sytuacji istotnym problemem były też koszty wynajmu lokalu<sup>15</sup>. Sprawami organizacyjno-finansowymi, w tym kwestią opłat za czynsz, zajmował się głównie Orłowski. Po tym, jak w lutym 1981 roku doszło do rejestracji NZS-u, podjął on starania, aby pozyskać stamtąd środki na utrzymanie Wschodniej. W czerwcu 1981 roku Krajowa Komisja Koordynacyjna NZS-u z siedzibą w Warszawie oficjalnie uznała Ogólnopolski Zespół Studentów Szkół Artystycznych „Trupa A i P” za „stowarzyszenie twórcze Niezależnego Zrzeszenia Studentów” i zobowiązała się do opłacania czynszu za Wschodnią<sup>16</sup>. Zachował się też dokument wskazujący, że później, w maju 1982 roku, truppe przyznano roczne prawo do 50-procentowej zniżki czynszu za

12  
Pismo Urzędu Dzielnicego Łódź-Śródmieście, Wydziału Spraw Lokalowych. Decyzja 11/81 z dnia 13.01.1981 o przydziale lokalu użytkowego, [w:] archiwum Administracji Zasobów Komunalnych Łódź-Śródmieście.

13  
Z niektórymi spośród tych muzyków Czajkowski utworzył później supergrupę jazzową Free Cooperation.

14  
Jak wspominała Małgorzata Misiowiec, w tamtym okresie, aby się wyżywić, na Wschodniej suszono czerstwy chleb na suchary i gotowano owoce na dżem. Pewnego razu, gdy rozpuszczone owoce przypadkowo wygotowały się i zastygły w twardej masie, jedzono je przez kilka kolejnych miesięcy, odtupując kawałki słodkiej masy.

15  
Umowa najmu Wschodniej z 12.02.1981 opiewała (opłaty za czynsz i ciepłą wodę) na sumę 2289 zł, przy średniej pensji w tym okresie 7689 zł.

16  
Pismo Krajowej Komisji Koordynacyjnej NZS do Przedsiębiorstwa Gospodarki Mieszaniowej Łódź-Śródmieście Rejon Obsługi Mieszkańców nr 6 z dnia 01.06.1981, podpisane przez członka Prezydium KKK NZS Teodora Klincewicza, [w:] archiwum Administracji Zasobów Komunalnych Łódź-Śródmieście.

lokal, ze względu na prowadzoną w nim niedochodową działalność artystyczną<sup>17</sup>. Jest prawdopodobne, że analogiczną zniżkę udało się uzyskać już rok wcześniej.

Dzięki środkom finansowym uzyskanym przez Orłowskiego z NZS-u możliwy był też wyjazd na kolejny obóz letni. Wybór padł ponownie na Suwalszczyznę. W wakacje 1981 roku, w Stańczykach, członkowie Trupy A i P zorganizowali Letnią Szkołę Muzyki Nieformalnej. Oprócz osób stale mieszkających wówczas na Wschodniej, czyli Orłowskiego, Bikonta, Czajkowskiego, Latawiec i Misiowiec, w wyjeździe uczestniczyli między innymi łódzcy artyści Andrzej Chętko, Jerzy Czuraj i Tymoteusz Lekler. Dzięki dodatkowemu wsparciu finansowemu Wydziału Kultury z Suwałk oraz tamtejszych struktur NSZZ Solidarność, impreza zyskała profesjonalny charakter: wypożyczono specjalistyczny wóz używany do obsługi festiwalu muzycznych, przeciągnięto prąd, ustawiono scenę, na której odbywały się koncerty. Zaproszono znanych muzyków jazzowych, między innymi Super Grupę Bez Fałszywej Skromności w składzie: Czesław Adamowicz, Andrzej Mitan, Helmut Nadolski, Andrzej Przybielski i Janusz Trzciniński. Grali oni koncerty i prowadzili warsztaty muzyczne. Odbываły się też występy teatru mimów i spontaniczne happeningi. Jeden z nich, *Urodziny Jacksona Pollocka*, polegał na rozciągnięciu na okolicznym wiadukcie długiego czerwonego płótna i pochłapaniu go białą farbą. Płótno trafiło później na Wschodnią i zawisło na jednej ze ścian, gdzie było eksponowane niczym wielkoformatowy obraz.

Wraz z wprowadzeniem stanu wojennego Bikont został aresztowany i internowany na blisko rok. W 1982 roku, przy trwałym stanie wojennym, działalność artystyczno-kulturalna na Wschodniej straciła impet. Pozostało życie towarzyskie – całonocne imprezy z udziałem gości, którzy nie zdążyli wyjść przed godziną milicyjną. Zanikła prowadzona wcześniej działalność opozycyjna. Wschodnia jedynie odegrała rolę punktu informacyjnego – rodziny internowanych osób kilkakrotnie uzyskały tam informacje o miejscach, w których mogły dostać paczki żywnościowe lub otrzymać innego rodzaju pomoc. Zorganizowano także zbiórkę jedzenia dla internowanego Bikonta, jednak część darów nigdy nie trafiła do adresata: ktoś zjadł wiszącą w kuchni wędlinę, a koniak, który usiłowano wlać w keks i w ten sposób przemycić Bikontowi, został ostatecznie wypity na miejscu... W tym okresie zmieniali się stali mieszkańcy Wschodniej: wyprowadziła się Małgorzata Misiowiec, a zamieszkał Janusz Cegieła, studiujący na łódzkiej PWSSP. Wśród studentów i absolwentów tej uczelni, którzy odwiedzali Wschodnią w 1982 roku, byli też Chętko, Czuraj, Jerzy Grzegorski, Mirosław Ledwośniński, Ewa Bloom-Kwiatkowska i Sławomir Kosmyńka. W wakacje tego roku odbył się ostatni obóz wakacyjny, zorganizowany przez osoby skupione wokół Trupy A i P. Na miejsce pobytu wybrano Istebną na

17  
Pismo Urzędu Dzielnicego Łódź-Śródmieście, Wydziału Spraw Lokalowych. Decyzja 132/82 z dnia 17.05.1982, [w:] archiwum Administracji Zasobów Komunalnych Łódź-Śródmieście.



Letnia Szkoła Muzyki Nieformalnej Stańczyki 1981, Piotr Bikont. Archiwum Andrzeja Chętki



Letnia Szkoła Muzyki Nieformalnej Stańczyki 1981, z przodu Jarosław Orłowski, z tyłu Jerzy Czuraj. Archiwum Andrzeja Chętki



Letnia Szkoła Muzyki Nieformalnej Stańczyki 1981, koncert, od lewej: NN, Andrzej Chętko, Wojciech Czajkowski, Jerzy Czuraj. Archiwum Andrzeja Chętki

Śląsku Cieszyńskim, a głównym celem wyjazdu były występy melorecytatorskie z *Pieśnią nad pieśniami* w okolicznych kościołach. W przedsięwzięciu uczestniczyli Orłowski i Ewa Róża Fabianowska – odpowiedzialni za melorecytację, oraz zespół muzyczny, tworzony przez Nadolskiego, Przybielskiego oraz Andrzeja Bieżana. Towarzyszyli im Czuraj, Cegięła i Grzegorski – dwaj ostatni mieli stworzyć oprawę scenograficzną, ale ostatecznie, ze względu na brak funduszy, przygotowali jedynie plakaty z informacjami o występach.

Na początku 1983 roku życie na Wschodniej zamarło. Bikont, zwolniony z internowania, zamieszkał w Warszawie. Wschodnią opuścili też Czajkowski i Orłowski. Trupa A i P przestała faktycznie istnieć, a jej członkowie nie wykazywali już chęci prowadzenia zajmowanego dotąd lokalu; nie byli zresztą w stanie płacić za jego utrzymanie. Zachodziła obawa, że, o ile nie przejmie go ktoś, kto podjąłby tam działalność artystyczną, lokal zostanie odebrany przez władze administracyjne i wykorzystany dla innych potrzeb. To właśnie w takiej sytuacji, na wiosnę 1983 roku, Wschodnią przejmują grupa absolwentów Wydziału Grafiki i Malarstwa łódzkiej PWSSP, chcących otworzyć tam galerię sztuki. Byli to: Janusz Cegięła, Jarosław Dąbrowski, Paweł Duraj, Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak i Mirosław Ledwośński.

To, jak doszło do „przejęcia” i jak ono dokładnie przebiegało, pozostawało aż po ostatnie lata przedmiotem kontrowersji i rozbieżnych narracji obu grup kolejno zajmujących Wschodnią. Czajkowski i Bikont<sup>18</sup> utrzymywali – w czym wtórował im Chętko – że inicjatywa przekazania lokalu wyszła od członków Trupy A i P. Oni także mieli wybrać swoich „następców” i dokonać ich symbolicznego „namaszczenia”. Bikont wspominał, że w trakcie rozmów z członkami nowej ekipy postawił dwa warunki przejęcia lokalu. Po pierwsze, mieli stworzyć tam galerię i nazwać ją „Wschodnia”, po drugie, on sam miał uczestniczyć w kształtowaniu programu galerii – wejść w skład jej rady programowej i być informowany o planach wystawienniczych. Ta wersja zdarzeń sugeruje, iż to Bikont był pomysłodawcą stworzenia Galerii Wschodniej, jak i twórcą samej jej nazwy.

Odmianą wersję prezentują członkowie grupy, która przejęła lokal. Podkreślają, że była to ich własna inicjatywa – najprawdopodobniej to Cegięła, mieszkający wcześniej na Wschodniej, przedstawił Grzegorskiemu i Ledwośkiemu pomysł przejęcia opuszczonego miejsca i założenia w nim galerii sztuki. Wspólnie podjęli w tym celu rozmowy z Orłowskim. Zastanawiali się wówczas nad tym, jak zapewnić sobie tytuł prawny do zajmowania lokalu – aby nie został im odebrany jako nielegalnym użytkownikom – oraz nad tym, jak rozwiązać kwestie finansowe związane z jego utrzymaniem. W efekcie zaproponowali Klimczakowi, mającemu niepewną sytuację mieszkaniową, aby wprowadził się na Wschodnią. Klimczak zgodził się – dzięki stałej pracy w Miejskim Domu Kultury w Aleksandrowie oraz

18

W momencie rozpoczęcia niniejszych badań nad historią – i „prehistorią” – Galerii Wschodniej nie żył już Jarosław Orłowski. W czerwcu 2017 roku, już po rozmowie z autorem (lutym 2015) i powstaniu tej części tekstu, w wypadku samochodowym zginął Piotr Bikont.



Salon Trupy A i P, na ścianie płótno z happeningu *Urodziny Jacksona Pollocka*, pod ścianą praca Andrzeja Chętki *Moja kronika*, na podłodze plakaty *Konstrukcji w Procesie*, przełom września i października 1981. Archiwum Andrzeja Chętki



Salon Trupy A i P, od lewej: Sławomir Kosmyńska, Ewa Bloom-Kwiatkowska, Magdalena Marcinkowska, Elżbieta Mielczarek, 1982. Archiwum Andrzeja Chętki

sezonowym pracom konserwatorskim przy renowacji zabytkowych budowli sakralnych dysponował w tym okresie środkami finansowymi, które pozwoliły mu spłacić zadłużenie lokalu, jakie pozostawiła w spadku poprzednia ekipa, oraz zagwarantowały, przynajmniej na pewien czas, możliwość uiszczania bieżących opłat. Dokonano niezbędnych formalności. Klimczak zawarł (fikcyjną) umowę o pracę z (nieistniejącym) „Ogólnopolskim Zespołem Studentów Szkół Artystycznych Trupa A i P”, reprezentowanym przez Orłowskiego. Na jej podstawie w czerwcu 1983 roku uzyskał przydział jednego z pokoiów na Wschodniej jako „pomieszczenia zastępczego” na cele mieszkalne. W sierpniu 1984 roku podpisał umowę najmu lokalu składającego się z pokoju od podwórka, kuchni, przedpokoju, łazienki i toalety<sup>19</sup>. W ten sposób część pomieszczeń Wschodniej, łącznie 48,35 m<sup>2</sup> ze 129,09 m<sup>2</sup>, została przekwalifikowana na lokal mieszkalny, a pozostałe dwa pokoje wraz z fragmentem korytarza o łącznej powierzchni 77,72 m<sup>2</sup> zachowały status lokalu użytkowego wynajmowanego przez „Ogólnopolski Zespół Studentów Szkół Artystycznych” na potrzeby prowadzenia działalności kulturalnej. Obie części – mieszkalna i galeryjna – miały odrębnie obliczane czynsze. Nieco później, w ramach załatwiania procedur administracyjnych, nowa ekipa na Wschodniej wykorzystywała pieczętę „Zespołu” powstałą w 1981 roku, gdy ten zaczął funkcjonować jako „Niezależne Zrzeszenie Studentów Szkół Artystycznych Trupa A i P”, jednak ze względu na delegalizację NZS-u w stanie wojennym usunięto z niej słowo „niezależne”.

Grzegorski, Klimczak, a także Cegięła potwierdzają, iż członkowie Trupy A i P pozytywnie odnieśli się do ich pomysłu przejęcia Wschodniej – być może doszło więc do spotkania się dążeń obu grup. Grzegorski odrzuca natomiast wersję, wedle której ideę i nazwę galerii wymyślił Bikont<sup>20</sup>. Jego zdaniem pomysł na nazwę pojawił się w gronie artystów, którzy przejęli lokal, w trakcie wspólnych rozmów nad stworzeniem i organizacją przyszłej galerii. Sugestię nazwy wysunął wówczas Cegięła. Trzeba wszakże podkreślić, że była to nazwa „naturalnie” związana z tym miejscem, sankcjonująca mocno zakorzeniony już zwyczaj określania go jako „Wschodniej”.

Drugi z warunków, o których wspominał Bikont, czyli wprowadzenie go do rady galerii i danie mu prawa do współdecydowania o jej programie, nie został zrealizowany. Nie wszyscy potwierdzają, iż warunek taki został w ogóle postawiony – faktu tego nie pamięta Grzegorski, mgliście podobne zdarzenie wspomina Klimczak. Cegięła twierdzi, że jeśli taki warunek faktycznie był stawiany, to nie został przez nich potraktowany poważnie. Nowa ekipa nie uznawała prawa członków nieistniejącej już Trupy A i P do stawiania jakichkolwiek warunków odnośnie lokalu, który był opuszczony, zaniedbany, z niepłaconym od miesięcy czynszem i rachunkami za elektryczność. Niezależnie od tego, jaki status i moc miał „układ” zawarty

19

Pismo Urzędu Dzielnicego Łódź–Śródmieście, Wydział Spraw Lokalowych, Decyzja IV. K-8197/67/83 o przydziale pomieszczenia zastępczego z dnia 20.06.1984, [w:] archiwum Administracji Zasobów Komunalnych Łódź–Śródmieście.

20

Grzegorski podkreśla, że Bikont po zwolnieniu z internowania (w październiku 1982 roku) nie wrócił na Wschodnią i nie interesował się tym, co tam się działo.

przez obie ekipy, trudno byłoby sobie wyobrazić sytuację, w której Bikont, jako członek rady programowej galerii, współdecydowałby o jej programie. Byłoby to niezmiernie trudne ze względu na różnice artystyczne, jakie istniały pomiędzy nim, człowiekiem teatru i miłośnikiem komedii dell'arte, a gronem artystów plastyków tworzących Galerię Wschodnią<sup>21</sup>. Jeszcze trudniejsze, jeśli nie wręcz niemożliwe, byłoby osiągnięcie porozumienia w późniejszym okresie, gdy Galeria Wschodnia związała się ze środowiskiem łódzkiej neoawangardy i znalazła się w orbicie oddziaływania jej czołowych aktorów. Bikont podkreślał bowiem, że zgłaszając swój akces do mającej powstać rady galerii, chciał, aby powstało w Łodzi miejsce wolne od symbolicznej legitymizacji i realnych wpływów artystów z kręgu neoawangardowego Warsztatu Formy Filmowej, w szczególności Józefa Robakowskiego<sup>22</sup>.

To, iż Bikont próbował uzyskać wpływ na program galerii, świadczy o jego chęci zachowania pewnej kontroli nad „przekazywanym” miejscem. Z możliwości oferowanych przez Wschodnią chcieli także korzystać dalej Czajkowski i Orłowski. Próbowali powrócić do lokalu i zamieszkać w nim po tym, jak został wyremontowany i był utrzymywany przez nową ekipę. Napotkali jednak na zdecydowany sprzeciw, przede wszystkim ze strony mieszkającego tam Klimczaka. Niezgoda prowadzących Galerię Wschodnią na to, by poprzedni użytkownicy lokalu zachowali realny lub choćby tylko symboliczny wpływ na to, co dzieje się w miejscu zyskującym nową tożsamość, była źródłem konfliktu między członkami obu grup.

W ostatnich latach konflikt ten rozgrywał się przede wszystkim na poziomie symbolicznym: byli członkowie Trupy A i P – Czajkowski i Bikont, a także zaprzyjaźniony z nimi Andrzej Chętko, twierdzili, iż Grzegorski i Klimczak, prowadzący Galerię Wschodnią, umniejszali rangę wydarzeń, jakie wcześniej działały się w tym miejscu, bądź też całkowicie wymazywali fakt, iż przed powstaniem galerii funkcjonowało tam inne kulturotwórcze środowisko. Istotnie, zdarzało się, że w prezentacjach galerii „prehistoria” zajmowanego przez nią miejsca była pomijana lub odgrywała marginalną rolę. Z drugiej strony, poprzedni użytkownicy Wschodniej wykazywali tendencję do tego, by w prosty sposób wywodzić galerię z „prehistorii” jej miejsca, a w ten sposób dokonywać jej symbolicznego podporządkowania temu, co działo się tam wcześniej i sugerować, że bez tego Galeria Wschodnia w ogóle by nie zaistniała ani nie zyskała swej tożsamości.

Niezależnie od faktycznego przebiegu zdarzeń – który dziś już bardzo trudno ustalić – można stwierdzić, że Wschodnia Trupy Arlekina i Pantalona oraz Galeria Wschodnia stanowią odmienne, w dużym stopniu rozłączne i niezależne historie czy też biografie tego samego miejsca.

21

W relacjonowanej przez łódzkiego dziennikarza wypowiedzi z 1990 roku Bikont podkreślał, że „w dawnej siedzibie Arlekina i Pantalona powstała tylko bardzo dobra galeria, ale dla niego to zbyt mało” – A. Barbaryko, *Fotografią się jeszcze nie zajmowałem. Piotr Bikont*, [w:] „Kalejdoskop” maj 1990, nr 5, s. 9.

22

Bikont z dystansem podchodził do przedsięwzięć realizowanych przez byłych członków WFF. Jak wspominają Cegieła i Grzegorski, w trakcie *Konstrukcji w Procesie* z 1981 roku – zainicjowanej przez Ryszarda Ważkę, a organizowanej przez zespół, w skład którego wchodził też między innymi Józef Robakowski i Antoni Mikołajczyk – Bikont chodził po fabrycznej hali, gdzie zgromadzone były prezentowane prace i przyczepiał do znajdujących się tam grzejników kartki z kpiarskim napisem „Sztuka parowa”. Wedle relacji Małgorzaty Misiowiec napis ten brzmiał „Sztuka termiczna – kaloryfer”, a żarty Bikonta objęły także stary dmuchany materac, który otrzymał tytuł „Sztuka akcji: nadmuchał sam – blow it yourself”, i pobliski budynek z dziurą w ścianie, określony mianem „Obserwatorium”.

## Rozruch

Lokal, który przejmowała ekipa mająca tworzyć Galerię Wschodnią, wymagał gruntownego remontu<sup>23</sup>. Był mocno zaniedbany: brudne ściany, odpadający w niektórych miejscach tynk, niefunkcjonalna i zawodna instalacja elektryczna – z przepalonymi przewodami i tylko jednym czynnym kontaktem. Wielomiesięczne prace remontowe rozpoczęły się latem 1983 roku i trwały do końca stycznia 1984 roku. Były realizowane własnym sumptem. Grzegorski, Cegieła, Ledwosiński, Duraj oraz Dąbrowski tynkowali i malowali ściany, oczyszczali i malowali ramy okienne, cyklizowali podłogi, wymieniali instalację elektryczną, a także instalowali na ścianach amatorsko wykonane listwy do wieszania obrazów oraz ich oświetlenie. Klimczak włączał się w działania remontowe wieczorami, po powrocie z pracy, która zapewniała mu utrzymanie i pozwalała pokrywać opłaty administracyjne za Wschodnią: w tamtym okresie był on zatrudniony na pół etatu w Miejskim Domu Kultury w Aleksandrowie Łódzkim, a w wakacje zarabiał też przy konserwacji kościoła Świętej Katarzyny w Witoni, koło Łęczycy. Przez cały okres remontu mieszkał już na Wschodniej. Pod koniec 1983 roku wprowadziła się tam również jego partnerka i późniejsza żona, Ewa Robak.

Organizatorzy Wschodniej starali się pozyskać zarówno finansowe, jak i formalno-instytucjonalne wsparcie dla galerii. Na etapie jej „rozruchu” podstawowym problemem było zdobycie pieniędzy na odnowienie pomieszczeń i dostosowanie ich do potrzeb działalności wystawienniczej. Klimczak pokrywał opłaty za lokal, ale nie był w stanie udźwignąć tego rodzaju dodatkowych, znacznych kosztów. Co więcej, galeria wciąż nie miała uregulowanego statusu i jej byt nie był odpowiednio zabezpieczony: nadal zachodziła obawa, że lokal pozyskany w oparciu o fikcyjną umowę z nieistniejącą organizacją studencką może zostać odebrany artystom. Dlatego też Grzegorski, Klimczak i Ledwosiński, najbardziej aktywni z grupy organizującej Wschodnią, starali się zalegitymizować ideę stworzenia galerii w Wydziale Kultury Urzędu Miasta Łodzi. Udało im się zyskać akceptację i nieformalne poparcie Krystyny Potockiej-Suwalskiej, pracującej tam wówczas jako inspektor do spraw plastyki i upowszechniania kultury. Uzyskali też wsparcie finansowe z programu stypendiów artystycznych Prezydenta Miasta Łodzi. Komisja rozpatrująca wnioski o stypendia, której przewodniczyła Potocka-Suwalska, przyznała pięć indywidualnych stypendiów Grzegorskiemu, Klimczakowi, Ledwosińskiemu, Dąbrowskiemu i Durajowi (Cegieła, który wciąż jeszcze studiował, nie mógł złożyć wniosku stypendialnego z przyczyn formalnych)<sup>24</sup>. Artyści umówili się, że każdy z nich przekaże całość uzyskanej w ten sposób sumy na remont i „rozruch” Wschodniej. Umowy dotrzymani wszyscy z wyjątkiem Dąbrowskiego, który tym samym odłączył się od grupy i wycofał z całego przedsięwzięcia.

23

Głównym źródłem informacji o pracach poprzedzających otwarcie Wschodniej i pierwszych dwóch latach jej działalności były rozmowy i korespondencja elektroniczna autora z Jerzym Grzegorskim, Adamem Klimczakiem (kwiecień 2014–marzec 2015), Januszem Cegiełą (listopad–grudzień 2014), Mirosławem Ledwosińskim (grudzień 2014) i Ewą Robak (luty 2015).

24

Rozmowa autora z Krystyną Potocką-Suwalską, marzec 2015 roku.



Większe pomieszczenie wystawiennicze Galerii Wschodniej, przy suficie widoczne listwy oraz oświetlenie ekspozycyjne; wystawa Dietera Krülla *Rysunki, obiekty*, kwiecień 1985



Logo Galerii Wschodniej na plakacie pierwszej wystawy; obok projektant Zbigniew Zieliński, luty 1984

Galeria Wschodnia oficjalnie zainaugurowała swoją działalność 28 lutego 1984 roku. Otwarto wówczas wystawę grafik Janusza Ciegieli, Pawła Duraja, Jerzego Grzegorskiego, Adama Klimczaka i Mirosława Ledwosińskiego. Jej plakat oraz folder informacyjny przygotował zaprzyjaźniony artysta Zbigniew Zieliński. Oba druki zawierały też zaprojektowane przez niego logo Galerii Wschodniej: charakterystyczny, czarny znak, który daje się rozpatrywać płaszczyznowo, i wówczas jawi się jako kombinacja liter „G” i „W”, bądź też trójwymiarowo, jako sześciąt – schematyczne wyobrażenie przestrzeni galerii. Projekty te zapoczątkowały wieloletnią współpracę Zielińskiego z Galerią Wschodnią – tworzył on wszystkie plakaty, foldery i zaproszenia na organizowane przez nią wystawy i wydarzenia artystyczne do 1991 roku; zakończona wtedy współpraca została podjęta ponownie w 2013 roku.

Na plakacie i w folderze pierwszej wystawy pojawiło się też zastanawiające określenie: „Galeria Wschodnia ŁDK”. Chodzi tu o Łódzki Dom Kultury, gdzie Klimczak zaczął pracować jako „instruktor kulturalno-wychowawczy” na początku lutego 1984 roku. Jednym z powodów związania się z tą państwową instytucją była chęć wykorzystania oferowanych przez nią możliwości formalno-prawnych, administracyjnych i infrastrukturalnych na potrzeby Wschodniej. Na początku swojego istnienia galeria działała więc pod egidą ŁDK-u. Wiele wskazuje na to, że administracyjnie rzecz biorąc, stała się niemalże częścią tej instytucji: na dokumencie z tego okresu widnieje pieczęć z napisem „Galeria Wschodnia ŁDK”, obok niej zaś personalna pieczęć Adama Klimczaka, który występuje jako „kierownik artystyczny” galerii. Funkcjonując na tych zasadach, Wschodnia miała szansę na sformalizowanie swojej tożsamości i rozwiązanie problemów wynikających z niejasnego statusu zajmowanego lokalu. Zyskała też możliwość drukowania plakatów, folderów i zaproszeń w profesjonalnej drukarni, wypożyczania oraz transportowania dzieł sztuki z państwowych placówek wystawienniczych, a także załatwiania szeregu spraw organizacyjnych, związanych z prowadzeniem działalności wystawienniczej. Artyści prowadzący Wschodnią zachowali jednak autonomię w zakresie kształtowania programu galerii. Przypomina to model funkcjonowania wielu galerii alternatywnych w latach 70., które formalnie, infrastrukturalnie i finansowo podlegały różnym instytucjom i organizacjom państwowym – uczelniom, związkom studenckim, domom kultury itp. – ale w swej działalności zachowywały daleko posuniętą niezależność programową.

Współpraca Wschodniej z ŁDK-iem trwała blisko rok. Wyraźnie widać jednak, że identyfikacja z państwową instytucją na poziomie symbolicznym zaczęła słabnąć i zanikać już po pierwszych miesiącach<sup>25</sup>. Współpraca definitywnie dobiegła końca, gdy Klimczak, pod naciskiem

25

Określenie „Galeria Wschodnia ŁDK” widnieje jedynie na plakatach i w folderach dwóch pierwszych wystaw – wspomnianej już zbiorowej wystawy grafik oraz pokazu malarstwa Zygmunta Laskowskiego – otwartych między lutym a kwietniem 1984 roku. Nieco później, w folderze wystawy Leonarda Grabowskiego nazwa „Galeria Wschodnia” występuje w oderwaniu od liter „ŁDK”, które znajdują się poniżej, na samym dole strony. W folderze wystawy Wiesława Markowskiego, zamykającej rok 1984, nie ma już żadnej wzmianki o instytucji, która w znacznym stopniu przyczyniła się, organizacyjnie i finansowo, do powstania pokazu. Jednocześnie w dokumentach z tego okresu wciąż jest mowa o „Galerii Wschodniej ŁDK”. Ostatnim efektem tej współpracy był folder wystawy Stano Filko z początku 1985 roku, wydrukowany na zlecenie ŁDK-u. Wcześniej, na zlecenie ŁDK-u wydrukowano też „papier firmowy” z logo Wschodniej. Był on wykorzystywany przez prowadzących galerię do początku lat 90.

Grzegorskiego i Ledwosińskiego, odszedł z Łódzkiego Domu Kultury. Artyści obawiali się, że państwowa instytucja całkowicie wchłonie ich galerię, a w efekcie może dojść do zniesienia jej autonomii programowej, przejęcia lokalu i powierzenia go komuś innemu.

Niezależną próbę znalezienia instytucjonalnego wsparcia i legitymizacji galerii, której los wciąż jawił się jako niepewny, podjął w 1984 roku Ledwosiński. Zwrócił się mianowicie z prośbą o poparcie do Ryszarda Hungera, pełniącego w łódzkiej PWSSP funkcję rektora do spraw studenckich. Jak twierdzi Hunger, podjęte zostały wówczas kroki, które miały na celu zabezpieczenie bytu Wschodniej – miał on poinformować Wydział Kultury UMŁ o objęciu lokalu, jako galerii studentów i absolwentów, patronatem uczelni<sup>26</sup>.

Macierzysta uczelnia wydawała się wówczas naturalną sojuzniczką grupy artystów tworzących Galerię Wschodnią. Odebrali oni dość typowe wykształcenie plastyczne i pojmowali sztukę w kategoriach przedmiotowych oraz formalno-estetycznych, wszyscy uprawiali też malarstwo lub grafikę. Utrzymywali stały kontakt ze szkołą – uczestniczyli między innymi w organizowanych przez nią cyklicznie plenerach. Choć w ich decyzji o prowadzeniu własnej galerii było coś z naturalnej chęci wyjścia poza repertuar bodźców, doświadczeń, idei i nawyków twórczych wyniesionych z PWSSP, to zarówno ogólny profil galerii, jak i pierwsze wybory Klimczaka i Grzegorskiego pozostawały w kręgu inspiracji i kontaktów wyniesionych ze środowiska uczelnianego. Nie bez powodu przestrzenie wystawiennicze zostały pierwotnie dostosowane do wymogów prezentacji tradycyjnych dzieł sztuki: obrazów, grafik, rysunków oraz niewielkich rzeźb lub obiektów przestrzennych. Symptomatyczny jest również fakt, że przez pierwsze dwa lata działalności pośrodku jednego z pomieszczeń galerii stała prasa graficzna.

Galeria powoli stawała się dla prowadzących ją artystów narzędziem szukania alternatyw, rozpoznawania na własną rękę tego, co działo się „na zewnątrz”, w sztuce aktualnej. Proces ten wymagał czasu, gdyż uczelnia, jak podkreślają Grzegorski i Klimczak, nie dostarczała im instrumentów koniecznych do zrozumienia i twórczej recepcji rozwijających się w latach 70. praktyk konceptualnych, medialnych czy performatywnych. Wbrew pozorom nie dała też solidnej znajomości tradycji (neo)konstruktywistycznej, z której na gruncie polskim wyrosło wiele odłamów neoawangardy.

Już w tym wczesnym okresie zarysowała się wyraźnie cecha, która miała trwale określić działalność Wschodniej, a mianowicie podążanie za dynamiką przemian środowiska artystycznego, wykorzystywanie jego wewnętrznych „przepływow” i kształtujących je sieci kontaktów. Pierwsza wystawa stała się autoprezentacją artystów prowadzących galerię. Na kolejnych dwóch zaprezentowali oni twórczość swych starszych kolegów, także absolwentów łódzkiej PWSSP, których prace uznawali wtedy za odkrywcze i poszukujące

26

Rozmowa autora z Ryszardem Hungerem, styczeń 2015 roku. Faktu tego nie udało się potwierdzić – w dokumentacji administracyjnej lokalu nie ma żadnej wzmianki na temat patronatu PWSSP. Być może skończyło się na rekomendacji ustnej, na udzieleniu wsparcia o charakterze nieformalnym.



Prasa graficzna stojąca w mniejszym pomieszczeniu wystawienniczym Galerii Wschodniej; w tle wystawa Grzegorza Sztabińskiego *6 lat (obrazy, rysunki)*, marzec 1985





Na pierwszym planie, od lewej: Paweł Duraj, NN, Jarosław Dąbrowski, w tle wernisaż wystawy Stano Filko *Białe przestrzenie. Prace z lat 1973–1978*, luty 1985

– malarstwo Laskowskiego oraz projekty typograficzne, książki artystyczne i papierowe obiekty Grabowskiego.

W pięcioosobowej ekipie Galerii Wschodniej prym wiedli Grzegorski, Klimczak i Ledwosiński. Stanowili oni, jak określał to Cegięła, „triumwirat” i wspólnie decydowali o programie wystawienniczym. Po kilku miesiącach działalności galerii Cegięła i Duraj, zajęci bieżącymi sprawami życiowymi,

wycofali się ze współpracy. Z kolei Ledwosiński od początku liczył na to, że wszyscy zaangażowani w działalność galerii utworzą grupę artystyczną. W tych kategoriach postrzegał i prezentował ich współpracę – twierdził nawet, że stanowią „Grupę Wschodnia”. Po zostali nie zgadzali się jednak na tego rodzaju zbiorową identyfikację.

Nazwy „Grupa Wschodnia” nie było więc na drukach towarzyszących ich wspólnej wystawie. Widniała natomiast na plakacie wystawy prac Grzegorskiego, Klimczaka i Ledwosińskiego, która odbyła się na przełomie czerwca i lipca 1984 roku w Niemczech, w dreźnieńskiej Akademii Sztuk Pięknych<sup>27</sup>. Za umieszczenie na plakacie informacji o pokazie „grupy” odpowiadał Ledwosiński, który



Od lewej: Janusz Cegięła i Adam Klimczak, wernisaż wystawy Joanny Przybyły *Doublebarre*, styczeń 1988

współorganizował całe przedsięwzięcie z mieszkającym w Niemczech kolegą, Jackiem Mrozewiczem<sup>28</sup>.

Rozbudowanym organizacyjnie i logistycznie przedsięwzięciem była wystawa obrazów, grafik i rysunków nieżyjącego już wówczas gdańskiego artysty Wiesława Markowskiego. Odbyła się ona na przełomie listopada i grudnia 1984 roku. Wykorzystując w pełni możliwości, jakie dawało „osadzenie” w strukturach ŁDK-u, Wschodnia zbliżyła się, chyba najbardziej w całej swojej historii, do modelu funkcjonowania klasycznej instytucji wystawienniczej. Grzegorski znał wcześniej Markowskiego i miał kontakt z jego rodziną. Wraz z Klimczakiem pojechali do Gdańska, do żony artysty, aby obejrzeć i wybrać prace na wystawę. Zostały one przewiezione ciężarówką należąca do ŁDK-u. Dzięki współpracy z tą państwową instytucją możliwe było oficjalne wypożyczenie na wystawę obrazu Markowskiego znajdującego się w zbiorach BWA w Łodzi oraz wynajęcie i opłacenie pokoi hotelowych dla zaproszonych na wernisaż członków rodziny artysty. Także formalności związane z uzyskaniem zgody na otwarcie wystawy w „cenzurze”, czyli Okręgowym Urzędzie Kontroli Publikacji i Widowisk, zostały w tym wypadku załatwione przez ŁDK<sup>29</sup>.

27

Plakat wystawy *Grupa Wschodnia*. Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak, Mirosław Ledwosiński, 18.06–7.07.1984, Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, autorska rekonstrukcja cyfrowa Zbigniewa Zielińskiego.

28

Korespondencja elektroniczna autora z Mirosławem Ledwosińskim, grudzień 2014.

29

Dokumenty związane z organizacją wystawy Wiesława Markowskiego znajdujących się w archiwum Galerii Wschodniej.

Wybór Markowskiego sygnalizował już chęć wyjścia poza twórczość lokalną. Poszerzenie repertuaru galerii o twórczość kolejnych artystów spoza środowiska łódzkiego stało się możliwe dzięki nawiązaniu, na początku 1985 roku, współpracy z Grzegorzem Sztabińskim, wykładającym w łódzkiej PWSSP. Owocem tej współpracy były trzy wystawy zrealizowane w tym samym roku i łączące się w dość spójną propozycję ideową i formalną. Wschodnia pokazała prace słowackiego artysty Stano Filko<sup>30</sup>, pochodzące z lat 70. i znajdujące się w kolekcji Sztabińskiego, retrospektywny przegląd realizacji samego Sztabińskiego oraz wystawę Jana Berdyszaka. Twórczość wszystkich tych artystów mieściła się w ramach szeroko rozumianej tendencji konceptualnej, splatała się z ich refleksją teoretyczną, wykraczała poza tradycyjne podziały dyscyplinarne, a także odznaczała się wizualną oszczędnością i dyscypliną. Po raz pierwszy na Wschodniej wystawom towarzyszyły wówczas teksty: szkic o postawie artystycznej Filko, napisany przez Sztabińskiego; manifest *biała niematerialna przestrzeń w białej nieskończonej przestrzeni*, stworzony przez Filko wraz z Milošem Laky i Jánem Zavorskim na przełomie 1973 i 1974 roku; autokomentarz Sztabińskiego do własnej wystawy; wreszcie, wybór *Notatek ze szkicowników* Berdyszaka z lat 1978–1980. Ukazywały one jeden z kierunków przemian postaw konceptualnych na przełomie lat 70. i 80. Autorzy, z charakterystycznym, mniej lub bardziej wyraźnym patosem, akcentowali konieczność wyjścia poza czysto intelektualny ogląd rzeczywistości i poszukiwania „transcendencji”<sup>31</sup> – tego, co ma się znajdować „poza realnym światem”<sup>32</sup> i pozostawać „niewyraźalne”<sup>33</sup>.

Dwie inne wystawy z 1985 roku były inicjatywami Ledwosińskiego i bazowały na jego kontaktach. Jedna z nich – pokaz rysunków, fotografii i obiektów rzeźbiarskich niemieckiego artysty Dietera Krülla, była kolejnym krokiem w stronę poszerzenia propozycji Wschodniej o twórców zagranicznych. Druga – wystawa malarstwa oraz projektów kostiumów teatralnych łódzkiego artysty Jacka Bigoszewskiego, pracującego w PWSSP oraz w „Filmówce”, powracała do kręgu odniesień lokalnych. Na zdjęciach z wernisażu widać liczną grupę malarzy i grafików wykładających w PWSSP, między innymi Stanisława Fijałkowskiego, Mariana Kępińskiego, Andrzeja Mariana Bartczaka i Krzysztofa Wawrzyniaka. Można też jednak dostrzec byłych członków neoawangardowego Warsztatu Formy Filmowej – Antoniego Mikołajczyka i Józefa Robakowskiego oraz Jacka Józwiaka, związanego wcześniej z Kulturą Zrzuty. Z perspektywy czasu to spotkanie na Wschodniej reprezentantów obu łódzkich środowisk artystycznych – które pozostawały, szczególnie w latach 70. i 80., w pełnych napięcia relacjach, przegradzających się niekiedy w jawny antagonizm – wydaje się nad wyraz znaczące. Sygnalizuje bowiem dokonującą się wymianę środowiskową. W tamtym okresie istniały plany, aby na Wschodniej zorganizować wysta-

30

W połowie lat 80. Filko przebywał już na emigracji w USA.

31

G. Sztabiński, bez tytułu, [w:] *Stano Filko. Białe przestrzenie. Prace z lat 1973–1978*, folder wystawy, druk ulotny, Galeria Wschodnia, Łódź 1985, nlb.

32

S. Filko, M. Laky, J. Zavorský, *Manifest (biała niematerialna przestrzeń w białej nieskończonej przestrzeni)*, ulotka ksero, [w:] archiwum Galerii Wschodniej.

33

J. Berdyszak, *Notatki ze szkicowników 1978–1980*, [w:] *Jan Berdyszak. Katedra. Instalacja 1985. Studia po... Grafika 1979–1983*, folder wystawy, druk ulotny, Galeria Wschodnia, Łódź 1985, nlb.



Łazienka w Galerii Wschodniej, od lewej: Dieter Krüll, NN, Mirosław Ledwosiński, Adam Klimczak, Jerzy Grzegorski, kwiecień 1985



Wernisaż wystawy Jacka Bigoszewskiego *Horyzont*, wśród zebranych Andrzej Marian Bartczak, Krzysztof Wawrzyniak (w przejściu), Marian Kępiński i Stanisław Fijałkowski (na tle pieca), październik 1985



Wernisaż wystawy Jacka Bigoszewskiego *Horyzont*, wśród zebranych Antoni Mikołajczyk i Józef Robakowski (na tle drzwi), październik 1985



wę Stanisława Fijałkowskiego. Nigdy do niej jednak nie doszło, za to na przełomie 1985 i 1986 roku galeria pokazała instalację i prace fotograficzne Antoniego Mikołajczyka. O ile początkowo mogło się wydawać, że Wschodnia będzie tubą środowiska artystycznego związanego z PWSSP i będzie reprezentowała charakterystyczne dla niego podejście do sztuki, o tyle wystawa Mikołajczyka oznaczała, że definitywnie wkracza ona w orbitę oddziaływania neoawangardowej kultury artystycznej.

Tuż przed otwarciem wystawy Mikołajczyka ze współpracy przy prowadzeniu Galerii Wschodniej zrezygnował Ledwoński. Jak dziś podkreśla, przyczyną jego decyzji była świadomość rozbieżnych dążeń i celów: w odróżnieniu od Grzegorskiego i Klimczaka nie interesowało go prowadzenie na dłuższą metę działalności wystawienniczej. Liczył raczej na możliwość stworzenia i działania w ramach grupy artystycznej. Gdy spostrzegł, że nie ma na to szans – odszedł<sup>34</sup>. Grzegorski przypuszcza jednak, że mógł istnieć dodatkowy powód jego odejścia, a mianowicie dokonujący się wtedy na Wschodniej zwrot ku neoawangardzie. W grę wchodziłyby więc także pogłębiające się różnice ideowe i brak akceptacji dla nowego kursu, jaki obrała galeria<sup>35</sup>.

W ten sposób, z sześciuosobowej ekipy, która pracowała nad stworzeniem galerii, pod koniec 1985 roku pozostali już tylko Grzegorski i Klimczak.

### „Środowisko” w poszukiwaniu „miejsca”

W momencie, gdy Galeria Wschodnia zaczynała swoją działalność, Łódź miała już za sobą ponad dekadę doświadczeń z alternatywnym ruchem galeryjnym<sup>36</sup>. Od początku lat siedemdziesiątych powstawały tu inicjatywy galeryjne, które wywodziły się z idei i praktyki sztuki konceptualnej bądź wpisywały się w rozwój szeroko pojętej neoawangardowej kultury artystycznej. W pierwszej połowie lat 70. w Klubie Plastyków ZPAP przy ulicy Piotrkowskiej 86 rozpoczęły działalność trzy galerie konceptualne. Była to Galeria 80 x 140 (1971–78), prowadzona przez Jerzego Trelińskiego, powiązana z nią Galeria A4 (1972–1976), prowadzona przez Andrzeja Pierzgalskiego oraz Galeria Adres (1972–1977), prowadzona przez Ewę Partum. Treliński i Pierzgalski prezentowali przede wszystkim własne realizacje konceptualne oraz prace współpracujących z nimi artystów łódzkich, organizowali też pokazy i akcje poza Klubem Plastyków – w przestrzeni miejskiej i na plenerach artystycznych poza Łodzią<sup>37</sup>. Galeria



Galeria 80 x 140, koordynator Jerzy Treliński, widok wystawy Tadeusza Piechury 1, oraz Galeria A4 Andrzeja Pierzgalskiego, z fotograficznym komentarzem do aktualnej wystawy w galerii-matce, październik – listopad 1972. Archiwum Jerzego Trelińskiego

Ewy Partum była jednym z węzłów

34  
Korespondencja elektroniczna autora z Mirosławem Ledwońskim, grudzień 2014.

35  
Jakkolwiek Ledwoński odrzuca taką interpretację, to nie jest ona pozbawiona znamion prawdopodobieństwa.

36  
O wielu łódzkich inicjatywach galeryjnych pisał w 1988 roku, z pozycji „insajdera”, Józef Robakowski – zob. *idem*, *Piegi polskiej sztuki lat osiemdziesiątych*, [w:] *idem*, *Sztuka poszukiwania decyzji. Dekada 1980–1990*, Moje Archiwum, Koszalin 1990, s. 82–96. W drugiej połowie lat 90. historię alternatywnego ruchu galeryjnego w Łodzi nakreślił Krzysztof Jurecki – zob. *idem*, *Galerie łódzkie i ich tradycja*, [w:] „Exit” 1997, nr 4, s. 1592–1596.

37  
Zob. Ł. Guzek, *Najbardziej radykalne postawy w ruchu galerii konceptualnych lat siedemdziesiątych (Galeria 80 x 40 Jerzego Trelińskiego i galeria A4 Andrzeja Pierzgalskiego oraz idem, Galeria 80 x 40 i galeria A4 – kalendarium*, [w:] „Sztuka i Dokumentacja” 2011, nr 4, s. 48–69, 84–89.

w ogólnopolskiej i międzynarodowej sieci kontaktów oraz wymiany artystycznej. Prezentowała realizacje konceptualne, medialne i performance, dokumentacje idei oraz działań artystycznych. Jej istnienie należy rozpatrywać nie tylko w kategoriach samoorganizacyjnych, ale też feministycznych – jako wyraz dążenia artystki-kobiety do zajęcia ważnej pozycji w polu produkcji artystycznej zarządzanym głównie przez mężczyzn. Galeria działała blisko rok w Klubie Plastyków, w niewielkim pomieszczeniu pod schodami, po czym została usunięta decyzją prezesa łódzkiego oddziału ZPAP-u Wiesława Garbolińskiego. Następnie została przeniesiona do mieszkania Ewy Partum przy ulicy Rybnej 7d, gdzie artystka organizowała kolejne wydarzenia do 1977 roku. Dwukrotnie urządziła też wystawy na zewnątrz – w Klubie Continental (ul. Zachodnia 12; 1973) oraz Klubie Międzynarodowej Książki i Prasy (ul. Jaracza 7; 1974)<sup>38</sup>.

W 1973 roku powstał Studencki Klub Plastyki, zrzeszający miłośników sztuki<sup>39</sup>. Zyskał on opiekuna i sponsora w osobie dyrektora łódzkiego BWA Bernarda Keplera. Członkowie klubu początkowo brali udział w imprezach artystyczno-edukacyjnych organizowanych przez BWA oraz Muzeum Sztuki w Łodzi, by z czasem zacząć samodzielnie przygotowywać spotkania z artystami i krytykami sztuki<sup>40</sup>. W 1975 roku, w Centralnym Klubie Uniwersytetu Łódzkiego „Na Piętrze”, mieszczącym się przy ulicy Jaracza 7, rozpoczęła kilkumiesięczną działalność Galeria Na Piętrze. Jej kierownikiem był prezes SKP Tadeusz Porada, a współpracowała z nim Bogna Stawicka. Galeria prezentowała łódzkich twórców związanych z PWSSP oraz plastyków z innych ośrodków w Polsce. W latach 1976–1977 w tym samym miejscu Bogna Stawicka organizowała spotkania Warsztatu Rejestracji Twórczych – serię seminariów i dyskusji podejmujących problemy sztuki aktualnej: konceptualizmu i związanej z nim teorio-praktyki, sztuki kontekstualnej, a także postaw intelektualnych i inspiracji filozoficzno-naukowych w działaniach



Jiří Valoch w Galerii Adres, ul. Rybna 7d, Łódź 1973. Archiwum Ewy Partum

twórczych. Wreszcie, w 1977 roku Tadeusz Porada założył Galerię Art Forum (1977–1981). Początkowo funkcjonowała ona w piwnicach BWA przy ulicy Wólczarskiej 31, jednak po interwencji ZPAP-u musiała zmienić lokum. Dzięki uzyskaniu patronatu SZSP galeria zdobyła stałe finansowanie i lokal przy alei Kościuszki 93; niekiedy organizowała też wydarzenia w Klubie „Na Piętrze”. Prezentowała dość szerokie spektrum polskich i zagranicznych tendencji neo-



Galeria Art Forum, od lewej: Jacek Talczewski, NN, Orlan, George Geormillet i Guy Argence (grupa HPA – Histoire et Prospection de l'Art), Jadwiga Ciszewska, Tadeusz Porada; w tle ślady akcji *Orlan-ciało – pomiar instytucji*, grudzień 1981. Archiwum Tadeusza Porady

38  
Na temat Galerii Adres – zob. D. Monkiewicz, *O funkcjonowaniu międzynarodowej sieci wymiany artystycznej w Polsce na przykładzie Galerii Adres w Łodzi*, [w:] M. Morzuch [red.], *Ewa Partum. Nic nie zatrzyma idei sztuki*, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2015, s. 12–26. Monkiewicz podaje, że galeria była finansowana z prywatnych środków Ewy Partum (spadku po zmarłym ojcu), a na druk zaproszeń i katalogów artystka pozyskała kilkakrotnie fundusze ze ZPAP-u, później też z Klubu Międzynarodowej Książki i Prasy – *ibidem*, s. 17–18.

39  
Inicjatorem i pierwszym prezesem Studenckiego Klubu Plastyki był Jerzy Drygałski, rok później funkcję tę objął Tadeusz Porada.

40  
Członkowie klubu organizowali także wyjazdy na obozy wakacyjne, połączone z wizytami u twórców z innych miast; wyjazdy te były współfinansowane przez SZSP.

awangardowych, obejmujących praktyki konceptualne, performatywne oraz medialne: fotografię, film i wideo. Jeśli chodzi o łódzkie środowisko artystyczne, w Art Forum występowali między innymi twórcy wywodzący się z Warsztatu Formy Filmowej (przede wszystkim Józef Robakowski), grupa Łódź Kaliska, a także Zbigniew Warpechowski, Ewa Partum, Edward Łazikowski i Grzegorz Sztabiński. Wszystkie trzy inicjatywy – Galeria Na Piętrze, Warsztat Rejestracji Twórczych i Galeria Art Forum – obejmowały też działalność wydawniczą, publikując katalogi wystaw, teksty teoretyczne i zapisy dyskusji<sup>41</sup>.

Na przełomie lat 70. i 80. innym ważnym miejscem dla łódzkiej awangardy był znajdujący się przy alei Kościuszki 33 Dom Środowisk Twórczych, w 1980 roku przekształcony w Stowarzyszenie Twórców Kultury (1980–1987). Jako formalna organizacja, dysponująca lokalem i finansowaniem, STK pozwalało na realizację wielu inicjatyw artystycznych, stając się istotnym ośrodkiem życia artystycznego łódzkiej neoawangardy. Od 1980 roku artyści związani z ruchem neoawangardowym wchodzili w skład zarządu STK-u<sup>42</sup>; pozwoliło to, między innymi, na wykorzystanie stowarzyszenia przy organizacji *Konstrukcji w Procesie* w 1981 roku<sup>43</sup>. Ważnym czynnikiem kulturotwórczym był przy tym fakt, iż w tym samym budynku mieściła się restauracja Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu (SPATIF) – miejsce niezliczonych, nieraz suto zakrapianych imprez towarzyskich środowiska artystycznego. Pod egidą DŚT, a potem STK-u działała też Galeria Ślad (1979–1981), prowadzona przez Janusza Zagrodzkiego. Oprócz siedziby STK-u, w swej działalności wykorzystywała Salon Sztuki Współczesnej przy ulicy Piotrkowskiej 86 oraz salę Teatr 77 przy ulicy Zachodniej 54/56. Galeria zrealizowała ponad dwadzieścia prezentacji praktyk konceptualno-medialnych, pokazów performance, wystaw obiektów i dokumentacji działań artystycznych z Polski i – rzadziej – zagranicy. Dominowali przy tym twórcy związani z Łodzią: środowisko Warsztatu Formy Filmowej, Zbigniew Warpechowski, Edward Łazikowski<sup>44</sup>.

Na przełomie lat 70. i 80. powstał szereg prywatnych galerii w mieszkaniach i pracowniach artystów. W 1978 roku Józef Robakowski i Małgorzata Potocka założyli Galerię Wymiany, w 1980 roku Ryszard i Maria Waśko uruchomili Archiwum Myśli Współczesnej, a w 1982 roku Antoni Mikołajczyk – Punkt Konsultacyjny Sztuki. Wszystkie one nawiązywały do tradycji autorskich galerii konceptualnych, pełniły przede wszystkim rolę archiwów dokumentacji idei i działań artystycznych, były też narzędziami budowania kapitału symbolicznego oraz usieciowienia prowadzących je twórców: nawiązywania kontaktów, wymiany informacji, ogniskowania i organizowania życia artystycznego. Ta ostatnia funkcja zyskała na znaczeniu po wprowadzeniu stanu wojennego, w sytuacji, z jednej strony, zawieszenia działalności lub rozwiązania wielu związków

41 Informacje na temat Studenckiego Klubu Plastyki, Galerii Na Piętrze, Warsztatu Rejestracji Twórczych i Galerii Art Forum podają na podstawie rozmów oraz korespondencji mailowej z Tadeuszem Poradą (lipiec 2017), a także dokumentów z jego archiwum.

42 Jednym z wiceprezesów STK-u został wówczas Józef Robakowski, sekretarzem – Janusz Zagrodzki, a w skład zarządu weszli między innymi Antoni Mikołajczyk i Andrzej Paruzel – zob. j.b., *Powstało Stowarzyszenie Twórców Kultury*, [w:] „Dziennik Popularny”, 24–26.12.1980, s. 2.

43 STK odegrał ważną rolę w organizacji *Konstrukcji w Procesie* w 1981 roku. Wykorzystując oficjalny status stowarzyszenia, komitet organizacyjny *Konstrukcji* mógł między innymi otworzyć konto bankowe na potrzeby przygotowywanej imprezy – zob. Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [oprac.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, Muzeum Artystów, Łódź 1996, s. 20. Pod egidą STK-u Antoni Mikołajczyk przygotował też wystawę *Falochron. Sztuka polska 1970–1980*, która odbyła się – jej status był pod tym względem niejasny – w ramach *Konstrukcji w Procesie* lub równoległe do niej; zob. *ibidem*, s. 24.

44 Zob. *Sztuka w poszukiwaniu miejsca. Z Januszem Zagrodzkim rozmawia Grzegorz Borkowski*, [w:] *Galeria Ślad 1979–1987*, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1998, nlb.; *O miejsce dla sztuki. Z Januszem Zagrodzkim rozmawia Piotr Lisowski*, [w:] P. Lisowski [red.], *Państwo wojny*, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń 2012, s. 8–15.

i stowarzyszeń twórczych, a z drugiej – rozpoczęcia się bojkotu oficjalnych instytucji wystawienniczych. Ukształtowała się wówczas praktyka organizowania wernisaży, projekcji, pokazów performance, koncertów, wykładów i spotkań



Galeria Wymiany, projekcja filmów Paula Sharitsa, w pierwszym rzędzie od lewej: Tomasz Snopkiewicz, Piotr Zarębski, Andrzej Różycki; w drugim rzędzie od lewej Grzegorz Królikiewicz, Mariella Nitostawska; w trzecim rzędzie od lewej: Małgorzata Józwiak, Grzegorz Musiał, Małgorzata Tarlikowska, Miklos Novotny, Tomasz Samosionek; w głębi przy projektorze Józef Robakowski, 1982. Archiwum Galerii Wymiany

discussyjnych w prywatnych mieszkaniach lub pracowniach i przemieszczania się między nimi. Powstał projekt stworzenia alternatywnego obiegu, łączącego takie miejsca w rodzaj „sieci”. W manifeście *Sieć. Dziesięć propozycji kultury Możliwej* – opublikowanym w bezdebitowym, składkowym wydawnictwie *Fabryka*, stanowiącym pokłosie *Konstrukcji w Procesie* – Ryszard Waśko pisał: „Sieć nie jest organizacją. Jest natomiast ciągłą budową wymiennych miejsc pracy twórczej w społeczeństwie. Miejsca ulotne, miejsca anonimowe, miejsca codziennego życia są lepszymi miejscami niż wszelkie instytucje, galerie czy muzea”<sup>45</sup>. Wiosną 1982 roku odbyło się szesnaście spotkań artystycznych, przy czym obejmowały one nie tylko miejsca łódzkie, ale też warszawskie<sup>46</sup>.

Najszerzy wymiar zjawisko to zysało w przypadku *Pielgrzymki artystycznej: Niech żyje sztuka!*, zorganizowanej w dniach 2–4 września 1983 roku przez Antoniego Mikołajczyka, Józefa Robakowskiego, Zbigniewa Warpechowskiego i Ryszarda Waśkę, a obejmującej wydarzenia gromadzące środowisko artystyczne w kilkunastu prywatnych miejscach-galeriach. Jednym z nich była Galeria Ślad II (1982–1987), prowadzona przez Janusza Zagrodzkiego w jego prywatnym mieszkaniu przy ulicy Tuwima 15. Innym był Strych, czyli pracownia Włodzimierza Adamiaka przy ulicy Piotrkowskiej 149, wykorzystywana przed stanem wojennym przez grupę Łódź Kaliska, a po jego wprowadzeniu przekształcona przez członków tej grupy w przestrzeń zbiorowych działań artystyczno-towarzyskich: spotkań, biesiad<sup>47</sup>, wystaw, dyskusji, pokazów performance, festiwalu filmowych, prac nad tworzeniem składkowego pisma „Tango”, a także wielu innych przedsięwzięć realizowanych przez uczestników oraz uczestniczki tego, co wkrótce miało zostać nazwane „Kulturą Zrzuty”.

Warto zatrzymać się na chwilę przy tych dwóch odniesieniach. Zagrodzki, jako historyk i teoretyk sztuki, podjął próbę opisania tego nieoficjalnego obiegu galeryjnego za pomocą pojęcia „sztuki prywatnej” i dał wyraz fundującej go mitologii „miejsca” jako egzy-

45 R. Waśko, *Sieć. Dziesięć propozycji kultury Możliwej*, [w:] *Fabryka*, Łódź 1983, nlb.

46 A. Rottenberg, *Fabryka i okolice*, [w:] *eadem*, *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.*, Open Art Projects, Warszawa 2009, s. 211.

47 Zob. E. Nowina-Sroczyńska, *Ucztym nomadów. Szkic do antropologicznej opowieści o Łodzi Kaliskiej*, [w:] „Łódzkie Studia Etnograficzne” 2007, t. 46, s. 167–179; o biesiadach na Strychu: s. 170–174.



Galeria Ślad II, wystawa Kajetana Sosnowskiego *Malarstwo*, realizowana podczas trwania *Pielgrzymki artystycznej* w Łodzi. Od lewej stoją: NN, Witosław Czerwonka; na kanapie siedzą od lewej: NN, Janusz Bałdyga, Ewa Zarzycka, Józef Robakowski, Katarzyna Pawłowska; obok stoi Andrzej Partum; wrzesień – październik 1983. Archiwum Galerii Ślad (w posiadaniu Janusza Zagrodzkiego)



Strych, I Festiwal Niezależnego Polskiego Kina *Nieme kino 82-83*; na górnym zdjęciu wśród zebranych Jacek Józwiak, Antoni Mikołajczyk, Małgorzata Potocka, Jacek Kryszkowski, Andrzej Świetlik, Andrzej Wielogórski, Ewa Kowalska, Zbigniew Bińczyk, Marek Janiak, Józef Robakowski; luty 1983. Archiwum Łodzi Kaliskiej, źródło: kulturazrzuty.pl

stencjalno-wspólnotowej przestrzeni spotkania poprzez sztukę: „sztuka, prawdziwe źródło żywotności wszelkiej kultury, musi szukać nowych miejsc, w których mogłaby istnieć i rozwijać się. Takim miejscem w ostatnich latach stały się pracownie i mieszkania prywatne, w których kontakt ze sztuką był naturalnym, nieodczynnym jak wdychanie powietrza. [...] Te miejsca tworzą przestrzeń egzystencji, otwartą dla osobistych działań wkraczających w sferę prywatności. [...] Są to miejsca bardzo odmienne od stereotypowych sal wystawowych, bez troski o obronę czy wytyczanie granic własnej twórczości. Swoim istnieniem nie sugerują charakteru działań artystycznych. Sztuka, która wynika z intymnych doznań, z uczuć osobistych, jest z zasady nie sprecyzowana, zatarta, nie do końca jasna i pewna swoich racji [...]. Działania sztuki prywatnej wymagają innego spojrzenia, uważnego, odśrodkowego, spojrzenia zupełnie z bliska, wnikaającego w atmosferę intymnej osobowości”<sup>48</sup>.

W zbliżony sposób, choć w nieco innej – bardziej anarchizacyjno-ludycznej – tonacji opisywano działania podejmowane na Strychu w ramach Kultury Zrzuty. Akcentowano ich spontaniczność, bezinteresowność, niezależność, autentyczność, podkreślano ich zbiorowe autorstwo i składkowo-wspólnotowy charakter. Jolanta Ciesielska zauważała w 1988 roku, że „Kultura Zrzuty, występująca przeciwko zastanym normom kulturowym i etycznym, w walce o otwartość i szczerłość, spontaniczność, prawdziwość doświadczenia (także artystycznego), o odnalezienie skutecznego modelu komunikacji – staje się wielką manifestacją niezależności, a także próbą zbudowania ruchu wspólnotowego autonomicznych jednostek wyzwolonych z konformizmu zachowań, przymusu produktywności, wymykających się manipulacji”<sup>49</sup>. Ten „wspólnotowy ruch autonomicznych jednostek” krystalizował się w wyraźnej kontrze do społeczeństwa, jego norm i konwenansów, oraz bieżącej polityki. Dlatego charakteryzując aktywność Strychu, Ciesielska podkreślała, że nie był on „miejscem działania »opozycji politycznej«, wręcz przeciwnie – polityką nie zajmowano się tam prawie wcale, natomiast miejsce to posiadało ambicję stworzenia tzw. trzeciej siły, niezależnej zarówno od nurtu »oficjalnego«, jak i »kościelnego«”<sup>50</sup>. Ta wizja trzecioobie-

48  
J. Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*, Galeria Na Plebanii, Koszalin 1988, nłb. Tekst w swej pierwotnej postaci – jako referat *Sztuka w obiegu pozamuzealnym* – został przygotowany na sesję naukową *Sztuka polska po 1945 roku*, zorganizowaną przez Stowarzyszenie Historyków Sztuki w Warszawie, w listopadzie 1984 roku. Nie został jednak opublikowany w materiałach posesyjnych – zob. *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*. Z Januszem Zagrodzkim rozmawia Grzegorz Borkowski, *op. cit.*

49  
J. Ciesielska, *Anioł w piekle (rzecz o Strychu)*, [w:] Łódź Kaliska, *Bóg zazdrości nam pomyłek*, Łódź Kaliska Muzeum, Łódź 1999, s. 7.

50  
J. Ciesielska, *Kultura Zrzuty*, [w:] M. Janiak [red.], *Kultura Zrzuty 1981–1987*, Akademia Ruchu, Warszawa 1989, s. 3.

gowej „kontestacji poprzez osobność” znalazła też potwierdzenie w retrospektywnym świadectwie Jacka Józwiaka, twórcy terminu „Kultura Zrzuty”. Stwierdził on, że większość osób działających w ramach Kultury Zrzuty „pozornie dystansowała się do wydarzeń zewnętrznych, nie angażując się w sposób jednoznaczny w działalność podziemną, niepodległościową, antyreżimową”, ale „sama forma obecności i funkcjonowania grupy czyniła z niej organizację krytyczną wobec zewnętrznej sytuacji politycznej, kontestującą wszelkie oficjalne struktury państwowe”<sup>51</sup>. Józwiak zaproponował też bardziej „pluralistyczne” ujęcie Kultury Zrzuty. Jego zdaniem, nie miała ona „jednolitego przekazu pod względem programowym i estetycznym. Stanowiła ona pewien zbiór indywidualnych postaw, reprezentujących własne, odrębne historie, różną świadomość artystyczną, również odmienne zaangażowanie w problematykę społeczno-polityczną”<sup>52</sup>. Uwaga ta pozwala dostrzec w Kulturze Zrzuty, obok wymiaru wspólnotowego, także wymiar agonistyczny: różnice indywidualne i pokoleniowe, napięcia środowiskowe, osobiste antypatie, rozbieżne dążenia i interesy, rywalizowanie w grze o pozycję i kapitał symboliczny, licytowanie się w niezależności, radykalizmie i gestach kontestacji, a na nieco innej płaszczyźnie – wzajemne podejrzenia o współpracę ze Służbą Bezpieczeństwa.

Strych był miejscem, w którym obie te energie, wspólnotowa i agonistyczna, mogły współistnieć, ściśle się przenikać, a nawet wzajemnie wzmacniać. Dzięki dużej, dwustumetrowej przestrzeni, a także braku ograniczeń charakterystycznych dla prywatnych mieszkań, stanowił on środowiskowe forum, niezbędne dla rozwoju życia artystycznego w okresie stanu wojennego. Obok Strychu działała w Łodzi kilka miesięcy Galeria Czyszczenie Dywanów (1982–1983, działalność wydawnicza do końca 1985 roku), prowadzona, pod przykrywką firmy usługowej, przez Adama Paczkowskiego i Radosława Sowiaka przy ulicy Piotrkowskiej 255. Prezentowała ona jednak głównie twórców wywodzących się z neoawangardy lat 70.<sup>53</sup> Strych, integrując różne postawy, pokolenia i nurty środowiska artystycznego, pozwalał na konfrontację neoawangardy z młodym pokoleniem, które – przynajmniej po części – budowało swoją tożsamość na anarchistycznej kontestacji postaw i kultury artystycznej lat 70. Głównym czynnikiem, który nadawał temu tygłowi znamiona wspólnoty i trzymał ją razem, był sprzeciw wobec zewnętrznej sytuacji społeczno-politycznej. Po zniesieniu stanu wojennego w 1983 roku i osłabnięciu rok później bojkotu oficjalnych imprez artystycznych oraz instytucji wystawienniczych, wewnętrzne więzi i „lepiszcza” Kultury Zrzuty uległy rozluźnieniu. W latach 1984–1985 tendencje agonistyczne i partykularne interesy wzięły ostatecznie górę nad wspólnotowością, a w efekcie zbiorowość skupiona wokół Strychu uległa rozkładowi<sup>54</sup>. Pojawiła się potrzeba znalezienia kolejnego miejsca, które mogłoby ponownie gromadzić

51 J. Józwiak, *Kultura Zrzuty – o pamięci i realizacji idei*, [w:] „Sztuka i Dokumentacja” 2012, nr 7, s. 76. Istnieją rozbieżne opinie co do tego, na ile Służba Bezpieczeństwa była zainteresowana działalnością Kultury Zrzuty, czy inwigilowała jej uczestników i podejmowała działania interwencyjne. Weryfikacja tej kwestii wymagałaby osobnych badań.

52  
*Ibidem*.

53 Zob. *Czyszczenie dywanów*, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2011.

54  
Zob. J. Ciesielska, *Anioł w piekle (rzecz o Strychu)*, *op. cit.*, s. 11. Kilka lat później, w 1988 roku, Józef Robakowski pisał: „po 1984 roku zaczynają rozchodzić się interesy wielu wcześniej bezinteresownie współpracujących w czasie stanu wojennego ludzi. Element konspiracyjny i przekora schodzą w tym czasie na dalszy plan, a w zamian za to pojawia się sporo wzajemnych waśni o tzw. pozycje artystyczne zdecydowanie osłabiające ten interesujący ruch. Resztki dopełniły intrygi i pomówienia oraz chęci lokowania swoich indywidualnych racji już w oficjalnych galeriach, muzeach i klubach studenckich” – zob. J. Robakowski, *Pięgi polskiej sztuki lat osiemdziesiątych*, *op. cit.*, s. 92. Bardzo szybko doszło też do sporów o zakres, inicjatywę, autorstwo i interpretację historyczną zjawiska, jakim była Kultura Zrzuty. Spory te trwają praktycznie do dziś, czego świadectwem było sympozjum *Kultura Zrzuty 1982–1987*, zorganizowane w ramach 4. Festiwalu „Sztuka i Dokumentacja” (13.04.2012, Łódzki Dom Kultury) oraz suplement do niego *Spotkanie z Kulturą Zrzuty* (9–10.06.2012, Kino Charlie w Łodzi). Zob. materiały z sympozjum – *Czym była/jest Kultura Zrzuty?*, [w:] „Sztuka i Dokumentacja” 2012, nr 7, s. 58–93, oraz dokumentację obu wydarzeń – <http://www.kulturazrzuty.pl/suplement.php> [dostęp: 15.04.2016].



alternatywne środowisko artystyczne i ogni-skować jego działania. Tym miejscem miała stać się Galeria Wschodnia.

W poszukiwanie nowego forum zaangażowały się przede wszystkim osoby związane ze środowiskiem neoawangardowym. W 1983 roku reaktywowano działalność STK-u, zawieszoną w stanie wojennym. Rok później prezesem stowarzyszenia został Tadeusz Porada, a w skład zarządu weszli między innymi Janusz Zagrodzki i Józef Robakowski. Przez trzy lata, aż do likwidacji STK-u w 1987 roku<sup>55</sup>, jego siedziba stała się na powrót miejscem prezentacji artystycznych: pokazów sztuki nowych mediów w ramach cyklu *Videoforum*, organizowanego przez Janusza Kołodrubca, występów performance oraz spotkań z twórcami. Innym miejscem, w działalność którego na krótko (w latach 1985–1986) zaangażowali się Zagrodzki i Robakowski, była Nawa św. Krzysztofa – galeria obiegu „przykościelnego”, funkcjonująca przy kościele o.o. Jezuitów w Łodzi. Obaj weszli w skład jej rady programowej, współpracowali też przy redakcji wydawanych przez nią publikacji<sup>56</sup>. Wspominając prowadzoną w swoim mieszkaniu galerię Ślad II, Zagrodzki podkreślał: „Nigdy nie stawiałem sobie za cel stworzenia galerii prywatnej. [...] Od początku sugerowałem konieczność przeniesienia tej działalności do miejsc bardziej dogodnych ze względu na przestrzeń ekspozycyjną i możliwość zgromadzenia znacznej ilości widzów. Wielkie nadzieje pokładaliśmy w Nawie św. Krzysztofa [...], później rolę tę przejęła Galeria Wschodnia”<sup>57</sup>. Obaj z Robakowskim bacznie obserwowali pierwsze wydarzenia mające miejsce na Wschodniej, a na początku 1985 roku spróbowali wciągnąć ją w orbitę neoawangardy. Dzięki inicjatywie Zagrodzkiego – wspieranej przez Robakowskiego i Mikołajczyka – Klimczak i Grzegorski w lutym 1985 roku stali się członkami STK-u, a nieco później stowarzyszenie podjęło uchwałę o współpracy z Galerią Wschodnią<sup>58</sup>. Między obiema grupami pojawiły się też więzi przyjacielskie – okazją do ich zacieśnienia był między innym wspól-

55

W 1985 roku Stowarzyszenie Twórców Kultury, z powodu kłopotów finansowych (zadłużenie z okresu stanu wojennego i straty związane z późniejszą komercyjną działalnością impresaryjno-estradową) oraz konfliktu z lokalnymi władzami miejskimi, po raz pierwszy stanęło przed groźbą likwidacji. Mimo podjęcia działań naprawczych, zostało ostatecznie rozwiązane w lipcu 1987 roku – zob. Z. Cichomicz, *Konstrukcja w rozpadzie*, [w:] „Radar” 1985, nr 42, s. 2–3; M. Koprowski, *Prawda na biegunach*, [w:] „Radar” 1986, nr 49, s. 2–3; J. Robakowski, *Sztuka to – potęga!*, [w:] „Odgłosy” 1987, nr 26, s. 11; J. Bąbol, „*Pewne moralne zastrzeżenia...*”, [w:] „Dziennik Łódzki” 11.08.1987, s. 1–2; J. Rakowiecki, „*Niech szczerą artyści...*”, [w:] „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 35, s. 3; J. S. Józwiak, *Różne języki*, [w:] „Rzeczywistość” 1987, nr 51, s. 11.

56

Wedle relacji Janusza Zagrodzkiego, powodem przerwania współpracy był fakt, iż strona kościelna uznała niektóre z organizowanych tam wydarzeń artystycznych za „pogańskie” i nie chciała wyrażać na nie zgody – rozmowa autora z Januszem Zagrodzkim i Anną Leśniewską-Zagrodzką, luty 2015. O historii galerii szerzej pisał Grzegorz Sztabiński, także zaangażowany w jej działalność – zob. *idem*, *Nawa św. Krzysztofa*, [w:] K.W. Tatarowski, A. Barczyk, R. Nolibrzak [red.], *Pomimo. Obok. Przeciw. Kultura niezależna w Łodzi w latach 70. i 80. XX wieku*, Dom Literatury w Łodzi, Łódź 2013, s. 136–144.

57

*Sztuka w poszukiwaniu miejsca. Z Januszem Zagrodzkim rozmawia Grzegorz Borkowski, op. cit.*

58

Rozmowy autora z Jerzym Grzegorskim (lipiec 2014) oraz Januszem Zagrodzkim i Anną Leśniewską-Zagrodzką (luty 2015).



Czyszczenie Dywanów, urodziny Adama Paczkowskiego, marzec 1983. Muzeum Sztuki w Łodzi

ny pobyt Robakowskiego i Grzegorskiego na plenerze *Opisanie świata* w Okunince latem tego roku<sup>59</sup>. Wszystko to przygotowało Wschodnią do przejęcia energii środowiskowej i tradycji łódzkich galerii alternatywnych. W kolejnych latach tożsamość galerii miały ukształtować konstytutywne elementy tej tradycji: neoawangardowa kultura z jej repertuarem idei i praktyk artystycznych; etos i mitologia „prywatnego”, osobnego miejsca, w którym skupia się artystyczno-towarzyska wspólnota; składkowy – czy też „zrzutowy” – sposób krystalizowania się programu galerii; pozycja, kapitał symboliczny i sieci kontaktów czołowych twórców-organizatorów alternatywnego ruchu artystycznego w Łodzi, wraz z ich ambicjami i antagonizmami.

Śledząc te i dalsze przemiany „topografii” alternatywnego ruchu artystycznego w Łodzi, Robakowski pisał w 1988 roku: „Upadek Strychu, ważnego MIEJSCA, odwrócił kolejną kartę »prywatnego ruchu« w łódzkim środowisku artystycznym. W dalszej kolejności zamknęła swoje podwoje również Galeria Ślad II, Galeria Czyszczenie Dywanów, Archiwum Myśli Współczesnej, a nawet nastąpiło rozwiązanie przez władze kolejnego ważnego MIEJSCA, jakim było Stowarzyszenie Twórców Kultury. Czyżby nastąpił regres tego ruchu? Myślę, że nie! Zmieniły się jedynie okoliczności. Coś, co spełniło swoją rolę, z różnych powodów przestało istnieć. Widocznie dzisiejszej Łodzi wystarcza właściwie jedno publiczne MIEJSCA – Galeria Wschodnia, której prowadzący A. Klimczak i J. Grzegorski bezinteresowną pracą nadali charakter »miejsca otwartego«, gdzie dobrze czują się ludzie aktywni”<sup>60</sup>.

### Miejsce otwarte, sieciowo-składkowa logika rozwoju i dyskusja wokół neoawangardy

Zwrot ku środowisku neoawangardy spowodował, że prowadzący Wschodnią – w sposób bardziej radykalny niż miało to miejsce wcześniej – otworzyli się na sugestie zapraszania konkretnych twórców i organizowania ich prezentacji. Sugestie te były zgłaszane przez osoby, które zaczęły wówczas blisko współpracować z galerią. Początkowo propozycje wystaw przedstawiali przede wszystkim Mikołajczyk, Zagrodzki i Robakowski, później krąg ten poszerzył się o osoby spoza Łodzi. Zapraszani artyści i artystki, polscy i zagraniczni, wnosili ze sobą kolejne kontakty i propozycje współpracy, przyczyniając się do rozbudowy powstającej w ten sposób sieci. Te dynamicznie rozszerzające się pod koniec lat 80. „kręgi Wschodniej” – by z kolei sięgnąć po metaforę stosowaną przez Klimczaka – zaowocowały w kolejnej dekadzie udziałem galerii w szeregu przedsięwzięć realizowanych w Polsce i za granicą. Działał tu mechanizm wymiany i wzajemnego pomnażania kapitałów symbolicznych

59

Rozmowy autora z Józefem Robakowskim (sierpień 2014) i Ryszardem Hungerem (styczeń 2015). Był to plener organizowany przez Ryszarda Hungera z łódzkiej PWSSP. Hunger pełnił na nim funkcję kierownika artystycznego sekcji plastycznej, zaś Robakowski – fotograficzno-filmowej.

60

J. Robakowski, *Pięgi polskiej sztuki lat osiemdziesiątych, op. cit.*, s. 93.

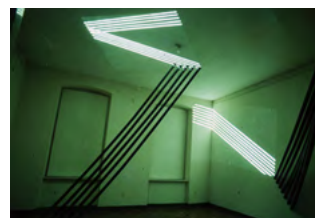
– osoby występujące z propozycjami zapraszania twórców lub realizacji wystaw na Wschodniej budowały własną pozycję środowiskową jako organizatorzy życia artystycznego, a Wschodnia poszerzała swą ofertę wystawienniczą, szybko awansując do czołówki polskich galerii alternatywnych końca lat 80. Otwartość prowadzących galerię na różnorodność sugestii środowiskowych nie doprowadziła jednak do zatraty spójności programowej i wyrazistości profilowej. Tym, co pozwalało je zachować w tamtym okresie, była względna spójność postaw najbliższego kręgu współpracowników galerii i ich sugestii programowych, a także dość konsekwentne decyzje prowadzących to „otwarte miejsce”. Grzegorski i Klimczak odrzucali wówczas wiele propozycji wystaw lub działań, oceniając negatywnie ich wartość artystyczną lub uznając, że zanadto odbiegają one od dotychczasowych prezentacji galerii.

Wróćmy do momentu wkroczenia Wschodniej w orbitę łódzkiego środowiska neoawangardowego. Choć wysiłki na rzecz „przeciągnięcia” galerii na stronę neoawangardy były początkowo podejmowane przez Zagrodzkiego i Robakowskiego, to decydujący impuls nadszedł ze strony Mikołajczyka. Po zakończeniu działalności Warsztatu Formy Filmowej w 1977 roku Mikołajczyk – podobnie jak inni członkowie grupy: Robakowski, Waśko i w mniejszym stopniu Bruszewski – dążył do budowania swojej pozycji środowiskowej poprzez organizowanie życia artystycznego i pracę w charakterze komisarza wystaw. Trzeba nade wszystko wspomnieć o przygotowaniu przez niego wystawy sztuki polskiej *Falochron. Sztuka polska 1970–1980*, towarzyszącej *Konstrukcji w Procesie* z 1981 roku, a także zaangażowaniu w stworzenie składkowego wydawnictwa *Fabryka*, stanowiącego pokłosie *Konstrukcji*. Gdy STK podjęło uchwałę o współpracy z Galerią Wschodnią, Mikołajczyk przedstawił Grzegorskiemu i Klimczakowi koncepcję własnej wystawy, którą chciał zorganizować w galerii, szybko zyskując ich akceptację. Dzięki tej i kolejnym inicjatywom, jakie realizował na Wschodniej w latach 1986–1988, artysta ten w największym stopniu przyczynił się do otwarcia galerii na środowisko neoawangardowe. Trudno przecenić rolę, jaką odegrał na tym etapie jej historii<sup>61</sup>.

Indywidualna wystawa Mikołajczyka *Linia, przestrzeń, światło* odbyła się na Wschodniej na przełomie 1985 i 1986 roku. Oprócz fotografii z cyklu *Zapisy świetlne* i *Fale światła w przestrzeni*, powstałych w pierwszej połowie lat 80., obejmowała ona instalację *Metamorphosis*, przygotowaną specjalnie na tę okazję. Była to jedna z wielu instalacji świetlnych artysty, budowanych przy użyciu tanich, względnie dostępnych surowców, takich jak karton, tektura, sklejka, płyty paździerzowe i pilśniowe, drewno, metal, a także wykorzystujących różne źródła światła – od światła dziennego, przez żarówki i świetlówki, aż po rzutniki diapozytywowe<sup>62</sup>. Wcześniej Mikołajczyk kilkakrotnie tworzył analogiczne instalacje w Niemczech i Holandii,

61  
Rozmowa autora z Józefem Robakowskim, październik 2014.

62  
A.M. Leśniewska, *Przestrzeń światła*, [w:] eadem [red.], *Antoni Mikołajczyk. Przestrzeń światła*, kat. wyst., Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 1998, s. 7.



Instalacja Antoniego Mikołajczyka *Metamorphosis* na wystawie *Linia, przestrzeń, światło*, grudzień 1985 – styczeń 1986

między innymi w 1985 roku, w ramach zbiorowej prezentacji *Prozess und Konstruktion*, czyli drugiej edycji *Konstrukcji w procesie* zorganizowanej przez Ryszarda Waśkę w Monachium. Praca przygotowana dla Wschodniej była pierwszą polską odsłoną tego typu instalacji; kilka spośród kolejnych odsłon, powstałych na przełomie lat 80. i 90., także odbyło się w ramach przedsięwzięć przygotowanych przez galerię<sup>63</sup>. Wszystkie te prace miały charakter efemeryczny, stwarzały różnorodne relacje pomiędzy światłem, materialnymi konstrukcjami i zastaną przestrzenią, by w efekcie zaoferować czasoprzestrzenne ciągi doświadczeń percepcyjnych. Badały zdolność światła do wpływania na percepcję materialnych form u widza, uwytkły specyficzne cechy danego miejsca, czyniąc je artystycznie znaczącymi, ale też poddawały zastaną przestrzeń przekształceniu i redefinicji<sup>64</sup>. Pierwsza instalacja przygotowana dla Wschodniej składała się z tekturowych, pomalowanych na czarno rur, oraz świetlnych linii, rzutowanych za pomocą projektora diapozytywowego w taki sposób, by „wiązka czarnych prętów miała kontynuację w strumieniach światła [...]”. Zamierzeniem realizacji była taka kompozycja przestrzeni, aby z każdego miejsca obserwacji wzajemne relacje między przestrzenią a rysunkiem światła stanowiły wzajemnie dopełniający się układ kształtów<sup>65</sup>.

Była to realizacja przełomowa w historii Wschodniej. Po raz pierwszy powstała tam instalacja, która angażowała całą przestrzeń pomieszczenia galerii, odnosiła się do niej jako takiej i czyniła ją artystycznie znaczącą. Mikołajczyk wszedł w dialog i współpracę z miejscem, stworzył dzieło z gatunku *site-specific* czy też raczej, jak to wówczas ujmowano w środowisku artystycznym związanym ze Wschodnią, realizację „dla miejsca”. Tego typu efemeryczne prace, kreowane „dla miejsca” – poddające się częściowo jego determinantom, ale jednocześnie dokonujące jego przekształcenia, ingerujące w jego strukturę materialno-przestrzenną i angażujące jego pamięć, aspekty kulturowe, społeczne czy ekonomiczne – miały odtąd stanowić jeden z charakterystycznych rysów Wschodniej. W przygotowaniu takich realizacji zwykle partycypowali finansowo i/lub materiałowo sami artyści. Tak było i w tym wypadku: Mikołajczyk opłacił materiały konieczne do stworzenia swojej instalacji, a z łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych pozyskał białe zastawki na okna, pozwalające skutecznie wyciemnić i wizualnie „oczyścić” pomieszczenia galerii. Po jego wystawie pozostały one na Wschodniej i były używane do końca lat 80.

Kolejną wystawą na Wschodniej była obszerna prezentacja międzynarodowego mail artu przygotowana przez Leonarda Grabowskiego i Andrzeja Chętkę. To zainteresowanie praktyką artystyczną opierającą się na sieciach kontaktów i biorącą za swój ramowy temat procesy komunikacji można z dzisiejszej perspektywy potraktować jako symboliczną zapowiedź rozwoju usieciowienia

63  
Zob. A.M. Leśniewska, *Kalendarium*, [w:] eadem [red.], *Antoni Mikołajczyk. Przestrzeń światła*, op. cit., s. 113–156.

64  
Zob. A. Vowinckel, „*Wolność artysty... jest jego rzeczywistością i jego utopią*”, [w:] A.M. Leśniewska [red.], *Antoni Mikołajczyk. Przestrzeń światła*, op. cit., s. 24, 34. Artysta tak określał swoją postawę przy realizacji tego typu prac: „Z chwilą otrzymania wnętrza do dyspozycji zaczynamy anektować jego przestrzeń do własnej idei artystycznej. [...] Każda nowa przestrzeń galerii staje się terenem możliwości realizowania projektu z wykorzystaniem architektury, rzeźby i efemeryczności światła. W swoich instalacjach – rzeźbach świetlnych poprzez wprowadzenie elementów przestrzennych do wnętrza zmieniam i unieważniam jego charakter. Użyty promień światła deformuje przestrzeń, zmienia jej proporcje, przebija ściany i sufit, rozsadza jej wnętrze” – cyt. za A.M. Leśniewska, *Kalendarium*, op. cit., s. 182. Zob. też F. Lipiński, *(Re)mediacje i ramy. Szkice o twórczości Antoniego Mikołajczyka*, [w:] E. Chorzępa, M. Piłakowska [red.], *Antoni Mikołajczyk. Światło odnalezione*, Fundacja 9/11 Art Space i Galeria Piekary, Poznań 2016, s. 64–72.

65  
A.M. Leśniewska, *Kalendarium*, op. cit., s. 118.





Otwarcie wystawy *Mail-Game*, po lewej Józef Robakowski, po prawej Edward Łazikowski, luty 1986

„spacji” – można by też powiedzieć „otwartych miejsc” – powróciła do nadawcy, wypełniona różnymi formami wypowiedzi artystycznej i świadectwami aktualnych tendencji w sztuce<sup>66</sup>.

Mikołajczyk, przygotowując swoją indywidualną prezentację na Wschodniej, myślał już o kolejnych przedsięwzięciach wystawienniczych. Dzięki jego kontaktom, w latach 1986–1987 w galerii odbyły się dwie duże zbiorowe prezentacje. W obu przypadkach Mikołajczyk występował jednocześnie w charakterze komisarza wystawy i biorącego w niej udział artysty. Z jego inicjatywy w kwietniu 1986 roku Wschodnia pokazała *Postawy* – wystawę czołowych twórców polskiej fotografii i fotomediów: Zofii Rydet, Stefana Wojneckiego, Zdzisława Pacholskiego, Jerzego Lewczyńskiego, Natalii Lach-Lachowicz, Zygmunta Rytki, Pawła Kwieka, Andrzeja Różyckiego, Józefa Robakowskiego i Antoniego Mikołajczyka. Opierała się ona na idei konfrontacji indywidualnych „postaw” twórczych, a więc na koncepcie silnie eksponowanym i eksploatowanym w latach 70. Wspomniane postawy były jedynie zasygnalizowane za pomocą pojedynczych prac lub fragmentów pojedynczych serii, co zapewne nie ułatwiało rekonstrukcji koncepcji artystycznych i przebiegu



Stowarzyszenie Twórców Kultury, akcja Zdzisława Pacholskiego *Milcząca większość*, zrealizowana w trakcie wystawy zbiorowej *Postawy* w Galerii Wschodniej, na pierwszym planie Zofia Rydet i Janusz Bogucki, kwiecień 1986

praktyki poszczególnych uczestniczek oraz uczestników. Tym niemniej Mikołajczykowi udało się zebrać twórców należących do różnych pokoleń i reprezentujących odrębne, wyraziste sposoby podejścia do medium fotograficznego. Wystawie towarzyszyła akcja Pacholskiego *Milcząca większość*, zrealizowana w trakcie spotkania w siedzibie STK-u, gdzie artysta fotografował zebranych z pustymi komiksowymi „dymkami” przy ustach.

Wkrótce po zakończeniu *Postaw* Mikołajczyk zaczął planować kolejną zbiorową wystawę, tym razem o charakterze międzynarodowym. Ze względu na uwarunkowania geopolityczne i ograniczone możliwości finansowo-organizacyjne, zdecydował się sięgnąć po „mailartowy” mechanizm zapraszania artystów i transportu prac na wystawę. Jak później wspominał, wysłał listy

66

I. Klamann, *Mail art by Leonard Grabowski*, [w:] „Kalejdoskop”, maj 1990, nr 5, s. 36. W ramach prezentacji na Wschodniej Grabowski zrealizował też własną akcję mailartową: pociął czerwoną papierową płachtę na kawałki i wysłał je, jako kartki pocztowe, na adres galerii, wrzucając do skrzynki w różnych punktach miasta. Gdy dotarły na miejsce, zostały złożone w całość i pokazane na wystawie – *ibidem*, s. 37.

z zaproszeniami oraz prośbą o to, aby „ze względu na specyficzną sytuację, jaka panowała wówczas w Polsce, wszystkie prace zgłoszone na tę wystawę były przesłane pod adres mojego przyjaciela Aleksandra Honory’ego do Kolonii, skąd przywiozłem je potem do Łodzi”<sup>67</sup>. Dzięki temu, w kwietniu 1987 roku Wschodnia pokazała wystawę *Utopia i Rzeczywistość*, a w jej ramach – prace ponad trzydziestu artystów (jedyną kobietą była węgierska artystka Dóra Maurer), czołowych przedstawicieli międzynarodowego środowiska twórców abstrakcji geometrycznej, neokonstruktywizmu, minimalizmu i sztuki konceptualnej. Byli to między innymi Carl Andre, Les Levine, Sol LeWitt i Lawrence Weiner. Zagraniczni artyści pokazali głównie konceptualne zapisy idei artystycznych lub dokumentację wcześniejszych realizacji.



Praca Lesa Levine’a na wystawie *Utopia i Rzeczywistość*, kwiecień 1987, wideo dokumentacja

Czynnikiem, który się do tego przyczynił, był niewątpliwie „mailartowy” sposób transportu prac. W istniejące uwarunkowania organizacyjne znakomicie wpisał się Sol LeWitt, który przysłał „delegowany rysunek” – instrukcję wykonania na ścianie wielkoformatowego kwadratu, podzielonego na cztery mniejsze, wypełnione ukośnymi, ułożonymi w różne strony liniami<sup>68</sup>; rysunek, zgodnie z dostarczoną instrukcją, wykonał na ścianie Wschodniej Grzegorski. Koszty podróży i możliwe trudności z uzyskaniem zgody na przyjazd do Polski spowodowały, że spośród zagranicznych uczestników wystawy na miejscu pojawił się jedynie holenderski artysta, krytyk sztuki i kurator Frank Gribling, ważna postać dla międzynarodowych kontaktów artystycznych między Wschodem i Zachodem Europy w latach 70<sup>69</sup>.

Wydaje się, że pomysł zorganizowania *Utopii i Rzeczywistości* mógł być po części reakcją na wystawę *Process und Konstruktion* – drugą edycję *Konstrukcji w Procesie* zorganizowaną przez Ryszarda Waśkę w Monachium w 1985 roku. Niewykluczone, iż podobnie jak ten ostatni, Mikołajczyk postanowił wykorzystać własny kapitał symboliczny i kontakty w międzynarodowym środowisku artystycznym, które zyskał dzięki wyjazdom na zagraniczne wystawy i festiwale filmowe w latach 70., a także za sprawą przygotowania wspomnianej już zbiorowej prezentacji *Falochron* w 1981 roku. Kontakty te były rozwijane w kolejnych latach. Co więcej, zapraszając zagranicznych artystów, Mikołajczyk powoływał się nie tylko na Galerię Wschodnią, ale też na własną konceptualną „instytucję”, jaką był Punkt Konsultacyjny Sztuki<sup>70</sup> – autorska galeria mieszcząca się w jego pracowni. Wcześniej analogicznie postąpił Waśko, firmując zaproszenia na *Konstrukcję w Procesie* w 1981 roku „szyldem”

67

I. Klamann, *Rozmowa z Antonim Mikołajczykiem*, [w:] „Kalejdoskop” październik 1990, nr 10, s. 13.

68

Inny „delegowany rysunek” LeWitta (sześć figur geometrycznych wykonanych białą kredą na czarnym tle) zrealizowano wcześniej w trakcie *Konstrukcji w Procesie* w 1981 roku – zob. Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [oprac.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, op. cit., s. 27–28.

69

W 1975 roku Frank Gribling odwiedził Polskę, a w 1977 roku przygotował w holenderskim Eindhoven wystawę poświęconą wschodnioeuropejskiej fotografii konceptualnej – zob. F. Gribling, *Photography as a Medium of Communication in Eastern European Art*, [w:] G. J. de Rook [red.], *Oosteuropese conceptuele fotografie*, kat. wyst., Technische Hogeschool, Eindhoven 1977, s. 5. Był też jedną z osób, które zainspirowały i wspierały ideę organizacji wielkiego pokazu sztuki Europy Środkowo-Wschodniej *Works and Words*, który odbył się w 1979 roku w Amsterdamie, w galerii De Appel – zob. M. van Mechelen, *De Appel. Performances, Installations, Video, Projects, 1975–1983*, De Appel, Amsterdam 2006, s. 243–273. Zainteresowanie Griblinga praktykami artystycznymi krajów Europy Środkowo-Wschodniej wiązało się z jego przekonaniem o zdominowaniu zachodnioeuropejskiego świata sztuki przez oddziaływanie sztuki amerykańskiej. Prezentacja eksperymentalnej sztuki z krajów socjalistycznych miała przyczynić się do przełamania tej dominacji – zob. F. Gribling, *Preface*, [w:] J. van Droffelaar, P. Olszanski [red.], *Works and Words*, kat. wyst., De Appel, Amsterdam 1980, s. 3.

70

Jak informował Mikołajczyk w folderze wystawy, „Punkt Konsultacyjny Sztuki zaprosił w 1986 roku artystów z różnych krajów do Międzynarodowej Prezentacji Idei” – *Utopia i Rzeczywistość / Utopia & Reality*, folder wystawy, druk ulotny, [w:] archiwum Galerii Wschodniej.

Archiwum Myśli Współczesnej<sup>71</sup>. O dążeniu do wykorzystania doświadczeń z *Konstrukcji w Procesie* i chęci powtórzenia wypracowanych wówczas sposobów działania świadczy też fakt, że Mikołajczyk planował wydanie, na wzór wspomnianej już *Fabryki*, samodzielnie powielanego katalogu z pracami oraz wypowiedziami teoretycznymi artystów uczestniczących w *Utopii i Rzeczywistości*. Prawdopodobnie powstał jego projekt, ale do realizacji nakładu nigdy nie doszło<sup>72</sup>.

Powstał za to, z inicjatywy Janusza Zagrodzkiego, swoisty wideokatalog wystawy. Dostrzegając już na początku 1985 roku możliwość nawiązania współpracy ze Wschodnią, Zagrodzki przestał robić wystawy w swojej Galerii Ślad II: „Uważałem, że odkąd zaistniało tak dobre miejsce dla sztuki, jakim była prowadzona przez Jurka Grzegorskiego i Adama Klimczaka Galeria Wschodnia, to utrzymywanie mojej galerii jako jeszcze jednej salki nie było już potrzebne”<sup>73</sup>. Dzięki jego sugestiom, pośrednictwu i współpracy Wschodnia zorganizowała wystawy Elżbiety Kalinowskiej oraz Edwarda Łazikowskiego<sup>74</sup>. Ustanie działalności wystawienniczej w Galerii Ślad II nie oznaczało jednak zniknięcia samego jej „szyldu”. W latach 1985–1987 Zagrodzki ograniczył działania swej galerii do tworzenia „dokumentacji video, łączonych z teoretycznym opracowaniem”<sup>75</sup>. Były to wideokatalogi z prezentacji artystycznych pokazywanych w innych miejscach. Powstało ich sześć – z wystawy Edwarda Łazikowskiego w Salonie Sztuki Współczesnej, wystawy Jana Dobkowskiego w Nawie św. Krzysztofa, a także czterech prezentacji na Wschodniej: Antoniego Mikołajczyka, Elżbiety Kalinowskiej, Andrzeja Ciesielskiego oraz wspomnianej już *Utopii i Rzeczywistości*<sup>76</sup>. Wszystkie nagrano za pomocą kamery Olympus, którą Zagrodzki kupił od pewnego niemieckiego artysty podróżującego po Polsce. Operatorami byli Józef Piwkowski i Bartol Lukić. Materiałowi wizualnemu z wystaw towarzyszyły komentarze teoretyczne Zagrodzkiego, odczytywane przez niego samego<sup>77</sup>. Cechował je duży poziom ogólności, humanistyczny uniwersalizm, a także charakterystyczny patos, który wiązał się ze swoistą „mystyką sztuki”, wyczuwalną w podejściu autora. Istotną rolę odgrywał także odpowiednio dobrany podkład muzyczny.

Wideodokumentacje te zwracają uwagę wyrazistą i przemyślaną formą. Tworząc koncepcje poszczególnych zapisów, Zagrodzki wykorzystał niewątpliwie swoje doświadczenia z lat 70., gdy kilkakrotnie współpracował w charakterze scenarzysty przy tworzeniu filmów o sztuce awangardowej, realizowanych przez członków Warsztatu Formy Filmowej w łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych i Studiu Małych Form Filmowych Semafor. Kluczowym elementem był ruch kamery, korespondujący ze specyfiką prac pokazywanych na danej wystawie. W przypadku

71  
Przekonanie o sile oddziaływania, jaką miało tworzenie i wykorzystywanie takich „instytucjonalnych szylków”, było spuścizną działalności Warsztatu Formy Filmowej i całego ruchu galerii alternatywnych w Polsce lat 70. Świadomość ta daje też o sobie znać w opowieści Ryszarda Waśki o powstaniu Archiwum Myśli Współczesnej:  
„Miałem mieszkanie w typowym socjalistycznym budynku. Jedenaście piętér. Myślałem więc, co tu zrobić, jakiego rodzaju zaproszenia wystać w świat, aby ludzie mi zaufali, że jestem jakąś poważną, reprezentatywną osobą. Zdawałem sobie sprawę, że sztuka na Zachodzie funkcjonuje w zupełnie innym obiegu niż w Polsce, bardziej zinstytucjonalizowanym”. Dalej Waśko pisze, że w jednym z pokoiów mieszkania mogło się pomieścić „tylko swego rodzaju archiwum – trzymałem tam wszystkie dokumenty, katalogi, książki, listy od przyjaciół... i ten pokój nasunął mi pomysły dla nazwy tej niby-instytucji” – zob. Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [oprac.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, op. cit., s. 15.

72  
I. Klamann, *Rozmowa z Antonim Mikołajczykiem*, op. cit., s. 13.

73  
*Sztuka w poszukiwaniu miejsca. Z Januszem Zagrodzkim rozmawia Grzegorz Borkowski*, op. cit.

74  
Zagrodzki myślał też o zaprezentowaniu twórczości czeskiego artysty Dalibora Chatrný'ego. W grę wchodziło pokazanie jego rzeźb z opilków metalu, formowanych dzięki oddziaływaniu magnetycznemu, jednak ze względu na problemy ze zdobyciem odpowiednich magnesów do wystawy nie doszło – rozmowa autora z Januszem Zagrodzkim i Anną Leśniewską-Zagrodzką, luty 2015.

75  
*Sztuka w poszukiwaniu miejsca. Z Januszem Zagrodzkim rozmawia Grzegorz Borkowski*, op. cit.

instalacji Mikołajczyka *Metamorphosis* kamera znakomicie oddawała ruch ciała odbiorcy w przestrzeni i czasoprzestrzenny proces doświadczenia, kluczowy dla tej pracy. Bardziej tradycyjne ujęcia występowały w materiałach z wystaw *Znak i przestrzeń* Kalinowskiej oraz *Piszęcoścyszę* Ciesielskiego. W pierwszym wypadku chodziło o podkreślenie zagadnienia rytmu znakowania jako gestycznego wymiaru malarstwa, w drugim – samej idei zapisu i procesualności pisma, jego różnorodnych form wizualnych, jego trwania, powtarzalności i serialności, dostrzegalnych w prezentowanych książkach artystycznych i instalacjach. Zbiorowy charakter *Utopii i Rzeczywistości* przełożył się z kolei na strukturę zbliżoną do wideokatalogu: sekwencję poświęconą danemu artyście otwierała imienna plansza, po której następowała prezentacja jego pracy z komentarzem na temat jego ogólnej postawy artystycznej. Opisując koncepcję wystawy, Zagrodzki skupił się na wątku utopijnego myślenia, nieliczącego się z realnymi warunkami i możliwościami, jako podstawie wszelkich znaczących osiągnięć w sztuce. Korespondowało to z głównym kontekstem, jaki dla prezentacji stworzył sam Mikołajczyk. W folderze wystawy zacytował on, w charakterze motto, wypowiedź Carla Andre: „życie jest jedynie snem, dzieła sztuki są okruciami budzenia się”, po czym sam zadeklarował, że „wolność artysty, oparta na jego wewnętrznej postawie, jest jego utopią, a także jego rzeczywistością”<sup>78</sup>. W tej wewnętrznej „osobności”, w negatywnej wolności od realnych uwarunkowań życia i twórczości artystycznej, znaczna część środowiska neoawangardowego upatrywała znamion oporu wobec ówczesnej rzeczywistości społeczno-politycznej i ekonomicznej.

Dokumentacja *Utopii i Rzeczywistości* została później pokazana przez Mikołajczyka na II Biennale Sztuki Nowej w Zielonej Górze. O wiele ciekawsze „przedłużenie” w późniejszej historii Wschodniej znalazł materiał z wystawy *Piszęcoścyszę* Ciesielskiego – jedyna spośród dokumentacji Zagrodzkiego pozbawiona jego teoretycznego komentarza. Krytyk sztuki Jerzy Busza, nieobecny na samej wystawie, poświęcił jej wnikliwy tekst<sup>79</sup>. Analizy prac Ciesielskiego były tam ściśle splecione z refleksją nad ich medialnie zapośredniczonym doświadczeniem, znamionującym kulturę epoki postmodernizmu, a także z diagnozą postępujących przemian kultury artystycznej, w tym roli samej krytyki sztuki. Rozpatrując sytuację doświadczenia sztuki w postaci dokumentacji – doświadczenia sztuki jako widmowego archiwum – Busza podkreślał, że opisywana przez niego wystawa „egzystuje w nowej mutacji, jako replika przetransponowana na zapis video ze wszystkimi merytorycznymi konsekwencjami takiego zabiegu. [...] »prawdziwą« wystawą nie jest na dobrą sprawę ówczesny, sprzed dwóch lat pokaz artystyczny Andrzeja Ciesielskiego w Łodzi, lecz, okazało się teraz, »prawdziwą« wystawą dla mnie jest zła technicznie kopia video i to tylko w chwili, gdy ją oglądam”<sup>80</sup>. W analizie tej „no-

76  
Niezależną wideodokumentację *Utopii i Rzeczywistości* zrealizował Witold Krymarys.

77  
Komentarz Zagrodzkiego nie towarzyszył jedynie wideodokumentacji wystawy Andrzeja Ciesielskiego *Piszęcoścyszę*.

78  
*Utopia i Rzeczywistość*, folder wystawy, druk ulotny, [w:] archiwum Galerii Wschodniej.

79  
J. Busza, *Wspomnienia z wystawy, której nie było*, w niniejszym tomie, s. 488-497.

80  
*Ibidem*, s. 491.



Wystawa Andrzeja Ciesielskiego, *Piszęcoścyszę*, na ścianie plakaty wydarzeń w Galerii Na Plebanii, luty 1987

wej mutacji” krytyk istotnie uwzględnił niską jakość kopii nagrania – czyli samą materialność archiwistycznego nośnika – jako jeden z czynników kształtujących doświadczenie prezentowanych prac i generujących ich znaczenia.

Wystawa Ciesielskiego *Piszęcostyszę* odbyła się z inicjatywy Mikołajczyka. Idąc za jego sugestią, Grzegorski i Klimczak zaprosili również Petera Downsbrough, który przygotował instalację *i (AND)*, odnoszącą się do przestrzeni Wschodniej i akcentującą jej wybrane aspekty za pomocą subtelnych, konceptualno-minimalistycznych interwencji. Oprócz tego Mikołajczyk odpowiadał za stworzenie założeń programowych Wschodniej. Istnieje obiegowe przekonanie, iż galeria, jako „otwarte miejsce”, nigdy nie miała żadnego wyraźnie sformułowanego programu. Rzeczy nie mają się jednak tak prosto. W archiwum galerii znajduje się niesygnowany maszynopis zatytułowany *Założenia programowe Galerii „Wschodnia”*<sup>81</sup>. Grzegorski i Klimczak nie pamiętają dokładnych okoliczności jego powstania, ale zgadzają się, że głównym autorem zawartych w nim idei był właśnie Mikołajczyk<sup>82</sup>.

Dokument został napisany najprawdopodobniej w 1987 roku i stanowi istotne świadectwo reakcji środowiska neoawangardowego na szereg prezentacji polskiej „nowej ekspresji”. Chodzi tu przede wszystkim o zbiorowe wystawy i manifestacje pokoleniowe *Ekspresja lat 80-tych* w sopockim BWA (1986) i *Co słuchać* w dawnych warszawskich Zakładach Norblina (1987), o prezentacje Grupy i Koła Klipsa na Documenta 8 w Kassel (1987), a także o inne pokazy grupowe i indywidualne, wpisujące się w apogeum ówczesnego instytucjonalnego zainteresowania „nową ekspresją”. W pierwszej części tekstu pojawiły się nawiązania do konceptualnego modelu poszerzania definicji i pola sztuki, jak również do neoawangardowej idei galerii-laboratorium z przełomu lat 60. i 70. Skupiając się na sztuce aktualnej – polskiej i zagranicznej – Wschodnia zakładała „możliwość prezentacji dokonań, które mogą wywołać wątpliwości co do ich wartości estetycznych, o ile będą one w interesujący sposób ustosunkowywały się do koncepcji sztuki lub będą próbą poszukiwania dla niej nowego miejsca lub funkcji”<sup>83</sup>. W efekcie galeria miała być „nie tyle salonem artystycznym, ile laboratorium, w którym znajdzie się miejsce dla różnorodnych eksperymentów twórczych. W związku z tym przewidujemy łączenie pokazów prac z odczytami artystów i teoretyków sztuki oraz dyskusjami”<sup>84</sup>. Nacisk kładziony na to, by galeria była miejscem rozwoju kultury dyskursywnej związanej ze sztuką, także stanowił dziedzictwo konceptualnej teorio-praktyki, sympozjów artystycznych i alternatywnego ruchu galeryjnego lat 70.

W drugiej części tekstu pojawia się kluczowe zagadnienie samookreślenia, redefinicji i transformacji neoawangard, reagujące w swoim „przedłużonym trwaniu” czy też „życiu po życiu” na pojawienie się „nowej ekspresji”. W tej sytuacji Wschodnia miała stać się prze-

81  
*Założenia programowe Galerii „Wschodnia”, niesygnowany maszynopis, nlb [w:] archiwum Galerii Wschodniej.*

82  
Rozmowa z Jerzym Grzegorskim i Adamem Klimczakiem, marzec 2015.

83  
*Założenia programowe Galerii „Wschodnia”, op. cit.*

84  
*Ibidem.*

strzenię aktualizacji kultury neoawangardowej. Miało to być miejsce prezentacji nowych działań artystów, których postawy ukształtowały się w latach 70., jak i tych spośród debiutujących w latach 80., którzy dystansowali się od neoawangardy i dokonywali jej zdecydowanej krytyki, lecz jednocześnie odwoływali się – mniej lub bardziej świadomie – do jej dziedzictwa, wykorzystywali jej narzędzia i praktyki, zachowywali pewne istotne składniki jej etosu.

*W obecnym momencie najistotniejszym problemem artystycznym wydaje nam się kryzys sztuki awangardowej. Jego symptomy można było zauważyć już w końcu lat siedemdziesiątych. Obecnie, za granicą reakcją na intelektualizm awangardowy są różne odmiany sztuki ekspresyjnej (neo-fowizm, Neue Wilde Malerei itp.). Chcemy w najbliższym czasie prześledzić ten problem w sztuce polskiej, pokazując wystawy artystów, którzy należeli w latach siedemdziesiątych do nurtu sztuki awangardowej. Interesują [nas – T.Z.] ich obecne poczynania i przemiany, jakim ulega ich twórczość. Oprócz tych wystaw, zamierzamy prezentować twórczość artystów, którzy bądź odcinali się od awangardy, bądź w ostatnim okresie zgłosili wobec jej propozycji zastrzeżenia. Nasz program wystaw na najbliższy okres można więc określić jako dyskusję wokół awangardy*<sup>85</sup>.

Choć program ten nigdy nie został opublikowany i nie funkcjonował jako taki w świadomości środowiska artystycznego związanego ze Wschodnią, to jednak dobrze opisywał ogólny profil działalności i pole zainteresowań galerii, a także kryteria doboru wystaw. Nie kłócił się też bynajmniej z opisaną wcześniej logiką „otwartego miejsca”, a jedynie ukierunkowywał, zawężał i precyzował „otwartość” galerii, nie pozwalając, by zmieniła się w całkowitą nieokreśloność i chaotyczny eklektyzm. W końcówce lat 80. na Wschodniej istotnie toczyła się „dyskusja wokół awangardy”. Oprócz aktualnych postaw i realizacji twórców wywodzących się z neoawangardowej formacji lat 70., prezentowano tam młodsze pokolenie, łączące – w różnej proporcji – elementy awangardowego etosu z drapieżną ekspresyjnością, ludycznością, anarchistyczną kontestacją, ale też wyobraźnią, symbolicznością, atencją dla materialności i codzienności. Na Wschodniej artyści i artystki młodego pokolenia swobodnie używali nowych „języków” sztuki wypracowanych przez neoawangardę – od praktyk nowomediálních, przez performance, aż po instalację – „wybijając” je z ich pierwotnych ram i wzbogacając o te same elementy, które wysuwały się na pierwszy plan w nurcie malarskiej „nowej ekspresji”. Wskazując szersze i – przynajmniej na pierwszy rzut oka – paradoksalne konsekwencje pojawienia się tego nurtu, Grzegorz Dziamski pisał, że „największym beneficjentem malarskiej ekspresji lat 80. okazała się sztuka postkonceptualna, która pod wpływem tego malarstwa stała się bardziej ekspresyjna, zmysłowa, otwarta na świat codziennych znaków i przedmiotów [...]”<sup>86</sup>. Wschodnia była właśnie jednym z głównych miejsc, w których dokonywał się proces negocjowania i syntezy neoawangardy oraz jej

85  
*Ibidem.*

86  
G. Dziamski, *Ekspresja malarska lat 80.*, [w:] J. Ciesielska [red.], *Republika bananowa. Suplementy do sztuki polskiej lat 80.*, Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, Dolnośląski Festiwal Artystyczny przy OKiS, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Wrocław–Szczecin 2009, s. 32.

„nowoekspresyjnej” negacji. A nawet więcej: galeria była także – do czego za chwilę powrócę – jednym z miejsc, w których dochodziło do zasadniczej reorientacji wektorów polskiej sztuki lat 80., rozrysovania na nowo jej „mapy”, przedefiniowania jej kluczowych elementów oraz przebudowania ich hierarchii.

Tak nakreślone ramy programowe spowodowały, że to, co wówczas uchodziło za sztandarowy element „nowej ekspresji”, czyli „dzikie malarstwo”, niemal w ogóle na Wschodniej nie zaistniało. Jednym z wyjątków była wystawa Marka Kamieńskiego *Malarstwo, fotografia, videoperformance „Per ass, hole and cello”*, zorganizowana na początku 1986 roku, a zatem w momencie, gdy neoawangardowy zwrot Wschodniej dopiero się dokonywał. Ale nawet w tym wypadku ekspresyjne malarstwo sąsiadowało z obrazami medialnymi i samo było na nich częściowo oparte: na niektórych obrazach, wśród gestycznych, krzykliwych w kolorze form, pojawiały się postacie ko-



Zaproszenie na wystawę Marka Kamieńskiego *Malarstwo, fotografia, videoperformance „Per Ass, Hole and Cello”*, luty 1986

biece – malarskie cytaty z magazynów lub filmów pornograficznych. Zdjęcie kobiety rozchylającej pośladki znalazło się także na zaproszeniu (z dopiskiem „Lick me”) oraz iście „punkowym” plakacie wystawy. Wywołało to zresztą nieoczekiwany rezonans „polityczny”:

tuż przed otwarciem ekspozycji prowadzący galerię otrzymali telefon od pracującej w Wydziale Kultury UMŁ Krystyny Potockiej-Suwalskiej z ostrzeżeniem o planowanej interwencji cenzury. Cenzorzy, przez ręce których przeszły materiały informujące o wystawie Kamieńskiego, uznali, że będą na niej pokazywane filmy pornograficzne. Do interwencji jednak ostatecznie nie doszło<sup>87</sup>.

Jeszcze bardziej złożony przypadek stanowiła wystawa *Budujemy mosty dla Pana Starosty. Obiekty, obrazy* Sibylle Hofter – młodej niemieckiej artystki z Berlina Zachodniego, która pojawiła się na Wschodniej z inicjatywy Robakowskiego. Jeden z pokoiów na



Instalacja Sibylle Hofter *Miasto* na wystawie *Budujemy mosty dla Pana Starosty*, luty – marzec 1987

Wschodniej Hofter wypełniła monumentalnym *Miastem* – malowaną makietą nawiązującą do elementów pejzażu miejskiego Berlina, a zbudowaną ze styropianu i papieru. W drugim pokoju artystka pokazała obrazy – trawestacje dzieł nowożytnych mistrzów, oraz malowane obiekty z blachy – atrapy sprzętów domowego użytku. Wszystkie prace sprawiały wrażenie dziecięcych samoróbek i przypominały nieco realizacje włoskiej transawangardy lub niemieckich „nowych dzikich”. W tym kontekście sytuowała je wówczas krytyczka Jolanta Ciesielska, pisząc, że ekspresja malowanych powierzchni obiektów przywodzi na myśl „naiwną formę rysunków dziecka, a zarazem po-

87

Rozmowa autora z Jerzym Grzegorskim (lipiec 2014) oraz Krystyną Potocką-Suwalską (marzec 2015).

etykę *neue wilde*<sup>88</sup>. Podkreślała też jednak, że inspiracją dla Hofter był zabawkowy samochód, wykonany ręcznie przez rzemieślnika z Senegalu. W efekcie, interpretując twórczość artystki, dostrzegała w niej pragnienie ucieczki przed życiem w wielkim mieście, konsumpcjonizmem i kiczem kultury masowej. Odczytanie to pozostawało w zgodzie z zamierzeniami artystki, która chciała swą realizacją wyrazić sprzeciw wobec „zachodniego perfekcjonizmu”<sup>89</sup>. Sytuacja ta każe zwrócić uwagę na coś, co można by nazwać geografiją artystyczną czy wręcz geopolityką nurtu „nowej ekspresji”, niosącej ze sobą odmienne znaczenia po obu stronach żelaznej kurtyny. Aby to pokazać, wystarczy zestawić *Miasto* Hofter z identycznie zatytułowaną instalacją-makieta wrocławskiej grupy Luxus. Powierzchowne analogie w zakresie materiału i estetyki malarskiej kryły istotne różnice w przekazie: jak się można domyślać, w pracy Luxusu nie chodziło o przesyt konsumpcjonizmem i perfekcjonizmem, lecz – jak ujmował to Paweł Jarodzki, jeden z członków grupy – o ukazanie „charakteru współczesnego miasta polskiego – totalnego syfu z całą jego kuriozalnością”<sup>90</sup>. Nie był to jedyny przypadek, gdy praca zachodniego artysty lub artystki, pokazana – *nomen omen* – na Wschodniej, uwypuklała odmienność tamtejszych uwarunkowań ekonomiczno-politycznych, społecznych czy kulturowych. W przypadku wystawy Hofter odmienność ta dała też o sobie znać na poziomie materialnej organizacji przedsięwzięcia: niemiecka artystka mogła sobie pozwolić na przywiezienie prac z Berlina wynajętym samochodem dostawczym. Dzięki temu mogła swobodnie poruszać się po Polsce i – za sprawom kontaktów Wschodniej oraz Robakowskiego – pokazać swoje realizacje w kilku innych miastach: Wrocławiu, Koszalinie, Lublinie, Warszawie i Zielonej Górze<sup>91</sup>.

Do artystów, którzy przejęli neoawangardowy etos niezależności i poddawali go radykalizacji, a jednocześnie budowali swoją tożsamość i kapitał symboliczny na zjadliwej krytyce intelektualizmu i postaw konceptualno-analitycznych sztuki lat 70., należeli niewątpliwie członkowie Łodzi Kaliskiej. Wiosną 1985 roku musieli oni opuścić Strych<sup>92</sup> – ze względu na konflikt z jego właścicielem Adamiakiem – i zaczęli rozglądać się za nowym lokum dla swojej działalności. Szukali, co istotne, miejsca „na wyłączność”, takiego, w którym mogliby pełnić rolę głównych „aktorów”. Wschodnia nie spełniała tego warunku. Jak wspomina Zofia Łuczko, „sprzyjająca i podobna strychowej atmosfera była w Galerii Wschodniej, jednak w owym czasie było to miejsce już bardzo znane, a więc zbyt otwarte, zbyt przeludnione i działające według swojego programu”<sup>93</sup>. W grudniu 1986 roku Łuczko założyła w wynajmowanym przez siebie mieszkaniu przy ulicy Obrońców Stalingradu 46 Galerię „U Zofii”. To właśnie tam, przez kilka miesięcy, do czerwca następnego roku, znalazła schronienie Łódź Kaliska i mocno już okrojone środowisko „zrutowców”. Nie oznaczało to jednak, że członkowie Kaliskiej całkowicie

88

J. Ciesielska, *Samochód z Senegalu*, maszynopis, [w:] archiwum Galerii Wschodniej.

89

Rozmowa Marii Morzuch z Sibylle Hofter, [w:] „Kalejdoskop”, maj 1990, nr 5, s. 34.

90

Cyt. za A. Mituś, P. Stasiowski, *Agresywna Niewinność. Historia grupy Luxus*, BWA Wrocław, Wrocław 2014, s. 462.

91

Rozmowa Marii Morzuch z Sibylle Hofter, *op. cit.*, s. 34.

92

J. Ciesielska, *Anioł w piekle (rzeź o Strychu)*, *op. cit.*, s. 11.

93

Z. Łuczko, *Galeria „U Zofii”*, cyt. za M. Pierzchała, *Galeria U Zofii. Kalendarium imprez oraz historia galerii*, [w:] „Sztuka i Dokumentacja” 2011, nr 5, s. 113; zob. też s. 110–115.



odrzućli możliwość działania na Wschodniej. Z jednej strony podjęciu współpracy sprzyjała wcześniejsza znajomość oraz przyjaźń z Klimczakiem i Grzegorskim<sup>94</sup>, z drugiej – chęć zaznaczenia swojej obecności i wprowadzenia krytyczno-prześmiewczego głosu do „dyskusji wokół neoawangardy”, jaka zaczęła budować profil galerii. Gdy więc prowadzący Wschodnią zaplanowali stworzenie własnej cyklicznej imprezy – zbiorowej wystawy, która prezentowałaby

młodsze pokolenie artystów, członkowie Łodzi Kaliskiej, myślący o podobnej inicjatywie, zgłosili swój akces i włączyli się w prace organizacyjne.

Nazwa przedsięwzięcia powstała w trakcie rozmowy Grzegorskiego z Andrzejem Kwietniewskim. Gdy ten pierwszy, nawiązując do wizerunku Łodzi jako miasta przemysłu włókienniczego, zaproponował „Złote Czółenko”, ten drugi, z typową dla Łodzi Kaliskiej przekorą, zmienił ją na „Złote Czółtko”. Tak już zostało<sup>95</sup>. Pełna nazwa imprezy – która miała się odbyć trzykrotnie w latach 1987–1989 – brzmiała: I Majówka Artystyczna *Złote Czółtko*<sup>96</sup>.

Z Łodzi Kaliskiej w pierwszej edycji „dwudniowego spotkania artystów” wzięli udział Marek Janiak, Andrzej Kwietniewski i Adam Rzepecki. Idąc za ich sugestią, prowadzący galerię zaprosili też innych uczestników Kultury Zrzuty: Zbigniewa Liberę i Jerzego Truszkowskiego, których realizacje były też w tamtym okresie (1986–1987) prezentowane na zbiorowych manifestacjach „nowej ekspresji”, oraz kompozytora, muzyka i poetę Janusza Dziubaka<sup>98</sup>. Organizatorzy wyraźnie mieli ambicje, aby *Złote Czółtko* stało się imprezą ogólnopolską. Zaproszono więc – korzystając w niektórych wypadkach z kontaktów Łodzi Kaliskiej – artystów i artystki z Warszawy, Lublina, Wrocławia oraz Gdańska: Janusza Bałdygę, Mikołaja Smoczyńskiego, Ewę Zarzycką, Annę Płotnicką, Grzegorza Klamana (troje ostatnich nie wzięło ostatecznie udziału w imprezie). Spotkaniu i prezentacjom towarzyszyło przygotowanie składkowego katalogu. Uczestników i uczestniczki poproszono o przesłanie materiałów, które byłyby zapowiedzią realizacji przygotowywanych na wystawę. Przeważały rysunkowo-opisowe projekty instalacji, były też zdjęcia i kadry z prac wideo, pojedyncze partytury i wypowiedzi teoretyczne<sup>98</sup>.

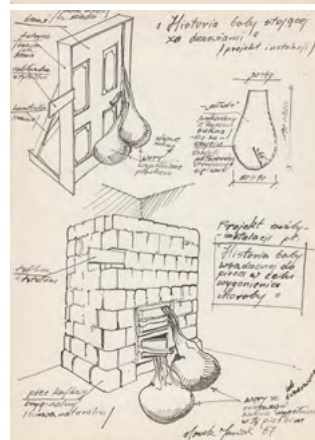
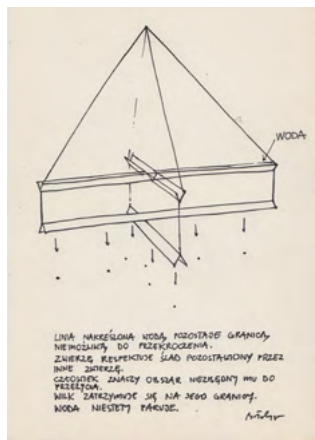
Dzięki Łodzi Kaliskiej doszło również do współpracy Wschodniej z Galerią „U Zofii”. To właśnie tam rozpoczęło się *Złote Czółtko*. Imprezę otwierał wernisaż wystawy Mikołaja Smoczyńskiego, prezentującego instalacje naścienne z białej tkaniny, które podejmowały

94

Klimczak i Janiak znali się jeszcze z czasów liceum. Później, na przełomie 1984 i 1985 roku, Klimczak i Grzegorski sporadycznie pojawiali się na Strychu.

95

Rozmowa autora z Jerzym Grzegorskim, lipiec 2014. Inną wersję powstania tego tytułu podaje Marek Janiak, twierdząc, że określenie „złote czółtko” pojawiło się w wyniku pomyłki przy pisaniu tekstu ze wstępnymi założeniami imprezy – rozmowa autora z Markiem Janiakiem, sierpień 2018.



I Majówka Artystyczna *Złote Czółtko*, katalog wystawy, projekty prac Janusza Bałdygi *Perspektywa zbieżna* (u góry) oraz Marka Janiaka *Historia baby stojącej za drzwiami* i *Historia baby wsadzonej do pieca w celu wygonienia choroby*

malarskie zagadnienia światła i faktury, oraz performance Janusza Dziubaka – wykonującego swoisty „koncert” na papierowej klawiaturze. Następnie uczestnicy i publiczność przeszli na Wschodnią, gdzie pokazywano pozostałe prace: instalacje, obiekty i obrazy członków Łodzi Kaliskiej, Bałdygi, Grzegorskiego i Klimczaka, a także kartonowe plansze z kadrami prac wideo *Obrzędy intymne* Libery i *Pożegnanie Jesieni* Truszkowskiego. W trakcie wernisażu doszło do incydentu: pijani Truszkowski i Libera zaczęli niszczyć prace pozostałych artystów. Zanim zostali obezwładnieni – głównie przez Grzegorskiego i Janiaka – zdołali zerwać powieszoną pod sufitem instalację Bałdygi i połamać ją na kawałki. Akt destrukcji spowodował, że przewidziana na dwa dni impreza zakończyła się pierwszego dnia<sup>99</sup>.

Kilka dni później Wschodnia pojechała na II Biennale Sztuki Nowej (BSN) w Zielonej Górze, organizowane przez Zenona Polusa, Zbigniewa Szymonika, Brygidę Grzybowicz i Wojciecha Kozłowskiego pod egidą lokalnego BWA i przy wsparciu jego dyrektorki Bogumiły Chłodnickiej. Do tego, że Wschodnia mogła się zaprezentować na oficjalnej, ogólnopolskiej wystawie, przyczyniły się – raz jeszcze – kontakty i pośrednictwo członków Łodzi Kaliskiej. Zielonogórskie biennale stworzono z myślą o pokazaniu twórczości młodych artystów, którzy od wprowadzenia stanu wojennego zasadniczo bojkotowali państwowe galerie i funkcjonowali w obiegu nieoficjalnym<sup>100</sup>. Inicjatywa zyskała zgodę lokalnych struktur partyjnych, które zareagowały z entuzjazmem, dostrzegając w niej szansę na odzyskanie legitymizacji po stanie wojennym i „wykazanie się” przed władzami centralnymi. Lokalna władza zapewniła też – w współpracy z Ministerstwem Kultury i Sztuki – wsparcie finansowe<sup>101</sup>. Analogicznie było w przypadku wspomnianych wcześniej, oficjalnych prezentacji „nowej ekspresji”, które organizowano za zgodą i przy wsparciu finansowym władz lokalnych oraz centralnych<sup>102</sup>. Jak wspominają organizatorzy zielonogórskiego biennale, był to obustronny kompromis<sup>103</sup>. Z jednej strony

96

Nawiązanie do Łodzi jako miasta przemysłu włókienniczego znalazło jeszcze wyraz – choć raczej ironiczny – w ogłoszeniu, w którym impreza nosiła rozbudowany tytuł: *Złote czółtko czyli pierwsza majówka artystyczna w prawdziwie robotniczym mieście* – zob. program muzeów i galerii, [w:] „Kalejdoskop”, maj 1987, nr 5, s. 18.

97

Dziubak później odcinał się od Kultury Zrzuty i wołał podkreślać swoją współpracę z grupą „Niezależne Studio Muzyki Elektroakustycznej” – zob. list Janusza Dziubaka do Jolanty Ciesielskiej z 25.09.1988, <http://www.kulturazrzuty.pl/tworcy-dziubak.php> [dostęp: 25.07.2015].

98

Ostatecznie katalog, odbity na ksero w niewielkim nakładzie, powstał po wystawie – *I Majówka Artystyczna „Złote Czółtko”*, kat. wyst., Galeria Wschodnia i Galeria „U Zofii”, ksero, [w:] archiwum Galerii Wschodniej.

99

Rozmowa autora z Jerzym Grzegorskim i Adamem Klimczakiem, czerwiec 2016.

100

Zob. wypowiedź Zenona Polusa [w:] P. Słodkowski [red.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, Fundacja Salony, Zielona Góra 2014, s. 272–278 oraz K. Schiller, *Nowa fala w Zielonej Górze. Biennale Sztuki Nowej 1985–1996. Zarys wydarzeń*, [w:] „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku” 2017, nr 3, s. 270–288.

101

Wypowiedź Zenona Polusa, [w:] P. Słodkowski [red.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, op. cit., s. 273–274, 295.

102

Zob. K. Stanisławski, 1987, [w:] *idem* [red.], *Apogeum. Nowa ekspresja 1987*, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń 2010, s. 7–9.

103

Wypowiedź Zbigniewa Szymoniaka i Wojciecha Kozłowskiego, [w:] P. Słodkowski [red.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, op. cit., s. 339, 381.



artyści, początkowo nieufni wobec państwo-  
wej instytucji i nieskorzy do „pójścia na układ  
z władzą”, widząc merytoryczną swobodę, jaką  
im zapewniono i mając potrzebę zaistnienia  
w oficjalnym obiegu, zgadzali się na wzięcie  
udziału w imprezie. Z drugiej strony władze, re-  
agując z pobłażliwością, choć nie bez cenzury,  
na kontestacyjne treści niektórych realizacji<sup>104</sup>,  
starały się tworzyć atmosferę postępującej  
liberalizacji w polityce kulturalnej<sup>105</sup>. Nie było to  
działanie bezinteresowne. Na początku drugiej  
połowy lat 80. władze komunistyczne podjęły  
próbę kontynuacji i radykalizacji reform gospo-  
darczych zainicjowanych na początku dekady  
w celu wyprowadzenia Polski z kryzysu i spłaty  
zadłużenia zagranicznego. W latach 1985–1986  
opracowano wytyczne tzw. II etapu reformy,  
który miał pozwolić na przejście od systemu  
nakazowo-rozdzielczego do centralnie stero-  
wanego-rynkowego. Reforma zakładała między  
innymi pozyskiwanie kapitału zagranicznego,  
zwiększenie zaangażowania społecznego  
w proces naprawy gospodarki i wspieranie roz-  
woju sektora prywatnego. Plany te powstawały  
jednak przy bardzo niskim społecznym popar-  
ciu dla reformy i braku wiary w jej powodzenie.  
Co więcej, radykalizacja zmian wymagała wpro-  
wadzenia kolejnych podwyżek cen. Na drugą  
połowę 1987 roku zaplanowano referendum,  
w którym społeczeństwo miało się opowiedzieć  
za programem reform – przy świadomości  
związanych z nimi kosztów. Wydaje się, że roz-  
poczęta wcześniej, częściowa liberalizacja poli-  
tyki kulturalnej miała tworzyć wrażenie ogólnej  
„otwartości” władz i wpisywać się w szersze dzia-  
łania na rzecz zwiększenia poparcia społeczne-  
go dla reform gospodarczych<sup>106</sup>.

Pierwszą edycję BSN z 1985 roku poprzedziło  
spotkanie *Laboratoria Młodych*, zorganizowane  
pod koniec 1983 roku. Wśród zaproszonych  
byli uczestnicy Kultury Zrzuty: członkowie Łodzi  
Kaliskiej oraz Jerzy Truskowski<sup>107</sup>. Znaleźli się  
tam za sprawą jednej z osób pracujących nad or-  
ganizacją biennale – Brygidy Grzybowicz, która  
wcześniej była na łódzkim Strychu i dobrze  
znała środowisko „zrutowców”. Zaprosiła ich

104  
Wypowiedzi Zenona Polusa i Wojciecha Kozłowskiego, [w:]  
P. Stodkowski [red.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione  
Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, op. cit., s. 295–297, 391.

105  
Wypowiedź Zbigniewa Szymoniaka, [w:] P. Stodkowski [red.],  
*Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale  
Sztuki Nowej*, op. cit., s. 322.

106  
Zob. D. T. Grala, *Reformy gospodarcze w PRL (1982–1989). Próba  
ratowania socjalizmu*, Trio, Warszawa 2005, s. 276–310. Zob. też  
K. Stanisławski, 1987, op. cit., s. 7, 11, gdzie jest mowa o „luzowaniu  
węzła” przez władze komunistyczne w związku z pogarszającą  
się sytuacją gospodarczą i społeczną w kraju oraz próbami  
wprowadzenia reform rynkowych.

107  
Zob. N. Markiewicz [oprac.], *Kalendarium Biennale Sztuki Nowej*,  
[w:] P. Stodkowski [red.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione  
Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, op. cit., s. 399.

108  
Grzybowicz poznała członków Łodzi Kaliskiej w 1983 roku  
w Gorzowie Wielkopolskim, w trakcie spotkania *Próg*,  
zorganizowanego w Małej Galerii przez Ewę Hornik –  
korespondencja elektroniczna autora z Brygidą Grzybowicz,  
styczeń 2018.

109  
„W 1985 roku BWA w Zielonej Górze zorganizowało I Biennale  
Sztuki Nowej – oficjalną imprezę, która stanowiła swego rodzaju  
zamknięcie okresu bojkotu instytucji państwowych w obszarze  
sztuki współczesnej, powrócił zatem oficjalny obieg kultury.  
Impreza ta stała się również zapowiedzią końca Kultury Zrzuty.  
Ten stan rzeczy zmanifestowałem w swoim wystąpieniu-  
performance w ramach biennale, dokonując symbolicznego aktu  
spalenia wydawnictwa »Tango«” – J. Józwiak, *Kultura Zrzuty –  
o pamięci i realizacji idei*, op. cit., s. 77. W biennale brali też udział  
artyści łódzcy niezwiązani z Kulturą Zrzuty: Sławomir Kosmyńka,  
Tadeusz Piechura. Grzegorz Przyborek, Grzegorz Sztabiński  
i Jerzy Treliński.

110  
M. Szczegóła, bez tytułu, [w:] B. Chłodnicka, W. Kozłowski, Z.  
Polus [red.], *I Biennale Sztuki Nowej*, BWA w Zielonej Górze,  
Zielona Góra 1985, s. 11

111  
Zob. wypowiedź Wojciecha Kozłowskiego, [w:] P. Stodkowski  
[red.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona  
i Biennale Sztuki Nowej*, op. cit., s. 377.

także do uczestnictwa w I BSN<sup>108</sup>. Tym razem oprócz Łodzi Kaliskiej  
i Truskowskiego w imprezie wziął udział Jacek Józwiak<sup>109</sup>. Już pierw-  
sza edycja biennale była zdominowana przez akcje, performance  
i instalacje – działania redefiniujące języki artystyczne i problematykę  
sztuki poprzedniej dekady w nowej sytuacji kulturowej, zaś „dzikie  
malarstwo”, uznawane wówczas za emblematyczną sztukę lat 80.,  
pozostawało w tle<sup>110</sup>. Starano się przy tym uwzględnić przedstawicieli  
ośrodków z całego kraju, reprezentantów różnych pokoleń, a także  
szeroką panoramę postaw artystycznych<sup>111</sup>.

W trakcie przygotowań do I BSN organizatorzy zwrócili uwagę na  
działalność galerii alternatywnych jako ważnych czynników napę-  
dowych i miejsc skupiających nieoficjalne życie artystyczne. Dzięki  
temu, w sposób niejako naturalny, narodziła się koncepcja drugiej  
edycji biennale. Postanowiono zaprosić najważniejsze galerie alter-  
natywne z całej Polski i zaoferowano im możliwość prezentacji współ-  
pracujących z nimi artystów i artystek. Ten „klucz” galeryjny pozwolił  
ukazać samą strukturę organizacyjną nieoficjalnego obiegu i nakre-  
ślić jego geografii artystyczną<sup>112</sup>.

Do udziału w II BSN zaproszono dwanaście galerii z całej Polski.  
Każda mogła pokazać dokumentację z dwóch ostatnich lat działalności  
oraz twórczość od czworga do ośmiorga współpracujących artystów  
i artystek. Otwarcie na pluralizm pola artystycznego i chęć konfrontacji  
różnorodnych postaw, bardzo silnie podkreślane w katalogu<sup>113</sup>, prze-  
łożyły się także na szeroką panoramę prezentowanych galerii. Były  
to: Galeria 72 z Chełmna; Galeria Akumulatory 2, Galeria AT i Galeria  
Wielka 19 z Poznania; Galeria BWA z Lublina; Galeria Działań, Pracownia  
Dziekanka i Galeria RR z Warszawy; Foto-Medium-Art oraz Zakład  
nad Fosą i Ośrodek Działań Plastycznych z Wrocławia; Galeria „po”  
z Zielonej Góry; Galeria Wschodnia z Łodzi. Połowa z nich była pro-  
wadzona przez artystów<sup>114</sup>. Dodatkową wystawę przygotowali sami  
organizatorzy, pokazując artystów wzbogacających obraz „zjawisk  
najbardziej istotnych dla współczesnej sztuki poszukującej”<sup>115</sup>, a pozo-  
stających poza ruchem galeryjnym lub związanych z galeriami, które  
nie wzięły udziału w II BSN. Jak wspomina Zenon Polus, „ktoś użył ta-  
kiego hasła, że Biennale Sztuki Nowej oznacza »od Stażewskiego do  
Rzepeckiego« [...]. I było w tym wiele racji”<sup>116</sup>.

Jak już zaznaczałem, Wschodnia znalazła się na II BSN za sprawą  
Łodzi Kaliskiej. Rozpoczynając przygotowania do drugiej edycji im-  
prezy, organizatorzy wiedzieli już o działalności Wschodniej od człon-  
ków grupy<sup>117</sup>. Łódź Kaliska początkowo otrzymała osobne zaproszenie  
– organizatorzy zaproponowali im przygotowanie pokazu pod egidą  
Strychu. Grupa początkowo rozważała taką możliwość i zaplanowała  
indywidualne prezentacje Janiaka, Kwietniewskiego, Rzepeckiego,  
Dziubaka i Libery oraz pokaz dokumentacji „galerii Strych i sytuacji  
z nią związanych”<sup>118</sup>. Pomysł ten – z powodów, które dziś trudno usta-  
lić – został jednak zarzucony. W zamian członkowie Łodzi Kaliskiej,

112  
Na kwestię „geografii najmłodszej  
sztuki” zwrócił już wtedy uwagę  
krytyk Krzysztof Stanisławski – zob.  
*idem, Spóźniona transawangarda?  
– na marginesie II Biennale Sztuki  
Nowej – Zielona Góra '87*, [w:]  
„Sztuka”, 1988, nr 35–38, s. 43.

113  
Z. Polus, bez tytułu, [w:] *idem* [red.], *II  
Biennale Sztuki Nowej*, op. cit., s. 4.

114  
Zob. wypowiedź Wojciecha  
Kozłowskiego, [w:] P. Stodkowski  
[red.], *Przestrzeń społeczna. Historie  
mówione Złotego Grona i Biennale  
Sztuki Nowej*, op. cit., s. 379–380.

115  
Z. Polus, *Wystawa od organizatorów*,  
[w:] Z. Polus [red.], *II Biennale Sztuki  
Nowej*, op. cit., s. 114.

116  
Zob. wypowiedź Zenona Polusa,  
[w:] P. Stodkowski [red.], *Przestrzeń  
społeczna. Historie mówione  
Złotego Grona i Biennale Sztuki  
Nowej*, op. cit., s. 303. Pracę Henryka  
Stażewskiego pokazała Galeria 72  
z Chełmna, prowadzona przez Bożenę  
Kowalską – N. Markiewicz [oprac.],  
*Kalendarium Biennale Sztuki Nowej*,  
op. cit., s. 406.

117  
Korespondencja elektroniczna  
autora z Wojciechem Kozłowskim,  
październik 2014.

118  
Zob. list Marka Janiaka do  
organizatorów II Biennale Sztuki  
Nowej, maszynopis bez daty,  
[w:] archiwum Łodzi Kaliskiej,  
zob. [http://www.kulturazrzuty.  
pl/wydarzenia\\_1987.php](http://www.kulturazrzuty.pl/wydarzenia_1987.php) [dostęp:  
20.05.2016]. Z listu wynika, że  
mając początkowo przyznany limit  
pięciu miejsc, członkowie grupy  
proponowali organizatorom biennale  
dodatkowe zaproszenie Jerzego  
Truskowskiego i Grażyny (Zofii)  
Łuczko.



Praca Adama Rzepeckiego *Zielona Góra* na II Biennale Sztuki Nowej, BWA w Zielonej Górze, maj 1987

Libera i Truszkowski pojechali do Zielonej Góry jako artyści zaproszeni przez Wschodnią.

Prezentacja przygotowana przez Wschodnią na II BSN była w dużej części powtórzeniem tego, co pokazano w galerii podczas I Majówki Artystycznej *Złote Czółko*. Realizacje Janiaka, Rzepeckiego, Kwietniewskiego, Libery, Truszkowskiego, Klimczaka i Grzegorskiego zostały uzupełnione o realizacje z wcześniejszych indywidualnych wystaw Mikołajczyka, Kalinowskiej, Ciesielskiego

i Hofter, a także dokumentację – „wideokatalog” *Utopii i Rzeczywistości*. Niektóre prace zostały zmodyfikowane, rozbudowane lub pokazane w innych wariantach. Dotyczyło to między innymi *Metamorphosis*, instalacji *site-specific* Mikołajczyka, którą artysta – zachowując jej zasadniczy charakter – zaaranżował od nowa, dostosowując ją do przestrzeni tzw. Wieży Głodowej, gdzie została pokazana pod tytułem *Obszar zmienności*<sup>119</sup>.

Biennale było też okazją do pokazania samoświadomości prowadzących galerię, zmanifestowania zasady „otwartego miejsca” i zwrócenia uwagi na składkowy mechanizm budowania programu. W katalogu opublikowano tekst Adama Klimczaka, który warto przytoczyć w całości:

*Program galerii jest współtworzony przez wiele osób. I na tych prawie 130 m<sup>2</sup> „publicznego” mieszkania w czynszowej kamienicy ujawnia się aktywność tych ludzi, którzy nie wahają się być przeszkodą na drodze spokojnego istnienia tego miejsca. Za cenę powstałych konfliktów i kompromisów zostaje wytworzona energia zmieniająca dotychczasowe formy działania i tworząca świadomość, że ważne są tylko te struktury, które wchłaniają, aktywizują i konkretyzują nasze zamierzenia. Te twórcze perturbacje (powodem których może być np.: idea grupy lub jednostki, destrukcyjna osobowość, pokusa wyłączności, komercyjność, środki realizacji, władza, czas...), uwidaczniają także działanie procesu, jaki zachodzi w obszarze prawie każdej aktywnej galerii, zarówno efemerydy, jak i tej z wieloletnią tradycją. Proces ten bowiem raz zapoczątkowany, ulegać musi ciągłym zmianom w czasie i przestrzeni. Aktywność artystyczna i wielkość obszaru oddziaływania galerii, zależą nie tylko od wielkości pasji i kompetencji związanych z nią ludzi, ale także od stopnia zrozumienia owych zasad. Im większa mobilność zachodzącego procesu, tym większa szansa na eliminację prywatnej, destrukcyjnej GRY, przyspieszającej niebezpieczeństwo stabilizacji lub koniec galerii. W sytuacji istniejącego, ciągłego zagrożenia likwidacją, bądź nawet zamknięcia, doświadczenia te mogą być w krótkim czasie przeniesione i odtworzone w innym miejscu. To, co zostało zrealizowane w galerii na przestrzeni trzech lat jej istnienia, jest chyba dowodem potwierdzającym słuszność idei współtworzenia tych kruchych swoją prywatnością i narażonych na ciągle inwigilacje miejsc. Powodem świadomie pominiętego w tych założeniach aspektu wyboru przez galerię określonych koniunktur*

119

A. M. Leśniewska, *Kalendarium*, op. cit., s. 125.



Instalacja Antoniego Mikołajczyka *Obszar zmienności* na II Biennale Sztuki Nowej, BWA w Zielonej Górze, maj 1987

*i zjawisk artystycznych, postaw i tendencji (tak często manifestowanych w programach) jest istniejąca właśnie w tych zasadach otwartość wobec wszystkich problemów, charakterystycznych dla sztuki naszego czasu. Jej złożoność i ruchliwość uwidaczniają i dokumentują dzisiaj właśnie te galerie, które dochowują wierności wspomnianym wcześniej zasadom*<sup>120</sup>.

Opisując otwarty, wielopodmiotowy i składkowy proces kształtowania programu galerii, Klimczak poświęcił dużo miejsca związanym z tym „twórczym perturbacjom”. Indywidualne pasje, konflikty, kompromisy, partykularne interesy, dążenie do zmonopolizowania miejsca, przewaga związana z pozycją w polu sztuki i posiadanym kapitałem symbolicznym, czy wreszcie „destrukcyjna osobowość”: wszystkie te elementy dynamizowały sytuację w galerii i wpływały na jej rozwój, ale mogły też zagrozić samemu istnieniu miejsca. Kluczem do jego utrzymania było wzajemne równoważenie się i znoszenie rozbieżnych dążeń, interesów oraz działań poszczególnych osób, osiąganego dzięki temu, że żadna z nich nie zyskiwała na dłuższej pozycji dominującej. Ciągła zmienność osób decydujących o programie galerii miała gwarantować samoregulację związanego z nią środowiska artystycznego. Można by się w tym dopatrzeć zaskakujących, przynajmniej na pierwszy rzut oka, podobieństw do liberalnego dyskursu o „wolnym rynku” regulowanym „niewidzialną ręką”, choć w przypadku Wschodniej rolę takiej „ręki”, która – w sposób jak najbardziej widzialny – regulowała środowiskową sytuację w galerii i moderowała jej program, pełnili Grzegorski i Klimczak.

W retrospektywnej ocenie organizatorów, Wschodnia i jej „bardzo silna reprezentacja”<sup>121</sup> były jednym z najciekawszych i najbarwniejszych elementów drugiej edycji biennale. Oprócz pokazanych prac uwagę publiczności skupiła akcja zainicjowana na miejscu przez członków Łodzi Kaliskiej. Polus wspomina ją w następujący sposób: „Łódź Kaliska była już dość dobrze znana w Polsce. Oni występowali w wielu różnych plenerowych sytuacjach. Byli znani



Zainicjowana przez członków Łodzi Kaliskiej, zbiorowa akcja w trakcie wernisazu II BSN, BWA w Zielonej Górze, maj 1987

z tego, że łobuzowali, komuś opony porzecinali albo powietrze spuścili, różnie z nimi bywało. Tu zachowywali się absolutnie grzecznie. Zrobili wspólny performance: w drzwiach BWA ustawili stoły, postawili tam parę butelek wódki, nawet nie wiem, czy tę wódkę pili, czy nie pili, pewnie pili trochę, ale nie żeby byli za bardzo pijani. Ale każdy się [przy tym] łąpał [za głowę] i mówił: »Ale chujowa sztuka! Ale chujowa sztuka!«<sup>122</sup>. Wedle zbliżonej – lecz dokładniejszej – relacji Kozłowskiego, „wszyscy siedzieli przy jednym stole i jednym głosem krzyczeli: »Ale chujowa impreza!« Opadały im głowy na ten [stół], a Lachowicz

120

A. Klimczak, *Galeria Wschodnia*, [w:] Z. Polus [red.], *II Biennale Sztuki Nowej*, op. cit., s. 86.

121

Wypowiedź Wojciecha Kozłowskiego, [w:] P. Stodkowski [red.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, op. cit., s. 377.

122

Wypowiedź Zenona Polusa, [w:] P. Stodkowski [red.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, op. cit., s. 304.

podchodził i mówił: »Brawo! Gratuluję! Gratuluję!« Wszyscy sobie gratulowali<sup>123</sup>. Polus przywołuje też „kontrowersyjne rzeczy”, które na biennale pokazał Libera, w tym „obrazy z własną spermą” oraz wideo *Obrzędy intymne*<sup>124</sup>. Jak wspomina, rozmawiał o nich z Tadeuszem Pawłowskim, łódzkim filozofem i estetykiem, obecnym na biennale: „I pytam go, co on na ten temat sądzi, bo to, co Libera pokazuje, jest po prostu obsceniczne, prawda, dotyka własną rodzinę tymi filmami. A Pawłowski uświadomił mi coś zupełnie nowego. Powiedział: »Wie Pan co, ja za parę lat będę wiedział, czy to warto było oglądać, czy nie. Nie ma wypowiedzi *ad hoc*«. O, to mi się podobało. Zobaczmy, jak to społecznie zafunkcjonuje. I jak świat wokół nas się zmienia. Miał wiele racji, miał wiele racji»<sup>125</sup>.

Te dzisiejsze, retrospektywne opinie na temat pokazu Wschodniej pozostają zgodne z ocenami formułowanymi tuż po biennale. Warto przywołać wnikliwą recenzję Krzysztofa Stanisławskiego, który w II BSN dostrzegał oznaki przełomu: odejścia od ekspresyjnego malarstwa, utożsamianego z transawangardą, na rzecz obiektów, instalacji i działań składających się na nowe zjawisko, określane przez niego mianem „sztuki po-transawangardowej”. W tym kontekście na szczególną uwagę zasługiwała Wschodnia, która była „największą rewelacją II BSN” i „przedstawiła najciekawszą (bodaj tylko po salonie Wielkiej 19) i najbardziej różnorodną ekspozycję sztuki po-transawangardowej. [...] We Wschodniej najwięcej się działo i tam artyści potrafili wytworzyć najgorętszą atmosferę. Ich działaniom towarzyszyła autentyczna radość tworzenia i chęć nawiązania kontaktu z publicznością<sup>126</sup>. Zdaniem krytyka, na tle obu wspomnianych galerii pozostałe wypadły dość blado, a ostatecznego „dowodu na to, że dokonała się prawdziwa zmiana warty wśród galerii alternatywnych dostarczyły mało interesujące ekspozycje dwóch »gigantów« jeszcze sprzed kilku lat: Galerii BWA Lublin [...] oraz warszawskiej RR [...]»<sup>127</sup>.

123

Wypowiedź Wojciecha Kozłowskiego, [w:] P. Słodkowski [red.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, op. cit., s. 378. Zachowana dokumentacja fotograficzna autorstwa Leszka Krutulskiego-Krechowicza, jak i dołączony do niej opis wskazują, że we wspomnianej akcji oprócz Adama Rzepeckiego, Marka Janiaka i Andrzeja Kwietniewskiego z Łodzi Kaliskiej brali udział między innymi Adam Klimczak, Andrzej Ciesielski, Sybille Hofter, Zygmunt Rytka, Jerzy Grzegorski, Andrzej Lachowicz i Zbigniew Szymoniak – dokumentacja akcji artystów zaproszonych przez Galerię Wschodnią na II BSN, odbitki fotograficzne naklejone na papier i opisane, [w:] archiwum BWA w Zielonej Górze. Opis umieszczony obok zdjęć potwierdza też, że wypowiedziane w czasie akcji zdanie brzmiało: „Ale chujowa impreza!”

124

Wypowiedź Zenona Polusa, [w:] P. Słodkowski [red.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, op. cit., s. 303. Na I BSN Libera pokazał między innymi prace *Niektóre kobiety, dla których onanizowałem się w latach 1977–1978* oraz *Niektóre kobiety, dzieci i mężczyźni, dla których onanizowałem się*. Były to kolaże, w skład których wchodziły kartki z zaschniętą spermą. Zaprezentował też, podobnie jak na *Złotym Czółku*, kartonową planszę z kadrkami dokumentującymi jego pracę wideo *Obrzędy intymne*. Z relacji Krzysztofa Stanisławskiego wynika, że odbył się też pokaz samej tej pracy wideo – zob. *idem*, *Spóźniona transawangarda? – na marginesie II Biennale Sztuki Nowej – Zielona Góra '87*, op. cit., s. 43.

125

Wypowiedź Zenona Polusa, [w:] P. Słodkowski [red.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, op. cit., s. 304.

126

K. Stanisławski, *Spóźniona transawangarda? – na marginesie II Biennale Sztuki Nowej – Zielona Góra '87*, op. cit., s. 37–44.

127

*Ibidem*, s. 43.

Recenzja Stanisławskiego pozwala wydobyć złożoną czasowość tego, co w latach 1986–1987 zaczęło się dziać na Wschodniej. „Dyskusja wokół neoawangardy”, wokół jej „życia po życiu”, jej anachronicznego trwania w polu przeddefiniowanym przez transawangardową „nową ekspresję”, wytworzyła przestrzeń, w której mogła pojawić się sztuka „po-transawangardowa”<sup>128</sup> jako kontynuacja, aktualizacja i transformacja neoawangardy. Sztuka „po-transawangardowa” zmieniła wektory pola artystycznego lat 80., przeddefiniowała jego punkty odniesienia i rozrysowała od nowa jego mapę. Stworzyła też, retrospektywnie, odmienną perspektywę patrzenia na samą „nową ekspresję”: ukazała ją jako fenomen pozornie tylko odrzucający konceptualno-medialną i performatywną kulturę neoawangardy lat 70., a w istocie – rozwijający się w polu sztuki trwale przekształconej przez jej idee i praktyki. Wschodnia była jednym z miejsc budujących taką odmienną perspektywę w drugiej połowie lat 80. Swoiste podsumowanie tego procesu dokonało się w Łodzi, choć już poza Wschodnią, na „wystawie-instalacji” *Lochy Manhattanu, czyli sztuka innych mediów*, zorganizowanej na przełomie maja i czerwca 1989 roku przez Józefa Robakowskiego. Jak wspomina artysta, jednym z celów przedsięwzięcia było zwrócenie uwagi na element ciągłości między konceptualizmem lat 70. i „nową ekspresją” lat 80., pokazanie, że „ten młody ruch wcale nie jest tylko ekspresjonistyczny, ale też ma już cechy działań postmodernistycznych, opartych na doświadczeniach konceptualnych z poprzednich lat”<sup>129</sup>.

Po *Złotym Czółku* i II BSN Wschodnia kontynuowała swoją „dyskusję wokół neoawangardy” i zaprezentowała szereg wystaw, które rozwijały idee oraz doświadczenia sztuki lat 70. w nowej sytuacji kulturowej. Na przełomie 1987 i 1988 roku w galerii nastąpiła prawdziwa ofensywa działań z użyciem mediów technicznych. W maju 1987 roku Andrzej Paruzel pokazał instalację *Sznurowadła w kolorze zieleni weneckiej*, która była wyrazistym gestem konfrontacji praktyk medialnej neoawangardy z „nową ekspresją”. Składała się z dwóch elementów – „narożników” usytuowanych naprzeciw siebie. Z jednej strony Paruzel ustawił „ścianę” zbudowaną z kilkunastu telewizorów o różnych rozmiarach. Włączone, ale nie podłączone do zewnętrznego źródła sygnału antenowego, emitowały jedynie światło kinoskopowe; na ekranach niektórych widać było szczątkowy obraz odbieranego programu telewizyjnego. Drugi „narożnik” tworzył niewielki płot z desek – wycięty przez Paruzela razem z Klimczakiem i Grzegorskim z większego ogrodzenia „gdzieś w mieście”<sup>130</sup>. Pod płotem wysypano pokaźną ilość zielonego pigmentu – około sto kilogramów zakupionych przez artystę za niewielką kwotę w sklepie z farbami. Przypominało to sposób magazynowania budulca – jak piasek lub żwir – na budowach. Całość można zinterpretować jako zestawienie dwóch rzeczywistości medialnych, dwóch typów nośni-

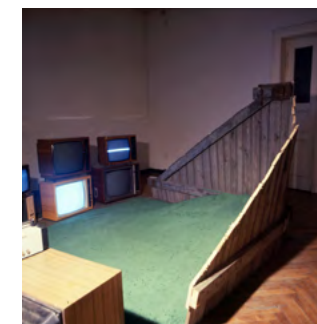
128

*Ibidem*, s. 44.

129 *Postmodernistyczny garaż. Z Józefem Robakowskim rozmawia Paweł Lisowski*, [w:] P. Lisowski [red.], *Państwo wojny*, op. cit., s. 31. Zob. też. I. Graw, *Conceptual Expression: On Conceptual Gestures in Allegedly Expressive Painting, Traces of Expression in Proto-Conceptual Works, and the Significance of Artistic Procedures*, [w:] A. Alberro, S. Buchmann [red.], *Art After Conceptual Art*, MIT Press, Generali Foundation, Vienna 2006, s. 119–133.

130

Korespondencja elektroniczna autora z Andrzejem Paruzelem, styczeń 2018.



Andrzej Paruzel, *Sznurwadła w kolorze zieleni weneckiej*, maj 1987

ków: monitorów telewizyjnych, wykorzystywanych przez konceptualno-medialną neoawangardę, oraz pigmentu będącego emblematem „nowej ekspresji”. Wyznaczały one pole sztuki, być może nawet „ring”, w którym miało dojść do konfrontacji, ale też wymieniały się cechami: pigment stawał się medium konceptualnym, zaś telewizory „odzyskiwały” swój aspekt przedmiotowo-materialny.

Kilka miesięcy później, w październiku, na Wschodniej odbyła się wystawa Robakowskiego *Gabinet kątów energetycznych*. Do początków 1987 roku Robakowski koncentrował swą działalność organizacyjną w Łodzi na STK-u oraz prowadzonej przez siebie Galerii Wymiany. STK, dzięki odpowiednim warunkom lokalowym, pozwalał mu na zrealizowanie w latach 1984–1986 kilku spotkań i pokazów, a także przygotowanie pierwszej edycji festiwalu *Video-Art-Clip*. Likwidacja STK-u spowodowała, że artysta zaczął intensywniej współpracować ze Wschodnią. *Gabinet* był multimedialną wystawą prac należących do cyklu *Kąty energetyczne*, rozwijanego od połowy lat 70. i mającego trwać aż po połowę lat 90. Także i tę ekspozycję można potraktować jako gest konfrontacji przedstawiciela neoawangardy z „nową ekspresją”. Motywem przewodnim Robakowski uczynił ideę „kąta” – emblemat awangardowego intelektualizmu i postawy racjonalnej w sztuce – chcąc pokazać, iż zachowuje ona aktualność w nowej sytuacji kulturowej. W tym celu nasycił ją niejednoznacznością. Autorski tekst do wystawy przywoływał echa dyskursów towarzyszących konceptualnym praktykom artystycznym w latach 70., miał podobny do nich język, ale jednocześnie był podszyty subtelną błagą i manipulacją<sup>131</sup>:

*Prace z cyklu „kąty energetyczne” są wyrazem fascynacji problemem istnienia KĄTA jako swego rodzaju geometrii intuicyjnej. [...] Zastanawiam się, na ile „geometria” jako czysto abstrakcyjny wymysł ludzkiego praktycyzmu może funkcjonować w sztuce? Aby ten problem postawić jako istotny, postanowiłem posłużyć się mistyfikacją, która w procesie dochodzenia do „prawdy” może stać się jedynym moim argumentem. Zabieg sprowadzenia idei kąta do FETYSZA pozwolił narzucić geometrię na rzeczywistość, a nawet na moją motoryczność biologiczną – czyli w konsekwencji jakoby napięcie energii metafizycznej. To napięcie ma być celem tej absurdalnej pracy, czyli sposobem nadania własnej artykulacji niezależnie istniejącej już ode mnie materii<sup>132</sup>.*

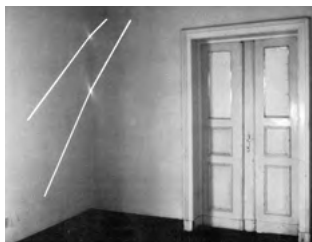
Kąt był istotnie fetyszem powracającym na wystawie niezliczoną ilość razy, w różnych postaciach, mediach i kontekstach. Na ścianach wisały zdjęcia fragmentów pejzaży miejskich i naturalnych z naniezionymi kątami oraz obrazy malarskie i fotografie ukazujące abstrakcyjne kompozycje z kątami emanującymi światłem lub energią. W drugim pokoju, zaciemnionym, artysta umieścił diapozytywowy projektor, który rzucał na ścianę dwie świetlne linie, załamujące się w rogu pomieszczenia. Można tam było obejrzeć także pracę wideo, ewokującą ideę kątów energetycznych i wypełniającą całą galerię dźwiękami, które kojarzyły się z pracą aparatury technicznej. Rolę łącznika między obiema przestrzeniami pełniła wiązka światła z pro-

131

Przy okazji kolejnej odsłony *Gabinetu Kątów Energetycznych* w Małej Galerii w Warszawie, w czerwcu 1988 roku, Robakowski mówił już wprost o swojej „grze w manipulację” służącej „do zatarcia klarownego wizerunku osobowego” – J. Robakowski, *Manipuluję*, [w:] *idem, Sztuka poszukiwania decyzji. Dekada 1980–1990*, op. cit., s. 79.

132

J. Robakowski, *Gabinet kątów energetycznych*, [w:] *idem, Sztuka poszukiwania decyzji. Dekada 1980–1990*, op. cit., s. 35.



Józef Robakowski, *Gabinet kątów energetycznych*, październik 1987

jektora filmowego, która padała na ekran z zaznaczonymi na czarno kątami. W ramę, którą wyznaczały kąty, wpisywały się cienie rzucane przez ciała widzów przechodzących przed projektorem. Wszystkie elementy składowe wystawy zostały zaaranżowane w taki sposób, aby się wzajemnie uzupełniały i tworzyły całościową instalację.

W wywiadzie udzielonym w trakcie wernisażu Robakowski<sup>133</sup> wyróżnił dwie aktualne postawy artystyczne: postawę racjonalną oraz postawę polegającą na tworzeniu absurdalnych obrazów i treści poprzez „ekspresję własną”. Sam opowiedział się za postawą racjonalną – argumentował, że ona także pozwala na generowanie absurdalnych rzeczy, zdań i sytuacji. W ten sposób, niejako „na własnym terenie”, skonfrontował się z „nową ekspresją”, a jednocześnie się od niej zdystansował, przekonując, że dzięki postawie racjonalnej można uzyskać te same efekty i wartości, które uznawano za specyficzne dla tego sztandarowego nurtu lat 80. Sprowadzenie „nowej ekspresji” do pierwiastka absurdalności pozwoliło mu bowiem powołać się na elementy dadaistycznego absurdu, obecnego od lat w jego własnej twórczości. Można wręcz zaryzykować twierdzenie, że swoją wystawę na Wschodniej pojmował i projektował jako gabinet racjonalistyczno-dadaistycznych kuriozów<sup>134</sup>.



Józef Robakowski udzielający wywiadu podczas wernisażu wystawy *Gabinet kątów energetycznych*, październik 1987

Do idei i doświadczeń lat 70., a w szczególności do fotomedialnego konceptualizmu, nawiązywała także wystawa Tomasza Samosionka, zamykająca 1987 rok. Obejmowała zdjęcia,

obiekty oraz instalacje, które były analizą i inscenizacją różnych aspektów medium fotograficznego – światła, emulsji, obrazu i jego paradoksalnej rzeczywistości. Samosionek zbudował aparaturę pozwalającą na kolimację wiązki światła – czyli uzyskanie wiązki równoległej, pozbawionej, na ile to możliwe, dyfrakcji – a następnie fotografował skolimowane światło pochodzące z różnych źródeł i przepuszczane przez barwne filtry. Na ścianie jednego z pomieszczeń galerii zawisły zdjęcia skolimowanych wiązek świetlnych, a przestrzeń drugiego pomieszczenia wypełniła instalacja z czarnych nici, tworzących skomplikowaną, sieciową strukturę – miała ona zaznaczać hipotetyczną, nieskończoną drogę tych wiązek światła, ulegających odbiciom i załamaniom. Kolejna instalacja eksponowała emulsję fotograficzną, przeniesioną z odbitek drogą długotrwałej kąpielii w wodzie i zaschniętą na ściankach szklanych pojemników. Widzowie mogli też zagłębić się w mikrostrukturę fotografii – oglądać pod mikroskopem układy ziaren srebra wraz z zabarwieniem, tworzące różnorodne efekty graficzne. Pozostałe instalacje i obiekty dotyczyły relacji między obiektami architektonicznymi widocznymi na zdjęciach a ich hipoteczными „przedłużeniami” poza kadrem, jak

133

Wywiad ten stał się później częścią wideo Robakowskiego *Gabinet kątów energetycznych* z 1987 roku, opartego w znacznej części na autorskiej dokumentacji wystawy w Galerii Wschodniej.

134

Zob. J. Robakowski, *Manipuluję*, op. cit., s. 79, gdzie określenie „kuriozum” zostaje wprost odniesione do artysty i jego twórczości, oraz T. Załuski, *O pożytkach z historii sztuki dla życia. Galeria Wymiany i Kolekcja Multimedialna Józefa Robakowskiego*, [w:] B. Czuba [red.], *Sztuka wymiany. Kolekcja Józefa Robakowskiego [Uśpiiony kapitał 4]*, Fundacja Profile i Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2013, s. 51–57, 91–93, gdzie omawiam wczesne inspiracje Robakowskiego nowożytnymi „gabinetami osobliwości”, a także wykorzystanie przez niego idei „kuriozum” w wystawach, które organizował w późnych latach 90. i po roku 2000.



Tomasz Samosionek, *Linia, ziarno i przestrzeń. Fotografie z lat 1982–1987*, grudzień 1987

również odnosiły się do teorii względności. Dopełnieniem była instalacja znajdująca się na podłodze – czarno-białe pasy powtarzające zygakowaty układ listew parkietu oraz leżące na nich pasiaste poduszki. Ta swoista „leżanka” stanowiła rozwiązanie aranżacyjne integrujące poszczególne obiekty i instalacje w całość zintegrowaną z przestrzenią galerii, a jednocześnie była przewrotnym nawiązaniem do siedzisk umieszczonych w muzeach sztuki<sup>135</sup>.



II Międzynarodowy Festiwal *Video-Art-Clip*, po prawej stoją Vera Bódy i Józef Robakowski, luty 1988

Zwieńczeniem tej serii prezentacji praktyk medialnych było kolejne przedsięwzięcie zrealizowane na Wschodniej przez Robakowskiego. W marcu 1988 roku w galerii miała miejsce druga edycja Międzynarodowego Festiwalu *Video-Art-Clip*. Przewidując duże zainteresowanie przeglądem, poproszono publiczność o wcześniejsze zgłoszenie

udziału w celu zarezerwowania miejsc i odbiór kart wstępu. W przejściu między pokojami stanowiącymi przestrzeń ekspozycyjną galerii ustawiono dwa telewizory, zwrócone „plecami” do siebie i podłączone do jednego magnetowidu. Główny punkt programu stanowił pokaz prac z premierowej, siódmej edycji *Infermentalu*, „pierwszego międzynarodowego magazynu na kasetach video”<sup>136</sup>. *Infermental* był oddolną inicjatywą artystyczną, międzynarodową siecią kontaktów i współpracy w zakresie kreacji, dokumentacji, dystrybucji i prezentacji ruchomego obrazu wideo. W latach 1981–1991 wydano jedenaście edycji magazynu, przygotowanych przez zmieniający się zespół redaktorów i redaktorek z różnych części świata – Europy, Ameryki Północnej i Japonii. Materiały pozyskiwano w ramach otwartego naboru, poddawano selekcji i organizowano w sekcje tematyczne. Sieć *Infermentalu* rozrastała się wraz z kolejnymi edycjami, wykorzystując usieciowienie każdego z regionalnych ośrodków odpowiedzialnych za organizację i redakcję magazynu. Pomysłodawcą przedsięwzięcia był węgierski artysta Gabór Bódy, zaś pieczę nad stroną organizacyjną i koordynacją prac sprawowała jego żona, historyczka sztuki Vera Bódy. Robakowski wraz z Małgorzatą Potocką<sup>137</sup> uczestniczyli w symbolicznej inicjacji *Infermentalu* w 1981 roku w Budapeszcie, a następnie stali się częścią jego międzynarodowej sieci – prowadzona przez nich Galeria Wymiany funkcjonowała jako jedno z jej „biur”. Dzięki temu otrzymywali materiały z kolejnych edycji magazynu oraz nawiązywali kontakty owocujące dalszą wymianą artystyczną.

W drugiej edycji festiwalu *Video-Art-Clip* na Wschodniej brała udział Vera Bódy – prezentowała wspomnianą już, siódmą edycję *Infermentalu*. Robakowski pokazał z kolei własny wybór prac autorów z różnych krajów, przygotowany w dużej mierze w oparciu o materiały z trzeciej, czwartej i piątej edycji tego magazynu. Wi-

135

Rekonstrukcja wystawy na podstawie dokumentacji fotograficznej z archiwum Galerii Wschodniej oraz opisu artysty – korespondencja elektroniczna autora z Tomaszem Samosionkiem, lipiec 2016.

136

Więcej na temat *Infermentalu* piszę w tekście *Infermental. Pierwszy międzynarodowy magazyn na kasetach wideo (1981–1991)*, [w:] R.W. Kluszczyński, T. Załuski [red.], *Wideo w sztukach wizualnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Galeria Labirynt, Łódź–Lublin 2018, s. 205–246.

137

Oprócz nich w wydarzeniu tym ze strony polskiej uczestniczyli Paweł Kwiek i Ryszard Waśko – zob. *ibidem*, s. 213–216.

dzowie mogli ponadto obejrzeć materiał krytyczki Elisabeth Jappe o sztuce performance na Documenta 8 w Kassel, zestaw prac Marii Vedder – także goszczącej w Łodzi – oraz wybór realizacji Studio 235 Media Art z Kolonii, prezentowanych przez Alexandra Honory’ego i Norberta Meissnera. Pokazano też szereg taśm polskich twórców zgłoszonych do sekcji „otwarty ekran”. Przegląd dawał polskiej publiczności unikalną możliwość zapoznania się z szeroką panoramą aktualnych idei, postaw i estetyk artystycznych twórców wideo z różnych krajów<sup>138</sup>.

*Video-Art-Clip*, oparty na międzynarodowym uciesciwieniu *Infermentalu*, dobrze wpisywał się w wyraźnie zarysowany już profil Wschodniej, w jej samoorganizacyjny etos, otwartość, wspólnotowość i sieciowo-składkową logikę rozwoju. W tekście towarzyszącym obu edycjom imprezy Robakowski dodatkowo akcentował ideę wideo jako medium sprzyjającego nieskrępowanemu rozwojowi kontaktów i komunikacji międzyludzkiej: „Międzynarodowy Festiwal *Video-Art-Clip* jest swego rodzaju *forum* tego wszystkiego, co można nazwać dzisiaj aktywnością artystyczną na *video*, czyli przejawem a zarazem i zapisem historycznym mentalności realizatorów z wielu krajów. *Teraz, w tej chwili*, ale i wcześniej... przecież z czegoś ten ruch powstał i trwa nadal mając w zanadrzu nową perspektywę. To ruch optymistyczny, witalny i powszechny. Rozwija się, brzmi. Po całym świecie rozsiewa się jako możliwość kontaktu między odbiorcami i realizatorami. [...] Spełnia dzisiaj rolę jak w latach 60./70. »sztuka poczty«, czyli będzie miało możliwość niezależnej komunikacji między ludźmi”<sup>139</sup>.



II Międzynarodowy Festiwal *Video-Art-Clip*, Alexander Honory, Norbert Meissner i publiczność zebrana w obu salach Galerii Wschodniej, luty 1988

Zwrot Wschodniej w stronę neoawangardy, współpraca z Mikołajczykiem i kontakty z międzynarodowym środowiskiem artystycznym wyrastającym z minimalizmu i konceptualizmu nie pozostały bez wpływu na sztukę Grzegorskiego i Klimczaka. Jak już wspominałem, obaj wywodzili się z łódzkiej PWSSP, gdzie byli kształceni przede wszystkim w zakresie formalistycznie pojętego malarstwa i grafiki. Propozycje płynące ze strony Mikołajczyka, Robakowskiego i innych przedstawicieli neoawangardy początkowo były dla nich wyzwaniem. Nie do końca rozumieli tę sztukę, ale intuicyjnie wyczuwając jej wagę i potencjał, decydowali się prezentować ją na Wschodniej. Dla nich samym był to swoisty proces edukacyjny, okres budzenia i kształtowania świadomości artystycznej, aktywnego asymilowania bodźców, na jakie byli wystawieni, organizując indywidualne i zbiorowe wystawy w swojej galerii<sup>140</sup>.

Przemianę, jaka dokonana się w 1987 roku w twórczości obu młodych artystów, można ogólnie opisać w kategoriach reifika-

138

Wybór materiałów z drugiej edycji festiwalu *Video-Art-Clip* Robakowski pokazał też w maju 1988 roku w Galerii Dziekanka w Warszawie, a w listopadzie – w BWA w Lublinie. Prace z różnych edycji *Infermentalu* były ponadto prezentowane przez niego pod koniec lat 80. w galeriach alternatywnych w Krakowie, we Wrocławiu, w Poznaniu i Koszalinie – zob. *ibidem*, s. 245.

139

J. Robakowski, *Video-Art-Clip*, [w:] *Sztuka osobna czyli republika artystów niezależnych*, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991, nlnb.

140

Rozmowa z Jerzym Grzegorskim, lipiec 2014.



oju obrazu, przekształcenia go w obiekt lub instalację, powstała na bazie „nieartystycznych” materiałów i wchodząca w przestrzenne oraz znaczeniowe relacje z miejscem swego powstania lub ekspozycji. Realizacje te miały charakter intermedialny, łączyły w sobie fenomenologiczną problematykę doświadczenia percepcyjnego z generowaniem przekazów znaczeniowych dzięki konotacjom związanym z wykorzystanymi materiałami i ich układem, a także asocjacjiom powstającym przez nawiązanie do rozmaitych kodów kulturowych.

Dla Klimczaka przełomowe znaczenie miał udział w wystawie *Utopia i Rzeczywistość*, przygotowanej przez Mikołajczyka w kwietniu 1987 roku. Wpisując się w koncept kuratorski, Klimczak przygotował instalację *Transparent dla sąsiadki*. Był to płócienny zwój, osadzony na dwóch drewnianych wałkach i przez to mogący się kojarzyć z Torą. Przed wystawą obiekt został zamocowany na zewnętrznej ścianie budynku, pomiędzy oknami Wschodniej oraz sąsiedniego lokalu mieszkalnego. Na rozwiniętej części płótna od strony galerii widniał napis „utopia”, zaś od strony sąsiadki – „rzeczywistość”. Działanie to łączyło w sobie kilka aspektów. Klimczak uprzedmiotowił malarskie płótno, przygotował pracę „dla miejsca” czy też instalację *site-specific*, odniósł koncept wystawy do samej Galerii Wschodniej, określając jej status w relacji do otoczenia w kategoriach „nie-miejsca” lub „miejsca osobnego”, wreszcie – wkroczył ze swą realizacją do przestrzeni publicznej. W trakcie wystawy zwój był jednak prezentowany wewnątrz galerii, ze zdjęciem dokumentacyjnym i rysunkiem sytuacyjnym, które ukazywały sposób zamocowania go na zewnątrz budynku i pozwalały zrekonstruować jego przekaz. Choć to pierwsze w historii Wschodniej działanie w przestrzeni publicznej miało nad wyraz dyskretny i „wsobny” charakter, to odegrało ważną rolę w działaniach Klimczaka: od tej chwili Łódź, ze swą przestrzenią, historią i „pamięcią dziedziczną”<sup>141</sup> stała się jednym z elementów uniwersum tematycznego jego sztuki i działalności galeryjnej. Dwa lata po wystawie *Utopia i Rzeczywistość*, opisując swoją realizację, artysta tak rekonstruował związaną z nią proces twórczy i przemianę świadomości:

*Zdałem sobie wtedy dość jasno sprawę (żyjąc przecież w pomieszczeniach naszej galerii, dawniej mieszkania), jak symboliczną jest ściana oddzielająca przestrzeń galerii i zawartej w niej wystawy od innego wielorodzinnego mieszkania o identycznym rzucie. Stała się dla mnie granicą pomiędzy utopią i rzeczywistością. W wyniku takiego pojmowania otoczenia powstał Transparent dla sąsiadki – łączący dwa światy, dwa pojęcia. Wtedy też nastąpiło jeszcze jedno odkrycie: mojego miasta, bezpiecznej sfery, którą rozumiem i czuję. Stałem się więc artystą rzeczywiście łódzkim. [...] Od tej pory ten destruowany paranoiczny twór, bękart niemiecko-żydowskich rodziców i jak bękart traktowany przez władze stał się moją Arkadią i moją Muzą<sup>142</sup>.*

141  
J. Busza, *Trybut dla Łodzi*, [w:] „Kalejdoskop” maj 1990, nr 5, s. 7.

142  
*Artysta w miejscach odosobnienia*. Rozmowa z Adamem Klimczakiem, [w:] „Kalejdoskop” maj 1989, nr 5, s. 39.



Adam Klimczak, *Transparent dla sąsiadki*, kwiecień 1987

Kwestia „łódzkości” zmanifestowała się wyraźnie w kolejnej pracy Klimczaka, przygotowanej na *Złote Czółko* w maju 1987 roku. W instalacji *Miejsce odosobnienia* płótno malarskie zostało zastąpione płótnem naświetlonym fotograficznie, prezentującym fragment centrum Łodzi, oraz papą do krycia dachów. W tej realizacji papa była bezpośrednim odniesieniem do dachu budynku, z którego zrobiono zdjęcie przestrzeni miasta (był to oczywiście dach kamienicy, w której mieści się Wschodnia), ale w późniejszych działaniach artysty istotną rolę odgrywała też możliwość odniesienia słowa „papa” do ojca, budując pomost pomiędzy autobiograficznym i zbiorowym wymiarem historii Łodzi. Jak pisał Jerzy Busza, w pracach Klimczaka papa jest „plastyczną parafrazą dachu czynszowej kamienicy” i jako taka stanowi „wieloznaczny hołd, już to dla płaszczyzny, która okrywa metaforyczną kwintesencją »łódzkości«, już to dla papy, Miasta Ojca etc.”<sup>143</sup>.

Przełom w twórczości Grzegorskiego ukazywał obiekt *Tym, którzy wiedzą*, przygotowany na *Złote Czółko* w maju 1987 roku. Było to wielkoformatowe, białe płótno, rozciągnięte i przybite do ściany. Pośrodku, w pionowym układzie, wystawały z niego ostre łupki kamienne, osadzone na sztorc w drewnianej ramie, skrytej pod płótnem. Uprzedmiotowieniu obrazu towarzyszył silny ładunek ekspresyjny, a także szerokie możliwości skojarzeniowe. Jak podkreślała Jolanta Ciesielska, ten swoisty „relief” był pierwszą próbą skonfrontowania się z realną przestrzenią, stanowił przejście od płaszczyzny obrazu do późniejszych instalacji artysty<sup>144</sup>. Grzegorski budował je z różnorodnych tworzyw i obiektów – między innymi płótna i innych materiałów tekstylnych, drewnianych listew i bali, elementów kamiennych itp. – łączył sznurkami lub gumami w złożone struktury i zawieszał w powietrzu. Powstające w ten sposób proste, czytelne i sumaryczne konstrukcje z jednej strony wyznaczały i kształtowały przestrzeń, a z drugiej zwracały uwagę na relacje własnych elementów składowych, wzajemnie równoważących swój ciężar. Zdaniem Ciesielskiej, to właśnie równowaga przestrzenna stanowiła główną problematykę ówczesnych realizacji artysty, ujawniających „nieprawdopodobne połączenia, »naprężenia« pozornie rozbitych w przestrzeni elementów”<sup>145</sup>. W strukturze tych prac krytyczka dopatrywała się dwóch aspektów lub poziomów: „pomieszczenia elementów abstrakcyjnych, odgrywających rolę płaszczyzn lub linii, z formami żyjącymi własnym życiem, włączonymi w stanie »gotowym« w obszar kompozycji”<sup>146</sup>.

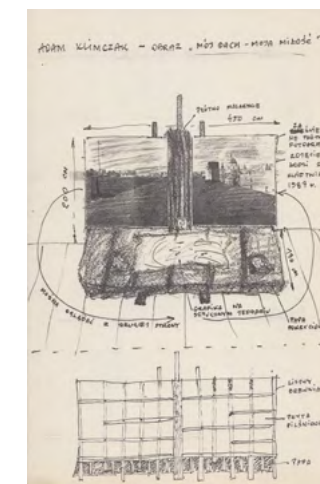
Sam Grzegorski deklarował chęć tworzenia instalacji, które mogłyby funkcjonować na trzech poziomach. Poziom pierwszy wyznaczało przejście od obrazu, przedstawienia i tradycyjnie pojętej narracji do obiektów materialnych, „zdarzeń rzeczywistych, o bycie fizycznym”. Drugi poziom, znaczeniowo-skojarzeniowy, wyznaczały konotacje ze „światem konstrukcji reliktowych lub industrialnych”,

143  
J. Busza, *Trybut dla Łodzi*, *op. cit.*, s. 7.

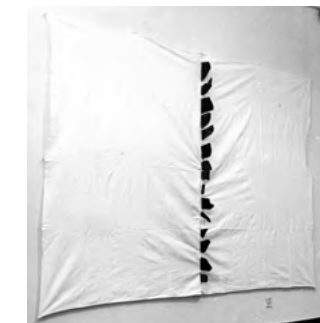
144  
J. Ciesielska, *Tym, którzy nie wiedzą*, [w:] „Kalejdoskop” maj 1990, nr 5, s. 5.

145  
*Ibidem*.

146  
*Ibidem*. Mówiąc o „płaszczyznach” i „liniach”, Ciesielska nawiązywała do tego, że w swych instalacjach Grzegorski rozwijał tę samą problematykę równowagi form, która wcześniej występowała w jego grafikach.



Adam Klimczak, projekt pracy *Miejsce odosobnienia* (pod pierwotnym tytułem *Mój dach – moja miłość*) w katalogu I Majówki Artystycznej *Złote Czółko*, maj 1987



Jerzy Grzegorski, *Tym, którzy wiedzą*, 1987

analogie strukturalne z architekturą przemysłową lub budową maszyn. Na trzecim poziomie, na którym następowało wyjście poza materialność i skojarzenia przedmiotowe, jego prace miały być odbierane jako utwory istniejące „w świecie umysłu, abstrakcji, estetyki”<sup>147</sup>. Udaną próbą urzeczywistnienia tych założeń była instalacja *Trzy punkty*, którą Grzegorski pokazał w zielonogórskiej Galerii „po” w listopadzie 1988 roku. Elementy drewniane i płócienne, podwieszono na sznurkach, manifestowały swą „ubogą”, zgrzebną materialność, przywoływały skojarzenia z jakąś prymitywną maszyną, kształtowały przestrzeń za sprawą wzajemnych relacji, by ostatecznie, w swej całościowej konfiguracji, wytworzyć abstrakcyjny efekt pełnej napięcia równowagi. W odróżnieniu od Klimczaka, Grzegorski nie wprowadzał do swojej sztuki odniesień autobiograficznych, nadając jej bardziej neutralny, zdepersonalizowany charakter.

147

J. Grzegorski, bez tytułu, [w:] „Kalejdoskop” maj 1989, nr 5, s. 40.



Jerzy Grzegorski, *Trzy punkty*, 1988

### Własnym sumptem czyli instalacje i performance

W kolejnych latach działalność Wschodniej nadal rozwijała się zgodnie z logiką „miejsca otwartego”, opartego na bezpośrednich kontaktach, usieciowieniu i składkowości. Utrwalił się też profil galerii jako miejsca, w którym prezentowane są instalacje i performance wyrastające z tradycji neoawangardowej oraz wpisujące się w szeroko rozumianą „po-transawangardową” przestrzeń artystyczną. O ile w latach 1986–1987 dominowały obiekty i instalacje, o tyle w 1988 roku prymat zyskała sztuka performance. Powstawały także realizacje, w których granica między oboma typami praktyk artystycznych była płynna i trudno uchwytana. W performance mogły występować specjalnie przygotowane materialne rekwizyty, posiadające znaczną autonomię i prezentowane po zakończeniu działania jako samodzielne obiekty lub instalacje. Z kolei niektóre instalacje były pozostałościami lub wytworami wcześniejszych działań, symbolicznie przywołującymi i akcentującymi stojący za nimi performatywny proces.

Dzięki krótkotrwałości i niskim kosztom realizacji działań performance w 1988 roku na Wschodniej udało się zorganizować ponad trzydzieści wydarzeń artystycznych – najwięcej w dotychczasowej historii galerii. Wystąpienia performance i instalacje były realizowane własnym sumptem. Niezbędne materiały, narzędzia i przedmioty były kupowane przez prowadzących galerię oraz samych artystów i artystki lub pozyskiwane na wszelkie sposoby dostępne w warunkach późnopeerelowskiej ekonomii niedoboru oraz nieodłącznego

od niej czarnego rynku. Szczególną formą tego ostatniego był rynek „sąsiedzki”<sup>148</sup>, czyli społeczna ekonomia wymiany, oparta na bezpośrednich kontaktach, znajomościach i przysługach. Rynek „sąsiedzki” był

*konsekwencją istnienia kręgów towarzysko-rodzinnych, spełniających różne funkcje, w tym także gospodarcze. W kręgu takim jest orientacja co do potrzeb jego członków oraz możliwości związanych zwykle z miejscem ich oficjalnej pracy. Ułatwiają ją „węzły informacyjne” w mieszkaniach czy punktach usługowych, przekazywanie bowiem informacji to też funkcja w takim kręgu. Jego uczestnicy nie są sobie równi, zwykle dominują dysponujący ofertą podaźową. Obrót w ramach kręgu towarzyskiego nie jest oczywiście bezinteresowny, choć rewanż ma tu różny charakter, niekoniecznie pieniężny. Może nastąpić w naturze lub w formie załatwienia jakiejś sprawy. [...] Uczestnicy kręgu sprzedają swoje produkty również na zewnątrz, „obcym” względem tego towarzysko-rodzinnego układu. [...] Niemniej, zawsze część oferty jest zarezerwowana do rozprowadzenia w kręgu „swoich”, mimo niższych, przynajmniej bezpośrednich dochodów. Dowodzi to, iż wąsko rozumiane korzyści ekonomiczne nie są w stanie wyjaśnić działania rynku „sąsiedzkiego”<sup>149</sup>.*

Ten sieciowy mechanizm wykazywał wiele podobieństw do sieci artystycznych kontaktów i współpracy, na której opierała się działalność Wschodniej. W istocie był on ekonomiczno-społecznym czynnikiem, który tę współpracę pod wieloma względami umożliwiał. W tym sensie współkształtował instalacyjno-performatywny profil Wschodniej w późnych latach osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych.

Różnorodność praktyk artystycznych prezentowanych w galerii na przełomie dekad jawi się jako bardziej uporządkowana, gdy dostrzeże się istniejące między nimi punkty stykowe o charakterze tematycznym, sieciowo-towarzyskim lub organizacyjnym. Jednym z powracających motywów działań performance była kwestia równowagi – balansowania na granicy punktu krytycznego, w którym zrównoważona relacja może ulec załamaniu. Wystąpienia, które dotyczyły tych zagadnień, cechowały się oszczędnością środków i minimalizmem, czy wręcz ascetyzmem formalnym, były też dość abstrakcyjne w charakterze i przekazie, choć jednocześnie silnie angażowały publiczność i wywoływały żywe reakcje emocjonalne. W kwietniu 1988 roku Anna Płotnicka wykonała performance *Co jest na górze, jest na dole* z użyciem wielkoformatowych szyb. Artystka, naciskając na opartą o swoje ciało tafle szkła, powoli doprowadzała ją do pionu, do punktu krótkotrwałego balansu, a następnie pozwalała jej przeważać i opaść na podłogę. Chodziło o to, aby szybą, upadając na podłogę, nie rozbiła się, ale bezpiecznie osiadła na niej dzięki wytwarzającej się w trakcie lotu poduszce powietrznej. Publiczność reagowała z napięciem, obawą i zaskoczeniem na poszczególne

148

Zob. M. Bednarski, *Drugi obieg gospodarzy. Przesłanki, mechanizmy i skutki w Polsce lat osiemdziesiątych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1992, s. 204–207.

149

*Ibidem*, s. 205.



Performance Anny Płotnickiej podczas wystawy *Co jest na górze – jest na dole*, kwiecień 1988

momenty działania. Performance miał niewątpliwie wymiar fenomenologiczno-materialny, wykorzystywał bowiem szkło jako jedno przezroczyste, widzialno-niewidzialne medium po to, aby unaocznić obecność innego – powietrza. Miał też jednak wymiar symboliczny i egzystencjalny, zapewne trudniej dostępny w odbiorze: artystce chodziło o ewokowanie frazy o „trzymaniu się powietrza”, odsyłającej do sytuacji poszukiwania podpory w życiu, szczególnie w sytuacji, gdy ktoś „nie ma się czego trzymać”. Przekaz ten miał charakter uniwersalny, ale fakt, iż Płotnicka usłyszała to wyrażenie w rozmowie dwóch kobiet ze swej rodziny, nadawał mu też nacechowanie genderowe.

Szyba została też użyta jako rekwizyt w performance wykonanym przez Zbigniewa Warpechowskiego z udziałem Norberta Klassena, Borisa Nieslony'ego, Jacques'a van Poppela i Roia Vaary. Wszyscy artyści należeli wówczas do supergrupy performerskiej Black Market i występowali pod jej szyldem, odbywając swoiste *tournee* po Polsce<sup>150</sup>. W trakcie wystąpienia grupy na Wschodniej, ewokującego tematykę podróży, Warpechowski zainicjował własne działanie. Wcielił się w rolę „stołu”: leżąc na plecach, uniośł ręce i nogi tak, by pozostali artyści mogli oprzeć na nich szklany „blat”. Następnie, siedząc na krzesłach przy powstałym w ten sposób „stole”, pukali lekko w szybę, wskazując w ten sposób, gdzie należy ją podnieść lub obniżyć, aby ustawić ją w poziomie. Wreszcie, położyli na „stole” szklaną kulę, a Warpechowski starał się tak poruszać szklaną płaszczyznę, aby kula z niej nie spadła. W drugiej części działania czterej artyści usiedli na podłodze, stając się „nogami stołu”, a szklany „blat” spoczywał na ich głowach. Warpechowski, chodząc dookoła „stołu”, pukał w szybę, dając sygnał, gdzie należy ją ponieść lub obniżyć<sup>151</sup>. Całość mogła być odebrana jako performatywny mini-traktat o relacjach międzyludzkich, współpracy i chwytnej równowadze w grupie. Powodzenie wspólnych działań zależało od ich koordynacji, ta jednak wymagała podporządkowania się władzy kogoś innego i mogła prowadzić do uprzedmiotowienia jednostki. Być może jednak rozwiązanie tego dylematu tkwiło w zamierności ról.

Kilka dni później Janusz Bałdyga wykonał na Wschodniej *1/2 performance parzysty*; w nim także pojawiły się szyby, choć nie w tak spektakularny sposób, jak u Płotnickiej czy Warpechowskiego. Było to jedno z ostatnich wystąpień Bałdygi realizowanych pod tym wspólnym tytułem w latach 1986–1988. Dla potrzeb tej odsłony artysta zbudował szereg obiektów i instalacji o linearnych formach, które symbolicznie anektowały i artykułowały przestrzeń galerii, wprowadzając do niej podziały i napięcia, a także tworząc wrażenie dynamicznej równowagi. Niektóre z instalacji były ruchome i odegrały pewną rolę w samym performance. Całość

150

W trakcie blisko miesięcznego pobytu w Polsce członkowie Black Market wystąpili w Sandomierzu, Warszawie i Łodzi – zob. Z. Warpechowski, *Zasobnik, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1998, s. 114. Jak wskazuje zaproszenie powstałe z okazji performance na Wschodniej, planowano także prezentacje w Krakowie i Poznaniu – Black Market, *Philosophy & Performance*, zaproszenie na występ w Galerii Wschodniej, druk ulotny, [w:] archiwum Galerii Wschodniej. Nie udało się jednak ustalić, czy do nich ostatecznie doszło. Początkowo w gronie artystów był też Zygmunt Piotrowski, ale przed przyjazdem do Łodzi zdecydował się odejść z grupy i – choć jego nazwisko widnieje na zaproszeniu – nie wziął udziału w wystąpieniu na Wschodniej.

151

Zob. autorski opis tego performance – Z. Warpechowski, *Zasobnik, op. cit.*, s. 114.



Performance zainicjowany przez Zbigniewa Warpechowskiego podczas występu grupy Black Market, październik 1988

była prezentowana po wystąpieniu jako samodzielna wystawa. Rekonstruując współcześnie kształt, przebieg i sens swojego przedsięwzięcia, Bałdyga pisze:

*Kluczowym działaniem dopełniającym sens obiektów zainstalowanych w Galerii Wschodniej w 1988 roku były pojedyncze gesty powołujące elementarne znaczenia. Szczególnie istotną był praca Horyzontalny / wertykalny – 1/2, nawiązująca do formy krzyża. Jego cechą była efemeryczność i z drugiej strony odchodzenie od kanonicznej formy zestawienia dwóch prostokątnych linii w układzie wertykalnym i horyzontalnym. Norma czy kanon krzyża zostały przeze mnie wykreślone czarną linią na białej ścianie. Sam obiekt składający się z napiętej linki, szklanych i stalowych elementów stanowił organizm mobilny podatny na zmiany i przekształcenia. Mój gest skutkujący połączeniem dwóch prostokątnych elementów kwestionował ich kulturowe znaczenie poprzez odejście od jednoznaczności wykreślonego na ścianie kanonu. Tego typu działania nazywam performance jednego gestu. Druga praca dotyczyła granicy wykreślonej wokół własnego ciała. Regularna spirala z plastikowej, transparentnej rurki to idealna prowadnica, którą przeciągam czerwone wino. Korpus mojego ciała w białej koszuli zostaje „zarysowany” czerwoną linią, pulsującą, zintegrowaną z jego charakterem, kształtem, temperaturą. Druga sekwencja polega na odrzuceniu czerwonej substancji poza granicę mojego ciała. Za pośrednictwem trzymetrowej drewnianej rynienki wykreślałam połowę okręgu winem wypartym z plastikowej rurki. Wybrane przeze mnie miejsce ograniczone ścianą pozwala na rysunek granicy w formie 1/2 okręgu, druga część pozostaje poza obszarem naszego doświadczenia. Praca, która nie podlegała mojej ingerencji, to dwie pozornie bliźniacze ramy spojone w formy przypominające piramidy schodkowe. Zostały oszkłone z wykorzystaniem naturalnych punktów oparcia wynikających ze sposobu łączenia drewnianych elementów, a więc były obiektami o ograniczonej stabilności. Dwie formy zostały umieszczone w większej sali Galerii Wschodniej, naprzeciwko siebie na osi przekątnej. Powoduje to wrażenie aneksji całej przestrzeni. Nazywam tę pracę 1/2 piramidy [...]152.*

Działanie Bałdygi można zinterpretować jako performatywizację i potencjalizację wybranych symboli kulturowych. Artysta starał się je oczyścić ze skonwencjonalizowanych treści i odzyskać kryjący się w nich potencjał znaczeniowy poprzez sprowadzenie ich do wymiaru gestycznego, do aspektu materialno-dynamicznego. Gest nie był tutaj nośnikiem określonych znaczeń, ale tym, co miało wyzwalać czystą potencjalność znaczeniową, wyrastającą z przestrzeni i ciała: z ich elementarnych relacji i dokonujących się między nimi przepływów.



Janusz Bałdyga, *1/2 performance parzysty*, październik 1988

Performatywne gesty Bałdygi przywróciły dynamikę krzyżowi, krwi – cyrkulację, pulsację i temperaturę ciała, a wszystkim wykorzystanym symbolom – czystą potencjalność, ewokowaną dodatkowo przez połowiczność realizowanych obiektów i działań, które były wykonywane jedynie w „1/2”.

152

Korespondencja elektroniczna z Januszem Bałdygą, wrzesień 2018.



Do relacji między ciałem i przestrzenią odwoływał się także performance 'Shun, wykonany przez Zbigniewa Piotrowskiego w listopadzie 1988 roku. Medytacyjne praktyki artysty wyrastały z poszukiwania ezoterycznych źródeł wspólnych dla wszystkich



Zbigniew Piotrowski, 'Shun, performance, listopad 1988

systemów religijnych i polegały na kontemplowaniu ciszy, trwania, własnego ciała oraz miejsca i jego specyfiki<sup>153</sup>. Działanie na Wschodniej odbyło się w przejściu między obiema salami wystawienniczymi. Artysta stał tam boso, niemal w bezruchu, wprowadzając swoje ciało w stan napięcia, podwyższonej uwagi i receptywności. Można było odnieść wrażenie, że stara się zintensyfikować doświadczenie własnego ciała w tym konkretnym miejscu i zintegrować je z otaczającą przestrzenią: pozwolił, by niejako „wniknęła” ona w ciało,

a jednocześnie „przesycić” ją lub „naznaczyć” jego refleksyjną, samokontemplacyjną obecnością. Wzmagał w ten sposób obecność samej przestrzeni i unaoczniał ją zebrany widzem. W performance *Stalker*, zrealizowanym dwa lata później, artysta dodatkowo „poszerzył” przestrzeń Wschodniej o doświadczenie obecności innego miejsca. Najpierw kilka godzin nocnych spędził pod gołym niebem, siedząc przy ognisku rozpalonym na pobliskim „dzikim” skwerze, a następnie przeniósł swoje kontemplacyjne działanie do wnętrza galerii.

Prywatna, domowa przestrzeń Wschodniej, pełniąc nie tylko rolę miejsca prezentacji, ale i tworzenia sztuki, bywała wykorzystywana jako pracownia artystyczna. To skojarzenie narzuciło się też kilku artystom, którzy poprzez swe instalacje postanowili „przemieścić” tam przestrzeń własnych pracowni. Chodziło o interwencyjną przemianę miejsca Wschodniej, palimpsestowe nawarstwienie w jej przestrzeni śladów innych miejsc, otwarcie jej na „gościenną” relację z nimi.

Dwie takie instalacje powstały w maju 1988 roku, w ramach drugiej edycji *Złotego Czółka*. Na wystawie *Wystąpienie II* Mikołaj Smoczyński pokazał fotografie z serii *The Secret Performance*, a także instalację *Przeniesienie (fragmenty)*. Oba elementy były ściśle związane z lubelską pracownią artysty, mieszczącą się w siedzibie Instytutu Wychowania Artystycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej przy ulicy Zana 11. Od 1983 roku Smoczyński skupiał się na przestrzeni tego pomieszczenia, fotografując najpierw całe jego wnętrze, potem ściany, by wreszcie skoncentrować się na samej podłodze. Zdjęcia prezentowane na Wschodniej ukazywały właśnie podłogę pracowni, pokrytą płytkami PCV, oraz rozlane

153

A.M. Leśniewska, *Przestrzeń artysty*, [w:] „Exit” 2006, nr 1, s. 4032.

na niej plamy oleju, w których odbijały się okna i wpadające przez nie światło. Tytułowe określenie „performance” odsyłało z jednej strony do działań artysty, których ślady, widniejące na podłodze, były utrwalane na zdjęciach. Z drugiej strony przywoływało ono działanie czasu – zarówno (długiego) czasu naświetlania samych fotografii, jak i czasu istnienia rejestrowanej na nich materii<sup>154</sup>. Być może chodziło też o „sekretny performance” aktu artystycznego, dzięki któremu pospolite, „niskie” materie odrywały się od kontekstów utylitarnych, stawały się enigmatyczne, ekspresyjne, zyskiwały potencjał symboliczny i ewokowały wątki egzystencjalne – jednostkową obecność, trwanie, ślad i pamięć. Instalacja *Przeniesienie* również była zapisem swoistego „performance”:



Instalacja Mikołaja Smoczyńskiego *Przeniesienie (fragmenty)* na wystawie *Wystąpienie II*, maj 1988

plytki PCV, zerwane z podłogi lubelskiej pracowni Smoczyńskiego, zostały zamontowane na ścianach jednego z pomieszczeń wystawienniczych Wschodniej. Jak wspominał sam artysta, „w 1987 roku postanowiłem zerwać podłogę. Pod wpływem znużenia. Z przesytu miejscem, które już nasiąkło śladami minionych doświadczeń i które już nie było w stanie zainicjować nowych [...] Podłogę stanowiła warstwa PCV. [...] Po oderwaniu od podłoża płytki

poskładałem, pilnując, aby pozostały w porządku, w jakim były wcześniej, kiedy stanowiły podłogę. Zapakowałem je i przewiozłem do Łodzi. Tam na ścianach jednego z pomieszczeń zainstalowałem je znowu. Utworzyły rodzaj muru ograniczającego wnętrze ze wszystkich stron. Sięgały od podłogi galerii aż do sufitu<sup>155</sup>. Instalacja na Wschodniej była nie tylko kolejną próbą rekonfiguracji codziennego, „swojskiego” doświadczenia przestrzeni i materii<sup>156</sup>, ale też pomogła Smoczyńskiemu pokonać znużenie związane z wieloletnią eksploracją przestrzeni lubelskiej pracowni i rozpocząć tworzenie instalacji eksplorujące specyfikę kolejnych, różnorodnych miejsc<sup>157</sup>.

W odmienny, bardziej conceptualny i immersyjny sposób postąpił Witostaw Czerwonka w realizacji *Przestrzeń przenośna – Sopot w Łodzi*, również powstałej w trakcie *Złotego Czółka*. Za pomocą audioinstalacji, która składała się z wieży muzycznej i czterech głośników, odtwarzał w jednym z pomieszczeń Wschodniej zapis swoistego performance dźwiękowego.



Instalacja Witostawa Czerwonki *Przestrzeń przenośna – Sopot w Łodzi*, maj 1988

Była to seria odgłosów, które artysta nagrał chodząc po swojej sopockiej pracowni i opukując znajdujące się tam przedmioty. Na podłodze, jako dopełnienie instalacji, widniał dodatkowo adres pracowni, a na ścianach – zdjęcia jej poszczególnych ścian.

154

P. Majewski, *Metafizyka „obrazów rzeczywistniowych”*. *Niektóre aspekty wczesnej twórczości Mikołaja Smoczyńskiego*, [w:] M. Lachowski [red.], *Mikołaj Smoczyński. Retrospektywnie*, kat. wyst., Warsztaty Kultury – Filia Centrum Kultury w Lublinie, Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Lublin 2011, s. 44.

155

M. Smoczyński, *Czas przeszły. Komentarze do prac zrealizowanych w latach 1980–1999*, Lublin 1999, maszynopis, cyt. za M. Lachowski [red.], *Mikołaj Smoczyński. Retrospektywnie*, op. cit., s. 132. Opis Smoczyńskiego może sugerować, że w tym samym roku zerwał płytki PCV z podłogi swej lubelskiej pracowni i wykorzystał je do realizacji *Przeniesienia* na Wschodniej. Tak zinterpretowano jego wypowiedź w powyższym katalogu, błędnie podając, że praca ta powstała w 1987 roku, w ramach I Majówki Artystycznej *Złote Czółko – Kalendarium*, [w:] M. Lachowski [red.], *Mikołaj Smoczyński. Retrospektywnie*, op. cit., s. 190 (także s. 46, 132). W istocie powstała ona rok później, w trakcie kolejnej edycji *Złotego Czółka*.

156

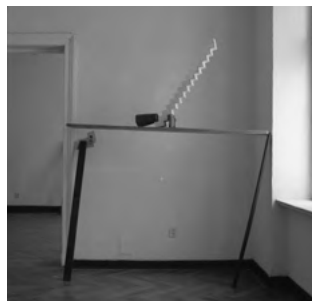
„Sprovokowałem sytuację przeczącą codziennemu doświadczeniu. [...] Osoba wchodząca do tej przestrzeni zostaje postawiona w stan chwiejnej równowagi. Wywołuję moment niepewności, niepokoju i ten niepokój powoduje, że zaczniemy w innych kategoriach myśleć o fragmentach rzeczywistości, które znamy bardzo dobrze” – *Uczucia mieszane*. Rozmowa Magdaleny Ujmy z Mikołajem Smoczyńskim, [w:] „Czas Kultury” 1995, nr 4, s. 61.

157

Smoczyński podkreślał, że realizacja na Wschodniej była jego „pierwszą poważną i odpowiedzialną próbą z instalacją” – *ibidem*, s. 60



Marek Chlanda pojawił się na Wschodniej w kwietniu 1990 roku, najprawdopodobniej dzięki pośrednictwu Jaromira Jedlińskiego z Muzeum Sztuki w Łodzi<sup>158</sup>. Od drugiej połowy lat siedemdziesiątych artysta wprowadzał w obręb swoich prac na papierze elementy drewniane – deski, klocki, listewki – oraz papę, przez co powoli przekształcały się one w obiekty, często oparte o ścianę, lub w instalacje akcentujące swój związek z otaczającą przestrzenią. Pokazana na Wschodniej wystawa *Wyobraźnia martwa*, obracająca się wokół fascynacji sztuką Kazimierza Malewicza, prezentowała właśnie grupę takich realizacji. Niektóre z nich zostały przygotowane przed przyjazdem do



Marek Chlanda, *Wyobraźnia martwa*, kwiecień 1990

Łodzi, inne powstawały na miejscu, z wykorzystaniem materiałów, które artysta znajdował na miejscu, w galerii. Te drugie były reakcją na doświadczenie przestrzeni Wschodniej. Jak pisała Maria Morzuch, „w wymiarach i powtórzeniach układu architektonicznego galerii”<sup>159</sup> Chlanda dostrzegł podobieństwo do przestrzeni własnej pracowni i starał się wykorzystać tę zbieżność, tworząc instalacje swobodnie inspirowane relacjami przestrzennymi charakterystycznymi dla miejsca, w którym zwykł pracować. Konstrukcje te zostały usytuowane w kątach przestrzeni galerijnej oraz w korytarzu. Wyglądały na zgrzebne, kruche, prowizoryczne i tymczasowe. Niektóre, szczególnie te znajdujące się w korytarzu, sprawiały wrażenie materiałów pozostałych po jakichś pracach remontowych, opartych o ścianę w przypadkowym miejscu. Wszystkie „przytrzymywały” rysunki z mniej lub bardziej przetworzonym motywem czarnego kwadratu lub innego elementu z uniwersum suprematyzmu, zdając się przepisywać Malewiczowską ideę w charakterystycznym dla lat osiemdziesiątych duchu egzystencjalizmu.

Dwie inne realizacje konfrontowały Wschodnią z pamięcią miejsca, w którym funkcjonowała galeria, z jego aspektem materialnym i kulturowym. Mikołaj Smoczyński, wracając na Wschodnią na przełomie 1991 i 1992 roku z wystawą *Akcja równoległa*, wśród przygotowanych prac pokazał też *Zdjęcie*. Był to „obraz” powstały w wyniku naklejenia na ścianę bawełnianego płótna, wzmocnionego gipsem, a następnie oderwania go wraz z przywierającymi fragmentami farby i tynku. Tytułowe „zdjęcie” odnosiło się do cyklu analogicznych działań *site-specific*, realizowanych przez artystę od 1990 roku i przywoływało zarówno skojarzenia „fotograficzne” – ściana była „negatywem” dla powstającej „odbitki”, jak i „archeologiczne” – chodziło o usunięcie

158

Rozmowa autora z Adamem Klimczakiem i Jerzym Grzegorskim, lipiec 2016.

159

M. Morzuch, *Kręgi Wschodniej*, w niniejszym tomie, s. 521.

tego, co znajduje się na powierzchni i dotarciu do głębszych warstw, kryjących w sobie „pamięć” miejsca. Na Wschodniej Smoczyński „zjął” w ten sposób „obraz” ściany wokół drzwi, które łączą oba pomieszczenia wystawiennicze i wyeksponował go na widocznej



Instalacja Mikołaja Smoczyńskiego  
*Zdjęcie* na wystawie *Akcja równoległa*, grudzień 1991

za nimi ścianie galerii. Ta „archeologia miejsca” ograniczała się jednak do ściśle materialnego aspektu jego pamięci i jedynie pośrednio mogła wywoływać ogólną refleksję nad tym, co się tam działo w przeszłości.

Kulturowy wymiar pamięci miejsca został z kolei przywołany w akcji *Way-out*, przeprowadzonej w kwietniu

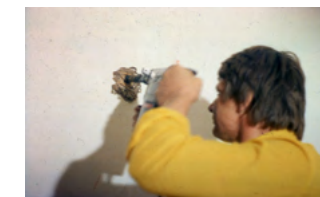
1989 roku przez Piotra Bikonta, Jarosława Orłowskiego, Andrzeja Chętkę, Wojciecha Czajkowskiego i Jerzego Czuraję, czyli osoby związane z wcześniejszym Salonem Trupy A i P. Od momentu powstania galerii stosunki pomiędzy nimi a prowadzącymi Wschodnią były wprawdzie napięte, ale dalekie od wzajemnej wrogości. Świadczył o tym między innymi fakt, że na początku 1986 roku Chętko prezentował (wraz z Leonardem Grabowskim) swoją kolekcję mail artu, a Bikont miał występ melorecytatorski do muzyki Krzysztofa Knittla i Marka Nędzyńskiego; oprawę wizualną działania stanowiły filmy Bikonta, wyświetlane z projektorów trzymany w rękach i poruszanych przez Cegię i Grzegorskiego. *Way-out* była akcją, dzięki której całe „kierownictwo” Trupy A i P oraz zaprzyjaźnieni artyści mogli wspólnie wystąpić na Wschodniej. Pomysłodawcą był najprawdopodobniej Bikont, który chciał, aby trupa symbolicznie pożegnała się z miejscem, a także mogła zaznaczyć swój dystans do tego, jaki charakter zyskało ono po przekształceniu w galerię sztuki<sup>160</sup>. Wydarzenie obejmowało również wernisaż wystawy obrazów Czuraję oraz pokaz bliżej nieokreślonych materiałów wideo. Właściwa akcja polegała na wywierceniu otworu w ścianie oddzielającej Wschodnią od przyległego, symetrycznego pod względem rozkładu mieszkania. Chętko, ubrany w żółty kombinezon, zaczął przewiercać się przez ścianę. Potem przekazał wiertarkę Czurajowi, który kontynuował pracę. Gdy powstał otwór na wylot, publiczność zebrana w galerii mogła zajrzeć do wnętrza sąsiedniego mieszkania (wynajętego na tę okazję za opłatą od sąsiadki Lucyny Wierzbickiej), by zobaczyć tam Bikonta, Orłowskiego, a po chwili też Chętkę i Czajkowskiego – jedzących, pijących i palących papierosy przy suto zastawionym stole. Warto dodać, że wśród konsumowanych dóbr były luksusowe, zagraniczne towary kupione w Pewexie<sup>161</sup>. W ten sposób Wschodnia została skonfrontowana z własną przeszłością, z „prehistorią” swojego miejsca, a zarazem inną możliwością jego użytkowania, zarzuconą w momencie, gdy powstała tam galeria i obecnie

160

Rozmowa autora z Piotrem Bikontem, luty 2015.

161

*Ibidem*.



Działanie Jerzego Czuraję podczas akcji *Way-out*, kwiecień 1989

niedostępna, istniejąca jedynie na zasadzie równoległej czasowości lub alternatywnej historii. „Biesiada”, oglądana przez otwór w ścianie, sugerowała – nieco jednostronnie – że wcześniejsze praktyki kulturowe na Wschodniej były afirmacją i kultywowaniem „sztuki życia”, teraz zaś w przestrzeniach galerii kultywuje się jedynie sztukę, która pozostaje oddzielona od „prawdziwego życia” na zewnątrz. Być może *Way-out* było więc nie tylko symbolicznym pożegnaniem się członków Trupy A i P z miejscem, ale też wskazówką dla jego obecnych użytkowników, jak „wyjść” poza skorupę zbyt wąsko pojętej sztuki i otworzyć się na „życie” dziejące się na zewnątrz<sup>162</sup>.

W omawianym okresie Wschodnia faktycznie otworzyła się na zewnątrz, choć nie w takim sensie i zakresie, które satysfakcjonowałyby Bikonta czy innych członków Trupy A i P. Chodzi mianowicie o epizodyczne działania w przestrzeni



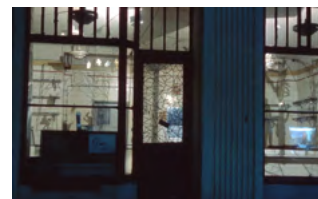
Wojciech Zamiara, *Czy kierunek zawsze jest podziałem?*, przygotowywanie instalacji, maj 1988

miejskiej. Wynikały one z założeń twórczych poszczególnych artystów i artystek, których próby i sugestie realizowali prowadzący Wschodnią, nie zaś z generalnej zmiany w sposobie działania lub profilu galerii. W trakcie drugiej edycji *Złotego Czółka* Wojciech Zamiara zrealizował działanie polegające

na zawieszeniu trzech wielkoformatowych barwnych tkanin na ścianie kamienicy widocznej z podwórka Wschodniej. Błękitny kwadrat, czerwony trójkąt i żółte koło, silnie kontrastując ze zszarzałym, odpadającym tynkiem muru, układały się w rodzaj odznaki lub orderu; być może stanowiły rodzaj symbolicznego odznaczenia dla miasta. Druga instalacja, ze sznurów rozciągniętych nad „studziennym” podwórkiem kamienicy, powstała kilkaset metrów dalej, na innej posesji. Na przełomie czerwca i lipca 1990 roku Sybille Hofter zaprezentowała na Wschodniej swoje *Nowe obiekty* – zainspirowane scenami z filmów Felliniego, wycięte z blachy sylwetowo-linearne formy. Zostały one zawieszono w przestrzeni i oświetlone w taki sposób, aby rzucały precyzyjne, „rysunkowe” cienie na ściany. Artystka poprosiła też o możliwość umieszczenia części obiektów poza galerią, w jednym z okolicznych sklepów. Udało się uzyskać zgodę właściciela sklepu mięsnego, mieszczącego się po drugiej stronie ulicy Wschodniej. W efekcie, po zapadnięciu zmroku, cienie rzucające przez obiekty Hofter można było obserwować nie tylko w galerii, ale też we wnętrzu „rzeźnika”. Nie było to jednak działanie *site-specific*, lecz raczej próba wzbogacenia gotowych obiektów poprzez włączenie ich w otoczenie społeczne. Wreszcie, warto w tym kontekście wspomnieć o realizacji Teresy Murak. Artystka po raz pierwszy pojawiła się na

162

Zob. też D. Muzyczuk, *Badania ekonomiczne od kuchni – faza druga*, w niniejszym tomie, s. 449–450.



*Nowe obiekty* Sybille Hofter w sklepie mięsnym przy ul. Wschodniej 36, czerwiec – lipiec 1990

Wschodniej w marcu 1990 roku, prezentując wystawę i performance *Ścierki wizytok*. W ramach swojego działania wykonała wówczas zasiew rzeżuchy na zużytej ścierce używanej przez siostry zakonne w klasztorze i zawiesiła ją w drzwiach łączących obie sale galerii. Kilka miesięcy później, w czerwcu, Murak wykonała pod egidą Wschodniej działanie z cyklu *Zasiewy – Bioenergetyczna suknia roślinna Teresy Murak dla...* W odległości około trzech kilometrów



*Bioenergetyczna suknia roślinna Teresy Murak dla...* w budce policyjnej przy zbiegu ulic Strykowskiej i Źródłowej, czerwiec – lipiec 1990

od galerii, w budce policyjnej Wydziału Ruchu Drogowego przy zbiegu ulic Strykowskiej i Źródłowej, artystka umieściła „szatę” z tkaniny obsianej rzeżuchą, przypominającej kształtem stojącą postać. Murak nawiązywała w ten sposób do jednej z pierwszych realizacji z wykorzystaniem zasiewów – akcji *Procesja* z 1974 roku, gdy ubrana w podobną szatę, wędrowała ulicami Warszawy. Zdjęcie z tego wydarzenia zamieszczono na ulotce informującej o realizacji przygotowywanej pod egidą Wschodniej. Ulotka zawierała też tekst Jolanty Ciesielskiej, która zauważała, że artystka „przedłuża swoją obecność poprzez pozostawienie czynnego bioenergetycznego pola, złożonego z żywej tkanki roślin lub pulchniejącego rozczyynu. Wpisując się w kontekst, balansuje między realnością faktu, a jego umownością, uogólnieniem i konkretem, ucieczką od problemów i tym, co stanowi ich podstawę – jednostkowym życiem”<sup>163</sup>. Nie był to zresztą jedyny wypadek, gdy w praktykach artystycznych na Wschodniej wykorzystano „żywą materię”. W lutym 1990 roku instalacja Leszka Golca *Oddycha i mruży oczy* – drewniana konstrukcja z desek, ułożonych na podłodze w kształt kojarzący się ze szkieletem ryby – obejmowała też performance zwierzęcy. W trójkątnej „głowie ryby”, przykrytej szklaną płytą, poruszał się żywy szczur.

Kolejna seria działań na Wschodniej wiązała się z osobą Pawła Kwaśniewskiego, przedstawiciela nowej fali radykalnego, ekspresyjnego performance z elementami cielesnej autoagresji. Serię tę otwierała *Pieśń o różowym trójkącie*, zrealizowana w trakcie drugiej edycji *Złotego Czółka* w maju 1988 roku. Był to symboliczny hołd i upamiętnienie znajomego artysty, geja zmarłego kilka miesięcy wcześniej na AIDS<sup>164</sup>. Kwaśniewski, ubrany w biały kombinezon, leżał pod zawieszonym pod sufitem galerii wiadrem, wypełnionym silnie rozcieńczoną farbą emulsyjną – białą z domieszką czerwonej. Przez rurkę spuszczoną z wiadra różowawa ciecz lała się prosto w usta artysty, który wypluwał ją, starając się oddychać, a jednocześnie wydawał z siebie dźwięki gulgotania, prychania i dławienia się, układające się w tytułową „pieśń”.

163

J. Ciesielska, *Teresa Murak – zasiewy*, [w:] *Teresa Murak. Z cyklu Zasiewy – Bioenergetyczna suknia roślinna Teresy Murak dla...*, ulotka towarzysząca akcji artystycznej, odbitka ksero, Galeria Wschodnia, Łódź 1990.

164

Korespondencja elektroniczna autora z Pawłem Kwaśniewskim, sierpień 2018.



Żywy szczur wewnątrz instalacji Leszka Golca *Oddycha i mruży oczy*, luty 1990



Przygotowywania do performance Pawła Kwaśniewskiego *Pieśń o różowym trójkącie*, maj 1988



Płyn, rozbryzgując się dookoła, zabarwił biały strój na różowo. Performance nie trwał długo – słabo przyczepiona rurka szybko wysunęła się z wiadra – jednak zdołał wytworzyć skondensowany, afektywny przekaz. Symbolika różowego trójkąta, służącego do oznakowania homoseksualnych mężczyzn w nazistowskich obozach koncentracyjnych, łączyła się z przyjęciem przez artystę roli ofiary i działaniem, które można odczytać jako symboliczny gest zadośćuczynienia dla gejów, a zarazem oskarżenie pod adresem wykluczającego ich społeczeństwa.

Tego samego wieczora wystąpiła fińska grupa Jumalan teatteri, zaproszona na Wschodnią dzięki kontaktom Kwaśniewskiego. Rok wcześniej, w fińskim Oulu, artyści, jeszcze jako studenci tamtejszej akademii teatralnej, zadebiutowali agresywnym występem, w trakcie którego nadzy rzucali jedzeniem w publiczność, odpalali petardy oraz używali gaśnic proszkowych. Działanie, wymierzone przeciwko konserwatywnej polityce edukacyjnej akademii teatralnej, a w szerszym wymiarze – przeciwko społecznemu *status quo*, zakończyło się wezwaniem straży pożarnej i policji.



Uruchomienie gaśnicy w trakcie przedstawienia Jumalan Teatteri, maj 1988

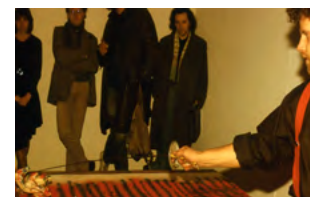
Część widzów trafiła do szpitala na skutek duszności spowodowanych proszkiem z gaśnic, a członkowie grupy, oskarżani w mediach o anarchizm i terroryzm, zostali aresztowani i po procesie sądowym skazani na kary pieniężne oraz więzienie (odstąpione ostatecznie w postaci prac społecznych)<sup>165</sup>. Działanie Jumalan teatteri na Wschodniej można rozpatrywać jako kontynuację tamtego występu. W ciemności, przy świetle pojedynczego reflektora, jeden z członków grupy wygłaszał po angielsku mowę – tłumaczoną symultanicznie na polski – w której poruszał wątki społeczne, kwestię walki z systemem i sensu dzieła sztuki jako wyrazu postawy politycznej, jak również teatru jako sposobu oczyszczenia i drogi do autentycznej egzystencji. Drugi chodził nago po galerii, a pozostali, dźwiękami uderzeń, budowali narastające tempo narracji. Kulminacją był wystrzał petardy i otwarcie gaśnicy proszkowej – doprowadziło ono do ucieczki publiczności oraz zepsucia się dwóch kamer wideo, za pomocą których dokumentowano wydarzenie.

W tamtym czasie Kwaśniewski należał, obok Joanny Czerwińskiej, Janusza Duckiego i Waldemara Petryka, do twórców, którzy współpracowali z warszawską Galerią Kalypso, działającą od końca 1983 roku w mieszkaniu Petryka. Dzięki pośrednictwu Kwaśniewskiego wszyscy zaprezentowali się na Wschodniej w listopadzie 1988 roku. Sam artysta wykonał wówczas

165

Zob. [https://fi.wikipedia.org/wiki/Jumalan\\_teatteri](https://fi.wikipedia.org/wiki/Jumalan_teatteri) [dostęp: 20.07.2018].

performance *O łowach*. Najpierw łapczywie odgryzał i zachłannie zjadał kawałki pieczonego kurczaka, będącego tu zapewne figurą „złowionej zwierzyny”, potem wysmarował sobie twarz, dłonie, ramiona oraz włosy klejem i zaczął posypywać je pierzem. Jednocześnie brnął po podłodze, rozrywając stopami przyczepioną do niej płachtę materiału, a następnie łącząc ją za sobą zszywaczem. W ten sposób symbolicznie wcielił się w osaczone zwierzę, biorąc na siebie rolę ofiary. Działanie wywołało mieszane odczucia, i to z różnych przyczyn – na przykład Adam Klimczak nie mógł darować artyście, że ten zmarnował dużą część kurczaka,



Paweł Kwaśniewski, performance *List do Łoździan*, marzec 1989

rozrzucając jego kawałki po podłodze. Być może właśnie te kontrowersje spowodowały, że Kwaśniewski powrócił kilka miesięcy później z performance *List do Łoździan*. Surowy kurczak, leżący na stole przykrytym białą tkaniną, został najpierw pomalowany sprayem w drapieżne czerwono-czarne pasy, a następnie był dźgany przez artystę szpadą i niczym kula bilardowa przesuwany po stole. Tym razem, po zakończeniu działania, Klimczak zdołał przejąć kurczaka, usunąć pomalowaną skórę i ugotował go na obiad.

Inną wyrazistą grupę wydarzeń tworzyły działania związane z Łodzią Kaliską. Koniec lat osiemdziesiątych to z jednej strony zamknięcie „heroicznego” i „neodadaistycznego” okresu działalności grupy, skupionego na krytyce neoawangardowej kultury artystycznej, rozwijaniu praktyk „sztuki żenującej” i podejmowaniu pytania o jednostkową wolność w sztuce oraz społeczeństwie. Z drugiej strony – to pojawienie się realizacji opartych na trawestowaniu znanych dzieł z historii sztuki i zapowiadających narodziny Muzeum Łodzi Kaliskiej: nową formułę działalności grupy, rozwijaną w latach dziewięćdziesiątych, a sytuowaną w kontekście postmodernistycznej kultury cytatu i pastiszu. W tle tych procesów pozostawała rywalizacja między członkami grupy, dająca o sobie znać nade wszystko w ich wystąpieniach indywidualnych.

Powiązanie tych zagadnień dobrze widać w działaniach realizowanych pod egidą Galerii Wschodniej. W trakcie drugiej edycji *Złotego Czółka* Łódź Kaliska wystawiła „teatrzyk” *Kinder haben Rechte*, a także zorganizowała akcję aranżowania zdjęcia i kręcenia filmu według obrazu Hieronima Boscha *Wóz z sianem*. Pierwsze z tych wydarzeń odbyło się w łódzkim Teatrze Studyjnym, dzięki pośrednictwu Jolanty Ciesielskiej, prowadzącej tam wówczas galerię sztuki. Drugie miało miejsce w plenerze, na terenie otaczającym łódzką PWSSP. „Teatrzyk” był doskonałym podsumowaniem dotychczasowej działalności grupy. Był to oparty na poetyce absurdu i błagi manifest wiary



Teatrzyk Łodzi Kaliskiej *Kinder haben Rechte*, Teatr Studyjny, maj 1988

w dziecięcy infantylizm, niedojrzałość, zenadę, negację wszelkich zasad oraz konsekwencję w sprzeczności jako jedyną drogę do nieskrępowanej i w ostatecznym rozrachunku – nieosiągalnej na dłużej wolności. Hałaśliwy spektakl składał się z zestawu równoległych, nieskładnych działań: Andrzej Kwietniewski i Marek Janiak wygłaszali teksty, zawodowy aktor czytał manifest grupy,



Kręcenie filmu Łodzi Kaliskiej  
*Wóz z sianem*, maj 1988

Andrzej Rzepecki krążył po scenie z białą i czerwoną żarówką na głowie oraz tablicą z napisem „Przed wszystkim jestem artystą polskim”, wykonywano skecze, a wszystkim tym działaniom towarzyszyła naga modelka siedząca na scenie<sup>166</sup>.

Z kolei *Wóz z sianem* był złożonym

przedsięwzięciem organizacyjnym, logistycznym i produkcyjnym, z udziałem licznej ekipy i statystów, prowadzącym do powstania fotografii inscenizowanej na wzór dzieła Boscha (odbitej następnie na wielkoformatowym płótnie fotograficznym i uzupełnionej wstawkami malarskimi) oraz filmu dokumentującego cały proces powstawania tej współczesnej, wieloznaczonej tawestacji Boschowskiej alegorii.

Od kwietnia do czerwca 1989 roku członkowie Łodzi Kaliskiej zrealizowali w Galerii Wschodniej serię indywidualnych wystąpień dla uczczenia jubileuszu dziesięciolecia istnienia grupy. Na uwagę zasługują działania Rzepeckiego i Janiaka. W odróżnieniu od Andrzeja Kwietniewskiego, który zestawiał



Muza Łodzi Kaliskiej Pynio (Małgorzata Kapczyńska) podczas wystawy Andrzeja Kwietniewskiego *Pani Mela, Kapciska, Tilof*, kwiecień 1989

trójkątne konstrukcje przypominające dzieła sztuki abstrakcyjnej z „muzą” Łodzi Kaliskiej Pynio (Małgorzata Kapczyńska), huśtającą się w kostiumie kąpielowym i przy dźwiękach „chałturniczej muzyki”<sup>167</sup> między salami Wschodniej, a także Andrzeja Świetlika, który prezentował fotografie fikcyjnych członków swojej rodziny, zamalowywane na czarno przez

Makarego Wielogóskiego, Rzepecki i Janiak stworzyli sytuacje zagrażające ich zdrowiu lub nawet życiu. Obaj już wcześniej dążyli do testowania swojego ciała i świadomości, pokonywania strachu i osobistych ograniczeń bez względu na koszty. Jak wspomina Rzepecki, „wyraźnie czuliśmy, szczególnie ja i Janiak, że zbliżamy się do niebezpiecznej granicy i że chcemy to robić, chcemy się sprawdzać. W pewnym momencie człowiek dochodzi do wniosku, że już tyle rzeczy zrobił, że może nie ma sensu iść dalej”<sup>168</sup>.

Performance Rzepeckiego *Chyba czas już umierać*<sup>169</sup>, wykonany na Wschodniej, kończył tego typu działania, miał też być gestem

166

Zob. J. Lubiak, *Niedojrzałość i brudny realizm jako strategie artystyczne Łodzi Kaliskiej*, [w:] *idem* [red.], *Szczerłość i blaga. Etyka prac Łodzi Kaliskiej w latach 1979–1989*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010, s. 133.

167

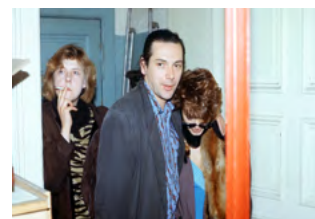
K. Jurecki, *Chłodnym okiem? Jubileusz 10-lecia Łodzi Kaliskiej*, [w:] „Kalejdoskop” lipiec–sierpień 1989, nr 7–8, s. 46.

168

*Gdzieś we mnie, tam głęboko jest jakiś sprzeciw na pęd ze wszystkimi w jednym kierunku, że chciałbym inaczej*. Zbigniew Libera rozmawia z Adamem Rzepeckim, [w:] D. Radziszewski [red.], *Preferuję bardziej zrzutę niż kulturę*, kat. wyst., Małopolskie Centrum Kultury Sokół, Nowy Sącz 2013, s. 54.

169

Była to zradyzalizowana wersja performance *Druga śmierć Ajschylosa* z 1986 roku – zob. D. Kuryłek, *Naprawdę, nie jestem nihilistą. Wybrane aspekty twórczości Adama Rzepeckiego w latach 1979–1989*, [w:] D. Radziszewski [red.], *Preferuję bardziej zrzutę niż kulturę*, op. cit., s. 20–21.



Od lewej: Zofia Łuczko, Andrzej Paruzel, Małgorzata Kapczyńska (Pynio), kwiecień 1989

symbolicznego rozstania artysty z Łodzią Kaliską i alternatywnym ruchem artystycznym<sup>170</sup>. Krzysztof Jurecki tak relacjonował przebieg wystąpienia: „można było oglądać siedzącego spokojnie artystę, nad którym wisił duży worek wypełniony kamieniami przywiezionymi z Raby. Po przepaleniu się lontu na jego głowę miała wysypać się zawartość worka. Zadaniem Rzepeckiego było wytrzymanie napięcia psychicznego wynikającego z oczekiwania na rozsypanie się kamieni. Worek za pomocą przemysłnej konstrukcji połączony był z dużym, napelnionym wodą balonem. W momencie przepalenia się worka, balon został przebity a jego zawartość ochlapała rozbawionych widzów”<sup>171</sup>. Sam Rzepecki zdołał uniknąć spadających kamieni: „na tyle długo to trwało, że nie wytrzymałem i w momencie, gdy zaczęły spadać, zrobiłem krok w bok i uratowałem się”<sup>172</sup>. To symboliczne samobójstwo odbyło się przy akompaniamencie wystrzałów z korkowca oraz w otoczeniu kolaży z biletów kolejowych z nazwą stacji kolejowej Łódź Kaliska i prześmiewczych rysunków w stylu „szary kwadrat na białym tle”<sup>173</sup>. Choć faktycznie artysta nie rozstał się z grupą i brał później udział w jej działaniach pod szyldem Muzeum Łodzi Kaliskiej, to na początku lat dziewięćdziesiątych silniej zaangażował się w tworzenie indywidualnych prac wideo, skupionych na jego życiu rodzinnym. Najwcześniejsze z nich były prezentowane na Wschodniej pod wspólnym tytułem *Królów jest bez liku* w grudniu 1990 roku.

Głównym elementem wystąpienia Janiaka była dwudniowa sesja *Ćwiczeń wyzwalających*, zamykająca cykl działań realizowanych pod tym tytułem od początku lat osiemdziesiątych. Robiąc je „do kamery” lub przed publicznością, Janiak podejmował próbę wykonania trudnych bądź niemożliwych do realizacji działań – na przykład znanych z trików filmowych – które zdawały się przynależać do świata dziecięcej wyobraźni, nieskrępowanej realizmem dorosłości. Miały one być urzeczywistnieniem tego, o czym się w życiu dorosłym jedynie marzy, ale czego, ze względu na różne ograniczenia, nie realizuje się w praktyce. W tym sensie „ćwiczenia” miały też charakter „wyzwalający”: pozwalały robić to, co jest niebezpieczne, to, co społecznie lub moralnie nieakceptowane lub to, czego po prostu robić nie wypada<sup>174</sup>. Wystąpienie na Wschodniej miało złożoną, wieloelementową strukturę i „początkowo polegało na swoistym »uśpieniu« widowni poprzez czytanie długiego, nużącego tekstu *Rozważania niefrasobliwe dla ludności*”<sup>175</sup>. Zgodnie z wcześniej ustalonym scenariuszem w lekturze „przeszkadzali” Janiakowi Klimczak i Grzegorski, przynosząc mu wodę, częstując go papierosem czy wręczając mu kwiaty. Następnie artysta powtórzył dwa wcześniej wykonywane „ćwiczenia”: próbował wbiec po ścianie oraz trafić z dziecięcego pistoletu do stojącego na postumencie żołnierzyka.

170

*Ibidem*, s. 20.

171

K. Jurecki, *Chłodnym okiem? Jubileusz 10-lecia Łodzi Kaliskiej*, op. cit., s. 46–47.

172

*Gdzieś we mnie, tam głęboko jest jakiś sprzeciw na pęd ze wszystkimi w jednym kierunku, że chciałbym inaczej*. Zbigniew Libera rozmawia z Adamem Rzepeckim, op. cit., s. 53.

173

K. Jurecki, *Chłodnym okiem? Jubileusz 10-lecia Łodzi Kaliskiej*, op. cit., s. 47.

174

Rozmowa autora z Markiem Janiakem, sierpień 2018.

175

K. Jurecki, *Chłodnym okiem? Jubileusz 10-lecia Łodzi Kaliskiej*, op. cit., s. 47.



Marek Janiak, *Ćwiczenia wyzwalające*, maj 1989



Miało to pokazać ewolucję „ćwiczeń”, które początkowo były próbą odegrania żartobliwych sztuczek lub trików. Główny performance miał zupełnie inny charakter. „Janiak, przewrotnie ubrany na biało, przeprowadził najbardziej dramatyczne i drastyczne działanie z serii *Ćwiczeń wyzwalających*”<sup>176</sup>. Do giętkiej, bambusowej wędki przymocował nóż, wędkę napiął, przywiązując ją sznurkiem do podłogi, a sam stanął po drugiej stronie, wystawiając się na uderzenie. Pod sznurkiem umieszczono bowiem palącą się świecę, która w pewnym momencie miała zwolnić tak skonstruowany „mechanizm uderzeniowy” i spowodować cios nożem w twarz. Stojąc w skupieniu i testując swoją psychiczną wytrzymałość – oraz refleks – Janiak miał w ostatniej chwili uchylić się przed ciosem. Przeszkodziła mu w tym jednak lampa aparatu Grzegorskiego. Dokumentacja wideo pokazuje, że błyskające światło kilkakrotnie wybijało Janiaka ze skupienia, powodując mimowolny ruch jego ciała. Oślepiiony jednym z kolejnych błysków, nie dostrzegł on momentu przepalenia sznurka i nie zdołał uniknąć zbliżającego się uderzenia. Na szczęście nóż trafił w oprawkę i szkło okularów. Próba powtórzenia działania – każde z „ćwiczeń wyzwalających” miało być bowiem wykonane dwukrotnie – została przerwana przez obecną wśród widzów Urszulę Czartoryską, natychmiast wspartą przez Zofię Łuczko. Ostatnim elementem wystąpienia było rozrzucenie po sali białych kwiatów. Janiak założył, że pierwszą osobą, która podniesie je z podłogi, poprosi do siebie i uderzy w twarz. Tak też zrobił, policzkując młodą kobietę i ledwie unikając bójkę z jej partnerem<sup>177</sup>. W trakcie powtórzenia tej akcji, artysta Andrzej Paruzel, który jako pierwszy podniósł kwiaty (tym razem czerwone), zdołał uniknąć uderzenia Janiaka. Po całym wydarzeniu artysta przeprosił uderzoną osobę i zaprosił do wzięcia udziału w kolejnej sesji, mającej odbyć się następnego dnia. Kobieta odczytała wówczas oskarżycielski tekst, piętnujący postępek artysty<sup>178</sup>. Całe wystąpienie Janiaka miało stworzyć sytuację autentycznej komunikacji oraz wymiany między artystą i publicznością, połączonej z elementem egzystencjalnego ryzyka i pełnego emocjonalnego zaangażowania obu stron. W tym sensie istotnie podsumowywało i wieńczyło ono dziesięcioletnie działania Janiaka, ujawniając dążenie, które kryło się w nich pod płaszczykiem blagi, zgrywy i ironii.

Dzięki kontaktom Łodzi Kaliskiej w grudniu 1989 roku na Wschodniej pojawiła się węgierska grupa Hejettes Szomlyázók, wykonując pełen ekspresji, groteskowy performance na zrobionych przez siebie na miejscu, prostych instrumentach dętych i perkusyjnych. Formułę koncertu na własnoręcznie wykonanych lub przerobionych instrumentach miało też wystąpienie Łodzi Fabrycznej *Instalacje – trochę z prądu, trochę z pierza...* w kwietniu 1990 roku. Grupa, współtworzona przez Mirosława

176  
*Ibidem*.

177  
Rozmowa autora z Markiem Janiakiem, sierpień 2018.

178  
K. Jurecki, *Ohtodnym okiem? Jubileusz 10-lecia Łodzi Kaliskiej*, op. cit., s. 47.

i Małgorzatę Łupinę, Tomasza Kieszniewskiego i Sławomira Belinę, powstawała w orbicie oddziaływania Łodzi Kaliskiej. Świadczyła o tym nie tylko aluzja zawarta w nazwie, ale też fakt, że dwaj jej członkowie, Mirosław Łupina i Tomasz Kieszniewski, byli studentami Janiaka (wykładającego wówczas fotografię dla studentów architektury na Politechnice Łódzkiej), a Belina miała się uważać za ucznia Rzepeckiego<sup>179</sup>. Bliskie działaniom Łodzi Kaliskiej było też korzystanie z repertuaru praktyk artystycznych wypracowanych przez neoawangardę, przy jednoczesnym sięganiu po poetykę dadaistyczną. Przy tych wszystkich nawiązaniach, kontynuacjach i podobieństwach, Łódź Fabryczna reprezentowała młodsze pokolenie twórców wizualnych, wyróżniające się silnymi związkami z niezależną sceną muzyczną<sup>180</sup> oraz traktowaniem sztuki jako jednego z narzędzi kulturowej autokreacji, społecznej dystynkcji i całościowego stylu bycia. Charakterystyczne dla łódzkiej sceny artystycznej końca lat osiemdziesiątych i pierwszej połowy dziewięćdziesiątych było jednak szybkie włączanie tego rodzaju „świeżej krwi” w obieg środowiskowy kształtowany przez osoby wywodzące się z neoawangardy i Kultury Zrzuty. Tak właśnie było z Łodzią Fabryczną, która zadebiutowała w maju 1989 roku koncertem na *Lochach Manhattanu*, rok później pojawiła się w Galerii Wschodniej, a w kolejnych latach wzięła udział w takich zbiorowych wydarzeniach organizowanych przez Galerię Wschodnią i/lub Józefa Robakowskiego, jak *Kręgi Wschodniej* (1991), *Sztuka osobna czyli Republika Artystów Niezależnych* (1991/1992), *Łódzki ruch neoawangardy 1970–1992* (1992). Parateatralny koncert zaprezentowany w kwietniu 1990 roku na Wschodniej obejmował grę na instrumentach muzycznych przerobionych na skomplikowane maszyny – instalacje performatywne. Był to między innymi akordeon poruszany napędem rowerowym, flety emitujące dźwięki za sprawą dołączonych pompek nożnych, a także instrument dęto-perkusyjny, który był wyposażony w odkurzacz rozrzucający pierze po przestrzeni galerii. Przed instrumentami przechadzały się kury, którym – jak podkreślał relacjonujący wydarzenie Jurecki – „nie przytrafiła się żadna krzywda”<sup>181</sup>.

Działania na styku sztuki performance, muzyki eksperymentalnej na żywo i audio artu realizowali też na Wschodniej twórcy zagraniczni, podróżujący – podobnie jak wspomniany już Black Market – z występami po Polsce. Dzięki dobrze rozwiniętej sieci kontaktów galeria otrzymała propozycje zorganizowania prezentacji Horsta Rickelsa i Elviry Wersche z Holandii oraz belgijskiego duetu Logos Duo, tworzonego przez Moniek Darge i Godfrieda-Willema Raesa. Holendrzy pojawili się w Łodzi w czerwcu 1988 roku. Wystawa Wersche, pokazującej obiekty-ubiory z ręcznie malowanymi formami, stała się podczas wernisażu

179  
K. Jurecki, *Łódź Fabryczna*, [w:] „Exit” 1991, nr 5, s. 186.

180  
*Ibidem*, s. 186, 188.

181  
*Ibidem*, s. 186.



Łódź Fabryczna, *Instalacje – trochę z prądu, trochę z pierza*, kwiecień 1990

tłem dla koncertu Rickelsa – profesjonalnego muzyka, muzykologa i konstruktora instrumentów muzycznych. Na Wschodniej artysta wykonał kilkunastominutowy utwór na własnoręcznie zaprojektowanym i zbudowanym instrumencie. Składał się on z ponad dwudziestu piszczałek organowych, które były połączone



Horst Rickels, *Mercurius Wagen*,  
czerwiec 1988

długimi, przezroczystymi rurkami z dwoma zestawami pompki materacowych, obsługiwanych za pomocą rąk i nóg. Górny panel był swego rodzaju „klawiaturą perkusyjną” organów: zmiana siły i sposobu uderzenia rąk w pompki wpływała na głośność i charakter uzyskiwanego dźwięku. Cały instrument, za

sprawą połączenia metalicznych piszczałek, przezroczystych rurek tłoczących powietrze i paneli z gumowymi pompkami, przypominał nieco urządzenie cybernetyczne. Kilka miesięcy później na Wschodniej pojawił się belgijski duet Logos Duo, dając performance dźwiękowo-choreograficzny z użyciem tradycyjnych instrumentów (skrzypce i klarnet), komputera, przetworników dźwięku, ale też ludzkiego głosu traktowanego jako instrument muzyczny. W pierwszej części pólnaga artystka wykonała rodzaj rytualnego tańca, generując dźwięki, które były wychwytywane przez mikrofony, przetwarzane komputerowo i emitowane przez rozmieszczone w galerii głośniki. Powstała w ten sposób przestrzeń dźwiękowa, w której instrumentem było poruszające się ludzkie ciało i szereg rekwizytów. W drugiej części występu artyści grali na skrzypcach i klarnecie. W trzeciej części wykorzystano skrzypce, zestaw instalacji generujących dźwięk za sprawą różnego rodzaju „strun”, a także ludzki głos zestawiony z komputerowym syntezatorem mowy. Całość wieńczyła eksperymentalna, konkretystyczna „wokaliza” obojga artystów, niepozabawiona akcentów humorystycznych, zarówno ze względu na uzyskiwane brzmienia, jak i cielesno-mimiczny aspekt występu.

W 1989 roku serię dźwiękowych realizacji twórców z krajów Beneluksu zamykał Holender Paul Panhuysen. Na Wschodniej pojawił się dzięki Mikołajczykowi, który dwa lata wcześniej pokazał jego pracę na wystawie *Utopia i Rzeczywistość*. Tym razem zaprezentował performance dźwiękowy *Vaselineum Album II* wykonany z wykorzystaniem dwóch „instalacji z długimi strunami” (*long string installations*). Jedna z nich ciągnęła się przez obie sale galerii, druga, rozpięta ponad głowami widzów, została umieszczona w mniejszej z sal. Do strun były przyłączone metalowe beczki, pełniące rolę „pudeł rezonansowych”. Gra na większym „instrumencie” polegała na poruszaniu się między strunami i przesuwaniu po nich palców – posmarowanych tytułową



Godfried-Willem Raes podczas  
performance Logos Duo, listopad 1989



Paul Panhuysen, performance  
*Vaselineum Album II*, grudzień 1989

wazeliną. Rytmicznie krocząc bądź wykonując wahadłowe ruchy całym ciałem, Panhuysen wydobywał mocne, wyraziste dźwięki, niekiedy przypominające różne instrumenty smyczkowe, a niekiedy zbliżające się raczej do wycia syreny alarmowej. Na strunach mniejszej instalacji

wisiał transformatory podłączone do prądu – ich wibracje generowały dźwięk, wzmacniany beczkami „rezonansowymi”. Artysta poruszał transformatorami, zmieniając napięcie strun i w ten sposób modulował brzmienie instrumentu<sup>182</sup>.

Choć w omawianym okresie Wschodnia funkcjonowała w uwarunkowaniach schyłku PRL-u i początku transformacji ustrojowej, to pozostając „miejscem osobnym” w przestrzeni społecznej, dość rzadko prezentowała prace, które w bezpośredni, tematyczny sposób odnosiły się do aktualnych przemian ekonomicznych i społeczno-politycznych w Polsce<sup>183</sup>. Wśród nielicznych prezentacji tego rodzaju była projekcja etiud o Pomarańczowej Alternatywie. Mirosław Dembiński i Maciej Odoliński z łódzkiej „Filmówki”, wyposażeni w oficjalne pozwolenie na realizację dokumentu o „problemach młodzieży”<sup>184</sup>, jeździli wielokrotnie do Wrocławia, by tam kręcić uliczne manifestacje prześmiewczo kontestujące system ustrojowy PRL-u jako przejaw „surrealizmu socjalistycznego”. Film zrobiony „w Polsce, o tej rzeczywistości i w tej rzeczywistości”<sup>185</sup>, został pokazany na Wschodniej w lutym 1989 roku, niedługo po pierwszej projekcji, która miała miejsce w „Filmówce”<sup>186</sup>.



Zbigniew Warpechowski, *Azja*,  
dyskusja po performance i wykładzie  
artysty, styczeń 1988

Zindywidualizowany, krytyczny, ale też silnie abstrakcyjny komentarz do polskiej rzeczywistości kulturowej i społeczno-politycznej pojawił się

w działaniach Zbigniewa Warpechowskiego. Artysta po raz pierwszy wystąpił na Wschodniej w styczniu 1988 roku, najprawdopodobniej dzięki Robakowskiemu lub Zagrodzkiemu. Wykonał wówczas performance *Azja*, angażując do niego swą siedmiomiesięczną wnuczkę. Siedzące na materacu dziecko bawiło się książką *I Cing*, ssąc i obgryzając jej rogi, zaś Warpechowski wbijał w ścianę gwóźdź, prawdopodobnie zaznaczając w ten sposób opozycję między „Wschodem” i „Zachodem”. Później, w drugiej sali galerii, wygłosił wykład będący ogólną refleksją nad umiejscowieniem Polski między „europejskością” i „azjatyckością”, a także krytyczną diagnozą historycznego przemieszczenia polskiej kultury i życia społecznego w orbitę tej drugiej – „azjatyckości”: „wszystkie »całostki«

182

Dziękuję Konradowi Smoleńskiemu za pomoc w technicznej charakterystyce instalacji, które były wykorzystane w dźwiękowych działaniach Logos Duo i Paula Panhuysena.

183

Nie należy jednak zapominać, że w ogóle nie był to zbyt częsty temat w sztuce polskiej tego okresu.

Zob. wstępne rozpoznanie tego zagadnienia – W. Kozioł, M. Świetlik, *Poszerzyć imaginarium polskie. Rozmowa ze Stanisławem Rukszą wokół wystawy* Oblicze dnia. Koszty społeczne w Polsce po 1989 roku, <http://archiwum-obieg-u-jazdowski.pl/teksty/33381> [dostęp: 10.03.2017] i M. Iwański [red.], *Wyparte dyskursy. Sztuka wobec zmian społecznych i dezindustrializacji lat 90.*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Sztuki w Szczecinie, Szczecin 2016 (e-book).

184

U. Kłoda, *Panaceum. Pomarańczowa Alternatywa*. Rozmowa z Mirosławem Dembińskim, [w:] „Kalejdoskop” wrzesień 1989, nr 9, s. 35.

185

*Ibidem*.

186

Film jest dostępny w filmotece Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie – <https://artmuseum.pl/filmoteka/praca/pomarańczowa-alternatywa-pomarańczowa-alternatywa-real> [dostęp: 10.07.2018]. Przy realizacji filmu współpracował też M. Miller. Autorem drugiego filmu o Pomarańczowej alternatywie prezentowanego wówczas na Wschodniej był A. Kraszewski.

naszego życia już są azjatyckie i obawiam się, że już w sposób nieodwracalny. Zapuszczenie, bałagan, somnambuliczność ruchów, albo gwałtowność, brud i zamyślenie, groza, upodlenie i chamstwo; i my jesteśmy w środku tego, i to jest już w nas<sup>187</sup>. Paradoksalnie, wspomniane przemieszczenie miało potęgować się wraz z rozwojem fascynacji Zachodem: „chcąc być za wszelką cenę Europejczykami, stajemy się coraz bardziej azjatykami [sic!]”<sup>188</sup>. Krytykując też skomercjalizowany, zakochany w blichtrze – a zatem coraz bardziej „azjatycki” – Zachód, Warpechowski konkludował: „Mój postulat brzmi: »wytrzymać Azję i Europę«, chwalić przeciwnie”<sup>189</sup>. Choć „azjatyckość” można było odczytywać jako aluzyjną krytykę wpływu ZSRR na Polskę, to wykład był pozbawiony bezpośrednich odniesień do systemu ustrojowego PRL-u, socjalizmu czy komunizmu.

W marcu 1990 roku Warpechowski wykonał na Wschodniej performance *Brudna woda*, dający się zinterpretować jako jego komentarz do początków transformacji ustrojowej w Polsce. Warto przytoczyć autorski opis:

*Mam przygotowane: coś w rodzaju instalacji – stolika z cegieł, szkła, styropianu i sznurka. To polane czarną farbą olejną. Kuweta z czarną wodą. W tej kuwecie ryba – połączona ze mną tak, że jak ja się zbliżam, czolgując się do kuwety – rybę wyciągam z tej brudnej wody. Na głowie mam „zapasową głowę” z papier-mâché. Po bokach stoją oparte o ściany dwie drabiny, do których są przywiązani dwaj młodzi ludzie. Podwiązani są od spodu, w pozycji bardzo dla nich niewygodnej. Chłopcy stękają i jęczą. Podczołgując się do kuwety – zanurzam twarz w brudnej wodzie, „zapasowa głowa” jest ponad nią. Duszę się, prycham. Wstaję, zdejmuję kostium, myję się w brudnej wodzie. Wycieram ręcznikiem z napisem „Solidarność”. Czerwony napis brudzi mnie na czerwono. Klękam przed swoją „instalacją”, pochylam głowę najpierw nad sznurkiem, który pociąga i przewraca jej część, a potem rozbijam głowę szybą. Odcinam nożem chłopców od drabin. Stękanie. Wkładam czystą koszulę na brudne ciało. Stawiam sobie dwie banki na policzkach, czekam. Nacinam jedno miejsce po bańce skalpelem i stawiam ją jeszcze raz. Czekam, aż naciągnie krwi. Biorę rybę (wyciągniętą wcześniej z brudnej wody) i polewam ją swoją krwią. „Zadyma, chłopcy!” – krzyczę, a chłopcy robią bałagan na sali<sup>190</sup>.*

W tym rozbudowanym, wieloelementowym działaniu wyraźne są wątki z jednej strony zanieczyszczenia, skalania i choroby, z drugiej oczyszczenia i leczenia. W kontekście politycznym najbardziej znaczący wydaje się gest wytarcia brudnego ciała ręcznikiem z „Solidarnością”, co zarówno zabarwiło na czerwono ciało artysty, jak i pozostawiło brud na ręczniku. Można się w tym dopatrywać krytyki ustaleń Okrągłego Stołu, postrzeganych jako zdrada ideałów NSZZ Solidarność i „ubrudzenie się” przedstawicieli związku poprzez „ugodę z komunistami”. Warto też odnotować, że performance, stanowiący niewątpliwie przejaw „konserwatywnego awangardyzmu” Warpechowskiego, był zbieżny z działaniami

187

Zob. Z. Warpechowski, *Azja*, maszynopis, [w:] archiwum Galerii Wschodniej. Tekst można też znaleźć w książce Z. Warpechowski, *Podręcznik bis*, Otwarta Pracownia, Kraków 2006, s. 282–289.

188

Z. Warpechowski, *Azja*, op. cit.



Performance Zbigniewa Warpechowskiego *Brudna woda*, marzec 1990

189

*Ibidem*. Krytyczny stosunek Warpechowskiego do „europejskości” znalazł już wyraz w performance również zatytułowanym *Azja*, ale zrealizowanym kilka miesięcy wcześniej w Lublinie. Artysta, jak sam relacjonuje, wczuwał się tam w „polskiego ożłowieczka. [...] Ni to Azjaty, ni to Europejczyka. Człowieka zduszonego przez system, wychowanego przez idoli i intelektualistów telewizyjnych w kulcie miernoty i podziwu dla zachodniego blichtru” – Z. Warpechowski, *Zasobnik*, op. cit., s. 101.

190

Z. Warpechowski, *Zasobnik*, op. cit., s. 148–149.

anarchizującej młodzieży. W tym samym roku na ulicy Piotrkowskiej w Łodzi odbył się happening *Wspólnota Leeżeć umywa ręce*, w trakcie którego członkowie i członkinie tej łódzkiej grupy – wywodzącej się z łódzkiego odłamu Pomarańczowej Alternatywy – prześmiewczo odcięli się od „brudnych” działań Solidarności; przekaz był wyrazisty i czytelny, gdyż na tablicy towarzyszącej wydarzeniu słowa „umywa ręce” były zapisane Solidarycą. Warpechowski sam przyznawał się wówczas do postawy anarchistycznej<sup>191</sup> – być może to jej manifestacją była wspomniana w opisie „zadyma”, wieńcząca wystąpienie na Wschodniej.

Przemiany ekonomiczo-społeczne, jakie na początku okresu transformacji następowały w samej Łodzi także rzadko znajdowały odzwierciedlenie w sztuce prezentowanej w galerii. Niekiedy odniesienie do specyfiki lokalnego kontekstu przybierało intuicyjny, zestetyzowany, silnie metaforyczny charakter i następowało bez rozpoznania charakteru gwałtownych zmian zachodzących w mieście, a nade wszystko – postępującego upadku przemysłu włókienniczego<sup>192</sup>. W marcu 1991 roku amerykańska artystka Morgan O’Hara wykonała instalację i performance *Przemiana jest podstawowym procesem wszystkich form życia*. Punktem wyjścia był pomysł stworzenia swoistego „portretu” Łodzi i skojarzenie mapy miasta z pajęczą siecią, tej zaś – z procesem tkania oraz przemysłem włókienniczym<sup>193</sup>. W swojej pracy O’Hara wykorzystała włókno, przędzę i tkaniny, załatwione – dzięki pomocy łódzkiej artystki Małgorzaty Borek, zaprzyjaźnionej z prowadzącymi Wschodnią – w różnych łódzkich zakładach przemysłowych. Jej instalacja ewokowała obraz procesu produkcji tkanin z przędzy, tej zaś – z włókna, i przekształcała go w tytułową metaforę „przemiany” jako „podstawowego procesu wszystkich form życia”. Na tkaninach rozwieszonych w obu pomieszczeniach galerii znalazły się z kolei „performatywne rysunki” – zapisy stworzone przez artystkę w trakcie obserwacji pracy włóknienek. Do tych ostatnich mogło też odsyłać kobiece popiersie umieszczone w przestrzeni galerii jako – zapewne trudno czytelny – symbol mitycznej Penelopy<sup>194</sup>. Dopełnieniem i „ożywieniem” instalacji był performance z użyciem beli bawełnianego włókna, wykonany w trakcie wernisażu. Całość prezentacji można zapewne odczytywać w kategoriach poetyckiego hołdu dla Łodzi jako miasta należącego do największych ośrodków przemysłu włókienniczego w Europie, a także dla łódzkich włóknienek, których praca zafascynowała artystkę. Choć O’Hara nie była świadoma złej kondycji sektora włókienniczego<sup>195</sup>, a jej poetycko-stoicka ewokacja przemiany jako „podstawowego procesu wszystkich form życia” mogła wówczas kojarzyć się z dyskursem o nieuchronności transformacji ekonomicznej bez względu na koszty społeczne, to z dzisiejszej perspektywy jej gest jawi się raczej jako upamiętnienie tego, co na początku lat dziewięćdziesiątych

191

Zob. *ibidem*, s. 148.

192

Na temat przemian ekonomiczno-społecznych w Łodzi w tym okresie – zob. W. Michalski [red.], *Transformacja społeczno-gospodarcza Łodzi na tle regionu*, Polskie Towarzystwo Geograficzne, Łódź 1996; E. Marczyńska-Witczak, W. Starzyńska, *Procesy dezindustrializacji w aglomeracji łódzkiej w latach dziewięćdziesiątych*, [w:] „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Geographica Socio-Oeconomica” 2002, nr 4, s. 25–32; M. Potoczna, *Praca w doświadczeniu biograficznym trzech generacji kobiet z łódzkich enklaw biedy*, [w:] „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica” 2015, nr 56, s. 75–80.



Performance Morgan O’Hary podczas wystawy *Przemiana jest podstawowym procesem wszystkich form życia*, marzec 1991

193

Korespondencja elektroniczna autora z Morgan O’Hara, sierpień 2018.

194

*Ibidem*.

195

*Ibidem*.

odchodziło do przeszłości i nie znajdowało miejsca w pamięci zbiorowej – było z niej raczej intensywnie wypierane<sup>196</sup>.

Dwa miesiące po prezentacji O'Hary Adam Klimczak zrealizował pracę *Podłączyłem się do Wschodniej* – „podwójną instalację dla PAPY”. Opierała się ona na podwójności utylitarnych i symboliczno-artystycznych znaczeń „instalacji” oraz „papy”. Ściany i podłoga galerii zostały brutalnie poprute otworami, w których umieszczono żółte metalowe rury obwinęte papą do krycia dachów. Rury te wyrastały i przebiegały w absurdalnych miejscach wnętrza, tak jakby zamontowano je bez dbałości o zachowanie nie tylko estetyki, ale i funkcjonalności przestrzeni. Klimczak, odnoszący się w swoich pracach do materialnej przestrzeni i kulturowej pamięci Łodzi, „Miasta Ojca”<sup>197</sup>, zareagował w ten sposób na remonty instalacji gazowej, które przeprowadzano wtedy w łódzkich kamienicach bez poszanowania dla ich tkanki architektonicznej: bezceremonialnie wyprowadzone na wierzch, żółte rury stały się charakterystycznym elementem fasad, bram i klatek wielu kamienic. W ten sposób jeden z elementów gwałtownych zmian, które działy się „na zewnątrz” został wprowadzony do wnętrza Wschodniej, zyskując tam wymiar symboliczny i poniekąd krytyczny. Trzeba dodać, że wernisaż wystawy Klimczaka odbył się 30 maja 1991, w dniu święta Bożego Ciała. Przed wernisażem, w godzinach przedpołudniowych, na ulicy przed oknami galerii, przechodziła procesja religijna. Józef Robakowski stał naprzeciwko kamienicy, w której znajduje się Wschodnia i dokumentował na wideo tłumy wiernych, a jednocześnie, raz za razem kierował kamerą na otwarte okna galerii. Na nagraniu widać, że stojący w nich łódzcy artyści i artystki związani ze Wschodnią nie angażowali się w to, co się dzieje na ulicy i traktowali swój „dokamerowy udział” w wydarzeniu najwyżej jako rodzaj „zgrywy”. Tym samym manifestowali jednak swój dystans wobec masowych zachowań społecznych, obecności ceremonii religijnych w sferze publicznej, a być może i rosnącego wpływu politycznego Kościoła Katolickiego w nowej sytuacji ustrojowej.

Polski kapitalizm lat dziewięćdziesiątych nie rozpoczął się, paradoksalnie, od realizacji „planu Balcerowicza” w 1990 roku, ale kilka lat wcześniej, gdy do systemu gospodarki centralnie sterowanej zaczęto wprowadzać – w ramach tzw. II etapu reformy gospodarczej, realizowanego przez ostatnie PRL-owskie rządy – pewne mechanizmy rynkowe. Świadectwem tego okresu było pojawienie się na Wschodniej, w styczniu i listopadzie 1988 roku, Teatru im. Kici Koci. Ta grupa teatralna, luźno związana ze środowiskiem sztuk wizualnych, została polecona prowadzącym galerię przez zaprzyjaźnionego dziennikarza Marka Millera. Dziennikarz napisał też artykuł, w którym skupił się na szczególnej formie organizacyjno-prawnej teatru. W czerwcu 1987 roku Teatr im. Kici Koci został zarejestrowany jako prywatny podmiot

196

Zob. M. Madejska, *Aleja włókiarek*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018.

197

J. Busza, *Trybut dla Łodzi*, op. cit., s. 7.



Adam Klimczak, *Podłączyłem się do Wschodniej* (podwójna instalacja dla PAPY), maj – lipiec 1991

gospodarczy – spółka z ograniczoną odpowiedzialnością. Jak głosił akt rejestracji, przedmiotem spółki miało być „prowadzenie działalności w zakresie prezentowania spektakli teatralnych, skupienia twórców i animatorów teatru w celu przygotowania prezentacji artystycznej, działalności impresaryjnej i propagandowej dotyczącej przedsięwzięć spółki, inicjowania, powstawania i udzielania pomocy nowo tworzonemu, nieinstytucjonalnym teatrom zawodowym, utworzenia i prowadzenia galerii sztuki...”<sup>198</sup>. Zasadnicza oferta obejmowała granie odpłatnych przedstawień teatralnych u klientów<sup>199</sup>. Z jednej strony przedsięwzięcie opierało się na wykorzystaniu nowych możliwości prowadzenia prywatnej działalności gospodarczej, zaistniałych w ramach wspomnianego już II etapu reformy. Wydawało się też nawiązywać do przekonania, nasilającego się wówczas w środowiskach twórczych, że tylko prywatyzacja i urynkowanie sfery kultury będzie skutecznym remedium na jej bóleczki i patologie. Z drugiej strony w ostentacyjnej identyfikacji z mechanizmami rynkowymi można wyczuć pewną ironię, sprawiającą, że Teatr im. Kici Koci jako „spółka z.o.o.” był sam w sobie artystycznym komentarzem do rodzącej się



Teatrzyk im. Kici Koci, *Za Europą*, listopad 1988

kapitalistycznej rzeczywistości. Konwencja buffo i gra z ówczesnymi fantazmatami wolnorynkowymi były też obecne w komentarzu Millera, który pisał: „oczyma duszy zobaczyłem filie Kici Koci w Nowym Jorku, zobaczyłem, jak w miarę upływu czasu spółka bogaci się i rozrasta wchłaniając Teatr Wielki w Łodzi, a potem Hutę im. Lenina”<sup>200</sup>. Co ciekawe, patronem tego wszystkiego miał być – wciąż jeszcze – Edward Abramowski, którego postulat „zakładajcie spółdzielnie, a zrobicie inne państwo” wieńczył tekst dziennikarza. Tyle wizje przyszłości. Teraźniejszość ekonomiczno-społeczną Polski końca lat osiemdziesiątych zespół Teatru im. Kici Koci skomentował w przedstawionym na Wschodniej spektaklu *Za Europą*, dotyczącym „wzniosłości i śmieszności naszej najnowszej emigracji”<sup>201</sup>.

W galerii, przeważnie poza kontekstem prezentowanych tam działań artystycznych, pojawiały się też krytyczne analizy rzeczywistości kapitalistycznej formułowane przez artystów zachodnich. Na początku 1990 roku, w okresie, gdy w Polsce rozpoczynała się gospodarcza „terapia szokowa” torująca drogę lokalnej wersji „turbokapitalizmu”, amerykański artysta Bruce Checefsky wygłosił, przy okazji swojej wystawy na Wschodniej, wykład o amerykańskiej fotografii lat osiemdziesiątych. Na pożyczonej specjalnie na tę okazję tablicy zapisał kredą szereg tez. Dokumentacja fotograficzna pokazuje, że na pierwszym miejscu

198

M. Miller, *Wypis „Kici-Koci”*, [w:] „Kalejdoskop” marzec 1988, nr 3, s. 24. Teatr tworzyli Zbigniew Mich, Magdalena Kuta, Maria Maj, Wojciech Królikiewicz, Łukasz Kos, Tomasz Mamcarz.

199

Dział „Repertuar teatralny”, [w:] „Kalejdoskop” październik 1988, nr 10, s. 29. W ogłoszeniu z czerwca 1991 roku Teatr Kici Koci tak reklamował swoje przedstawienie *Ku polepszeniu ludzkości*: „możesz zaprosić do swego domu lub ogrodu – dla uświetnienia uroczystości rodzinnych, spotkań towarzyskich, uhonorowania ważnych gości” – dział „Łódzka kronika”, [w:] „Kalejdoskop” czerwiec 1991, nr 6, s. 33. Trzeba jednak zaznaczyć, że oba przedstawienia na Wschodniej odbyły się bezpłatnie.

200

M. Miller, *Wypis „Kici-Koci”*, op. cit., s. 25.

201

*Ibidem*.



Wykład Bruce'a Checefsky'ego *American Photography of the 1980s*, w tle wystawa artysty *Fabricated Works*, styczeń 1990



widniało, niczym przestroga, krytyczne stwierdzenie: „in a capitalist society there is no art, there is only culture” – „w społeczeństwie kapitalistycznym nie istnieje sztuka, a jedynie kultura”. Można się jedynie domyślać, czego dotyczył wywód osnuty wokół tej tezy, trudno też zrekonstruować recepcję, z jaką się spotkał i stwierdzić, na ile był w ogóle zrozumiały w tamtym czasie dla polskich odbiorców. Było to bowiem niewątpliwie spotkanie dwóch różnych asynchronicznych czasowości i odmiennych światów ekonomiczno-społecznych.

Bardziej rozbudowany i zdecydowanie bardziej krytyczny komentarz do realiów życia w kapitalizmie przedstawił pod koniec 1990 roku na Wschodniej Brytyjczyk polskiego pochodzenia Stefan Szczelkun. Jako element towarzyszący wystawie artysty *Glamour – Is It the Real Thing?* galeria wydała, w postaci niewielkiej, bezdebitowej broszury, przekład jego tekstu o tym samym tytule<sup>202</sup>. Pochodził on z autorskiego tomu *Class Myths and Culture*<sup>203</sup>, wydanego w Wielkiej Brytanii przez oficynę Working Press, która – jak głosiła jej dewiza – publikowała „książki napisane przez artystów/artystki z klasy pracującej i o nich traktujące”<sup>204</sup>. Był to krytyczny manifest, skierowany przeciwko nowej formie hierarchii i władzy ucieleśnionej w kulturze oraz życiu społecznym, którą autor określał jako *glamour* – „światłość”<sup>205</sup>. Pisząc z pozycji artysty pochodzącego z klasy robotniczej, manifestując swoje zaangażowanie społeczne i wykorzystując lewicowy język oraz kulturę krytyczną, Szczelkun demaskował *glamour* jako przejaw ideologii elitaryzmu, narzędzie hierarchizacji i ucisku klasowego wpisanego w ciała. Odrzucał nieosiągalną utopię doskonałości cielesnej, traumatyzujący i ciemniący „mit idealnego ciała”, który zmusza do „psychicznego samookaleczenia”, niszczy „związki między ludźmi” i zastępuje je wyalienowanymi relacjami oferowanymi przez konsumpcyjny tryb życia i rozrywkę. Idealne ciało miało być oznaką pewności siebie i błyskotliwości, a także gwarantować osiągnięcie lepszej pozycji w relacjach zawodowych. Choć mechanizm ten miał szerszy wymiar antropologiczno-historyczny i nie ograniczał się do kapitalizmu, to rozwinięty kapitalizm wraz ze swymi zaawansowanymi technologiami upiększania ciała wzmacniał jego oddziaływanie i nadawał mu nową, bezprecedensową postać. Ten krytyczny opis niewątpliwie korespondował – na zasadzie kontrapunktu – ze zjawiskami, które zaczynały rozwijać się w Polsce: akceptacją nierówności społecznych i hierarchicznej struktury klasowej przy jednoczesnym odrzuceniu samej kategorii „klasy”, dyskursem elitarności i ekskluzywności, normatywnymi obrazami pięknych ciał oraz *glamour* życia biznesmena jako wzorcem drogi życiowej<sup>206</sup>. W innych fragmentach tekstu Szczelkuna można się dziś doszukiwać podobieństw do późniejszych reakcji

202  
S. Szczelkun, *Glamour – is it the real thing?* (pamphlet), przeł. M. Świerkocki, wydawnictwo towarzyszące wystawie, Galeria Wschodnia, Łódź 1990.

203  
S. Szczelkun, *Class Myths and Culture*, Working Press, London 1990, s. 33–42. Tekst występuje tam pod innym tytułem: *Fifty Two Glamour Cards. A New Form of an Old Power Game*. Książka zawiera też między innymi autobiograficzny tekst artysty o jego robotniczych korzeniach, edukacji i awansie społecznym, eseje o miastach, architekturze robotniczej, społecznej roli artystów, a także opisy realizacji artystycznych samego autora.

204  
*Ibidem*. Dewiza pojawia się obok nazwy wydawnictwa na tylnej okładce i w stopce wydawniczej.

205  
W ten sposób *glamour* przetłumaczył polski tłumacz Maciej Świerkocki. W cytatach z tekstu Szczelkuna powracam jednak do oryginalnego terminu angielskiego.

206  
Zob. M. Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 40–157.

kulturowych na te zjawiska, w tym strategii polskiej sztuki krytycznej i motywów przewodnich towarzyszącego jej dyskursu. *Glamour* „lekceważy naszą rzeczywistość – nasze rzeczywiste istnienie – jako istnienie żywych organizmów. [...] Funkcje cielesne są tabu w środkach przekazu, włączając w to narodziny i śmierć [...]. Cały skomplikowany i doniosły proces śmierci, umierania i żałoby pokazywany jest rzadko. Podobne wykluczenia wzmacniają mizerne pod innymi względami normy *glamour*”. Dlatego „kampania mająca na celu ukazanie w środkach przekazu prawdziwych ludzi jest skierowana przeciwko temu. Zasadniczą rolę w walce o uwolnienie się spod jarzma *glamour* odgrywa obraz i udział niepełnosprawnych ludzi w sztuce i środkach masowego przekazu”<sup>207</sup>. W odróżnieniu od praktyk i dyskursów krytycznych zaistniałych później w Polsce, Szczelkun osadzał swoje uwagi w kontekście krytyki kapitalistycznego wolnego rynku, stosunków klasowych, pracy i produkcji, korzystając z szeroko pojętego dziedzictwa marksizmu.

W książeczce wydanej przez Wschodnią tekstowi artysty towarzyszyła reklama zabiegu chirurgii estetycznej nosa. Obrazy wykorzystywane w tego rodzaju ogłoszeniach pojawiały się też, anamorficznie rozciągnięte i przekształcone na inne sposoby, w prezentowanych na wystawie kolażach artysty. Jak wspominają prowadzący galerię, prezentacja jawiła się odbiorcom jako niewspółmierna z ich realiami żywymi<sup>208</sup> i nieznajdująca jeszcze odzwierciedlenia w wyobraźni społecznej ani lokalnej ofercie komercyjnej. Można więc przyjąć, że tekst Szczelkuna i jego krytyczna, klasowa analiza *glamour* również nie znalazły odzewu – tym bardziej, że pojawiły się na Wschodniej w okresie, gdy dyskurs klas społecznych zniknął ze sfery publicznej, a blisko połowa polskiego społeczeństwa przyswajała sobie fantazmatyczne i egzotyczne obrazy kapitalistycznego *glamour* z emitowanego w telewizji polskiej od lipca 1990 roku amerykańskiego serialu *Dynastia*<sup>209</sup>. Co więcej, ewentualną dyskusję i wymianę poglądów artysty z publicznością utrudniała lub wręcz uniemożliwiała bariera językowa<sup>210</sup>.

Wspomniana *Dynastia* ukazywała też, w jednym z głównych wątków, obraz męskiej homoseksualności, a tego rodzaju obrazy „mogły być dla polskich widzów w latach dziewięćdziesiątych jeszcze bardziej egzotyczne niż obrazy kapitalistycznego dostatku amerykańskich wyższych sfer”<sup>211</sup>. Wizerunek nowoczesnego, bogatego amerykańskiego geja, jaki oferował ten popularny „tasiemiec”, był jednak obrazem wysoce znormalizowanym<sup>212</sup>. Kilka miesięcy przed rozpoczęciem emisji serialu na Wschodniej pojawiły się inne obrazy męskiej homoseksualności – zdecydowanie odbiegające od norm obyczajowych i społecznych. W październiku 1989 roku Robakowski był na stypendium w Montrealu, gdzie poznał Marca Paradisa i Simona Roberta – artystów tworzących wideo

207  
Wszystkie powyższe cytaty z tekstu artysty podaje za pozbawioną numeracji stron broszurą S. Szczelkun, *Glamour – is it the real thing?* (pamphlet), op. cit.

208  
Rozmowa autora z Jerzym Grzegorskim i Adamem Klimczakiem, wrzesień 2016.

209  
Zob. M. Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, op. cit., s. 165–166.



Stefan Szczelkun, *Glamour – Is It a Real Thing?*, Lucyna Skąpska czyta broszurę artysty w trakcie wernisażu wystawy, listopad – grudzień 1990

210  
Korespondencja elektroniczna autora ze Stefanem Szczelkunem, wrzesień 2018.

211  
M. Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, op. cit., s. 167

212  
*Ibidem*, s. 170–175.

o tematyce gejowskiej. Przy ich wsparciu zrealizował tam wideo *Dotyk Józefa*, w którym opowiadał o swoich spotkaniach z męskim homoseksualizmem w trzech różnych momentach swojego życia. Wizualnym tłem tej opowieści było wideo Paradisa i Roberta z początku lat osiemdziesiątych, ukazujące wystylizowane, rozerotyżowane piękno męskiego ciała. W marcu 1990 roku kanadyjscy artyści przyjechali na zaproszenie Robakowskiego do Polski i zaprezentowali swoją twórczość na Wschodniej. Nienormatywna tematyka ich prac – Grzegorski i Klimczak opisują ją dziś jako „gejowskie porno”<sup>213</sup> – spowodowała, że prowadzący galerię zdecydowali się na pokaz zamknięty, na który zaproszono jedynie kilkanaście osób z łódzkiego środowiska artystycznego i instytucji wystawienniczych. Nie wszyscy dotrwali do końca prezentacji – krytyczka sztuki Urszula Czartoryska wyszła z galerii po kilku minutach. Obecność kanadyjskich artystów w Łodzi nie ograniczyła się do tego pokazu – była też, za sprawą stylu ich bycia i codziennych zachowań, ciągłą manifestacją *glamour*. W trakcie blisko miesięcznego pobytu fundowali oni imprezy dla łódzkich artystów w restauracji Malinowa i poruszali się po mieście białym mercedesem. Tym samym białym mercedesem zawieźli Grzegorskiego, Klimczaka i Robakowskiego na wernisaż jednej z wystaw w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, co ponoć wywołało u zgromadzonych tam zdumienie i sensację<sup>214</sup>.

### Materialne infrastruktury, kultura artystyczna, więzi międzyludzkie

W latach 1983–1992 cały lokal, w którym mieści się Wschodnia, funkcjonował administracyjnie jako dwie odrębne przestrzenie: mieszkanie o powierzchni 48,35 m<sup>2</sup> oraz lokal użytkowy o powierzchni 77,72 m<sup>2</sup>, wynajmowany przez „Zrzeszenie Studentów Szkół Artystycznych” na działalność kulturalną. W urzędowym piśmie z maja 1986 roku, informującym o podwyżce opłaty za czynsz, lokal użytkowy jest już określony mianem „galerii”<sup>215</sup>. Opłaty za czynsz rosły powoli, ale systematycznie przez całe lata osiemdziesiąte. Zachowane dokumenty administracyjne pozwalają ustalić, że od 1983 roku, czyli od momentu, gdy Wschodnią przejęła nowa ekipa w celu stworzenia tam galerii, aż do hiperinflacji rozpoczynającej się w 1989 roku, opłaty zarówno za część mieszkalną, jak i galeryjną wzrosły blisko pięciokrotnie – przy podobnej dynamice wzrostu przeciętnej płacy<sup>216</sup>. Trzeba jednak pamiętać, że Adam Klimczak i jego żona Ewa Robak, mieszkający na Wschodniej i utrzymujący lokal z własnych pieniędzy, a także Jerzy Grzegorski, partycypujący w kosztach realizacji wystaw, nie mieli, jako artyści, regularnych dochodów. Do 1986 roku w jednym z pomieszczeń

213  
Rozmowa autora z Jerzym Grzegorskim i Adamem Klimczakiem, lipiec 2016.

214  
*Ibidem*.

215  
Najprawdopodobniej nastąpiło to wcześniej, jednak dokumenty dotyczące opłat za lokal użytkowy z lat 1984–1986 nie zachowały się.

216  
W tym okresie stawki za czynsz wzrosły z około 2500 zł do blisko 10800 zł – protokoły wymiarowe i aneksy do umów Galerii Wschodniej z lat 1983–1988, [w:] archiwum Administracji Zasobów Komunalnych Łódź–Śródmieście. Według oficjalnych danych ZUS przeciętne płace wzrosły wówczas z około 14500 zł do ponad 53000 zł.

galeryjnych stała prasa graficzna – w okresach pomiędzy wystawami Klimczak wykorzystywał tę przestrzeń jako pracownię i tworzył tam grafiki, które potem próbował sprzedać, ze zmiennym szczęściem. W tym wczesnym okresie należał on do Związku Artystów Polska Sztuka Użytkowa – jednego ze związków twórczych powołanych przez władze centralne po likwidacji ZPAP w stanie wojennym. Członkostwo w związku pozwalało Klimczakowi zgłosić zajmowany lokal jako pracownię artystyczną i przez kilkanaście miesięcy płacić niższe podatki od dochodów z prowadzonej tam działalności zarobkowej. Okazji do zarobku dostarczały mu też prace nad konserwacją architektury kościelnej na prowincji, prowadzone głównie w lecie, oraz nieformalne zlecenia na remonty w prywatnych mieszkaniach. Ewa Robak projektowała i szyła ubrania, które następnie wstawiała do sklepów w Łodzi i Lublinie. W późnych latach osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych zaczęła też projektować ubrania dla łódzkich firm odzieżowych. Grzegorski wykonywał realizacje scenograficzne dla łódzkiej Wytwórni Filmów Fabularnych, a także dawał prywatne lekcje malarstwa; nie były to jednak zlecenia na tyle częste i dochodowe, aby się można było z nich utrzymać.

W kosztach realizacji wystaw partycypowali prowadzący galerię Klimczak i Grzegorski, artyści prezentujący swoje prace lub działania, a także komisarze wystaw zbiorowych. Była to partycypacja ściśle finansowa, jak i materiałowa. Artyści często płacili za materiały potrzebne do przygotowania wystaw, bądź sami starali się je załatwić w warunkach późnopeerelowskiej ekonomii niedoboru i nieodłącznego od niej „sąsiedzkiego” rynku, czyli społecznej ekonomii wymiany, opartej o bezpośrednie kontakty, znajomości i przysługi. Ewentualne koszty transportu prac pokrywali sami twórcy. Jeśli przyjeżdżali spoza Łodzi, na czas pobytu na Wschodniej mieli tam zapewniony nocleg i wyżywienie. W wielu przypadkach materiały potrzebne do realizacji wystaw czy działań performance załatwiali na miejscu Grzegorski i Klimczak, wykorzystując własne znajomości lub kontakty osób z lokalnego środowiska artystycznego. Tak było w przypadku wystawy Ivana Kafki *Kopce i skupiska – dwa stany możliwego dążenia*, zorganizowanej w listopadzie 1987 roku dzięki pośrednictwu Marii Morzuch z Muzeum Sztuki w Łodzi. Głównym elementem wystawy był monumentalny kopiec z trocin. Blisko tonę tego materiału pozyskano nieodpłatnie z jednego z podłódzkich tartaków. Grzegorski i Klimczak, uprzedzeni przez Kafkę o charakterze planowanej instalacji, przez kilka tygodni zwozili na Wschodnią worki z trocinami odkładane dla nich sukcesywnie przez właściciela tartaku. Przed wernisażem cały materiał wysypano w formie kopca, wypełniającego niemal po sufit jedną z sal galerii. Choć w tekście zamieszczonym w folderze wystawy Janina Ojrzyńska podkreślała, że w twórczości artysty ważna jest gra pomiędzy lekkością materii a monumentalnością i masywnością formy<sup>217</sup>, to w pracy powstałej na Wschodniej sama

217  
J. Ojrzyńska, bez tytułu, [w:] *Ivan Kafka. Kopce i skupiska – dwa stany możliwego istnienia*, folder wystawy, druk ulotny, Galeria Wschodnia, Łódź 1987.



Usypywanie kopca z trocin – przygotowania do wystawy Ivana Kafki *Kopce i skupiska. Dwa stany możliwego skupienia*, listopad 1987

zgrupowana materia była na tyle masywna, że obawiano się, iż podłoga pomieszczenia może zarwać się pod wpływem jej ciężaru. Po wystawie Grzegorski i Klimczak pozbyli się trocin, wysypując je na jednym z okolicznych, zaniedbanych skwerów. Wcześniej jednak wykorzystali je do zorganizowania zabawy dla dzieci swoich znajomych<sup>218</sup>.

O ile składkowa ekonomia sprawdzała się w zakresie realizacji wystaw, o tyle nigdy nie objęła kosztów utrzymania Wschodniej, niewspółmiernie wyższych od tych, jakie generowała działalność wystawiennicza. Klimczak, pomimo nacisków ze strony Ewy Robak, wzbraniał się przed organizowaniem „zrzuty do kapelusza” na utrzymanie Wschodniej; nieliczne próby robienia tego rodzaju zbiorów dotyczyły raczej sytuacji towarzysko-konsumpcyjnych. Koszty utrzymania lokalu obejmowały też podwyższone opłaty za telefon, (nad)używany przez bywalców i bywalczynie wernisaży jako „wspólnotowy” i „darmowy” środek komunikacji<sup>219</sup>. Wsparciem gospodarstwa domowego na Wschodniej były natomiast paczki żywnościowe, przysyłane z zagranicy przez artystów i artystki należące do sieci kontaktów galerii, między innymi Sybille Hofter i Paula Panhuysena. Dzięki niezwykle korzystnemu, czarnorynkowemu przelicznikowi zachodnich walut na złote, zagraniczni twórcy odwiedzający galerię zapraszali też niekiedy gospodarzy i mniej lub bardziej liczne grupy osób z lokalnego środowiska artystycznego na obiady lub kolacje w takich łódzkich lokalach, jak Spatif lub restauracja Malinowa w Hotelu Grand.

W omawianym okresie Wschodnia otrzymała kilkakrotnie drobne wsparcie od Wydziału Kultury Urzędu Miasta Łodzi. We wrześniu 1989 roku Krystyna Potocka-Suwalska, doceniając wagę działań łódzkiego środowiska artystycznego wyrastającego z neoawangardy i postępującego się „innymi mediami”, deklarowała: „W obrębie działań wykorzystujących inne media ważną rolę odgrywa również Galeria Wschodnia. Jest ona pewnym zjawiskiem kultury a zarazem faktem artystycznym. Wydział Kultury zamierza i te poczynania choćby w niewielkim stopniu wspierać finansowo”<sup>220</sup>. Niewielkie kwoty, przekazywane przez urząd za pośrednictwem Stowarzyszenia Artystycznego – jednej z łódzkich organizacji zrzeszających twórców – były przeznaczane głównie na druk zaproszeń i plakatów wystaw. Zdarzało się również, że zaproszenia udało się wydrukować bezpłatnie w łódzkiej PWSSP.

Omawiany wcześniej zwrot Wschodniej ku neoawangardzie spowodował konieczność wprowadzenia zmian w wyposażeniu galerii. Na przełomie 1985 i 1986 roku z sali galeryjnej znikła prasa graficzna. Powoli też demontowano elementy wcześniejszej infrastruktury ekspozycyjnej – amatorsko wykonane listwy do wieszania obrazów i grafik oraz punktowe oświetlenie umocowane pod sufitem. Było to związane z faktem, iż wiele

218  
Rozmowa autora z Jerzym Grzegorskim, lipiec 2016.

219  
Opłaty były na tyle wysokie, że Ewa Robak zabiegała – na dłuższą metę nieskutecznie – o wyłączenie telefonu na czas wernisaży. Rozmowa autora z Ewą Robak, luty 2015.

220  
I. Klamann, *Z magistratu*. Rozmowa z Krystyną Potocką-Suwalską, [w:] „Kalejdoskop” września 1989, nr 9, s. 3.

instalacji stworzonych w galerii na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych angażowało artystycznie całość przestrzeni galerii i wymagało jej „wyczyszczenia”. Prowadzący galerię borykali się też z problemami technicznymi: jedna ze ścian galerii, oddzielająca lokal od sąsiedniego mieszkania, miała słabą konstrukcję i była wypełniona deskami, gliną oraz słomą. Aby ją wzmocnić, a także móc – o ile zachodziła taka potrzeba – mocować do niej prace, pokryto ją długimi pilśniowymi płytami, klejonymi na złączeniach płóciennymi taśmami. Rozwiązanie to nie sprawdzało się – pod wpływem wilgoci płyty wypaczały się i rozsuwały, ukazując miejsca łączeń, widoczne na wielu zdjęciach dokumentujących wystawy z tamtego okresu<sup>221</sup>. Okna zasłaniano zastawkami załatwionymi przez Mikołajczyka. Gdy uległy zniszczeniu, zastąpiono je pasami białego materiału, przymocowanymi do ram okiennych.

Wschodnia zyskała też sprzęt niezbędny do prezentacji prac wideo. Telewizor i magnetowid – marki Blaupunkt – kupił Klimczak w 1986 roku, gdy wyjechał pierwszy raz na Zachód, do brata mieszkającego w Paryżu. Pieniądze na ten cel zarobił w Polsce, remontując mieszkanie pewnej starszej kobiety. O dokumentację fotograficzną wydarzeń wystaw i wernisaży w galerii dbał Grzegorski. Do zdjęć wykorzystywał pierwotnie aparat Practica kupiony legalnie w łódzkim przedstawicielstwie firmy Kino-Foto-Film. Chcąc nabyć tam sprzęt w oficjalnej cenie, o wiele niższej od stawek czarnorynkowych, trzeba było złożyć podanie w imieniu jakiejś instytucji. Złożono więc podanie w imieniu Galerii Wschodniej – nieposiadającej żadnej osobowości prawnej czy instytucjonalnej – i udało się dokonać zakupu. Jeśli chodzi o dokumentację wideo, to prowadzący galerię nie dysponowali wprawdzie własną kamerą, ale korzystali z pomocy zaprzyjaźnionych artystów, którzy nagrywali organizowane tam wydarzenia. Należeli do nich Bartol Lukić i Józef Piwkowski, tworzący pod kierunkiem Janusza Zagrodzkiego „wideokatalogi” wystaw, ponadto Witold Krymarys, Jacek Józwiak, Bolesław Janusz Kapuściński, Andrzej Janaszewski i Józef Robakowski. W archiwum galerii zachowały się dokumentacje wideo z ponad pięćdziesięciu wydarzeń zrealizowanych w latach 1987–1992. Powstało wprawdzie więcej nagrań, ale niektóre z nich przepadły w trakcie dwóch „katastrof archiwistycznych”, jakie przydarzyły się Wschodniej w latach dziewięćdziesiątych: w 1992 roku Klimczak zostawił w miejskim autobusie torbę, w której były kasety z dokumentacją wydarzeń na Wschodniej, a na początku 1998 roku, na skutek zalania Muzeum Artystów – do kwestii tej powrócę później – zniszczeniu uległa część przechowywanych tam nośników fotograficznych i wideo z dokumentacją galerii. Niektóre nagrania wideo istniały w pojedynczych kopiach i nie można ich było odzyskać<sup>222</sup>.

221  
Rozmowa autora z Jerzym Grzegorskim, lipiec 2016.

222  
Istniała jeszcze jedna forma dokumentacji tego, co działo się na Wschodniej. Krystyna Namysłowska, pracująca dla lokalnej rozgłośni Polskiego Radia, wielokrotnie przeprowadzała wywiady z prowadzącymi galerię i zapraszającymi przez nich artystami i artystkami. Nagrań tych wywiadów nie udało się niestety znaleźć w archiwum radiowym; istnieje możliwość, że zostały zniszczone – rozmowa autora z Krystyną Namysłowską, kwiecień 2015. Z kolei Telewizja Polska rzadko odwiedzała Wschodnią. W archiwum lokalnego ośrodka TVP znajdują się trzy reportaże z lat dziewięćdziesiątych, w których pojawiają się wzmianki o galerii. Wszystkie dotyczą jednak jej uczestnictwa w innych wydarzeniach (*Konstrukcja w Procesie – Back in Łódź 1990*) lub współpracy z innymi podmiotami (Muzeum Sztuki w Łodzi i Muzeum Artystów).

Wspomniane „katastrofy archiwistyczne” poprzedziła jeszcze jedna, ale wówczas materiały wideo udało się odtworzyć. W marcu 1990 roku w łódzkim piśmie „Kalejdoskop” pojawiło się ogłoszenie o dwóch kradzieżach, jakie w krótkim odstępie czasu miały miejsce na Wschodniej<sup>223</sup>. Łupem złodziei padły wspomniane wcześniej magnetowid i telewizor, a także zbiór kaset wideo z dokumentacją wystaw i działań artystycznych. Prowadzący galerię, chcąc odzyskać materiały, oferowali wymianę nagranych kaset na czyste. Ogłoszenie nie odniosło wprawdzie skutku, ale utraconą dokumentację udało się odtworzyć dzięki kopiom będącym w posiadaniu zaprzyjaźnionych artystów i Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku.

Kradzieży dokonał najprawdopodobniej ktoś z przestępczego półświatka, z którego słynęła ulica Wschodnia. Nie był to pierwszy ani jedyny tego typu przypadek. Lokalni mieszkańcy pojawiali się na wernisażach i zdarzało się, że niektórzy z nich podejmowali próby przywłaszczenia sobie znajdujących się tam rzeczy, w tym aparatów fotograficznych – próby najczęściej udaremniane przez prowadzących galerię<sup>224</sup>. Po utracie sprzętu wideo na przełomie 1989 i 1990 roku Wschodnia otrzymała – dzięki pomocy Ryszarda Waśki – kolejny magnetowid i telewizor jako dar jednej z zachodniemieckich fundacji. Ten zestaw został z kolei skradziony w czerwcu 1991 roku. Pod nieobecność prowadzących galerię – którzy przygotowywali w Warszawie wystawę *Kręgi Wschodniej* – ktoś wspiął się po gzymsie kamienicy i przez otwarte okno wyniósł cały znajdujący się tam sprzęt audiowizualny.

Relacje Wschodniej z jej otoczeniem społecznym były dość skomplikowane i niewątpliwie nie można tu mówić o żadnej „symbiozie”. Okoliczni mieszkańcy znali galerię i odwiedzali ją, ale zasadniczo podchodzili do jej działalności z dystansem, być może reagując w ten sposób na dystynkcję kulturową. Z kolei prowadzący galerię lub zaprzyjaźnieni artyści okazjonalnie korzystali z mieszczących się przy ulicy Wschodniej „melin” i kupowali tam wódkę. Do niepotwierdzonej „legandy miejskiej” należy wszakże zaliczyć ten sposób zdobywania alkoholu, który miał polegać na spuszczeniu sznurka z balkonu galerii, zagwizdaniu i po chwili wciągnięciu przywiązanej do niego butelki wódki<sup>225</sup>. Huczne imprezy, zaprawiane alkoholem i organizowane na Wschodniej przy okazji wernisaży lub poza nimi, były też powodem konfliktów z mieszkańcami kamienicy, w której mieści się galeria. Sąsiedzi nie pozostawali jednak dłużni i odwzajemniali się równie głośnymi „balangami”. Znakomicie układały się natomiast relacje z sąsiadką przez ścianę, wspomnianą już Lucyną Wierzbicką. Zdarzało się też, że sąsiedzi pomagali w naprawie zepsutego samochodu artysty przebywającego na Wschodniej, zdobyciu potrzebnych materiałów lub nawet montażu wystawy<sup>226</sup>.

223  
Dział „Kronika łódzka”, [w:] „Kalejdoskop” marzec 1990, nr 3, s. 21.

224  
Rozmowa autora z Ewą Robak, luty 2015.

225  
Zob. M. Skłodowska, *Podwójne widzenie. Rozmowa z twórcami galerii Wschodniej*, <https://magazynsum.pl/podwojne-widzenie-wywiad-z-tworcami-galerii-wschodniej/> [dostęp: 8.02.2017].

226  
*Ibidem*.



Widok z balkonu galerii na ulicę Wschodnią, 1988

Jak już kilkakrotnie wspominałem, Wschodnia nie angażowała się w latach osiemdziesiątych w działalność opozycyjną, zachowując dystans do rzeczywistości społeczno-politycznej i pozostając „miejscem osobnym”. Pojedyncza interwencja milicji, jaka zdarzyła się w galerii, miała charakter przypadkowy. W czerwcu 1988 roku, podczas wernisażu wystawy Mikołaja Smoczyńskiego *Wystąpienie III*, otwarto szeroko okna galerii. Przyciągnęło to uwagę grupy milicjantów, którzy wkroczyli do wnętrza, sprawdzając, co tam się dzieje. Zobaczywszy wystawę, nie wiedzieli, jak zareagować. Nie rozumieli prezentowanych prac – można sobie wyobrazić ich konsternację i dezorientację na widok białych tkanin zwisających ze stelaży w kształcie litery „T”. Nie dali się wciągnąć w rozmowę, nie przyjęli też propozycji wspólnego napicia się alkoholu<sup>227</sup>.

Osobą, która w latach osiemdziesiątych odgrywała niezwykle ważną rolę na Wschodniej, choć to, co robiła, sytuowało się w wymiarze kobiecej „niewidzialnej pracy”, była żona Klimczaka, Ewa Robak. W ramach dość tradycyjnego genderowego podziału pracy nie wkraczała ona w sferę symboliczną Wschodniej – nie figurowała jako współprowadząca galerię, nie uczestniczyła w ustalaniu programu ani wyborze wystaw – ale sprawnie zarządzała sferą materialną, zapewniając artystom oraz artystkom goszczącym w galerii nocleg i posiłki, a także stwarzała dobrą atmosferę dla relacji międzyludzkich. Brała również aktywny udział w działaniach organizacyjnych i informacyjnych – to w dużej mierze dzięki niej ulotki oraz zaproszenia na wystawy docierały do osób zainteresowanych działalnością galerii i stanowiących jej publiczność<sup>228</sup>.

Środowiskowa wspólnota osób odwiedzających Wschodnią, a także wysoce nieformalny charakter działalności miejsca, sprzyjały zawiązywaniu się bliskich kontaktów i więzi emocjonalnych-towarzyskich, przyjacielskich, a w niektórych wypadkach miłosnych. Niekiedy powstające w ten sposób relacje okazywały się na tyle trwałe, że zmieniały się w partnerstwo życiowe. Częścią gry towarzyskiej był zwyczaj – przejęty ze Strychu – sporządzania tzw. „list” lub „ksiąg szwagrów”. Były to rozrysowywane pół żartem, pół serio „sieci” lub „mapy” koneksji emocjonalnych i seksualnych, wskazujące „kto jest z kim w związku” i „kto się z kim przespał” – lub „chciałby się przespać”<sup>229</sup>. Miejszem zbliżeń seksualnych bywał zresztą sam pokój mieszkalny na Wschodniej; przypuszcza się nawet, że mogło tam dojść do spółdzenia kilkorga dzieci<sup>230</sup>. Galeria stała się też miejscem celebracji sformalizowanego związku małżeńskiego: w listopadzie 1990 roku odbyło się tam wesele Tatiany Czekalskiej i Leszka Golca.

W omawianym okresie kultura artystyczna Wschodniej nie ograniczała się do wymiaru towarzysko-społecznościowego. Składał się na nią także klimat wymiany intelektualnej, dyskusji

227  
Rozmowa autora z Jerzym Grzegorskim i Adamem Klimczakiem, lipiec 2016.

228  
Rozmowa autora z Ewą Robak (luty 2015) i Marią Morzuch (wrzesień 2014).

229  
Rozmowa autora z Ewą Robak (luty 2015) i Zofią Łuczko (luty 2018).

230  
Rozmowa autora z Adamem Klimczakiem, lipiec 2015.



Mikołaj Smoczyński, *Wystąpienie III*, czerwiec 1988



Adam Klimczak i Ewa Robak, 1991



o sztuce, w której istotną rolę pełnili nie tylko artyści i artystki, ale również krytycy i krytyczki sztuki, osoby związane z oficjalnymi instytucjami wystawienniczymi, działające w polu innych dyscyplin artystycznych, czy wreszcie reprezentujące środowisko akademickich badaczy i badaczek. W latach osiemdziesiątych przy okazji wernisaży wykorzystywano praktycznie wszystkie pomieszczenia galerii. Oprócz sal wystawienniczych aktywnie używana była kuchnia – miejsce imprez i interakcji towarzyskich – oraz pokój mieszkalny, zmieniający się często w przestrzeń żywej wymiany intelektualnej.

Na Wschodniej bywała wówczas filmoznawczyni Maria Kornatowska, wykładająca w łódzkiej „Filmówce”. Baczny obserwatorem wystaw i działań prezentowanych na Wschodniej był Tadeusz Pawłowski, filozof pracujący na Uniwersytecie Łódzkim i kierujący tam Katedrą Estetyki. Początkowo zajmował się metodologią nauki, później zajął się estetyką i sztuką, a w szczególności – sztuką akcji. Badał jej międzynarodową scenę, ale interesował się też jej lokalnymi przejawami, regularnie odwiedzając na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych łódzką galerię Art Forum. Podsumowaniem tamtego okresu była jego książka poświęcona happeningowi<sup>231</sup>. Pod koniec lat osiemdziesiątych interesował się też praktykami artystycznymi, w których wykorzystywane były zwykłe, pospolite rzeczy. Wschodnia, skupiona wówczas na sztuce performance i intermedialnych instalacjach, dostarczała mu przykładów realizacji z obu tych sfer. Archiwalna dokumentacja fotograficzna dowodzi, że Pawłowski był na większości wydarzeń organizowanych przez galerię w latach 1985–1994<sup>232</sup>. Na wielu zdjęciach widać, jak rozmawia z prezentującymi swoją sztukę artystami i artystkami, a także z prowadzącymi galerię. Wiadomo, iż zawsze dopytywał się o założenia ideowe prezentowanych prac i działań, a także o same koncepcje wystawiennicze<sup>233</sup>. W niektórych sytuacjach, jak na przykład w trakcie performance i wykładu *Azja Zbigniewa Warpechowskiego*, dyskusje prowadzone przez Pawłowskiego nabierały charakteru publicznego. Jak wspomina Ewa Robak, swoim spokojem, metodycznością dociekań i precyzją myślenia filozof „wprowadzał dostojną atmosferę w całą tę menażerię”<sup>234</sup>. Brał on też udział w II BSN w Zielonej Górze, na którym prezentowała się Wschodnia. Przywoływana wcześniej wypowiedź Zenona Polusa, wedle której Pawłowski miał zachować wstrzemięźliwość w ferowaniu ocen takich prac, jak *Obrzędy intymne*, wskazuje, że choć niektóre postacie sztuki pokazywanej na Wschodniej stanowiły dla niego wyzwanie, to zachowywał wobec nich otwartą postawę.

Galerię odwiedzali też pracownicy i pracowniczki Muzeum Sztuki w Łodzi. Bywali tam Ryszard Stanisławski i Urszula Czartoryska,

231

T. Pawłowski, *Happening*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982.

232

Pawłowskiego widać już na zdjęciach z wernisażu wystawy Stano Filko w lutym 1985 roku, a po raz ostatni pojawia się on na zdjęciach z wystawy Mimma Catanii w kwietniu 1994 roku. Niewykluczone, że bywał też na Wschodniej później (zmarł w 1996 roku), trudno to jednak ustalić ze względu na brak dokumentacji wernisaży wystaw z tego okresu.

233

Rozmowa autora z Ewą Robak, luty 2015.

234

*Ibidem*.



Piotr Perz i Maria Kornatowska, w głębi: Tadeusz Pawłowski, maj 1985



Tadeusz Pawłowski dyskutujący z Hilmarem Boehle, styczeń 1991



Peter Downsbrough i Janina Ładnowska, czerwiec 1987

regularnie przychodziły Janina Ładnowska i Maria Morzuch. Ta druga pozostawała w przyjacielskich stosunkach z Klimczakiem i Grzegorskim, a w szczególności – z Ewą Robak. Okazjonalnie współpracowała też z galerią. Oprócz wspomnianego już Ivana Kafki, dzięki pomocy Morzuch w styczniu

1991 roku na Wschodniej pojawił się niemiecki artysta Hilmar Boehle, tworzący instalacje z przedmiotów gotowych, nasycone odniesieniami symbolicznymi i kulturowymi. Na jego wystawę Morzuch przyprowadziła Ryszarda Stanisławskiego, piastującego wówczas jeszcze funkcję dyrektora Muzeum Sztuki. Po wizycie w galerii Stanisławski podjął decyzję o zakupie jednej z prac artysty do kolekcji muzeum. Morzuch pośredniczyła też we współpracy ze Wschodnią w kolejnym roku, gdy dyrektorem muzeum był już Jaromir Jedliński. Łódzkie muzeum wymieniało wówczas zbiory z Musée d'Art Contemporain w Lyonie i Morzuch zaproponowała, by jedna z prac należących do francuskiej kolekcji, *Musée Khômbol*, której twórcą był Driss Sans-Arcidet, została pokazana na Wschodniej<sup>235</sup>. Monumentalna instalacja – fantazmatyczne archiwum z półkami wypełnionymi teczkami i pudełkami na fikcyjne dokumenty i artefakty – wypełniła wówczas jeden z pokoi galerii.

Wschodnią odwiedzali i pisali teksty o prezentowanych tam praktykach artystycznych teoretycy i krytycy sztuki Janusz Zagrodzki, Jerzy Busza oraz Krzysztof Jurecki. Historyczką i krytyczką sztuki, która jednak najaktywniej współpracowała ze Wschodnią na przełomie dekad, była Jolanta Ciesielska. Propagowała ona nurt „nowej ekspresji”, prowadziła warszawską Galerię Stodoła (1985–1987), uczestniczyła w łódzkich działaniach Kultury Zrzuty i pisała teksty o Strychu oraz Łodzi Kaliskiej. W latach 1987–1990 prowadziła w Łodzi Galerię Teatru Studyjnego, prezentując tam przede wszystkim przedstawicieli i przedstawicielki szeroko rozumianej „nowej ekspresji”. Pokazała między innymi realizacje Grupy, Marka Kijewskiego, Mirosława Filonika, Małgorzaty Niedzielko, czy twórców związanych ze sceną gdańską, takich jak Grzegorz Kłaman, Robert Kaja, Andrzej Awsiej i Joanna Kabala. Z Łodzi występowali u niej Edward Łazikowski, Andrzej Janaszewski, Andrzej Paruzel. Odbył się także koncert zespołu Sternenhoch, którego trzon stanowili Zbigniew Libera, Barbara Konopka i Jerzy Truszkowski<sup>236</sup>. W 1987 roku Ciesielska rozpoczęła też współpracę ze Wschodnią. Pisała teksty o wystawach, a także – do czego wróćę dalej – o samej galerii. Choć nieco ożywić i uwspółcześnić program galerii proponowała wprowadzenie tam wystaw twórców związanych z „nową ekspresją”<sup>237</sup>. Nie

235

Rozmowa z Marią Morzuch, wrzesień 2014.

236

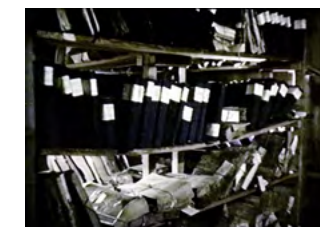
Oprócz nich do grupy należeli Jacek Rydecki, Ryszard Idziak, Barbara Wysocka i Anna Nowak.

237

Rozmowa autora z Jolantą Ciesielską, styczeń 2015.



Od lewej: Ewa Robak, Hilmar Boehle, Damian Kuryłło, Maria Morzuch, Jerzy Grzegorski, Bożenna Stoklosa (przy piecu), Adam Klimczak, styczeń 1991



Driss Sans-Arcidet, *Musée Khômbol*, czerwiec – wrzesień 1992



Łódź Fabryczna, *Instalacje – trochę z prądu, trochę z pierza*, w środku: Krzysztof Jurecki, po prawej: członkowie grupy, czerwiec 1988

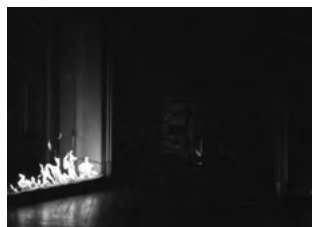
odniosła jednak zbyt dużych sukcesów – udało jej się namówić Grzegorskiego i Klimczaka jedynie do przygotowania pokazu obrazów, grafik i rysunków Wojciecha Łazarczyka, obiektów malarskich Zbigniewa Taszyckiego – najbliższych głównemu nurtowi „nowej ekspresji” – oraz koncertu Mirosława Filonika, który odbywał się przy świetle ognia płonącego na progach obu pokoi galerii w ustawionych tam cementowych rynienkach. Ważna była też pomoc instytucjonalno-organizacyjna: w 1988 roku, dzięki pośrednictwu Ciesielskiej, w Teatrze Studyjnym odbyło się kilka pokazów w ramach wydarzeń organizowanych przez Wschodnią: drugiej edycji *Złotego Czółka* oraz spotkania artystów, artystek, krytyków i krytyczek sztuki *Zająć pozycję*. Ciesielska sama wzięła udział w tym drugim wydarzeniu, przedstawiając referat *Obgryzanie trupa historii (kilka uwag o erze hien)* – krytyczną analizę kultury postmodernistycznej i współczesnego świata sztuki. Rok później sama zorganizowała, pod egidą Wschodniej, ogólnopolskie spotkanie dyskusyjne *Do tyłu i do przodu*, w trakcie którego podjęto próbę podsumowania i retrospektywnej oceny sztuki lat osiemdziesiątych.

Dzięki współpracy z Ciesielską, tekstom krytyków sztuki, a także obecności osób związanych z Muzeum Sztuki oraz środowiskiem uniwersyteckim, Wschodnia zbliżyła się do modelu, o którym wspominał jej tekst programowy: modelu galerii, która nie tylko prezentuje realizacje i działania artystyczne, ale też dba o „łączenie pokazów prac z odczytami artystów i teoretyków sztuki oraz dyskusjami”<sup>238</sup>.

Koniec lat osiemdziesiątych to także częsta obecność Wschodniej w lokalnej prasie kulturalnej. W 1987 roku, po kilkuletniej przerwie spowodowanej stanem wojennym, zaczęto ponownie wydawać miesięcznik „Kalejdoskop. Łódzki Przewodnik Kulturalny”. W latach 1987–1992, gdy piśmem kierowali kolejno Andrzej Wojciechowski i Zbigniew Nowicki, Galeria Wschodnia oraz skupione wokół niej środowisko artystyczne wywodzące się z neoawangardy i Kultury Zrzuty było regularnie obecne na jego łamach. Poświęcano im liczne i obszerne artykuły, które były utrzymane w tonie pozytywnym, niekiedy wręcz entuzjastycznym, a dział „Kronika towarzyska” skrupulatnie informował o przedsięwzięciach i podróżach artystycznych oraz sukcesach poszczególnych twórców. Dziennikarze „Kalejdoskopu” byli zdecydowanymi zwolennikami sztuki powstającej w tym środowisku i orędownikami rodzących się tam przedsięwzięć. Niektórzy z nich, jak Marek Miller czy Marek Koprowski, uczestniczyli wcześniej w działaniach Kultury Zrzuty i przyjaźnili się z wieloma osobami z tego kręgu. Koprowski współpracował również z lokalnym tygodnikiem kulturalno-społecznym „Odgłosy”, gdzie także często prezentowano łódzkich twórców z kręgu neoawangardy,

238

Założenia programowe Galerii „Wschodnia”, op. cit.



Mirosław Filonik, *Mrowisko*, maj 1989



*Zająć pozycję. Artysty wobec sytuacji sztuki współczesnej*, wykład Jolanty Ciesielskiej, czerwiec 1988

a szczególnie jej odłamu medialnego.

Pierwsza wzmianka o Galerii Wschodniej pojawiła się na łamach „Kalejdoskopu” w lutym 1987 roku, w dziale informującym o programie łódzkich instytucji kultury i galerii sztuki. Jej profil opisano wówczas jako „prezentację najnowszych dokonań twórców krajowych i zagranicznych”<sup>239</sup>. Biorąc pod uwagę to, że swoje najważniejsze przedsięwzięcia z udziałem międzynarodowego środowiska artystycznego Wschodnia miała jeszcze przed sobą, można uznać, że opis ten był raczej wyrazem dążeń i planów niż zrealizowanych działań. W tym samym numerze opublikowano entuzjastyczny tekst Marka Millera, w którym Wschodnia, ze względu na swoją alternatywność i eksperymentalny charakter prezentowanej sztuki, została uznana za podwójny „off” w relacji do miejskich instytucji artystycznych. Miller pisał: „»Galeria Wschodnia« – teren dobrany idealnie. Ulica Wschodnia to miejsce niezwykle o niepowtarzalnym klimacie. Odpadające tynki starych czynszówek, rzemieślnicze warsztaty, prywatne sklepiki, obiady domowe... a jaki handel, jakie typy, jakie życie! Łódzkie China town! [...] Piotrkowska, z jej sztuką oficjalną, tu ma swoje off off”<sup>240</sup>. Mgliście zarysował prehistorię miejsca, w którym działała Wschodnia – wspominał, że wcześniej odbywała się tam „działalność teatralno-muzyczno-filmowa”, ale nie przywołał z nazwy Trupy A i P. Szerszy krąg osób związanych wtedy ze Wschodnią trafnie utożsamiał ze środowiskiem STK-u, zaś istotę działalności galerii, opartej na „świadomości założonym eklektyzmie programowym”, dostrzegał w „próbie prezentacji i określenia sztuki drugiej połowy lat 80.”<sup>241</sup> Dziennikarz podkreślał też kulturotwórczą rolę miejsca, przyciągającego nie tylko artystów wizualnych, ale też przedstawicieli innych dziedzin kultury oraz naukowców; w tym kontekście wymieniał Grzegorza Królikiewicza, Marię Kornatowską i Tadeusza Pawłowskiego.

Kilka miesięcy później Miller opublikował tekst poświęcony łódzkim „domom sztuki” – galeriom alternatywnym mieszcącym się w prywatnych mieszkaniach<sup>242</sup>. Wśród przykładów tego typu miejsc omówił bliżej Galerię Ślad II, Strych oraz Galerię „U Zofii”. Choć nie wspominał o Wschodniej – być może uznając, że była ona czymś innym niż „galerią w prywatnym mieszkaniu” – to jednak sposób, w jaki charakteryzował omawiane przykłady w pełni odpowiadał także jej działalności. Miller zauważał więc, że głównym powodem powstawania „domów sztuki” była chęć stworzenia pozaoficjalnego obiegu artystycznego i miejsc, które byłyby dostosowane do specyfiki aktualnych form eksperymentalnej twórczości artystycznej. Co więcej, zwracał uwagę na ekonomiczny, wspólnotowy i samoorganizacyjny aspekt tego rodzaju galerii. Barwnie opisywał, jak artyści z innych miast przyjeżdżają do nich na własny koszt, zyskując jednak przestrzeń do prezentacji

239

Dział „Propozycje muzea i galerii”, [w:] „Kalejdoskop” luty 1987, nr 2, s. 15.

240

M. Miller, *Off Off Piotrkowska*, op. cit., s. 46.

241

*Ibidem*, s. 47.

242

M. Miller, *Domy sztuki*, [w:] „Kalejdoskop” wrzesień 1987, nr 9, s. 14–15.



Ulica Wschodnia, koniec lat osiemdziesiątych

swojej sztuki i mogąc za darmo zjeść oraz przenocować. Doceniał atmosferę „domów sztuki” oraz intensywność wymiany idei i doświadczeń, jaka miała tam miejsce. Podkreślał też, że choć galerie te mają najczęściej dość efemeryczny żywot, to ich zaletą jest „niezwykła wprost sprawność organizacyjna”: ich animatorzy są w stanie w kilka dni przygotować spotkanie, wystawę czy pokaz<sup>243</sup>. Jego tekst dowodzi, że już wówczas rozpoznawano splot aspektów ekonomicznych, społecznościowych i artystycznych, które definiowały alternatywne miejsca sztuki.

Do Galerii Wschodniej Miller powrócił w artykule powstałym z okazji drugiej edycji Złotego Czółka w 1988 roku<sup>244</sup>. Impreza została w nim potraktowana jako pretekst do stworzenia apologii samej galerii. Wskazując, że sezon 1987–1988 był dla Wschodniej „wyjątkowo udany”, Miller stwierdził, że galeria „stała się w naszym mieście niewątpliwym centrum sztuki alternatywnej”. Wyraził też przekonanie, że „o działalności i klimacie Galerii Wschodniej można by, już dzisiaj, napisać książkę”<sup>245</sup>.

Pewnym kontrapunktem dla tego entuzjastyczno-idealizującego obrazu był wywiad z Klimczakiem i Grzegorskim, opublikowany w kolejnym „Kalejdoskopie”, jakby w odpowiedzi na apologetyczny tekst Millera. Materiał ten wymaga dokładniejszej analizy, gdyż stanowi on cenne świadectwo tego, jak prowadzący Wschodnią spoglądali na swoją blisko czteroletnią działalność, jak oceniali kondycję galerii i jak przedstawiali swoje plany na przyszłość.

Klimczak i Grzegorski nie ukrywali, że prowadzenie alternatywnej galerii o intensywnym programie wystawienniczym i performatywnym wiązało się z pokonywaniem licznych trudności. Konsekwentnie budowali przy tym „prywatny” etos Wschodniej – podkreślali, że była ona w stanie funkcjonować „jedynie dzięki zaangażowaniu prawie wyłącznie prywatnych sił i funduszy osób współtworzących w tym okresie program galerii”. Ujawiali jej środowiskową i „składkową” ekonomię, wyznając, że „do tego »interesu« dokładali i prowadzący, i zapraszani artyści, i komisarze wystaw, i sympatycy galerii”<sup>246</sup>. Do kosztów prowadzenia galerii zaliczali też konieczność dzielenia czasu między własną twórczością artystyczną a „służeniem sztuce innych artystów”. Nie kryli przy tym, że galeria działała w stanie ciągłego kryzysu, nieustannie balansując na krawędzi upadku, a oni sami oscylowali między entuzjazmem i zniechęceniem:

*Regularnie też, w momentach przygotowywania poszczególnych prezentacji, co wymagało wyjątkowego wysiłku i każdorazowo łączyło się z kryzysem finansowym, ogarniało nas zwątpienie i zniechęcenie. Stawialiśmy sobie wtedy pytanie, czy w ogóle warto tę raz rozkręconą działalność kontynuować, czy nadal ma to się odbywać kosztem naszych pieniędzy, naszego czasu i naszej twórczości; czy kolejny sezon będzie jeszcze jedną próbą udowodnienia sobie i innym, że można istnieć mimo wszystko<sup>247</sup>.*

243  
*Ibidem*, s. 15.

244  
M. Miller, *Majówka artystyczna*, [w:] „Kalejdoskop” wrzesień 1988, nr 9, s. 15.

245  
*Ibidem*.

246  
I. Klamann, *Galeria Wschodnia*. Wywiad z Jerzym Grzegorskim i Adamem Klimczakiem, [w:] „Kalejdoskop” październik 1988, nr 10, s. 37.

247  
*Ibidem*.

To wyznanie było niewątpliwie realistycznym opisem trudności związanych z wciąż ponawianymi staraniami o przetrwanie Wschodniej, ale jednocześnie stanowiło gest heroizacji własnej działalności, wpisania się w dziedzictwo neoawangardy z jej etosem artystycznej niezależności i radykalizmu. Ostatecznym celem działalności Wschodniej, jak stwierdzali prowadzący ją artyści, było tworzenie miejsca dla „tych wszystkich odosobnionych postaw artystycznych, dla których funkcjonowanie w komercyjnym obiegu na rynku sztuki nie jest celem samym w sobie”<sup>248</sup>. Na późnopeerelowski rynek sztuki, bo o nim tu mowa, składały się galerie sprzedażne działające pod egidą takich państwowych instytucji, jak Desa, Państwowe Przedsiębiorstwo Pracownie Sztuk Plastycznych, ZPAP, Spółdzielnia Plastyka i Spółdzielnia Ład czy Cepelia. Galerie prywatne zaczęły wprawdzie powstawać w połowie lat siedemdziesiątych, ale ich otwarcie wymagało spełnienia szeregu warunków oraz zdobycia koncesji Ministerstwa Kultury i Sztuki, co wiązało się z licznymi trudnościami. Jesienią 1988 roku, czyli w momencie powstania analizowanego wywiadu, w całej Polsce istniało około osiemdziesiąt prywatnych galerii sztuki. Gwałtowne zwiększenie się ich liczby, a także pojawienie się domów aukcyjnych miało nastąpić dopiero począwszy od 1989 roku<sup>249</sup>. Choć zatem w późnym PRL-u rynek sztuki miał pewien realny wymiar, to jednak wydaje się, że w cytowanej wypowiedzi Klimczaka i Grzegorskiego pozostawał on mocno fantazmatyczną figurą, a jego odrzucenie stanowiło przede wszystkim emblemat nieschlebiana szerszym gustom artystyczno-estetycznym.

Zdaniem Grzegorskiego i Klimczaka Wschodnia, jako ważne miejsce prezentacji takich „odosobnionych” postaw artystycznych, miała oddziaływać kulturotwórczo i stymulować powstawanie kolejnych przedsięwzięć, które – idąc za jej wzorem – zachowywałyby niezależność artystyczną i instytucjonalną. Obaj wyrażali więc nadzieję, że „dalsze istnienie znanej i cenionej nie tylko w kraju galerii przyczyni się do powstania w Łodzi innych, konkurencyjnych galerii prezentujących sztukę współczesną w sposób żywy i niepodporządkowany ani żadnym kryteriom – wyjąwszy oczywiście kryterium wartości artystycznej – ani instytucjom oficjalnym”<sup>250</sup>. Jako przykłady tego rodzaju miejsc wymienili nowo powstałe łódzkie inicjatywy: Galerię Chaos Faza 3 oraz galerię funkcjonującą pod egidą PWSFTviT.

Wbrew nadziejom Grzegorskiego i Klimczaka, obie te galerie miały zakończyć swoją działalność kilka miesięcy później. Chaos Faza 3 była przedsięwzięciem łódzkich artystów Sławomira Kosmyńki i Ewy Bloom-Kwiatkowskiej. W styczniu 1988 roku zajęli oni nielegalnie piwnice lokalu przy ulicy Wigury 15, rozpoczynając tam działalność artystyczną i wystawienniczą. Wkrótce potem lokal ten stał się siedzibą Domu Kultury Manhattan, kierowanego przez

248  
*Ibidem*.

249  
M. Golka, *Transformacja systemowa a kultura w Polsce*, Instytut Kultury, Warszawa 1997, s. 74–75. W Łodzi pierwszy dom aukcyjny „Rynek Sztuki” powstał w marcu 1991 roku. Pierwsza aukcja odbyła się tam miesiąc później – zob. A. Zawada, *Pieszko po galeriach*, [w:] „Kalejdoskop” lipiec–sierpień 1992, s. 20.

250  
I. Klamann, *Galeria Wschodnia*. Wywiad z Jerzym Grzegorskim i Adamem Klimczakiem, *op. cit.*, s. 37.



Tadeusza Poradę. Ten ostatni pozwolił na kontynuację działań Galerii Chaos Faza 3, a nawet wspomagał ją organizacyjnie, jednak po kilku miesiącach sam zrezygnował z kierowania domem kultury. Kosmyńska i Bloom-Kwiatkowska zaczęły skupiać wokół siebie młode środowisko artystyczne, udało się im też zorganizować kilka wystaw świadczących o chęci wyjścia poza pole sztuk wizualnych w stronę kultury popularnej, zjawisk związanych ze sceną muzyczną, a także ulicznego graffiti. Ich działalność w DK Manhattan nadal miała jednak charakter nieoficjalny. Gdy władze miejskie zaproponowały sformalizowanie statusu galerii, artyści odrzucili ją, a w efekcie, na początku 1989 roku, otrzymali nakaz opuszczenia lokalu. Symbolicznym końcem blisko rocznego istnienia Galerii Chaos Faza 3 było spalenie przez nich swoich obrazów i obiektów artystycznych w ramach akcji *Dymy nad miastem*, która odbyła się na jednym z łódzkich podwórek<sup>251</sup>. Jeszcze krótsze i bardziej prozaiczne były losy galerii działającej przy łódzkiej „Filmówce”. W maju 1988 roku rozpoczęła ona swoją działalność w lokalu przy Piotrkowskiej 189, a pieczę nad nią objęła Zofia Łuczko – uczestniczka Kultury Zrzuty, „muza” Łodzi Kaliskiej i wcześniejsza animatorka Galerii „U Zofii”<sup>252</sup>. Łuczko liczyła na możliwość stworzenia miejsca o autorskim programie, ale gdy okazało się, że ma tam po prostu organizować wystawy prac wykładowców „Filmówki”, szybko zrezygnowała z kierowania galerią<sup>253</sup>.

Istniały jednak wówczas albo miały wkrótce powstać inne galerie, których działalność była pokrewna Wschodniej. Zaliczała się do nich Galeria FF (Forum Fotografii), prowadzona przez Krzysztofa Cichosza od końca 1983 roku przy Dzielnicowym Domu Kultury Łódź-Widzew, a pod koniec 1989 roku przeniesiona do Łódzkiego Domu Kultury. Prezentowała ona szerokie spektrum postaw w zakresie fotografii, od dokumentu, przez fotografię inscenizowaną, aż po twórczość intermedialną. Ta ostatnia, ze względu na własne zainteresowania Cichosza, rozwijającego autorską koncepcję i technikę tworzenia instalacji fotograficznych, odgrywała szczególną rolę w programie galerii<sup>254</sup>. Był to także punkt styczny z działalnością Wschodniej, która oprócz wspomnianych już wystaw Mikołajczyka, Smoczyńskiego, Robakowskiego, Samosionka czy zbiorowej prezentacji *Postawy*, pokazała na przełomie dekad intermedialne obiekty i instalacje fotograficzne Zygmunta Rytki, Andrzeja Janaszewskiego oraz samego Cichosza<sup>255</sup>; wszyscy oni byli też zresztą prezentowani w Galerii FF.

Miejszem pokrewnym Wschodniej i bardzo zbliżonym do niej w charakterze był natomiast Hotel Sztuki, prowadzony przez artystę Andrzeja Paruzela. W 1988 roku stworzył on Biuro Przewodników po/Sztuce i Kulturze – fikcyjną, conceptualną instytucję, inspirowaną Biurem Poezji Andrzeja Partuma, ideami sytuacjonistycznej kartografii i dryfu, a także przekonaniem o konieczności zastąpienia kategorii sztuki

251  
Zob. J. Glinkowska, *Między autorską galerią sztuki a instytucją kultury zanurzoną w otoczeniu społecznym. Galeria Manhattan 1991–2016*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Tomasza Żaluskiego, Uniwersytet Łódzki, Instytut Kultury Współczesnej, Łódź 2018, s. 13 oraz X. Stańczak, *Kultura alternatywna w Polsce 1978–1996. Wyobrażenia, samoorganizacja, komunikacja*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. A. Mencwela, Uniwersytet Warszawski, Instytut Kultury Polskiej, Warszawa 2015, s. 69.

252  
M. Miller, *Galeria szansy*, [w:] „Kalejdoskop” wrzesień 1988, nr 9, s. 37.

253  
Rozmowa autora z Zofią Łuczko, luty 2018.

254  
Zob. L. Lechowicz, *Fenomen Galerii FF*, [w:] K. Cichosz, M. Świątczak [red.], *Czas Forum Fotografii. 25 lat Galerii FF*, Łódzki Dom Kultury, Łódź 2008, s. 9–14.

255  
W 1989 roku Wschodnia była też, co stanowi wartość wspomnienia ciekawostkę, miejscem realizacji zdjęć do filmu dokumentalnego Andrzeja Różyckiego *Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzona i podsłuchana Zofia Rydet* (dziękuję Karolowi Józwiakowi za informację o tym fakcie). Specjalnie na potrzeby filmu zaaranżowano wtedy w galerii ekspozycję prac artystki, nie była to jednak „normalna” wystawa: nie została wpisana w program i nie była dostępna dla widzów – rozmowa autora z Jerzym Grzegorskim, październik 2017. Trzeba dodać, że w 1990 roku film otrzymał Grand Prix na I Festiwalu Mediów „Człowiek w Zagrożeniu” – zob. rs., „Biała Kobra” dla A. Różyckiego, [w:] „Dziennik Łódzki” 29.10.1990, s. 2.

przez kategorię kultury. Działalność Paruzela jako „pracownika” Biura polegała na spacerach po przestrzeni miejskiej, oznaczaniu w terenie i na mapie istniejących tam świadectw historii oraz kultury, publikowaniu w czasopismach kulturalnych ogłoszeń o fikcyjnych przedsięwzięciach teje „instytucji”, jak również wydawaniu periodyku przy wsparciu finansowym oficjalnych placówek kultury: Muzeum Kinematografii lub Teatru Studyjnego. Na początku 1990 roku fikcyjne Biuro zostało wchłonięte przez realną działalność wystawienniczą – Hotel Sztuki<sup>256</sup>. Na udostępnionym mu przez Muzeum Historii Miasta Łodzi strychu budynku administracyjnego przy placu Wolności 2, a okazjonalnie również w salach samego muzeum, Paruzel zaczął prezentować twórczość tego samego neoawangardowego środowiska artystycznego, zarówno łódzkiego, jak i ogólnopolskiego, które wcześniej pokazywała Wschodnia. Analogiczny profil, obejmujący intermedialne instalacje, działania performatywne i nowe media, podobny zestaw artystów i artystek, a jednocześnie większe możliwości lokalowe i organizacyjne powodowały, że Hotel Sztuki mógł się początkowo jawić jako rozwinięcie działalności sąsiedniej, oddalonej o zaledwie kilkaset metrów galerii<sup>257</sup>. Prowadzący Wschodnią nie widzieli w przedsięwzięciu Paruzela konkurencji dla siebie, nie traktowali go jako próby przejęcia „swojego” środowiska artystycznego, lecz raczej uznawali za partnerską inicjatywę, która wzmacnia pozycję tegoż środowiska i stwarza nową szansę dla jego ekspansji. Na zaproszenie Paruzela Grzegorski stworzył instalację przestrzenną *Dwa punkty* – białą płócienną konstrukcję z czarnymi łupkami, ustawioną na schodach ogrodowych Muzeum Historii Miasta Łodzi, a na dachu budynku Klimczak wykonał pracę ze zwojów papy *Miejsce w Łodzi – Hotel Sztuki*, swoisty hołd nie tylko dla nowego miejsca, ale też dla wieloletniej przeszłości miasta i dziedzictwa kultury żydowskiej<sup>258</sup>. Obaj regularnie przychodzili na wernisaże Hotelu Sztuki. Wkrótce miało dojść do współpracy obu galerii w ramach trzeciej edycji *Konstrukcji w Procesie*.

Ostatnim miejscem, o którym należy tu wspomnieć, jest Galeria 86, prowadzona pod tym właśnie numerem przy ulicy Piotrkowskiej przez Janusza Głowackiego i Grzegorza Musiała. Powstała ona w 1985 jako placówka wystawienniczo-handlowa, która działała wówczas pod egidą Przedsiębiorstwa Państwowego Sztuka Polska, stanowiąc część oficjalnego rynku sztuki w PRL-u. Profil handlowy zdecydowanie odróżniał ją od Wschodniej, odmienny był także jej program wystawienniczy, skupiony na klasykach polskiej awangardy powojennej, postkonstruktywizmie, klasycznych dyscyplinach artystycznych i środowisku łódzkiej PWSSP<sup>259</sup>. Galeria 86 pokazywała też jednak nowe pokolenie łódzkich twórców, którzy później stawali się częścią środowiska związanego ze Wschodnią. Przykładem może być Tomasz Matuszak, debiutujący w 1994 roku w Galerii 86, a potem kilkakrotnie, pod koniec dekady i po roku 2000, prezentujący swoje wystawy na Wschodniej.

256  
Zob. *Przewodnik po/Sztuce i Kulturze. Z Andrzejem Paruzelem rozmawia Tomasz Żaluski*, <http://www.atlasksztuki.pl/pdf/paruzel2.pdf> [dostęp: 26.03.2018].

257  
Zob. A. Brzezińska [red.], *Hotel Sztuki*, Muzeum Historii Miasta Łodzi i Wydawnictwo Hotel Sztuki, Łódź 1991. Łódzkie i ogólnopolskie środowisko artystyczne było tu wyłącznie punktem wyjścia. Już w drugim roku działalności Hotel Sztuki nawiązał współpracę z instytucjami z Berlina, Bratysławy i Brukseli, realizując międzynarodowy projekt, który podejmował temat konfrontacji i wymiany kulturowej oraz stawiał pytania o perspektywę integracji europejskiej – zob. E. Mikina, A. Paruzel [red.], *The Routes of European Culture*, Wydawnictwo Hotel Sztuki, Warszawa 1992.

258  
Zob. A. Brzezińska [red.], *Hotel Sztuki, op. cit.*, s. nlb

259  
Zob. K. Jurecki, *Niezauważony jubileusz*. Rozmowa z Januszem Głowackim i Grzegorzem Musiałem, [w:] „Kalejdoskop” wrzesień 1995, nr 9, s. 2–5.



Wróćmy jednak do analizowanego wcześniej wywiadu. Niepewna sytuacja finansowa, a także ciągłe trudności organizacyjne, z jakimi Klimczak i Grzegorski zmagali się w trakcie czteroletniej działalności spowodowały, że w przyszłości planowali zmodyfikować program Wschodniej, a także pozyskiwać zewnętrzne środki finansowe, które pozwoliłyby na rozwój galerii i podejmowanie działań na większą skalę. W zakresie programu zamierzali „ograniczyć się w sezonie do kilku prezentacji indywidualnych i dwóch lub trzech wystaw cyklicznych z udziałem międzynarodowych twórców wpisujących się w nurt sztuki najnowszej, a wykorzystujących możliwości różnych mediów”<sup>260</sup>. Nie mieli jednak złudzeń, że realizacja szeregu międzynarodowych, a na dodatek cyklicznych wystaw będzie wymagała współpracy z innymi podmiotami: „Mamy nadzieję na realizację tych zamierzeń nie tylko naszymi prywatnymi środkami i nie wyłącznie w pomieszczeniach galerii. Wierzymy, że wcześniej czy później dojdzie do autentycznej i oficjalnej współpracy z instytucjami upowszechniającymi kulturę, do współpracy na zasadzie »równy z równym«, bez uprzedzeń i zawiści”<sup>261</sup>. Podali też znamieny przykład dowodzący, że tego rodzaju współpraca jest możliwa:

*Ostatnie lata dowiodły, by wspomnieć prekursorską w tym względzie łódzką wystawę Konstrukcja w Procesie z 1981 roku, że najciekawsze prezentacje sztuki współczesnej są nie do pomyślenia bez udziału artystów. Ponadto jesteśmy przekonani, że nawet bardzo duże wystawy można organizować przy stosunkowo niewielkich nakładach pieniężnych pod warunkiem, że i środki zostaną oddane w ręce twórców*<sup>262</sup>.

W 1987 roku, w trakcie pobytu z Ewą Robak w Berlinie Zachodnim, Klimczak poznał Ryszarda Waśkę. Ich spotkanie umożliwił Mikołajczyk, od którego Waśko dowiedział się o działalności Wschodniej. Rok później Klimczak pojechał do Waśki, by porozmawiać na temat współpracy Wschodniej przy organizacji kolejnej edycji *Konstrukcji w Procesie* w Łodzi oraz tworzeniu Muzeum Artystów<sup>263</sup>. W cytowanym wywiadzie można dostrzec ślady tej rozmowy i zarys nowej formuły działania, którą Wschodnia przyjmie w latach dziewięćdziesiątych, po nawiązaniu współpracy z Waśką.

Zanim to jednak nastąpiło, Ewa Robak, zmęczona mieszkaniem na Wschodniej i życiem między wernisażami, przekonała Klimczaka do wyprowadzki. Na początku 1990 roku oboje zamieszkali na Dąbrowie, w lokalu pracowni artystycznej uzyskany dzięki pomocy Krystyny Potockiej-Suwalskiej. Wschodnia na pewien okres przestała pełnić funkcje mieszkalne. Nadal gościła jednak artystów i artystki przygotowujące tam swoje wystawy.

260

I. Klamann, *Galeria Wschodnia*. Wywiad z Jerzym Grzegorskim i Adamem Klimczakiem, *op. cit.*, s. 38.

261

*Ibidem*.

262

*Ibidem*.

263

Rozmowa autora z Ewą Robak, luty 2015.

## Zakumulowany kapitał symboliczny i jego reinwestycje

Charakteryzując transformację ustrojową końca lat osiemdziesiątych i początku dziewięćdziesiątych, Tadeusz Kowalik podkreśla, że Polska dokonała wówczas „systemowego skoku – zaledwie w ciągu trzech, czterech lat przeszła od realnego socjalizmu do kapitalizmu. W wyniku tego skoku powstał ład społeczny cechujący się ostrymi podziałami klasowymi, dużymi nierównościami dochodowymi i majątkowymi oraz rażącym zakresem wykluczenia społecznego”<sup>264</sup>. Zdecydowano się wybrać najostrzejszy, szczególnie jeśli chodzi o koszty społeczne, anglosaski wariant transformacji – odrzucając bardziej zrównoważone i ewolucyjne rozwiązania niemieckie oraz szwedzkie – i na nim oparto ekonomiczno-społeczną „terapię szokową”<sup>265</sup>. W ramach nowych reguł gospodarowania dominującą rolę odgrywał rynek, natomiast poniechano prób tworzenia „trzeciej drogi” w rodzaju „społecznej gospodarki rynkowej”<sup>266</sup> – choć sformułowanie takie zapisano w Konstytucji RP z 1997 roku<sup>267</sup>.

Skutki transformacji ustrojowej szybko dały się odczuć w sferze kultury. Jak pokazuje raport o stanie kultury z 1997 roku<sup>268</sup> oraz współczesne opracowania na ten temat<sup>269</sup>, wiara w uniwersalność mechanizmów rynkowych, uważanych za najlepsze remedium na bolączki tej sfery szła w parze z ideologicznym pragnieniem odciążenia się „grubą kreską” od rozwiązań systemowych stworzonych w epoce PRL-u. Przełożyło się to na znaczący spadek publicznych wydatków na kulturę i ograniczenie dotacji rządowych w pierwszych latach transformacji<sup>270</sup>, pośpieszne rozmontowywanie zasad prawno-administracyjnych i mechanizmów instytucjonalnych regulujących tę sferę, a także na przekonanie, że najlepszą polityką kulturalną będzie brak takowej polityki<sup>271</sup>. Jej faktyczny brak<sup>272</sup> prowadził do „zbyt pośpiesznego wycofania się mecenatu publicznego z opiekuńczej funkcji państwa wobec kultury; odbywało się to bez odpowiedniego zsynchronizowania zakresu i tempa wycofywania z procesem kształtowania się nowych form mecenatu”<sup>273</sup>. W polu sztuk wizualnych zlikwidowano Fundusz Rozwoju Twórczości Plastycznej i Fundusz Rozwoju Kultury, programy finansowania stworzone odpowiednio na początku lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Nastąpił też rozpad struktur prawno-instytucjonalnych, które stanowiły zaplecze dla członków związków twórczych, ułatwiały im pozyskiwanie zleceń i zamówień publicznych, nabywanie materiałów do pracy czy wynajęcie pracowni, umożliwiały uczestnictwo w wystawach i plenerach, a także zapewniały kontakty instytucjonalne z partnerami polskimi i zagranicznymi<sup>274</sup>. Tendencja do „zwijania się” mecenatu państwowego, szczególnie na poziomie centralnym, była wyraźna i jednoznaczna.

264

T. Kowalik, *Blaski i cienie polskiej transformacji*, [w:] M. Kaltwasser, E. Majewska, K. Szreder [red.], *Futuryzm Miast Przemysłowych. 100 lat Wolfsburga i Nowej Huty*, korporacja ha!art, Kraków 2007, s. 279.

265

*Ibidem*, s. 269–271, 273, 279.

266

*Ibidem*, s. 270.

267

Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 roku (Dz.U. 1997, nr 78, poz. 483), artykuł 20: „Społeczna gospodarka rynkowa oparta na wolności działalności gospodarczej, własności prywatnej oraz solidarności, dialogu i współpracy partnerów społecznych stanowi podstawę ustroju gospodarczego Rzeczypospolitej Polskiej”.

268

T. Kostyrko, M. Czerwiński [red.], *Kultura polska w dekadzie przemian*, Instytut Kultury, Warszawa 1999. Książka była skróconą wersją powstałego dwa lata wcześniej raportu. Zob. też inną analizę opublikowaną w tamtym okresie przez Instytut Kultury – M. Golka, *Transformacja systemowa a kultura w Polsce*, *op. cit.*

269

Zob. m.in. A. Wąsowska-Pawlik, *Polityka kulturalna Polski 1989–2012* oraz K. Jagodzińska, *Charakterystyka działalności kulturalnej w Polsce po transformacji ustrojowej*, [w:] J. Hausner, A. Karwińska, J. Purchla [red.], *Kultura a rozwój*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 107–159; B. Gierat-Bieroń, *Kierunki rozwoju polityki kulturalnej w Polsce po 1989 roku. Konceptyje ministerialne (I)*, [w:] „Zarządzanie w kulturze” 2015, t. 16, z. 3, s. 205–219.

270

D. Ilczuk, D. Wiczorek, *Finansowanie kultury ze środków publicznych*, [w:] T. Kostyrko, M. Czerwiński [red.], *Kultura polska w dekadzie przemian*, *op. cit.*, s. 189–190.

Przemiany te były ściśle związane z procesem decentralizacji władzy i przekazaniem części uprawnień administracji centralnej samorządom regionalnym i lokalnym. W wyniku reformy samorządowej z marca 1990 roku<sup>275</sup> władze lokalne stały się jednym z głównych organizatorów życia kulturalnego w kraju. Wzrost autonomii gmin w zakresie zarządzania i finansowania kultury sprzyjał rozwojowi lokalnej aktywności obywatelskiej i oddolnych inicjatyw trzeciego sektora, zgłaszanych przez licznie powstające stowarzyszenia i fundacje. Istniały wówczas silne nadzieje na to, że zdecentralizowany samorząd będzie lepszym mecenasem kultury niż państwo<sup>276</sup>. Nie oznaczało to jednak odrzucenia wiary w zbawczą rolę rynku, lecz raczej przekonanie o konieczności łączenia środków publicznych i prywatnych jako zasadzie finansowania kultury, przynajmniej w okresie przejściowym. W polu sztuk wizualnych, spoglądając wciąż w stronę mecenatu publicznego, liczone jednocześnie na rozwój prywatnego rynku i mecenatu sztuki oraz budowano fantazmat klasy średniej, szczególnie jej głównego bohatera – „biznesmena”, jako podmiotu, który ma finansować produkcję artystyczną i dystrybucję sztuki<sup>277</sup>.

Procesy te uwidaczniały się też w Łodzi. W styczniu 1990 roku – czyli w momencie, gdy rozpoczęto wdrażanie ekonomiczno-społecznej „terapii szokowej” – w „Kalejdoskopie” opublikowano wywiad z ekonomistą Jerzym Drygalskim. Zapytany o sposób wspomagania kultury w czasie trwającego kryzysu gospodarczego i cięć wydatków na kulturę, wskazywał on, że „nie może być mowy o administrowaniu kulturą. Trzeba dać jej twórcom szeroki margines swobody, stwarzać klimat dla »zwariowanych« pomysłów, niekonwencjonalnych akcji. Wspierać to, co jest żywe i spontaniczne. To przecież także szansa dla miasta”. Nie ukrywał, że „wspieranie oddolnych inicjatyw musi iść [...] w parze z komercjalizacją przynajmniej niektórych form działalności kulturalnej i artystycznej”. Był jednak zwolennikiem łączenia prywatnych źródeł finansowania kultury z mecenatem publicznym: „Myślę, że władza powinna sprawować mądry mecenat. Jest oczywiste, że cały szereg przedsięwzięć kulturalnych, działań artystycznych, czy dziedzin kultury musi być wspieranych. Na to nie ma rady. Z drugiej jednak strony konieczne jest myślenie ekonomiczne, samoorganizacja środowisk artystycznych. Dopiero, gdy te dwie tendencje się splecą, to sytuacja środowisk kultury przestanie być tak zła. Ale to nie jest proste. Na całym świecie dofinansowuje się kulturę. Przemysł, biznes, powinien zrozumieć, że popierając kulturę działa także w swoim interesie, że przyczynia się do rozwoju miasta”<sup>278</sup>. Oprócz wskazania rozwoju miasta jako perspektywy będącej ostatecznym uzasadnieniem i ekonomiczną legitymizacją publicznego mecenatu kultury, uwagę zwraca podkreślenie konieczności samoorganizacji środowisk artystycznych. O ile w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych

271  
K. Krzysztofek, *Ewolucja założeń i programów polityki kulturalnej w Polsce w latach dziewięćdziesiątych*, [w:] T. Kostyrko, M. Czerwiński [red.], *Kultura polska w dekadzie przemian*, op. cit., s. 272. Zob. też A. Wąsowska-Pawlik, *Polityka kulturalna Polski 1989–2012*, op. cit., s. 113.

272  
Pouczająca w tym względzie jest lektura wywiadów z ministrami kultury sprawującymi urząd w latach 1989–1996, zob. B. Gierat-Bieroń, *Ministrowie kultury doby transformacji, 1989–2005 (wywiady)*, Universitas, Kraków 2009, s. 19–99.

273  
K. Krzysztofek, *Ewolucja założeń i programów polityki kulturalnej w Polsce w latach dziewięćdziesiątych*, op. cit., s. 272.

274  
T. Kostyrko, *Sztuki plastyczne i ich odbiorcy*, [w:] T. Kostyrko, M. Czerwiński [red.], *Kultura polska w dekadzie przemian*, op. cit., s. 38.

275  
Ustawa z dnia 8 marca 1990 roku o samorządzie gminnym (Dz.U. 1990, nr 16, poz. 95). Rozwinięciem tej tendencji była Ustawa z dnia 25 października 1991 roku o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz.U. 1991 nr 114, poz. 493).

276  
D. Ilczuk, D. Wieczorek, *Finansowanie kultury ze środków publicznych*, op. cit., s. 200 oraz A. Gontarz, *Kultura w gestii samorządów*, [w:] T. Kostyrko, M. Czerwiński [red.], *Kultura polska w dekadzie przemian*, op. cit., s. 301.

277  
Zob. M. Szcześniak, *Sztuka bez klasy? Uwagi o badaniu polskiej sztuki czasów transformacji*, [w:] J. Banasiak [red.], *Założenia przedwstępne przy badaniu polskiej sztuki najnowszej*, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2015, s. 112–139.

278  
*Łódzki syndrom*. Rozmowa Zbigniewa Dominiaka z Jerzym Drygalskim, [w:] „Kalejdoskop” styczeń 1990, nr 1, s. 6–7.

praktyki samoorganizacyjne miały przede wszystkim sens artystyczny i polityczny, a ich aspekt ekonomiczny, związany z operatywnym zdobywaniem środków dla działalności artystycznej, pozostawał niejako w tle, o tyle w nowym kontekście ustrojowym kwestie ekonomiczne zostały wysunięte na pierwszy plan. Jeśli zaś chodzi o pozyskanie świata biznesu dla finansowania kultury, to fantazmaty i retorykę, do jakich odwoływano się, poruszając ten temat w sferze publicznej, dobrze ilustruje fragment wypowiedzi ówczesnego wicedyrektora Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miasta Łodzi Andrzeja Reitera: „Chcę założyć Klub Mecenasów Kultury, wyłoniony spośród ludzi wielkiej finansjery, klub wysoce ekskluzywny, snobistyczny, ale i korzystny finansowo dla jego członków. Musimy dziś – wszyscy – myśleć inaczej niż wczoraj, ale to może okazać się – dla wielu – najtrudniejsze”<sup>279</sup>.

W tym samym numerze „Kalejdoskopu” opublikowano apel o wspieranie łódzkiej kultury w związku z upadkiem państwowego mecenatu sztuki. Łącząc retorykę związkowo-pracowniczą z nową retoryką biznesową, redakcja pisma pisała: „Zwracamy się do dyrekcji i samorządów pracowniczych łódzkich fabryk, spółdzielni, do właścicieli przedsiębiorstw zagranicznych, polonijnych, do łódzkich rzemieślników, przedsiębiorców, do tych wszystkich, których stać na »zainwestowanie« w ten interes. A jest to interes społeczny i przyniesie korzyść nam wszystkim”<sup>280</sup>. Pod apelem umieszczono numer konta pierwszego podmiotu, który można było w ten sposób wspomóc. Było to Stowarzyszenie Konstrukcja w Procesie.

We wspomnianym wcześniej raporcie o stanie kultury z 1997 roku, analizując skutki zyskania przez samorządy uprawnień do organizowania życia kulturalnego, wnioskowano, że „kształt życia kulturalnego środowisk lokalnych zależy więc w dużej mierze od woli i zaangażowania miejscowego samorządu, a także aktywności i siły perswazji przedstawicieli ośrodków kulturalnych. [...] niezbędna jest twórcza, zaangażowana postawa środowisk kulturalnych, wola kreowania przez nie potrzebnych społeczności lokalnej wartości i umiejętność przekonywania do własnych inicjatyw i przedsięwzięć”<sup>281</sup>. Opis ten można by z powodzeniem odnieść do inicjatywy, jaką było zorganizowanie wystawy *Konstrukcja w Procesie – Back in Łódź 1990* oraz powstanie Muzeum Artystów. Latem 1989 roku, po kilkuletniej emigracji w Berlinie Zachodnim, do Łodzi przyjechał Ryszard Waśko. Nowa sytuacja polityczna, zaistniała tu wraz z wygraną solidarnościowej opozycji w czerwcowych wyborach do Sejmu i Senatu, niosła też obietnicę nowych możliwości działania w sferze publicznej. Waśko liczył na to, że dokonująca się zmiana ustrojowa stworzy sprzyjający klimat dla powrotu do idei *Konstrukcji w Procesie* i pozwoli zorganizować kolejną, trzecią edycję wystawy, po łódzkiej z 1981 roku i monachijskiej z 1985 roku, z powrotem w Łodzi. Zakładał też, że będzie to preludium do działań na szerszą skalę, dzięki

279  
*O łódzkiej kulturze*. Rozmowa Marka Koprowskiego z Andrzejem Reiterem, [w:] „Kalejdoskop” styczeń 1990, nr 1, s. 4.

280  
*Szukamy mecenasów dla łódzkiej kultury*, [w:] „Kalejdoskop” styczeń 1990, nr 1, s. 37.

281  
A. Gontarz, *Kultura w gestii samorządów*, [w:] T. Kostyrko, M. Czerwiński [red.], *Kultura Polska w dekadzie przemian*, op. cit., s. 301.

którym uda się rozwinąć koncepcje, jakie pojawiły się już w trakcie pierwszej odsłony imprezy. Chodziło mianowicie o stworzenie instytucji artystycznej prowadzonej przez samo środowisko artystyczne.

W lipcu 1989 roku powstało (zarejestrowane miesiąc później) Stowarzyszenie Konstrukcja w Procesie. Pierwszym przewodniczącym jego komitetu był animator kultury Tadeusz Porada, a członkami artyści Ryszard Waśko, Wojciech Bruszewski, Janusz Kołodrubiec, Edward Łazikowski i socjolog Krzysztof Osada<sup>282</sup>. Oprócz nich do stowarzyszenia przystąpili między innymi dziennikarka radiowa Małgorzata Kamińska-Bruszevska oraz dziennikarze prasowi Zbigniew W. Nowak i Marek Koprowski<sup>283</sup>. Cele działalności były nakreślone – co charakterystyczne dla przedsięwzięć inicjowanych przez Waśkę – niezwykle szeroko. Stowarzyszenie, podejmując inicjatywę z 1981 roku, miało powtórnie zorganizować *Konstrukcję w Procesie* w Łodzi, a powstałe w jej trakcie dzieła przekazać, jak to określano, „społeczeństwu”<sup>284</sup>. W dalszej perspektywie miało stworzyć w Łodzi, na bazie prac z trzech edycji imprezy, Muzeum Artystów. Zadaniem tego ostatniego miała być opieka nad zbiorami oraz gromadzenie nowych prac, pozyskiwanych przede wszystkim za sprawą przygotowywania kolejnych edycji *Konstrukcji*. W ramach muzeum istotną rolę miała odgrywać Akademia Artystów, organizująca wykłady, warsztaty, plenery, stypendia i pobyty dla twórców. Na tym nie koniec: przy muzeum miał również powstać ośrodek dokumentacyjny i wydawniczy zajmujący się sztuką najnowszą w wymiarze międzynarodowym. Wkrótce też założono Fundację Konstrukcja w Procesie, która miała gromadzić fundusze na realizację tych zamierzeń<sup>285</sup>. Jej prezesem został Waśko, zaś w skład pierwszego zarządu weszli między innymi Zbigniew W. Nowak, Antoni Mikołajczyk, prowadzący Galerię Wschodnią – Grzegorski i Klimczak, jak również reprezentujący międzynarodowe środowisko artystyczne Emmett Williams, Sofi Zezmer i Ania Baumritter<sup>286</sup>.

Waśko wpisywał całe przedsięwzięcie w kontekst zmieniającej się sytuacji geopolitycznej i geokulturowej, która z jednej strony sprzyjała otwarciu się Polski na Zachód i rozwojowi dążeń do reintegracji jej z Europą, z drugiej zaś rodziła na Zachodzie zainteresowanie postsocjalistyczną Europą Wschodnią oraz modę na jej sztukę. „*Konstrukcja w Procesie* i Muzeum Artystów z programem tworzenia pomostu Wschód–Zachód dla artystów i kultury, doskonale trafiają na sprzyjający klimat integrującej się Europy. Duże zainteresowanie Zachodu polskimi sprawami i sympatie dla Solidarności, która, jako jedyny w świecie związek zawodowy, zainicjowała i popiera ruch i działalność, jaką jest *Konstrukcja w Procesie*, gwarantują powodzenie fundacji jako sponsora, a tym samym powodzenie naszych planów”<sup>287</sup>. Waśko dystansował się przy tym od retoryki „doganiania” i „naśladowania” Zachodu. Atutem krajów Europy Wschodniej, a zatem i Polski, miało być to, co odróżniało je

282  
*Stowarzyszenie Konstrukcja w Procesie*, [w:] „Kalejdoskop” wrzesień 1989, nr 9, s. 48

283  
Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [oprac.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, op. cit., s. 149.

284  
*Stowarzyszenie Konstrukcja w Procesie*, op. cit., s. 48.

285  
Dział „Kronika towarzyska”, [w:] „Kalejdoskop” maj 1990, nr 5, s. 19.

286  
Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [oprac.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, op. cit., s. 150

287  
*Stowarzyszenie Konstrukcja w Procesie*, op. cit., s. 48.

od Zachodu i właśnie dlatego mogło być z perspektywy tego ostatniego interesujące. Odnosząc się do specyfiki – dość stereotypowo ujętej – obu geokulturowych bloków, mówił: „Zachód zapomniał o wartościach duchowych, stawiając na rozwój technologiczny. Tak jak Miłosz, widzę szansę naszej części Europy w jej cywilizacyjnym zapóźnieniu, w przewadze duchowości nad materializmem. Próby odtworzenia tutaj Zachodu wydają mi się bzdurą. Trzeba mieć świadomość własnej tożsamości. Trzeba wykreować to, w czym przyszło nam żyć”<sup>288</sup>. Na czym miała polegać owa „duchowość”? Waśko tłumaczył, że przejawia się ona w tym, iż „podtrzymuje i rozwija więzi międzyludzkie”<sup>289</sup>. Na działaniu w sferze więzi międzyludzkich, na ich tworzeniu, kultywowaniu i wzmacnianiu miała też w jego opinii polegać społeczna odpowiedzialność artystów<sup>290</sup>. Określiło to ramę programową *Konstrukcji w procesie – Back in Łódź 1990* i wyznaczyło oficjalną retorykę tego wydarzenia. „*Konstrukcja w Procesie* w roku 1981 prezentowała sztukę lat siedemdziesiątych. Teraz ma to być sztuka tworzona tu, na miejscu, w bezpośrednim kontakcie z żywą sytuacją społeczną. Jej sens artystyczny ma się wytworzyć poprzez sens filozoficzny, społeczny. Energia twórczej sztuki ma pobudzić życie – ja to nazywam mistycyzmem społecznym”<sup>291</sup>. Przedsięwzięcie miało więc pewne cechy dzisiejszych rezydencji artystycznych: zakładano, że artyści i artystki nie przywiozą ze sobą gotowych dzieł, lecz przyjadą na miejsce tydzień przed otwarciem wystawy i będą wspólnie tworzyli prace, w których pojawią się odniesienia do specyfiki lokalnego kontekstu, do tutejszej sytuacji społecznej. Podkreślano też, że w działaniach tych chodzi przede wszystkim o bycie-razem, więź i wspólnotę – o spotkanie międzynarodowej wspólnoty artystów, w której przedsięwzięciach będzie mogła też uczestniczyć, mniej lub bardziej aktywnie, lokalna społeczność<sup>292</sup>. Twórców zapraszano, stosując metodę zastosowaną po raz pierwszy przy okazji monachijskiej edycji *Konstrukcji* w 1985 roku: grupa artystów i artystek należących do komitetu organizacyjnego wybierała kolejnych uczestników i uczestniczki<sup>293</sup>.

Interesującym procesem była cyrkulacja kapitałów symbolicznych w procesie zdobywania politycznego i finansowego wsparcia niezbędnego dla realizacji przedsięwzięcia. Waśko przyjechał do Łodzi w 1989 roku jako inicjator i współorganizator dwóch pierwszych edycji *Konstrukcji*, wyposażony w kapitał symboliczny związany z jednej strony z kontaktami w międzynarodowym środowisku artystycznym i zdolnością do mobilizacji licznej grupy twórców z Zachodu do przyjazdu do Polski, z drugiej zaś ze współpracą z łódzką Solidarnością w trakcie organizowania pierwszej *Konstrukcji* w 1981 roku. Jesienią 1989 roku, w nowej sytuacji polityczno-ustrojowej, pomogło to uzyskać listy z wyrazami poparcia dla inicjatywy Stowarzyszenia Konstrukcja w Procesie ze strony łódzkich struktur Solidarności, podzielonej już wówczas na dwa skłócone i rywalizujące

288  
*Sztuka na drodze mistycznej powinności*. Jerzy Jamniewicz rozmawia z Ryszardem Waśką, [w:] „Kalejdoskop” luty 1990, nr 2, s. 6.

289  
*Ibidem*.

290  
*Ibidem*.

291  
Wypowiedź Ryszarda Waśki – cyt. za D. Śmierczalską, *Konstrukcja w Procesie. Czy sztuka wyzwoli energię miasta?* [w:] „Głos Poranny” 3.10.1990, s. 6.

292  
Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [oprac.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, op. cit., s. 168, 184. Zob. też MB, *Sztuka bez świątyni. Konstrukcja w Procesie 1990*, [w:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 10.10.1990, s. 2. Podano tam, że organizatorzy *Konstrukcji* „zakładają współdziałanie publiczności w działaniach artystycznych, kładą nacisk na sam proces tworzenia. Dlatego nie akceptuje się prac wykonanych wcześniej – mają one powstać tu i teraz, w powiązaniu z konkretnym miejscem i czasem”.

293  
Zob. wypowiedź Marii Waśko – M. Fabjańska, *Wywiad z nieobecny, czyli nowojorskiej rozmowy o Ryszardzie Waśce*, <https://magazynszum.pl/wywiad-z-nieobecny-czyli-nowojorskiej-rozmowy-o-ryszardzie-wasce-new-york-conversations-about-ryszard-wasko/> [dostęp: 20.08.2018].

ze sobą odłamy: NSZZ Solidarność Zarząd Regionu Ziemi Łódzkiej oraz Regionalną Komisję Organizacyjną NSZZ Solidarność. Listy były sformułowane w języku polskim i angielskim, bowiem starając się pozyskać wsparcie władz centralnych oraz łódzkich władz miejskich i wojewódzkich, organizatorzy *Konstrukcji* jednocześnie poszukiwali sojuszników i sponsorów za granicą. Zastosowano więc strategię podwójnej lub „krzyżowej” legitymizacji. Listy od Solidarności, rozpoznawalnej i cieszącej się zainteresowaniem na świecie, miały budować kapitał symboliczny dla przedsięwzięcia za granicą, pomagając tam w zdobyciu wyrazów poparcia i obietnic pomocy finansowej ze strony osób ze świata biznesu, polityki i sztuki, zaś deklaracje wsparcia uzyskane na Zachodzie były wykorzystywane do wzmacniania rangi całej inicjatywy w Polsce. Odwołując się do imaginariów związanego z rozwijającym się tutaj kapitalizmem i epatując retoryką kontaktów ze światem zachodniego biznesu oraz polityki, tak relacjonowano wizytę Waśki w USA w lutym 1990 roku: „efekty miesięcznego pobytu [...] przeszły wszelkie oczekiwania. W czasie licznych spotkań z politykami i biznesmenami Ryszard Waśko uzyskał dowody zainteresowania i poparcia dla idei zarówno międzynarodowej wystawy *Konstrukcja w Procesie 1990*, jak i powstającego Muzeum Artystów”. Informacji towarzyszyła lista nazwisk, którą otwierali „Tony Salomon – wpływowy bankier i polityk, John Heimann – prezydent Merillu, potężnej korporacji finansowej, Elizabeth de Cuevas – córka Rockefellera”<sup>294</sup>. O ile próba uzyskania wsparcia ze strony Ministerstwa Kultury i Sztuki, rozpoczynającego wówczas proces „zwijania” polityki kulturalnej, skończyła się fiaskiem<sup>295</sup>, o tyle do pomocy w organizacji *Konstrukcji* udało się przekonać nowe postsolidarnościowe władze miejskie i wojewódzkie w Łodzi, a także przedstawicieli lokalnego biznesu. Zadbano też o współpracę z lokalną prasą. Głosami Stowarzyszenia i Fundacji Konstrukcja w Procesie byli członkowie tych organizacji: dziennikarze Zbigniew W. Nowak – ówczesny szef „Kalejdoskopu”, oraz Marek Koprowski, współpracujący z „Kalejdoskopem” i „Odgłosami”. „Kalejdoskop”, który już wcześniej poświęcał wiele uwagi działaniom łódzkiego środowiska artystycznego wywodzącego się z neoawangardy, w 1990 roku stał się swoistą tubą medialną *Konstrukcji w Procesie*. Po rozpoczęciu się imprezy w połowie października tego roku, jej przebieg relacjonowały również, niemalże dzień po dniu, lokalne gazety: „Dziennik Łódzki”, „Głos Poranny” i łódzka „Gazeta Wyborcza”. Do tego trzeba dodać własny „Biuletyn Stowarzyszenia Konstrukcja w Procesie”, przygotowywany przez Wojciecha Bruszewskiego na komputerze Amiga w pierwszym biurze tej organizacji, które mieściło się w garażu jego domu<sup>296</sup>.

W czerwcu 1990 roku na łamach „Kalejdoskopu” ukazał się wywiad Nowaka z prezydentem Łodzi (i późniejszym wojewodą łódzkim) Waldemarem Bohdanowiczem, dotyczący miejskiej polityki

294

*Konstrukcja w Procesie*, [w:] „Kalejdoskop” maj 1990, nr 5, s. 18.

295

Zob. Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [oprac.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź, op. cit.*, s. 163.

296

*Ibidem*, s. 172.

kulturalnej. Bohdanowicz sprzeciwiał się obiegowemu przekonaniu, że Łódź wymaga jakiegoś specyficznego dla niej kultury – robotniczej? – i podkreślał, że miasto potrzebuje raczej kultury europejskiej, „od zachowań codziennych do tworzenia i konsumpcji najwyższych dóbr życia artystycznego”<sup>297</sup>. Opowiadał się za elitarnością jako siłą napędową wszelkiej kultury, zastrzegając jednocześnie, że w dobie kryzysu ekonomicznego nie ma możliwości sfinansowania wszystkich przedsięwzięć w sferze kultury: „trzeba popierać tych twórców i te działania, które mają szansę przybliżenia nas do kultury światowej”<sup>298</sup>. Zapytany wprost o możliwość poparcia oddolnych inicjatyw środowiska artystycznego, takich jak *Lochy Manhattanu*, Galeria Wschodnia czy *Konstrukcja w Procesie*, dyplomatycznie powstrzymał się od jednoznacznej deklaracji, ale potwierdził, że należy popierać te inicjatywy, które „stanowią przepustkę dla Europy”<sup>299</sup>. Projekt trzeciej edycji *Konstrukcji w Procesie* spełniał wszystkie wymienione kryteria, a wypowiedź prezydenta Łodzi można odczytywać jako pośrednie uzasadnienie zaangażowania władz publicznych w przygotowanie imprezy. O dostarczenie takiego uzasadnienia postarali się też organizatorzy *Konstrukcji*, zapowiadający – o czym już była mowa – że wykonane w jej trakcie prace artystyczne, w tym szereg permanentnych realizacji w otwartej przestrzeni miejskiej, zostanie przekazanych w darze społeczeństwu.

W informacjach prasowych o zbliżającej się imprezie szczególną uwagę zwraca jednak zapowiedź, wedle której kanadyjski artysta David Rabinowitch miał wykonać „projekt (także detalu) i aranżację gabinetu wiceprezydenta Łodzi pani Elżbiety Hibner oraz holu reprezentacyjnego przed gabinetem wojewody łódzkiego pana Waldemara Bohdanowicza”<sup>300</sup>. W grę mogła tu wchodzić chęć odwzajemnienia się władzom samorządowym za okazane wsparcie, dążenie do symbolicznego utrwalenia współpracy artystów z urzędnikami, a także próba zalegitymizowania *Konstrukcji*, wraz z charakterystycznym dla niej typem działań artystycznych, jako ucieleśnienia polityki kulturalnej miasta, zdefiniowania jej jako rodzaju „oficjalnej sztuki publicznej” lub „miejskiej sztuki społecznej”. Było jednak coś symptomatycznego – a zarazem głęboko ironicznego – w fakcie, że wspomniane aranżacje miał wykonać właśnie Rabinowitch. Ten uczestnik *Konstrukcji* w 1981 roku identyfikował się artystycznie z tradycją konstruktywizmu, lecz odrzucał akcentowaną w niej społeczną powinność sztuki jako „nonsens”, „nieistotny element, absolutnie poroniony pomysł”<sup>301</sup>. Sensem tworzenia sztuki było jego zdaniem to, że daje ona „poczucie władzy, a każdy człowiek ma przecież w sobie chęć powiększania swej władzy w stosunku do innych ludzi”<sup>302</sup>. Waśko, który inicjując *Konstrukcję* w 1981 roku sam powoływał się na społeczne założenia konstruktywizmu, dziewięć lat później tonował swoje wypowiedzi, odrzucając „utopijną wizyjność” awangardy i reinterpretując jej społeczny program w eg-

297

*Ku Europie*. Rozmowa Zbigniewa W. Nowaka z prezydentem Łodzi Waldemarem Bohdanowiczem, [w:] „Kalejdoskop” czerwiec 1990, nr 6, s. 2.

298

*Ibidem*.

299

*Ibidem*, s. 3.

300

*Konstrukcja w Procesie back in Łódź 1990*, [w:] „Kalejdoskop” październik 1990, nr 10, ogłoszenie na wewnętrznej stronie okładki.

301

*Konstrukcja w Procesie 1990*. Rozmowa Jerzego Jarniewicza z Davidem Rabinowitchem, [w:] „Kalejdoskop” listopad 1990, nr 11, s. 46.

302

*Ibidem*.



zystencjalnych kategoriach „podtrzymywania i rozwoju więzi międzyludzkich”. Daleki był od manifestowania takiej postawy, jak Rabinowitch, ale wydaje się, że interesowała go przede wszystkim społeczność artystyczna i tworzące ją więzi środowiskowo-towarzyskie, natomiast społeczeństwo jako takie pozostawało na dalszym planie.

Zdaniem Tadeusza Kowalika, jednym z elementów wyobraźni społeczno-ekonomicznej polskich polityków w okresie transformacji było przekonanie, iż Polska przechodzi fazę pierwotnej akumulacji kapitału<sup>303</sup>. Wydaje się, że podobna intuicja stała za ideą powstania Stowarzyszenia oraz Fundacji Konstrukcja w Procesie. Waško i inne osoby zaangażowane w działalność tych powiązanych organizacji zakładały, że transformacja ustrojowa, prowadząca do głębokiej reorganizacji sfery publiczno-administracyjnej, stworzy także możliwość dokonania radykalnych zmian w polu produkcji artystycznej. Prawdopodobnie liczone na to, że dojdzie do „nowego rozdania”, nastąpi redystrybucja środków na działalność kulturalną i pomimo trwającego kryzysu ekonomicznego nowi aktorzy oraz nowe podmioty instytucjonalne będą mogły zająć decydujące pozycje w lokalnym polu produkcji artystycznej. To jednak, w sytuacji cięć budżetowych w sferze kultury, wymagałoby „przekierowania” środków z puli przeznaczonej dla już istniejących instytucji.

Tak w każdym razie nową inicjatywę postrzegał dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi Ryszard Stanisławski. Gdy pod koniec 1989 roku Stowarzyszenie Konstrukcja w Procesie zwróciło się do ostatniego PRL-owskiego wiceprezydenta Łodzi Janusza Urbaniaka z prośbą o wsparcie idei zorganizowania w mieście kolejnej edycji wystawy i stworzenia tu Muzeum Artystów, skonsultował się on w tej sprawie ze Stanisławskim. Dyrektor Muzeum Sztuki zdecydowanie skrytykował całe przedsięwzięcie – zadeklarował wprawdzie, że można by zorganizować *Konstrukcję* pod auspicjami jego instytucji, ale jednocześnie odrzucił ideę powstania Muzeum Artystów. Podkreślał ekonomiczną utopijność zamysłu: „jeśliby choć w części próbować zaspokoić żądania autora [programu Muzeum Artystów – T.Z.], trzeba by po prostu nie tylko zlikwidować działalność i istnienie chyba wszystkich placówek kulturalnych w Łodzi, ale i »zadłużyć się« (gdzie?) i stale powiększać to zadłużenie w związku z żądaniami np. »nowych stypendiów do realizacji projektów«, »wystaw w Polsce«, »pobytów artystów zagranicznych w Polsce« i »kilkumiesięcznych pobytów artystów polskich w innych krajach»<sup>304</sup>. Apelowal też o prowadzenie w czasach kryzysu takiej polityki kulturalnej, której głównym elementem byłoby „poparcie dla istniejących, sprawdzonych instytucji, programów i podjętych inicjatyw, tych oczywiście, które na to zasługują, zaś dzięki temu poparciu rozwiną działalność w myśl zamierzonych idei, a w następnej kolejności dopiero – finansowanie nowych, kosztownych projektów”<sup>305</sup>. Kilka miesięcy wcześniej, w niemieckim Wiesbaden, na spotkaniu związku arty-

303

T. Kowalik, *Blaski i cienie polskiej transformacji*, op. cit., s. 274.

304

Cyt. za reprodukcją fragmentów listu Ryszarda Stanisławskiego do Janusza Urbaniaka, [w:] Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [oprac.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, op. cit., s. 157.

305

*Ibidem*.

stów Internationales Künstler Gremium, gdy Wojciech Bruszewski apelował w imieniu Stowarzyszenia Konstrukcja w Procesie o finansowe wsparcie organizacji wystawy i procesu tworzenia Muzeum Artystów, Stanisławski skontrował jego wystąpienie w analogiczny sposób. Wedle własnej relacji, przypomniał wówczas, że w Łodzi istnieje już muzeum sztuki, z tradycjami i międzynarodową renomą, i argumentował, że „w trudnej sytuacji miasta i kraju lepiej by [było, gdyby] wielkodusność środowiska utrzymać przy jednej placówce tego rodzaju w mieście”<sup>306</sup>.

Stowarzyszenie zareagowało artykułem jednego ze swoich członków, dziennikarza Marka Koprowskiego, opublikowanym w „Odgłosach”. Zacytowano w nim list Waški *Dlaczego się trzeba bronić przed dyrektorem Muzeum Sztuki w Łodzi?*, w którym, w retoryce manifestu i „wotum nieufności”, autor oskarżał Stanisławskiego między innymi o prowadzenie praktyk monopolistycznych, torpedowanie niezależnych inicjatyw i politykę wystawienniczą prowadzącą do stagnacji własnej instytucji<sup>307</sup>. Stanisławski odpowiedział listem, w którym odrzucał zarzut o praktyki monopolistyczne, apelując jednocześnie o skupienie się na finansowaniu istniejących instytucji. Można niewątpliwie zrozumieć jego postawę jako dyrektora instytucji potencjalnie zagrożonej redukcją budżetu w związku z pojawieniem się na lokalnej scenie nowej inicjatywy wystawienniczo-muzealnej. Wydaje się jednak, że w jego proteście pobrzmiwała też chęć konsolidacji kapitału symbolicznego i obrony pozycji Muzeum Sztuki jako instytucji prezentującej aktualne działania artystyczne. Sam z kolei zarzucał Wašce – z wyczuwalną ironią – że za jego planami stoi jego ambicja, chęć zdobycia kapitału symbolicznego, a także rywalizacji w lokalnym polu sztuki z Józefem Robakowskim: „może Ryszard Waško gdzieś za granicą usłyszał propozycję, by w swoich zamierzeniach współpracował bliżej z Muzeum Sztuki, mającym europejski dorobek wystawienniczy i to go uraziło? A może dotknęło go bardziej to, że w czasie jego nieobecności odbyła się w Łodzi fascynująca wystawa *Lochy Manhattanu* – bez jego udziału organizacyjnego?”<sup>308</sup>

Robakowski już wcześniej zabrał głos w tym sporze, publikując w „Odgłosach” pamflet *Sztuka odwetu*. Zarzucał w nim Wašce, iż ten, starając się zdobyć pozycję w lokalnym polu sztuki, celowo wykluczył go z udziału w nowej inicjatywie. Robakowski dostrzegał w tym efekt wieloletniego konfliktu i rywalizacji, w wyniku której był on pomijany w szeregu przedsięwzięć Waški w latach osiemdziesiątych. W artykule nie występował jednak wyłącznie we własnym imieniu, ale prezentował się jako głos lokalnego środowiska artystycznego: „w Łodzi mimo wszystkich kataklizmów, jakie wspólnie tu przeżyliśmy, życie artystyczne istnieje nadal i nie da się tego faktu pominąć jakimś »cwany« chwytem. Trzeba to środowisko wliczyć w krwiociąg każdej istotnej inicjatywy, inaczej ona będzie trupia, bez życia

306

Dział „Polemiki, listy, opinie”. Odpowiedź Ryszarda Stanisławskiego na artykuł *Konstrukcja konfliktu*, [w:] „Odgłosy” 21.01.90, nr 3, s. 13.

307

M. Koprowski, *Konstrukcja konfliktu*, [w:] „Odgłosy” 17.12.1989, nr 51, s. 11.

308

Dział „Polemiki, listy, opinie”. Odpowiedź Ryszarda Stanisławskiego na artykuł *Konstrukcja konfliktu*, op. cit., s. 13. Cały ten spór wymagałby dokładniejszej analizy, ta zaś – poszerzonej kwerendy archiwalnej.

i energii. Drogą pokrętnych przemilczeń i skreśleń nic się nie załatwi nawet na plecach Solidarności, która musi mieć czyste oblicze<sup>309</sup>. Waśko został w tym pamflecie odmalowany jako człowiek z zewnątrz, który utracił w trakcie emigracji więź z lokalnym środowiskiem artystycznym, po latach powracał i usiłował budować swoją pozycję obok tegoż środowiska, usiłując przeciwną na swoją stronę jego członków – angażowanych do komitetu organizacyjnego „tzw. naiwnych”<sup>310</sup> – a także przechwycić jego kapitał symboliczny i potencjał organizacyjny. Będąc jednym z głównych aktorów na łódzkiej scenie artystycznej, Robakowski musiał się manifestacyjnie przeciwstawić takiej próbie. I choć ostatecznie został zaproszony do udziału w *Konstrukcji w Procesie – Back in Łódź 1990*, a także miał indywidualną wystawę w Muzeum Artystów w 1992 roku<sup>311</sup>, to nie wszedł do grona osób organizujących te przedsięwzięcia. Relacje między nim a Waśką pozostały napięte, a rywalizacja obu artystów nie osłabła. Waśko – który z kolei brał później udział w inicjowanych przez Robakowskiego wystawach *Łódzki ruch neoawangardy 1970-1992* oraz *Żywa galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1997* – także postrzegał ich rywalizację w kategoriach zmagania o kapitał symboliczny i pozycję środowiskową. Świadczy o tym jego list z marca 1984 roku, pisany na emigracji w Niemczech Zachodnich i będący krytyką działań środowiska związanego ze Strychem. Waśko zarzuca w nim Robakowskiemu, że wspiera on tę działalność i legitymizuje swoim autorytetem, gdyż „ambicja bycia »mistrzem« nie pozwala mu na pozbycie się »tła«, od którego może się odbijać jego praca artystyczna”<sup>312</sup>.

Waśko deklarował, że wspomniany list jest jego „listem pożegnaniowym” z tzw. »niezależnym środowiskiem artystycznym Łodzi«, od którego zdecydowanie się niniejszym odcinam i nie mam najmniejszych zamiarów (po powrocie do kraju) mieć z nim cokolwiek wspólnego<sup>313</sup>. Po powrocie do kraju wkroczył jednak z impetem w „niezależne środowisko artystyczne Łodzi” i zyskując coraz liczniejsze grono współpracowników oraz zwolenników *Konstrukcji w Procesie* i Muzeum Artystów zdołał skupić wokół siebie pewną część tego środowiska, a tym samym – gruntownie przekształcić układ lokalnego pola produkcji artystycznej. Dzięki obu wspomnianym inicjatywom, w latach dziewięćdziesiątych, a także dwutysięcznych – gdy tradycja *Konstrukcji w Procesie* została podjęta w zmienionej formule, w postaci trzech edycji Biennale Łódź – był on jedną z osób, które organizowały tujsze życie artystyczne i nadawały mu wymiar ponadlokalny, otwierając je na nowe kontakty międzynarodowe. Wywarł też, szczególnie w latach dziewięćdziesiątych, silny wpływ na Galerię Wschodnią, która podjęła z nim wieloletnią i silnie angażującą współpracę – choć jednocześnie nie zaprzestała współpracy z Robakowskim. Jako środowiskowe „miejsce otwarte” o sieciowo-składkowej logice działania, Wschodnia była w stanie

309  
J. Robakowski, *Sztuka odwetu*, [w:] „Odgłosy 7.01.1990, nr 1, s. 12.

310  
*Ibidem*.

311  
Chodzi tu o wystawę Józefa Robakowskiego *W rozroku (szkic z odległości debiutu... 1952-1992)*, Muzeum Artystów, 4–19.09.1992.

312  
R. Waśko, *List otwarty do tzw. „artystów niezależnych Łodzi”*, maszynopis, archiwum Galerii Wymiany. Fragmenty tekstu opublikowano w książce M. Janiak [red.], *Kultura Zrzuty 1981–1987*, op. cit., s. 161, jednak cytowanego ustępu tam nie uwzględniono.

313  
R. Waśko, *List otwarty do tzw. „artystów niezależnych Łodzi”*, op. cit.

udostępnić swój potencjał obu rywalizującym ze sobą twórcom i organizatorom życia artystycznego. W latach dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych galeria na zmianę bądź jednocześnie angażowała się w przedsięwzięcia inicjowane przez Waśkę lub Robakowskiego. To swoiste „oscylowanie” między propozycjami dwóch byłych członków Warsztatu Formy Filmowej stanowiło jeden z głównych czynników kształtujących jej historię w tym okresie.

Współpraca z Waśką rozpoczęła się na dobre na przełomie 1989 i 1990 roku. Grzegorski i Klimczak nie byli wprawdzie członkami Stowarzyszenia Konstrukcja w Procesie, ale weszli w skład zarządu późniejszej fundacji o tej samej nazwie. W maju 1990 roku wydano pierwszy numer biuletynu informacyjnego redagowanego przez Bruszewskiego. W opublikowanym tam tekście programowym Galeria Wschodnia była wymieniona, obok grupy a.r. i Warsztatu Formy Filmowej, jako miejsce rozwoju tradycji awangardowej, na którą powoływało się i do której chciało nawiązać stowarzyszenie<sup>314</sup>. Obok tego kapitału symbolicznego, Wschodnia wniosła do *Konstrukcji* swój kapitał ludzki (zaangażowanie Grzegorskiego i Klimczaka), ogólnopolskie sieci kontaktów (niemal wszyscy artyści i artystki z Polski biorący udział w trzeciej edycji imprezy w 1990 roku prezentowali się wcześniej na Wschodniej), lokalne znajomości i związane z nimi potencjał organizacyjny, a także materialną infrastrukturę w postaci lokalu galerii.

Na początku września tego samego roku, w lokalu tym otwarto biuro *Konstrukcji w Procesie – Back in Łódź 1990*<sup>315</sup>. Wschodnia była też identyfikowana w prasie jako podmiot zbiorowy organizujący to wydarzenie. Obok artykułów eksponujących rolę Waśki jako inicjatora imprezy i osoby skutecznie zabiegającej o jej finansowe wsparcie<sup>316</sup>, pojawiły się też relacje prasowe, w których podawano, że organizatorami są „twórcy skupieni wokół Galerii Wschodniej” lub po prostu „Galeria Wschodnia”<sup>317</sup>. Na Wschodniej malowano przy użyciu szablonów flagi z napisem „Konstrukcja w Procesie”, wieszane później na budynkach, w których miały odbywać się działania artystyczne. Jedną z takich flag zawisła nad bramą kamienicy, w której mieściła się galeria. Wieczorami, po zakończeniu prac nad przygotowaniem zbliżającego się wydarzenia, Wschodnia stawała się miejscem imprez towarzyskich, w tym zbiorowych tańców. W jednym z pokoi powieszono też transparent z hasłem „local



Wspólny taniec w Galerii Wschodniej – biurze *Konstrukcji w Procesie*

standard”, zaproponowanym przez amerykańskiego artystę Richarda Nonasa. Miało ono wyjaśniać i niejako z góry usprawiedliwiać „ewentualne braki, niejasności lub organizacyjne komplikacje”, wskazując, że „nie jest ważne perfekcyjne zorganizowanie imprezy lecz samo bycie razem, współ-

314  
Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [oprac.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, op. cit., s. 150.

315  
*Ibidem*, s. 171–172.

316  
M.K., *Hojni sponsorzy*, [w:] „Dziennik Łódzki” 4.10.1990, s. 5.

317  
*Konstrukcja w Procesie '90*. [w:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 9.10.1990, s. 2 oraz MB, *Sztuka bez świątyni. Konstrukcja w Procesie 1990*, op. cit., s. 2.



Przygotowania do *Konstrukcji w Procesie – Back in Łódź 1990*, wieszanie flag na kamienicy, w której mieści się Galeria Wschodnia



Wnętrze Galerii Wschodniej z transparentem „local standard”, wśród zebranych Ryszard Waśko, Gene Flores, Piotr Jedliński i Jerzy Grzegorski

działanie i współbycie<sup>318</sup>. Wreszcie, to na Wschodniej skupiła się prowokacyjna krytyka *Konstrukcji* i neoawangardowej kultury artystycznej, z której ta wyrastała. W trakcie trwania imprezy na drzwiach galerii i sąsiadującej ścianie klatki schodowej pojawiły się plakaty z nazwą imprezy, datami jej rozpoczęcia i zakończenia, a także napisem: „Panowie, nie oszukujmy się, to, co robicie to gówno, a nie awangarda”. Pod

tym zjadliwym komentarzem podpisał się „Samodzielny Ośrodek Badawczy” wspomianej wcześniej formacji Wspólnota Leeieżec. Grupa ta, wraz z Łodzią Fabryczną i szeregiem innych osób, „składów” muzycznych oraz miejsc (m.in. Damianem Czernobylem, Ewą Bloom Kwiatkowską i Sławomirem Kosmyńką, Robertem Laską, Marciem Prytem, Wiktoorem Skokiem, Marcelo Zammenhoffem, Maciejem Ożogiem, zespołami 19 Wiosen i Jude, Galerią Xylolit, Galerią Chaos Faza 3, squatem KIL 210, Bunker Punx Klub czy Wunder Wave) reprezentowała młode pokolenie, które rozpoczynało działania twórcze w Łodzi i dystansowało się od silnie obecnej tu tradycji neoawangardowej lub otwarcie ją kontestowało<sup>319</sup>. Cechą charakterystyczną tego nowego, kształtującego się środowiska było myślenie nie tyle w kategoriach sztuki, ile raczej kultury alternatywnej oraz silne związki z niezależną sceną muzyczną, a zatem uczestnictwo w innym obiegu niż pole sztuk wizualnych. Przekładało się na to specyficzną wrażliwość, inspiracje estetyką kultury muzycznej i ulicznego graffiti, a także inne formy autokreacji poprzez łączenie życia z twórczością artystyczną oraz kontestacją norm społeczno-kulturowych niż u artystów wywodzących się z neoawangardy czy nawet Kultury Zrzuty. Tym niemniej w prześmiewczej krytyce praktyk artystycznych środowiska związanego z Galerią Wschodnią, jaką już wcześniej uprawiała Wspólnota Leeieżec, było coś z mimowolnej kontynuacji „dyskusji wokół neoawangardy”, zapoczątkowanej w ramach Kultury Zrzuty i rozwijanej na Wschodniej. Sam fakt, że młodzi łódzcy twórcy na początku lat dziewięćdziesiątych wciąż czuli konieczność odnoszenia się do środowiska wyrastającego z neoawangardy, dowodzi jego siły i żywotności. O jego



Plakat Wspólnoty Leeieżec z krytycznym komentarzem: „Konstrukcja w Procesie – Back in Łódź 1990. Panowie, nie oszukujmy się, to, co robicie, to gówno, a nie awangarda”. Archiwum Andrzeja Miastkowskiego

318  
Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [oprac.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna Wspólnota artystyczna Łódź, op. cit.*, s. 184.

319  
Wiktor Skok, założyciel i wokalista zespołu Jude, był też jeden ze współtwórców i animatorów tego środowiska. Kilka lat temu wydobył je z zapomnienia i zaprezentował na wystawie zorganizowanej w łódzkiej Galerii Manhattan (17.06.2011 – 17.07.2011), zob. *L-UND. Łódzka scena podziemna 1985–1995. Obowiązkowy appendix*, kat. wyst., Galeria Manhattan, Łódź 2011. W tekście kuratorskim Skok podkreślał: „Ci artyści mieli gdzieś parnas lokalnej kultury. Dokładnie dostrzegli zapóźnienie postkonceptualizmu, mgliste mity walczącej awangardy oraz wsteczne fascynacje nowymi mediami, które nie były już od dawna nowe. Konflikt był na pewno źródłem nowych wartości w zatęchłym świecie zamkniętym w kręgu hermetycznych »poszukiwań« sztuki, niemającej prawie żadnego związku z rzeczywistością. Twórczość, która wówczas dominowała w Łodzi była rachityczna, nie podejmowała już żadnych śmiałych wyzwań. Obracała się wciąż w kręgu tych samych eskapistycznych gier z awangardą czy też neoawangardą” – *ibidem*, s. 4.

zdolnościach asymilacyjnych świadczy zaś to, że dwa lata później, Wspólnota Leeieżec<sup>320</sup>, podobnie jak Łódź Fabryczna, wzięła udział w wystawie *Łódzki ruch neoawangardy 1970–1992*, zorganizowanej przez Józefa Robakowskiego i prowadzących Galerię Wschodnią.

W trakcie *Konstrukcji w Procesie – Back in Łódź 1990* Galeria Wschodnia i jej najbliższe otoczenie były również miejscem działań artystycznych. W samej galerii Eric Snell wykonał rodzaj performatywnej instalacji: opalił na kuchence gazowej nogi krzesła,



*Konstrukcja w Procesie – Back in Łódź 1990*, performance Erica Snella w Galerii Wschodniej

a następnie rysował ich zwęglonymi końcówkami na ścianie sali wystawienniczej. Artysta nie mógł zostać w Łodzi w czasie trwania imprezy – jego realizację, wykonaną wiele dni przed jej rozpoczęciem, zakryto białą przesłoną. Pozwoliło to zaaranżować w galerii dodatkową, nieplanowaną wcześniej wystawę prac fotograficznych Alexandra Honory’ego, artysty zaprzyjaźnionego

z prowadzącymi galerię, a także zaangażowanego w prace organizacyjne przy drugiej edycji *Konstrukcji* w Monachium w 1985 roku. Wystawa Honory’ego trwała aż do oficjalnego rozpoczęcia imprezy, po czym ją zdjęto i otwarto wystawę Snella. Naprzeciwko galerii, na ulicy Wschodniej swoją pracę zrealizował z kolei izraelski artysta Micha Ullman. Był to rodzaj „płaskorzeźby” wykonanej w asfalcie jezdni: w nawierzchni wycięto kształt przypominający rzut poziomy jakiegoś pomieszczenia, a następnie wypełniono go nieco grubszą warstwą asfaltu, tworząc dyskretny „relief”, wtopiony w otoczenie za sprawą umiejscowienia, materiału i techniki. Postminimalistyczna instalacja Ullmana mogła symbolizować gest przeniesienia prywatnej przestrzeni – być może domu lub pracowni artysty – lub kojarzyć się z archeologicznymi pozostałościami jakiejś struktury architektonicznej. Nieco dalej, przy ulicy Wschodniej 41, instalację *Białe pasaże* wykonała niemiecka artystka Karin Sander, remontując i malując na białą bramę znajdującego się tam bloku mieszkalnego<sup>321</sup>. Jej realizacja, szczególnie z dzisiejszej perspektywy, może być odczytywana jako komentarz do polskiej rzeczywistości tamtego czasu. „Przejęsćciowość” zasygnalizowana w tytule pracy odnosiłaby się wówczas do procesu transformacji ustrojowej, zaś biel – do idei odnowy: chęci wymazania przeszłości, rozpoczęcia od podstaw i doprowadzenia do radykalnej zmiany poziomu życia społeczeństwa. Być może chodziło też o symboliczną interwencję, pomoc i wskazanie pożądanego kierunku zmian – odnowienie



*Konstrukcja w Procesie – Back in Łódź 1990*, instalacja Michy Ullmana na jezdni ulicy Wschodniej

320  
Na przełomie czerwca i lipca 1990 roku w łódzkim „Manhattanie”, prowadzonym wówczas przez Krzysztofa Skibę, odbyła się wystawa Wspólnoty Leeieżec *Objawienie Kaszana*. Jak wspomina założyciel i główny animator grupy Andrzej Miastkowski vel Egon Fietke, „wystawa prezentowała różne kompozycje i wariacje z kaszanki, np. plastry powkładane w antyramy lub słoik z kaszanką zatytułowany »ćwiczenie zbiorowe«. Tytuły takie jak »ćwiczenie« lub »kompozycja bez tytułu« nawiązywały do dzieł ówczesnych artystów niezależnych działających w obrębie Galerii Wschodniej, były kpina” – *Leeieżenie trupem czyli testowanie teorii cudu. Z Andrzejem Miastkowskim rozmawiają Jan Mażewski i Ola Szczepaniak*, <http://www.miejmiejscce.com/sztuka/leeieżenie-trupem-czyli-testowanie-teorii-cudu/> [dostęp: 15.01.2018]. Zob też: J. Glinkowska, *Między autorską galerią sztuki a instytucją kultury zanurzoną w otoczeniu społecznym. Galeria Manhattan 1991–2016*, op. cit.

321  
Analogiczną realizację Sander wykonała w bramie budynku łódzkiego Muzeum Włókiennictwa.





*Konstrukcja w Procesie* – *Back in Łódź 1990*, praca Karin Sander w bramie budynku przy ulicy Wschodniej 41

fragmentu budynku mogło być apelem o kompleksowe zadbanie o łódzką architekturę, znajdującą się w złym stanie. Przedsięwzięcie artystki nie zostało jednak uzgodnione przez organizatorów ze wspólnotą lokatorów budynku: przedstawiciel tych ostatnich zażądał zaprzestania nielegalnych prac remontowych, grożąc wezwaniem policji<sup>322</sup>.

Podjęto próbę mediacji, dzięki której projekt mógł zostać ukończony<sup>323</sup>. Konfrontacja z lokalną społecznością pokazała jednak pewną naiwność i protekcyjność – być może mimowolny – tkwiące nie tylko w geście artystki, ale i w założeniach organizacyjnych imprezy.

Przypomnijmy, że zgodnie z ramową koncepcją, twórcy biorący udział w *Konstrukcji* mieli na miejscu tworzyć prace, które odnosiłyby się do specyfiki lokalnego kontekstu i sytuacji społecznej<sup>324</sup>. Lucyna Skompska – autorka najciekawszej i niepozabawionej elementów krytycznych recenzji wystawy – postanowiła sprawdzić, „w jakim stopniu polskie warunki i łódzka rzeczywistość wpłynęły na zmianę idei, z którą [artyści – T.Z.] tu przyjechali. Niektórzy z góry już zaplanowali swoje prace z myślą o Polsce, jak np. Terry Berkowitz, której instalacja *Nigdy więcej wczoraj* nawiązywała do tragedii łódzkiego getta. Rozpisałam coś w rodzaju ankiety z dwoma pytaniami, z których jedno brzmiało: »Did the reality which you encountered in Łódź change your initial concept of work and if so, to what extent?« Niestety, niewielu artystów na nią odpowiedziało. Ale ich prace świadczyły o tym, że ten wpływ istniał i w niektórych pracach zaznaczał się bardzo wyraźnie<sup>325</sup>. Ciekawy eksperyment badawczy z ankietą nie powiódł się – odpowiedziało na nią jedynie kilka osób, i to w sposób wysoce zdawkowy<sup>326</sup>. Do realizacji, których twórcy odnieśli się do lokalnej specyfiki, Skompska zaliczyła wspomnianą już interwencję Karin Sander; plakaty Lesa Levine z napisem „*Change your mind*” – naklejone na jeżdżących po Łodzi tramwajach Miejskiego Przedsiębiorstwa Komunikacyjnego (w zdobyciu zgody pomógł przewodniczący NZSS Solidarność Zarząd Regionu Ziemi Łódzkiej Andrzej Słowik, będący zarazem szefem związku w MPK) i noszone po ulicach miasta przez wolontariuszki; performance Luigiego Pasotelliego, wykonany w magazynie fabrycznym tegoż przedsiębiorstwa, pod hasłem „Jaka młodzież dziś, taka Polska jutro”; wreszcie, akcją Margaret Raspé – artystka, ubrana w białą włosienicę, zanurzyła się w zanieczyszczonych wodach pobliskiej rzeki Bzury, a następnie symbolicznie „zabrała ze sobą” zanieczyszczenia, prezentując brudną suknię w przestrzeni wystawienniczej Hotelu Sztuki<sup>327</sup>. W wielu przypadkach artyści reprodukowali jednak swoje wcześniejsze idiomy artystyczne, starając się uwzględnić w ich

322  
BAMak, M.K., *Construction in Process. Afera i wydarzenia*, [w:] „Dziennik Łódzki” 11.10.1990, s. 6.

323  
Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [oprac.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, op. cit., s. 192.

324  
Obszerną dokumentację wystawy można znaleźć w książce *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, w reportażu przygotowanym przez lokalny ośrodek telewizyjny – *Konstrukcja w Procesie. Łódź 1990*, real. M. Olczyk, D. Foks, OTVP Łódź 1990, oraz w filmach: *Back in Łódź. Konstrukcja w Procesie*, reż. J. Józwiak, 1990, oraz *Konstrukcja w Procesie 90 - Return*, reż. L. Czołnowski, 1991.

325  
L. Skompska, *Konstrukcja w Procesie po raz trzeci*, [w:] „Exit” 1991, nr 5, s. 167.

326  
Korespondencja elektroniczna autora z Lucyną Skompską, wrzesień 2018.

327  
L. Skompska, *Konstrukcja w Procesie po raz trzeci*, op. cit., s. 169–171.

zamyśle lub aranżacji pewne materialno-przestrzenne cechy bezpośredniego otoczenia. Niekiedy dany idiom zyskiwał pewien lokalny „koloryt”, jak w przypadku instalacji Richarda Nonasa, który do wykonania szeregu powtarzalnych struktur użył brzozy jako „polskiego drewna”<sup>328</sup>.

W wykazie Skompskiej nie pojawiły się dwie inne realizacje, o których należy tu wspomnieć. Jedną z nich, *Pytania nieuświadomionego Amerykanina do narodu polskiego*, była przykładem trzeźwej autorefleksji artysty, którego postawiono przed zadaniem skomentowania obcych, nieznanym mu realiów. Hiszpański artysta Francesco Torres, mieszkający wówczas w Nowym Jorku, występował codziennie na antenie łódzkiej telewizji, gdzie w kilkuminutowych audycjach poprzedzających lokalne wiadomości, pokazywany „do góry nogami”, zadawał pytania o tematyce politycznej, społecznej, kulturowej i artystycznej. Jedno z nich brzmiało: „czy w społeczeństwie rynkowym sztuka może być narzędziem zmiany społecznej?”<sup>329</sup>. Druga realizacja, *The Copy Shop. A Joint Ad-Venture / Art & Life* przygotowana przez Wolfganga Heinke (we współpracy z Berndem Eickhorstem i Ann Noël), cieszyła się nieoczekiwanym zainteresowaniem społecznym, biła rekordy frekwencyjne i z tego powodu była też chyba najszerzej relacjonowana w prasie codziennej. Heinke, wykorzystujący wcześniej w swojej sztuce kserograf jako „łącznik pomiędzy sztuką tradycyjną i nowoczesną”, przywiózł do Łodzi sześć fotokopiarek udostępnionych nieodpłatnie przez firmę Toshiba<sup>330</sup>. Posłużyły one do uruchomienia na kilka dni w centrum miasta całodobowego punktu ksero. Jak donosiła „Gazeta Wyborcza”, „punkt kserograficzny zainstalowany na pięć dni w sklepie z dzinsową odzieżą, ul. Piotrkowska 48, przez dwadzieścia cztery godziny na dobę oblegały tłumy. [...] Przy takiej frekwencji już drugiego dnia zabrakło kolorowych arkuszy, a jeśli ktoś chciał odbić większą liczbę stron, musiał przyjść z własnym papierem”<sup>331</sup>. Relacja wskazuje, że lokalni mieszkańcy „przechwycili” artystyczny projekt i użyli go do swoich potrzeb, nadając symbolicznemu hasłu „Art & Life”, zawartemu w tytule, wymiar realny. Dzięki temu akcja zyskała dodatkowy aspekt symboliczny: stała się mini-studium socjologiczno-ekonomicznym na temat sytuacji, potrzeb i zachowań społeczeństwa polskiego. Dokonało się to jednak niezależnie od zamierzeń artysty, a nawet częściowo wbrew nim. Świadczy o tym jego ambiwalentna reakcja na całe zdarzenie: „Chciałem zrobić coś dla ludzi, którzy nie mają żadnego kontaktu ze sztuką. [...] Powodzenie »copy-shopu« zaskoczyło mnie. Pomysł był dobry, ale zbyt duży sukces jest niebezpieczny dla sztuki. Patrząc z drugiej strony, np. w muzeum nigdy nie rozmawiałbym z tyloma osobami”<sup>332</sup>.

Wypada zatem zgodzić się ze Skompską, że trzecia edycja *Konstrukcji w procesie* była nade wszystko „spotkaniem awangardowych artystów z całego świata, forum wymiany myśli, poglądów,

328  
*Ibidem*, s. 169.

329  
Cyt. za wypowiedzią artysty w reportażu telewizyjnym *Konstrukcja w Procesie. Łódź 1990*, op. cit. Zob. też Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [oprac.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, op. cit., s. 240.

330  
D.Ś., *Konstrukcja w Procesie. Ksero jako sztuka?* [w:] „Głos Poranny” 10.10.1990, s. 5.

331  
MB, *Sztuka kopiowania*, [w:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 16.10.1990, s. 2.

332  
*Ibidem*.



doświadczeń artystycznych, wspólnym przebywaniem twórczym i towarzyskim<sup>333</sup>. Wydarzenie opierało się w znacznym stopniu na ekonomii entuzjazmu. Zagraniczni artyści i artystki przyjeżdżali na własny koszt<sup>334</sup>, nie otrzymywali honorariów za swoje prace i goździli się przekazać je w darze dla miasta. Na miejscu spotykali się z życzliwością, bezinteresownością, chęcią współpracy i pomocy ze strony organizatorów oraz wolontariuszy i wolontariuszek, a także – atmosferą towarzyskiej zabawy<sup>335</sup>. Ze względu na założenia wystawy, ale też realia finansowe i materialne, czyli to, co określono jako *local standard*, prace organizacyjne były podejmowane *ad hoc*, w zależności od wymogów danego projektu artystycznego. W efekcie przygotowania przybrały formę spontaniczną, improwizowaną i momentami dość chaotyczną. Waśko, realizując swoje przekonanie, iż „trzeba wykreować to, w czym przyszło nam żyć”, dokonywał egzotykcji i estetyzacji łódzkich realiów. W jednej z wypowiedzi podkreślał, że zagraniczni artyści „ciągną do Łodzi jak muchy do miodu, bo czują, że jest w niej jakiś duch niepowtarzalny, tkwiący w jej przestrzeni, w architekturze, w zakamarkach i podwórkach. W jej nieucywilizowaniu<sup>336</sup>. To typowo peryferyjne „nieucywilizowanie” Łodzi decydowało o tym, że – paradoksalnie – można tu było zrobić więcej niż w krajach „centrum”. David Rabinowitch, realizujący swój minimalistyczny relief we wnętrzu Muzeum Historii Miasta Łodzi, podkreślał, że „w relacji do tej rzeźby warunki, które tutaj mam, są zupełnie niemożliwe w Ameryce. Myślę, że nie ma tam praktycznie żadnych możliwości stworzenia na stałe dzieła sztuki w jakiejś prawdziwie historycznej, zabytkowej przestrzeni. Jest to całkowicie unikalna sytuacja, możliwa tylko w Łodzi<sup>337</sup>”.

Rabinowitch, jak wspomniano wcześniej, miał wykonać aranżacje przestrzeni, w których urzędowali wojewoda łódzki i wiceprezydent miasta. Do realizacji tego projektu jednak nie doszło, a to za sprawą incydentu będącego zgrzytem we „wspólnotowej” atmosferze, jaką budowano wokół *Konstrukcji*. W nocy poprzedzającej otwarcie wystawy Rabinowitch zniszczył rzeźby Denisa Oppenheima, ustawione nieopodal jego własnej pracy w Muzeum Historii Miasta Łodzi i został zmuszony do opuszczenia imprezy oraz wyjazdu z miasta<sup>338</sup>. Starano się jednak na inne sposoby zalegitymizować imprezę i uzasadnić celowość jej organizacji: zysk, jaki przyniosła miastu. Waśko przekonywał, że na *Konstrukcji* Łódź skorzystała biznesowo, politycznie, w wymiarze społecznym i instytucjonalnym<sup>339</sup>. Trwałą wartością miała też stać się kolekcja prac artystycznych zrealizowanych – w trakcie imprezy i po jej zakończeniu – w otwartej przestrzeni miejskiej. Niezależnie od tego, na ile twierdzenia Waśki – trudne dziś do zweryfikowania – odzwierciedlały rzeczywistość, znacząca była sama potrzeba, czy nawet wymóg ich przedstawienia. *Konstrukcja w procesie – Back in Łódź 1990* funkcjonowała bowiem w warunkach, w których racja bytu praktyk artystyczno-kulturowych miała zawierać się w ich instrumentalnych wartościach

333

L. Skompska, *Konstrukcja w Procesie po raz trzeci, op. cit.*, s. 167.

334

Niektórzy zagraniczni artyści i artystki sfinansowali swój przyjazd do Polski dzięki stypendiom otrzymanym we własnych krajach.

335

Emmett Williams, pierwszy „honorowy dyrektor-prezydent” Muzeum Artystów, narzekał na „proporcję między spotkaniami towarzyskimi (bankiety, przyjęcia), gdzie pojawia się mnóstwo ludzi i trudno kogokolwiek znaleźć, porozmawiać, wejść w kontakt ze sztuką, a manifestacjami artystycznymi, gdzie z centrum uwagi nie znika sztuka i jej problemy” – *Konstrukcja w Procesie*. Rozmowa Jerzego Jarniewicza z Emmetem Williamsem, [w:] „Kalejdoskop” kwiecień 1991, nr 4, s. 44. Podobne uwagi zgłaszał David Rabinowitch: „Organizatorzy nie dostrzegli sprzeczności między powagą, jaka powinna cechować akt twórczy a potrzebą, by z działania artystycznego uczynić głośną, wielką imprezę” – *Konstrukcja w Procesie 1990*. Rozmowa Jerzego Jarniewicza z Davidem Rabinowitchem, *op. cit.*, s. 47.

336

Cyt. za D. Śmierczalska, *Czy sztuka wyzwoli energię miasta?*, [w:] „Głos Poranny” 3.10.1990, s. 6. Waśko kreował też swoistą wartość i specyfikę tożsamościową „nieucywilizowanej” Łodzi, przeciwstawiając ją modernizującej się naśladowczo Warszawie: „Łódź po prostu jest sobą, a Warszawa chce być Europą Zachodnią. I to jest ta różnica” – *Konstrukcja w Procesie. Łódź 1990*, real. M. Olczyk, D. Foks, *op. cit.*

i „zyskach” dla miasta: społecznych, ekonomicznych czy politycznych.

Napięcie oraz negocjacja między sztuką i zewnętrznymi wobec niej sferami było już wtedy dostrzegane przez obserwatorów. Na początku swojej recenzji Lucyna Skompska pisała: „»Nie popieraj sztuki polityków i ekonomistów« – oto pierwsze z 25 »przykazań« Ryszarda Waśki z jego *Homage dla artysty zieleni, czystej wody (i Ad Reinhardta)*. Cóż, okazuje się jednak, że całkowite odcięcie się od polityki i ekonomii jest niemożliwe<sup>340</sup>. Choć w stwierdzeniu tym pobrzmiwała nuta krytyczna, to autorka zdawała się zgadzać, że związki sztuki z biznesem i polityką są nieuniknione i stanowią pragmatyczną konieczność przy organizacji dużej, międzynarodowej imprezy. Związki te najsilniej doszły do głosu w trakcie otwarcia wystawy, gdy nastąpiło publiczne uznanie wkładu poszczególnych podmiotów politycznych oraz gospodarczych. Nie wszyscy byli usatysfakcjonowani. Niektórzy byli zdania, że symboliczny zysk, jaki otrzymali, był za niski: przewodniczący Solidarności Andrzej Słowik „ostentacyjnie podarł zaproszenie, bowiem uznał, że pomoc jego związku nie została należycie wyeksponowana<sup>341</sup>. Po otwarciu odbył się bankiet w restauracji „Halka”, sponsorowany przez Jerome’a A. Sieglę, właściciela firmy „Titan”. Jak podano w prasie, odwołując się do nowego, kształtującego się wówczas imaginarium, „wśród stołów z półmiskami wymieniali uwagi i spostrzeżenia przedstawiciele świata sztuki, polityki i biznesu<sup>342</sup>”.

W okresie, gdy rozpoczynała się współpraca Wschodniej z Ryszardem Waśką, galeria angażowała się również w szereg innych przedsięwzięć, które były podsumowaniem i wyrazem uznania dla jej dotychczasowej działalności w skali lokalnej oraz ogólnopolskiej, miały na celu utrwalenie i pomnożenie zyskanego wcześniej kapitału symbolicznego, a także „zainwestowanie” go w nowe projekty, poszerzające skalę jej działań.

W drugiej połowie 1989 roku Klimczak i Grzegorski zaczęli przygotowywać książkę, która miała zaprezentować i podsumować pięcioletnią historię Wschodniej. Planowali też kolejne, regularne publikacje w formie roczników. Współpracował z nimi Mikołajczyk, mający doświadczenie w przedsięwzięciach wydawniczych. Jakkolwiek do jej opublikowania ostatecznie nie doszło – z przyczyn, które omawiam dalej – to na początku 1990 roku prace przygotowawcze były mocno zaawansowane. Zachowały się dwa plany struktury wydawnictwa, pisane odręcznie na „firmowym” papierze Wschodniej<sup>343</sup>. Oba wyraźnie wskazują, że miała to być chronologiczna prezentacja dokumentów fotograficznych i tekstowych dotyczących wszystkich wystaw i działań, jakie galeria zorganizowała od lutego 1984 roku do stycznia 1989 roku. Wszystkie wydarzenia miały być ukazane za pośrednictwem zdjęć, a większości miały towarzyszyć teksty: wypowiedzi samych artystów i artystek bądź teksty krytyków i krytyczek sztuki – omawiające ogólną postawę artystyczną danego twórcy lub recenzujące jego wystawę. Wiele z tych materiałów pochodziło z fol-

337

Wypowiedź artysty w reportażu OTVP – *Konstrukcja w Procesie. Łódź 1990, op. cit.* Podobnie Sue Cramer pisała w „Art in America”, że „trudno sobie wyobrazić jakąś międzynarodową wystawę porównywalną z tym wydarzeniem – gdziekolwiek by to było: w Stanach Zjednoczonych, Europie czy Australii – z możliwością dostępu do tak wielu miejsc w mieście i bez specjalnego przyzwalania na to ze strony oficjalnych instytucji” – cyt. za Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [oprac.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź, op. cit.*, s. 238. Było w tym nieco przesady: to właśnie dzięki oficjalnemu wsparciu władz miasta organizatorzy imprezy uzyskali zgodę na wykorzystanie dla potrzeb działań artystycznych szeregu miejsc i instytucji kultury.

338

Zob. L. Skompska, *Konstrukcja w Procesie po raz trzeci, op. cit.*, s. 171.

339

D. Śmierczalska, *Sztuką się oddycha. Rozmowa z Ryszardem Waśką*, [w:] „Odgłosy” listopad 1990, nr 1683, s. 12.

340

L. Skompska, *Konstrukcja w Procesie po raz trzeci, op. cit.*, s. 167.

341

*Ibidem*. Gest ten kończył historię „sojuszu” Solidarności z *Konstrukcją*. Kolejna edycja imprezy, zorganizowana w Łodzi w 1993 roku, odbyła się bez wsparcia związku.

342

D.Ś., *Konstrukcja w Procesie. Przestrzeń dla artysty*, [w:] „Głos Poranny” 16.10.1990, s. 3.

343

Plany struktury książki *Dokumenty Galerii 1984–1989*, dwa manuskrypty, nlb, [w:] archiwum Galerii Wschodniej.

derów wystaw Wschodniej lub innych wydawnictw. Inne, nieliczne, nie były wcześniej publikowane. Oprócz wersji polskiej, wszystkie teksty miały występować w przekładzie na język angielski. Całość miała być poprzedzona krótkim wstępem, przygotowanym przez prowadzących galerię oraz szerszym wprowadzeniem autorstwa krytyczki Jolanty Ciesielskiej.

Tekst Ciesielskiej ukazał się osobno, jako zapowiedź i „reklama” publikacji Wschodniej, w kwietniowym numerze pisma „Obieg”. W artykule Ciesielska stworzyła pierwszy zarys historii galerii. Wspominała o jej „prehistorii”, czyli działalności Trupy Arlekina i Pantalona, omówiła interdyscyplinarny profil i różnorodny program Wschodniej, a następnie zrelacjonowała jej działalność: przywołała pokrótce najważniejsze wydarzenia i wystawy, podkreślając przy tym ich znaczną liczbę, międzynarodowe kontakty galerii i uczestnictwo w jej działaniach twórców z czołówki polskiej i zagranicznej neoawangardy. Wspominała też o najbliższych planach galerii na trwający 1990 rok. Z dzisiejszej perspektywy najciekawszym elementem była jednak analiza fenomenu Wschodniej – jako *exemplum* całego ruchu „prywatnych galerii autorskich” – w kontekście trwającej transformacji ustrojowej, kryzysu ekonomicznego i związanych z nimi cięć w finansowaniu kultury. Ciesielska gorzko diagnozowała sytuację kryzysu ekonomicznego, w której „program oszczędnościowy państwa rozpoczyna się od redukcji pieniędzy przeznaczonych na rozwój kulturalny kraju, co oznacza drastycznie zmniejszające się budżety galerii, muzeów i teatrów, masową kasację renomowanych nawet imprez kulturalnych: festiwali muzycznych, teatralnych i filmowych oraz malejącą liczbę ośrodków rozwoju kultury, stowarzyszeń artystycznych, dyskusyjnych klubów filmowych, domów pracy twórczej”<sup>344</sup>. Bez złudzeń krytykowała też to, co dziś można by nazwać neoliberalną ekonomią polityczną rozwijającego się polskiego kapitalizmu, wedle której „wszystko podlega prawom ekonomii – zasadzie samofinansowania się, a co za tym idzie – komercjalizacji”. W efekcie, negatywnych konsekwencji dla sztuki dopatrywała się zarówno ze strony państwowych instytucji kultury, podlegających ograniczeniom finansowym i polityczno-programowym, jak i ze strony „rynku sztuki”, który nabierał u niej, podobnie jak u innych autorów i autorek w tym okresie, nieco fantazmatycznych rysów.

Konsekwencje te dotyczyły szczególnie nietradycyjnych, eksperymentalnych i „niekomercyjnych” form twórczości – sztuki performance, instalacji i nowych mediów. Z jednej strony sztuka ta, „z racji struktury prac bądź z powodu postaw tworzących ją artystów, nie podlega fluktuacjom pieniądza”, ale z drugiej – narażona jest „na szereg trudności związanych z materialnym zabezpieczeniem artystów i ich dzieł oraz możliwościami ich realizacji”. Do głównych problemów Ciesielska zaliczyła brak możliwości sfinansowania

344

J. Ciesielska, *Na przykład Wschodnia*, [w:] „Obieg” kwiecień 1990, nr 4, nlb.

profesjonalnej dokumentacji działań efemerycznych, brak pracowni dostosowanych do potrzeb twórców instalacji, brak zainteresowania muzeów i rynku sztuki eksperymentalnym filmem i wideo, wreszcie – brak zakupu tego rodzaju prac przez instytucje muzealne, rozumiany jako brak możliwości zarobku i utrzymania się ze sztuki. Właśnie tutaj, w porządku argumentacji, dramaturgii i retoryki tekstu, pojawiało się odniesienie do Wschodniej: „Przy tych wszystkich problemach istnienie bezinteresownej, nieodpłatnej, przyjaznej artystom placówki, która jednocześnie umożliwiałaby realizację, prezentację i dokumentację tego rodzaju sztuki (umownie nazwijmy ją »efemeryczną« lub »niekomercyjną«) jest po prostu bezcenna. Galeria Wschodnia jest takim właśnie miejscem”<sup>345</sup>. Ciesielska dawała do zrozumienia, że antidotum na różnorakie braki i negatywne konsekwencje funkcjonowania państwa oraz rynku jest model alternatywnej, prywatnej inicjatywy galeryjnej, opartej na zasadzie samofinansowania. Miał to być model „samofinansowania bez komercjalizacji”, utrzymywania się – przy zachowaniu wysokiego poziomu artystycznego – dzięki środkom finansowym środowiska artystycznego i widowni związanej z galerią. Z jednej strony zakładało to wpisanie się w logikę prywatyzacji kultury i konieczność redefinicji „prywatności” alternatywnego ruchu galeryjnego w nowej sytuacji ustrojowej jako formy mecenatu ekonomicznego, z drugiej strony – pewne „uspołecznienie” mecenatu prywatnego, wytworzenie swoistego „automecenatu” środowiskowego lub „spółdzielczego”, przypominającego też nieco dzisiejsze mechanizmy crowdfundingowe<sup>346</sup>.

Model ten był nie tylko opisywany, ale też praktycznie egzemplifikowany i wdrażany w artykule Ciesielskiej. Jej tekst kończył się bowiem apelem o „zrzutę” na Wschodnią – ogłoszeniem o subskrypcji wydawnictwa prezentującego pięcioletnią działalność galerii, z tytułowanego *Dokumenty Galerii 1984–1989*<sup>347</sup>. Istotnie, w pierwszej połowie 1990 roku prowadzący Wschodnią zdecydowali się na wydrukowanie „cegiełek” subskrypcyjnych, które miały posłużyć zebraniu funduszy na publikację książki. Pojedyncza „cegiełka” kosztowała 20 tysięcy złotych, a zamieszczony na niej tekst informował, iż właściciel jest upoważniony „do zakupu pierwszej dokumentacji Wschodniej z lata 1984–89 oraz następnych roczników. Subskrypcja jest także formą twojej prywatnej pomocy dla GALERII! Przekazując nam większą sumę dajesz dowód WŁASNEJ KULTURY ARTYSTY!”<sup>348</sup>. Podobny przekaz zawierało ogłoszenie w artykule Ciesielskiej, zapewniające potencjalnych subskrybentów: „Wpłacając należność już dziś wspierasz Galerię i umożliwiasz wydanie *Dokumentów* w terminie”<sup>349</sup>.



Subskrypcja Galerii Wschodniej – „zrzuta” na książkę *Dokumenty Galerii 1984–1989*

345

*Ibidem*.

346

Interesującym pytaniem jest to, na ile „prywatność”, pielęgnowana w alternatywnym ruchu galeryjnym lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych jako gest artystyczno-polityczny, przyczyniła się do wyrobienia w środowisku artystycznym wyrastającym z tego ruchu gotowości do zaakceptowania mechanizmów kapitalistycznych w kulturze oraz prywatnego mecenatu jako zasady finansowania produkcji artystycznej. Pytanie to należałoby rozpatrywać w kontekście analiz społeczno-ekonomicznych, które pokazują, że grunt dla transformacji początku lat dziewięćdziesiątych zaczął być tworzony już w latach siedemdziesiątych. Zob. na przykład M. Gdula, *Odważ się być średnim! Genealogia i przyszłość polskiej klasy średniej*, [w:] „Krytyka Polityczna” 2015, nr 42, s. 83–132.

347

Artykuł Ciesielskiej i towarzyszące mu ogłoszenie o subskrypcji wzajemnie uzupełniały się i wspierały: subskrypcja była praktyczną realizacją opisaną w tekście ekonomii „samofinansowania bez komercjalizacji”, a tekst dostarczał merytorycznych argumentów przemawiających za koniecznością wsparcia Wschodniej jako wartościowego zjawiska artystycznego i kulturowego.

348

Subskrypcja na zakup książki *Dokumenty Galerii 1984–1989*, druk ulotny, [w:] archiwum Galerii Wschodniej. Nabywanie pojedynczej „cegiełki” nie oznaczało dokonania „przedpłaty” na książkę (a tym samym konieczności późniejszej dopłaty przy jej zakupie), lecz miało być równoznaczne z jej nabyciem i uprawniało do otrzymania egzemplarza w momencie jej wydania.

349

J. Ciesielska, *Na przykład Wschodnia*, *op. cit.*, s. 2.

Pojawiła się tam także informacja, że wydanie książki jest planowane na czerwiec 1990 roku.

„Cegiełki subskrypcyjne” były rozprowadzane w środowisku artystycznym związanym ze Wschodnią, zarówno w Łodzi, jak i poza nią. Oprócz informacji o subskrypcji opublikowanej wraz z artykułem Ciesielskiej w warszawskim „Obiegu”, wydawanym przez CSW Zamek Ujazdowski, ogłoszenia o zbiorce funduszy pojawiły się też w łódzkim „Kalejdoskopie”. Tam zbiegły się one w czasie z innym wydarzeniem podsumowującym i „konsekwującym” dotychczasową działalność galerii, a mianowicie z przyznaniem Grzegorskiemu i Klimczakowi nagrody Sprężyny.

„Kalejdoskop” po raz pierwszy ogłosił konkurs na tę nagrodę w czerwcu 1988 roku. Miało to być wyróżnienie dla animatorów kultury, „dla osób lub instytucji, które w ciągu ostatniego sezonu wyróżniły się w zakresie pobudzania życia kulturalnego w mieście”. Dokładniej rzecz biorąc, nagrodę mógł otrzymać „działacz, artysta lub instytucja (niekoniecznie kulturalna), którzy potrafili odbić się w swoich działaniach od codziennej rutyny powodując ferment intelektualny, wykroczyli poza sformalizowane ramy lub potrafili wprawić w zdumienie swoją inwencją lub twórczym łamaniem tego, co powszechnie uznane za trudne do złamania”<sup>350</sup>.

Pierwszym laureatem Sprężyny został w październiku 1988 roku Paweł Nowicki, dyrektor łódzkiego Teatru Studyjnego '83<sup>351</sup>, a w maju 1989 roku nagrodę otrzymał, jako „artysta i menadżer sztuki”<sup>352</sup>, Józef Robakowski. Wydaje się, że wyróżnień tych nie przyznano za dokonania w ostatnim sezonie, ale za całokształt dotychczasowej działalności. Co więcej, w przypadku Robakowskiego był to niejako gest uznania i celebracji szerszego środowiska artystycznego w Łodzi, wyrastającego z neoawangardy lat siedemdziesiątych i toczonego z nią „dyskusję” w kolejnej dekadzie. Majowy numer „Kalejdoskopu”, w którym informowano o przyznaniu nagrody artyście, niemal w całości wypełniły materiały autorskie Robakowskiego, teksty o nim, Mikołajczyku, Bruszewskim, Paruzelu i Warsztacie Formy Filmowej, artykuły poświęcone Warpechowskiemu i Łazikowskiemu, Łodzi Kaliskiej i Łodzi Fabrycznej, a także analizy twórczości Grzegorskiego i Klimczaka. Reklamowano też – odbywające się w tamtym okresie – *Lochy Manhattanu* oraz zapowiadano obchody 10-lecia Łodzi Kaliskiej w Galerii Wschodniej.

W trakcie pierwszych dwóch edycji nagroda miała wymiar czysto symboliczny. Trzecią edycję poprzedziły ogłoszenia o poszukiwaniu sponsora nagrody, finansowej lub rzeczowej, którą miał otrzymać laureat. Wpisywało się to w idee i fantazmaty – dominujące w pierwszym okresie gospodarczej „terapii szokowej” – dotyczące finansowania kultury przez prywatne osoby i podmioty gospodarcze, które dzięki sponsoringowi miały zyskiwać publiczny prestiż. Marcowy „Kalejdoskop”, publikując ogłoszenie o poszukiwaniu

350

Ogłaszamy nagrodę „Kalejdoskopu” Sprężyna, [w:] „Kalejdoskop” czerwiec 1988, nr 6, s. 48.

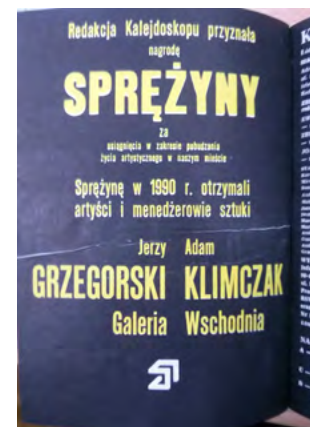
351

Redakcja „Kalejdoskopu” przyznała nagrodę Sprężyny, [w:] „Kalejdoskop” październik 1988, nr 10, s. 2.

352

Redakcja „Kalejdoskopu” przyznała nagrodę Sprężyny, [w:] „Kalejdoskop” maj 1989, nr 5, s. 2.

sponsora Sprężyny, obiecywał właśnie uhonorowanie zgłaszających się osób poprzez upublicznienie ich nazwisk i nazw reprezentowanych przez nie firm. W kolejnym miesiącu ogłoszenie powtórzono, a tuż obok niego, w sąsiedniej szpalcie, znalazła się informacja



Informacja o przyznaniu Sprężyny w „Kalejdoskopie”, maj 1990

o subskrypcji na wydanie książki dokumentującej działalność Galerii Wschodniej. Jak można domniemywać, sąsiedztwo to nie było przypadkowe: wydaje się, że redaktorzy czasopisma wiedzieli już wówczas, komu przypadnie nagroda i chcieli, aby sponsoring wydawnictwa galerii stał się częścią przyznanego jej wyróżnienia. Tak się w istocie stało. Majowy „Kalejdoskop” obwieszczał, że Sprężynę w 1990 roku otrzymali „artyści i menadżerowie sztuki” Jerzy Grzegorski i Adam Klimczak, a także informował o dwóch sponsorach: nagrodę pieniężną w wysokości pięćset tysięcy złotych przekazało Międzynarodowe Stowarzyszenie Konstrukcja w Procesie, zaś Michał Mrowiński, właściciel Oficyny Drukarskiej JAMI, zaoferował się nieodpłatnie wydrukować książkę Wschodniej, figurującej tam pod tytułem *Dokumenty faktów 1984–89*. Ogłoszeniu towarzyszył apel o kolejne formy mecenatu galerii. Tak jak w przypadku Robakowskiego, nagroda dla Wschodniej była jednocześnie gestem uznania dla całego łódzkiego środowiska artystycznego związanego z galerią, którego działalności poświęcono większość tekstów opublikowanych w tym numerze pisma. Dla potrzeb artykułu prezentującego nagrodzoną działalność Grzegorskiego i Klimczaka, Robakowski zrobił też zdjęcie, na którym prowadzący Wschodnią trzymają białą, pustą kartkę. Później w to puste miejsce wklejono logo galerii. To niepozorne, anegdotyczne zdarzenie miało w sobie coś symbolicznego: odgrywało historię Wschodniej jako otwartego miejsca, które z czasem wypełniło się treścią i zyskało swój charakter.

Uroczystość wręczenia Sprężyny odbyła się na podwórku kamienicy, w której znajduje się Wschodnia, w obecności licznej grupy artystów i artystek związanych z galerią, przedstawicieli lokalnych mediów, a także mieszkańców tej i sąsiednich posesji. Obok nagrody „Kalejdoskopu”, wręczonej przez redaktora naczelnego Zbigniewa Nowickiego, prowadzący Wschodnią otrzymali wówczas dodatkową nagrodę pieniężną od Wydziału Kultury Urzędu Miasta Łodzi. Wydarzeniu towarzyszył performance Elżbiety Kalinowskiej, która pokryła podłogę w bramie kamienicy charakterystycznymi malarsko-piśmiennym znakami. Gościem Grzegorskiego i Klimczaka był też zaprzyjaźniony Jerzy Ryba, ówczesny wiceminister kul-



„Piknik” na trawie po uroczystości wręczenia Sprężyny, od lewej: Jerzy Busza, Krzysztof Cichosz, Paweł Kwaśniewski, Piotr Jedliński, Adam Klimczak

„zrzutkę” wśród gości.

W tym samym numerze „Kalejdoskopu”, w którym informowano o przyznaniu Sprężyny Grzegorskiemu i Klimczakowi, pojawiło się ogłoszenie Gallerii Wymiany, w którym Robakowski polecał godne uwagi „wydawnictwa z zakresu nowej sztuki”. Wśród wymienionych pozycji pojawiły się, niejako „awansem”, *Dokumenty faktów 1984–1989*, opisane jako publikacja Gallerii Wschodniej z 1990 roku<sup>354</sup>. Ten anegdotyczny fakt pokazuje, że wydanie książki było już właściwie pewne. A jednak do niego nie doszło. Jak podaje Klimczak, powodem przerwania prac – przypomnijmy, mocno już zaawansowanych – nad redakcją i składem tekstów<sup>355</sup> była konieczność „przekierowania” pieniędzy przeznaczonych na jej publikację i użycia ich do opłacenia rachunków za lokal galerii<sup>356</sup>. Brak funduszy spowodował zawieszenie projektu wydawniczego Wschodniej. Nigdy też do niego nie powrócono – nie ukazała się ani książka prezentująca działalność galerii w latach osiemdziesiątych, ani zapowiadane roczniki z kolejnych lat. Oprócz permanentnych trudności ze zdobyciem niezbędnych funduszy, tym, co nie pozwoliło zrealizować projektu było zaangażowanie prowadzących Wschodnią w nowe przedsięwzięcia w latach dziewięćdziesiątych, przede wszystkim we współtworzenie Muzeum Artystów. Nie bez znaczenia było także ich skupienie się na organizowaniu życia artystycznego „tu i teraz”, a w konsekwencji – pewna dezynwoltura w odniesieniu do opracowywania i upubliczniania własnej historii. Należy niewątpliwie żałować, że publikacja *Dokumentów galerii 1984–1989* nie doszła do skutku. Można przypuszczać, że gdyby książka ukazała się, stałaby się cennym świadectwem nie tylko działalności Wschodniej, żywotności alternatywnego ruchu galeryjnego, skuteczności inicjatyw samoorganizacyjnych oraz „automecenatu”, ale też „długiego życia” neoawangardy i rangi wyrastającego z niej środowiska artystycznego Łodzi.

W maju 1990 roku, kilka dni przed wręceniem Grzegorskiemu i Klimczakowi Sprężyny, w warszawskiej Gallerii Zachęta otwarto wystawę *Galerie lat osiemdziesiątych*. Jej inicjatorką i autorką koncepcji była nowa dyrektorka galerii Barbara Majewska. Po tym, jak objęła kierownictwo tej instytucji w grudniu 1989 roku, na fali

tury, a wcześniej, w latach 1984–1989, kierownik wrocławskiej Gallerii na Ostrowie, mieszczącej się w piwnicach tamtejszego kościoła św. Marcina<sup>353</sup>. Uroczystość skończyła się bankietem w pobliskiej restauracji, sfinansowanym przez prowadzących Wschodnią. Jakkolwiek chcieli oni przeznaczyć na ten cel tylko część otrzymanej nagrody finansowej, to ostatecznie, aby zapłacić

353  
Zob. P. Stasiowski, *Doświadczenia niezależności wrocławskiego środowiska w latach 80.*, [w:] K. Sienkiewicz [red.], *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2011, s. 150–152. Stasiowski pisze, że „Galeria na Ostrowie była [...] organizatorką dwóch dużych, zbiorowych przeglądów *Droga i Prawda* oraz współorganizatorką dwóch Okręgowych Wystaw Plastyki. *Droga i Prawda* – Krajowe Biennale Młodych, mająca być w zamierzeniu imprezą cykliczną, była wystawą o charakterze konkursowym. Odbyła się tylko dwukrotnie, w 1985 i 1987 roku, w kościele św. Krzyża na Ostrowie” – *ibidem*, s. 151. Grzegorski i Klimczak brali udział w drugiej edycji tej imprezy – zob. A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1992, s. 177.

354  
Ogłoszenie *Galeria Wymiany. Biblioteka nowej sztuki w Polsce*, [w:] „Kalejdoskop”, maj 1990, s. 23.

355  
W archiwum galerii zachowały się niekompletne klisze drukarskie tekstów do książki oraz próbne wydruki z fragmentaryczną korektą.

356  
Rozmowa autora z Jerzym Grzegorskim i Adamem Klimczakiem, marzec 2015.

transformacji ustrojowej, „Zachęta odcięła się »grubą kreską« od kilkudziesięciu lat historii instytucji jako CBWA. Majewska w latach osiemdziesiątych należała do środowiska sztuki niezależnej. [...] Wraz z jej przyjściem do Zachęty nadszedł okres tzw. »wystaw rozliczeniowych«, które podsumowywały dekadę lat 80.”<sup>357</sup>. Jedną z nich była właśnie wystawa *Galerie lat osiemdziesiątych*, zorganizowana, co warto dodać, w miejsce planowanej wcześniej ekspozycji twórczości artystów wojskowych *Droga do zwycięstwa*. W ramach realizacji tej i innych „wystaw rozliczeniowych”<sup>358</sup> do Zachęty „trafili artyści i kuratorzy, dla których jeszcze parę lat wcześniej – z uwagi na obowiązujący bojkot środowiskowy – przestąpienie tych progów było nie do pomyślenia [...]”. Wizerunek Zachęty – a może nawet tożsamość instytucji – zdefiniowano na nowo. Jej tradycją stała się sztuka niezależna lat 80.”<sup>359</sup>. Wydaje się, że prezentacja poświęcona przejawom alternatywnego ruchu galeryjnego poprzedniej dekady odgrywała w tym procesie szczególną rolę. Jako pierwsza z „wystaw rozliczeniowych” miała być symboliczną deklaracją tożsamościową. Jej zadaniem było wytworzenie nowej tradycji instytucjonalnej, wykorzystanie etosu galerii „niezależnych” jako wzorca, do którego mogłaby odtąd odwoływać się Zachęta, która redefiniowała swój wizerunek.

Choć inicjatywa stworzenia wystawy i jej ogólna koncepcja pochodziły od Majewskiej, to jej realizację powierzono młodym historyczkom sztuki – Dorocie Jareckiej i Katarzynie Kacprzak. Do udziału w samym przedsięwzięciu zaproszono pięć – wybranych przez Majewską – alternatywnych galerii z lat osiemdziesiątych: Galerię Dziekanka i Galerię Młodych z Warszawy, Galerię Wielką 19 z Poznania, Galerię Zderzak z Krakowa oraz Galerię Wschodnią z Łodzi. Prowadzące je osoby miały pokazać aktualne realizacje twórców, którzy reprezentowali środowisko artystyczne skupione wokół danego miejsca. Zachęta stworzyła więc ogólną ramę tematyczną i organizacyjną dla samoprezentacji zaproszonych galerii. W efekcie powstała wystawa składająca się z pomniejszych, wyodrębnionych ekspozycji. Analogiczną strukturę zyskał katalog, który wypełniały prezentacje poszczególnych galerii i związanych z nimi artystów, poprzedzone jedynie tekstami wprowadzającymi obu komisarzek.

Jak deklarowały Jarecka i Kacprzak, próba podsumowania sztuki polskiej wcześniejszej dekady z perspektywy galerii „niezależnych” – postrzeganych jako ta część życia artystycznego, przez którą „przebiegał najżywszy prąd tego czasu” – miała w założeniu charakter rewizjonistyczny. Wystawa nie odpowiadała bowiem „potocznemu obrazowi sztuki lat osiemdziesiątych, ukształtowanemu przez duże wystawy przeglądowe (*Ekspresja lat 80-tych; Co słyhać; Realizm radykalny, Abstrakcja konkretna; Świeżo malowane*). [...] mimo że nurt ten pojawił się w pierwszej połowie lat

357  
K. Sienkiewicz, „Bez przysłówiowej pompy”: *Początki Centrum Sztuki Współczesnej i polityka kulturalna państwa*, [w:] *idem* [red.], *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.*, *op. cit.*, s. 55.

358  
Pozostałymi „wystawami rozliczeniowymi” zorganizowanymi od maja 1990 roku do czerwca 1991 roku w Gallerii Zachęta były: *...czerwona przegrzywa; Cóż po artyście w czasie marnym? Sztuka niezależna lat 80.; Szyk polski; Epitafium i siedem przestrzeni* – zob. *ibidem*.

359  
*ibidem*, s. 56.



osiemdziesiątych w Dziekance, Galerii Młodych, Wielkiej i Zderzaku, dziś galerie te pokazują prace i innym charakterze, choć zwykle będące dziełem tych samych artystów. Nowe kierunki poszukiwań podejmowane przez nich nie zostały jednak dotąd nazwane ani zauważone, podobnie jak nie wspomniano powodów, dla których wygasło zainteresowanie »dzikością« w sztuce. Jednolity, a zatem nieprawdziwy wizerunek polskiej sztuki minionego dziesięciolecia w ostatnich latach rozbija się<sup>360</sup>. Wystawa ukazywała galerie „niezależne” jako miejsca, które przyczyniły się do rozbicia tego obrazu, przekształcenia przynależnych mu hierarchii i zarysowania odmiennej wizji historii sztuki polskiej lat osiemdziesiątych. Jej częścią była – dokonana przez Jarecką – redefinicja „niezależności” w kategoriach działania zarówno poza państwowymi galeriami i muzeami, jak i poza opozycyjnymi galeriami „przykościelnymi”<sup>361</sup>. To właśnie tę całkowitą, bezwzględną „niezależność” artystyczno-instytucjonalną chciano teraz usankcjonować i konsekrować<sup>362</sup> w obiegu oficjalnym, sugerując niejako, iż była ona prawdziwym odpowiednikiem postawy opozycyjnej w sferze społeczno-politycznej<sup>363</sup>, kreując ją na wzorec programowy i funkcjonalny instytucji wystawienniczych w transformującej się Polsce, a także ukazując jako najbardziej wartościową część dziedzictwa lat osiemdziesiątych, która powinna być rozwijana w kolejnej dekadzie. Ceną było uproszczone ujęcie i mitologizacja owej „niezależności”, oderwanie fenomenu galerii alternatywnych od jego faktycznej historii, od realnych uwarunkowań, złożoności i dynamiki życia artystycznego lat osiemdziesiątych. Wystarczy przypomnieć, że „niezależność” galerii alternatywnych bywała negocjowana na różnych poziomach, wielu artystów płynnie krążyło wówczas między wybranymi oficjalnymi galeriami, obiegiem „przykościelnym” i miejscami alternatywnymi, a niektóre spośród tych ostatnich, jak na przykład koszalińska Galeria Na Plebanii czy wrocławska Galeria Na Ostrowie, funkcjonowały pod patronatem instytucji kościelnych, ale zachowywały daleko posuniętą niezależność programową, prezentując te same zjawiska artystyczne, co miejsca „osobne”, „trzeciobiegowe”, wymykające się „czerwono-czarnemu” układowi.

Ten uproszczony obraz alternatywnego ruchu galeryjnego lat osiemdziesiątych, a dokładniej pominięcie wielu aktywnych wówczas miejsc, wytknął Jerzy Ryba, prowadzący – jak wspomniano wcześniej – w drugiej połowie tej dekady wrocławską Galerię Na Ostrowie. Co ciekawe, zakwestionował on też wybór czterech spośród pięciu prezentowanych galerii, podkreślając, że powstały one dużo wcześniej lub nie mają wiele wspólnego z niezależnością. Na tym tle pozytywnie wyróżnił Wschodnią – z którą, w ramach prowadzonej przez siebie Galerii Na Ostrowie, utrzymywał żywe kontakty: „Żał tylko łódzkiej Wschodniej – jedynej na tej wystawie prawdziwego reprezentanta galerii lat osiemdziesiątych. Kwiatek do

360

K. Kacprzak, bez tytułu, [w:] *Galerie lat osiemdziesiątych*, kat. wyst., Wydawnictwo Galerii Zachęta, Warszawa 1990, nlb.

361

D. Jarecka, bez tytułu, [w:] *Galerie lat osiemdziesiątych*, op. cit.

362

Chodzi o konsekrację w znaczeniu, jakie pojęciu temu nadał Pierre Bourdieu – zob. *idem*, *Reguły sztuki*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001, s. 332–334.

363

Sugestię taką mógł potęgować fakt, że na wernisażu wystąpił z mini-koncertem gitarowym Jacek Kaczmarski, zaproszony przez zaprzyjaźnioną dyrektorkę Zachęty Barbarę Majewską – zob. *Jacek Kaczmarski mówi „Expressowi”*: *Nie chciałem być bardem rewolucji*, [w:] „Express Wieczorny” 9.05.1990, s. 3.

kożucha czy alibi?”<sup>364</sup> Drugą kwestią omawianą w kontekście wystawy w Zachęcie był brak odniesienia do wcześniejszego pokazu galerii alternatywnych, czyli omawianej wcześniej drugiej edycji zielonogórskiego Biennale Sztuki Nowej w 1987 roku<sup>365</sup>. To właśnie tam po raz pierwszy zaprezentowano alternatywne galerie w oficjalnej instytucji wystawienniczej. Przemilczenie tego faktu przez Zachętę mogło wynikać z niewiedzy komisarek wystawy<sup>366</sup>, ale mogło też być świadomym zabiegiem ze strony stołecznej instytucji wystawienniczej, która nie była skora do uznania precedensu zaistniałego na prowincji. W komentarzach słusznie podkreślano jednak, że o ile zielonogórskie biennale ukazywało element aktualnego życia artystycznego, o tyle w Zachęcie galerie alternatywne, choć nadal istniejące, zostały już zaprezentowane jako fenomen historyczny<sup>367</sup>.

We wstępie do katalogu warszawskiej wystawy Wschodnia została dobrze rozpoznana w swej specyfice jako galeria „kontynuująca tradycje sztuki konceptualnej, wykorzystująca fotografię, video, performance”<sup>368</sup>. W sekcji poświęconej samej galerii Jolanta Ciesielska podkreślała też, że „w tej jednej z najaktywniej działających w Polsce w II połowie lat 80-tych galerii niemal wcale nie oglądało się charakterystycznej dla tego okresu nowej ekspresji”<sup>369</sup>. Wśród artystów i artystek pokazanych w Zachęcie pod szyldem galerii znaleźli się Leszek Golec, Elżbieta Kalinowska, Antoni Mikołajczyk, Józef Robakowski, Zbigniew Warpechowski i grupa Łódź Kaliska. Ta ostatnia, w składzie poszerzonym o „muzy” Małgorzatę Kopczyńską oraz Zofię Łuczko, zaaranżowała instalację w klatce schodowej galerii. „Historycznie” do wystawy podszedł Robakowski, który przygotował wybór swoich prac z całej dekady. Kalinowska – podobnie jak to miała zrobić kilka dni później w bramie kamienicy, w której mieści się Wschodnia – pokryła fragment podłogi jednej z sal Zachęty autorskim „pismem znaku”. Warpechowski pokazał instalację *Azja*, którą zrealizował rok wcześniej na *Lochy Manhattanu* – tym

razem monumentalne, przestrzenne litery z pomalowanej na czerwono płyty paździerzowej zostały umieszczone na skwerku przez wejściem do Zachęty<sup>370</sup>. Na powtórny pokaz swojej pracy *Oddycha i mruży oczy*, prezentowanej kilka miesięcy wcześniej na Wschodniej, zdecydował się też Leszek Golec. Podobnie jak wówczas, elementem instalacji był żywy szczur, zamknięty pod szybą. Uzyskano na to zgodę dyrekcji Zachęty, a zwierzę, pochodzące z laboratorium Wydziału Biologii Uniwersytetu Warszawskiego, dostarczyła Jarecka. W trakcie wystawy doszło jednak do incydentu: grupa widzów agresywnie zaprotestowała przeciwko trzymaniu zwierzęcia w zamknięciu i domagała



Zbigniew Warpechowski, *Azja*, w ramach prezentacji Galerii Wschodniej na wystawie *Galerie lat osiemdziesiątych*, Galeria Zachęta, Warszawa, maj 1990

364

J. Ryba, *Pudło*, [w:] „Gazeta Wyborcza” 24.05.1990, s. 7. Zob. też krytyczną recenzję Bożeny Kowalskiej – *eadem*, *Galerie lat 80-tych*, [w:] „Projekt” 1990, nr 5, s. 62.

365

Wątek ten pojawił się między innymi w telewizyjnym programie kulturalnym „Pegaz” z 10.05.1990, w którym odbyła się dyskusja z udziałem osób prowadzących galerie prezentowane w Zachęcie. Korzystam z transkrypcji rozmowy znajdującej się w archiwum Zachęty Narodowej Galerii Sztuki. Za udostępnienie tej transkrypcji oraz innych materiałów dotyczących udziału Galerii Wschodniej w wystawie *Galerie lat osiemdziesiątych* dziękuję Karolinie Zychowicz.

366

Dorota Jarecka przyznała, że ani ona, ani Katarzyna Kacprzak nie wiedziały wówczas o II BSN. Rozmowa autora z Dorotą Jarecką, styczeń 2018. Pominięcia biennale, wynikającego z niewiedzy komisarek, nie omieszkali odnotować retrospektywnie jego organizatorzy – zob. wypowiedź Zenona Polusa, [w:] P. Stodkowski [red.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, op. cit., s. 278.

367

W trakcie dyskusji w „Pegazie” z 10.05.1990 zwróciła na to uwagę Joanna Kilisek, prowadząca wtedy wraz Andrzejem Rosółkiem warszawską Galerię Dziekanka.

368

K. Kacprzak, bez tytułu, op. cit.

369

J. Ciesielska, *Galeria Wschodnia*, [w:] *Galerie lat osiemdziesiątych*, op. cit.

się jego wypuszczenia. W trakcie dyskusji, jaka się wywiązała, Jarocka próbowała tłumaczyć, że „dzięki sztuce szczer uniknął śmierci”, ale jej argumenty nie poskutkowały i Klimczak oraz Grzegorski zmuszeni byli usunąć zwierzę. Wydarzenie to miało na tyle dyskretny charakter, że informacja o nim nie przedostała się do gazet, a w efekcie nie doszło do wybuchu żadnego „skandalu medialnego”; na to trzeba będzie poczekać do 1993 roku i *Piramidy Zwierząt* Katarzyny Kozyry<sup>371</sup>. Ostatni z zaproszonych przez Wschodnią, Antoni Mikołajczyk, wymógł na dyrekcji Zachęty udostępnienie niewykończonych jeszcze części siedziby galerii, rozbudowywanej przez niemal całe lata osiemdziesiąte i przygotował tam premierową instalację *Wyzwalanie światła*. W półmroku, w monumentalnej, surowej przestrzeni ustawił sześć kilkumetrowych wież z drewna i płótna, emanujących od wewnątrz światłem. Całości dopełniał rysunek świetlny z projektora, rzutowany na jedną z 20-metrowych ścian<sup>372</sup>.

Pokłosiem wystawy *Galerie lat osiemdziesiątych* była nagroda finansowa – jednorazowe wsparcie, jakie Wschodnia, wraz z pozostałymi prezentowanymi tam galeriami alternatywnymi, otrzymała kilka miesięcy później z Ministerstwa Kultury i Sztuki, a ściślej z Departamentu Plastyki, kierowanego przez Andrzej Rottenberg<sup>373</sup>. Była to też najprawdopodobniej odpowiedź na problemy z kontynuowaniem działalności tego rodzaju miejsc w nowej sytuacji ustrojowej i ekonomicznej, zgłaszane przez prowadzące je osoby<sup>374</sup>.

Zachęta nie była jedyną instytucją wystawienniczą, która na fali transformacyjnych przemian manifestowała, w sposób mniej lub bardziej bezpośredni, chęć odciążenia się „grubą kreską” od swej PRL-owskiej przeszłości<sup>375</sup>. W 1989 roku zmieniło się również kierownictwo Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Na czele tej warszawskiej placówki – formalnie powołanej do życia na początku lat osiemdziesiątych, zaś w drugiej połowie dekady przechodzącej serię częściowych lub nieudanych „rozruchów” – stanął Wojciech Krukowski. Od 1973 roku kierował on grupą Akademia Ruchu, w latach siedemdziesiątych współpracował z Pracownią Dziekanka, a później zakładał i współtworzył kolejne ośrodki Akademii Ruchu<sup>376</sup>. Wraz z nim do zespołu dołączyły osoby związane z tą formacją i wywodzące się ze środowiska neoawangardy. Nieprzypadkowo neoawangardowa kultura artystyczna, z charakterystycznymi dla niej ideami, wartościami i praktykami, stała się punktem odniesienia dla profilu i programu CSW. Instytucji kierowanej przez Krukowskiego „od początku bliżej było performerskiemu, fluxusowemu, medialnemu, konceptualnemu, eksperymentalnemu profilowi wczesnego okresu Dziekanki niż sztuce przykościelnej czy nawet tzw. nowej ekspresji”<sup>377</sup>. Oprócz Dziekanki, modelem dla CSW stały się interdyscyplinarne ośrodki Akademii Ruchu z lat osiemdziesiątych. Wydaje się, że kierowana przez Krukowskiego instytucja chciała też zinstytucjonalizować etos całego alternatywnego ruchu galeryjnego

370

Warto dodać, że w tamtym czasie refleksje Warpechowskiego o „azjatyckości” Polski zyskał nowy kontekst. Analogiczny motyw, choć zgola inaczej ujęty i służący odmiennym celom, pojawił się w dyskursie zagranicznej polityki kulturalnej prowadzonej przez Izabellę Cywińską, minister kultury w rządzie Tadeusza Mazowieckiego. W jednym z późniejszych wywiadów, zapytana o obecność w jej zagranicznych wystąpieniach frazeologii typu „zdradziście nas”, „przyjmijcie nas do Europy”, Cywińska odpowiedziała: „Miałam wrażenie, że jednak musimy przypominać, iż nie jesteśmy Azjatami. Pamiętam takie wystąpienie [...], podczas którego mówiłam, jak bardzo potrzebowaliśmy poczuć się z nimi razem, że myśmy pielęgnowali, przechowywali i nawet okazali nasze pragnienie do europejskich tradycji, bo inaczej nie było można. Nasza europejskość spoczywała w katakumbach, jak to określił któryś z oficerów” – B. Gierat-Bieroń, *Ministrowie kultury doby transformacji, 1989–2005 (wywiady)*, op. cit., s. 27.

371

Zapewne z tych samych względów przypadek ten nie został uwzględniony w wykazie aktów cenzurowania wydarzeń artystycznych w Polsce po 1989 roku – zob. J. Dąbrowski, *Spis wypadków cenzorskich 1989–2010*, [w:] *idem, Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka*, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014, s. 690–737.

372

Zob. autorski opis tej realizacji w A.M. Leśniewska, *Kalendarium*, op. cit., s. 137 oraz I. Klamann, *Rozmowa z Antonim Mikołajczykiem*, op. cit., s. 13.

373

Nagrody za prowadzenie niekomercyjnych galerii promujących młodych artystów otrzymali wówczas: Stefan Ficner (Galeria Wielka 19, Poznań), Jerzy Grzegorski i Adam Klimczak (Galeria Wschodnia, Łódź), Joanna Kiliszek (Galeria Dziekanka, Warszawa), Paweł Susid (Galeria Młodych, Warszawa), Marta Tarabula (Galeria Zderzak, Kraków). Zob. też J. Kowalska, *Galeria Wielka 19*, Stowarzyszenie Czasu Kultury, Poznań 2016, s. 26.

lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, przejąc „w spadku” jego kapitał symboliczny, stać się depozytariuszem i dysponentem wygenerowanej przezeń dokumentacji idei i działań artystycznych.

Pierwsza konferencja prasowa Krukowskiego jako nowego dyrektora odbyła się w maju 1990 roku<sup>378</sup>. Niedługo później zaczęto myśleć o udostępnieniu przestrzeni wystawienniczych Zamku na potrzeby prezentacji Galerii Wschodniej. W wywiadzie dla sierpniowego numeru „Obiegu” – wydawanego od 1987 roku przez Akademię Ruchu, a od 1990 roku przez CSW – Krukowski zapowiadał już oficjalnie wystawę Wschodniej, opisując ją jako „realizację wielkiej skali”<sup>379</sup>. Rolę łącznika między obydwojma miejscami odegrał Janusz Bałdyga, należący do zespołu Centrum<sup>380</sup>. Niewątpliwie łódzka galeria, kojarzona z etosem niezależności, z kontynuacją i przemianami neoawangardowej kultury artystycznej, z tradycją sztuki konceptualnej, instalacjami, performance i nowymi mediami, dobrze wpisywała się w genealogię, jaką chciała dla siebie budować instytucja kierowana przez Krukowskiego. Ze wszystkich pięciu miejsc prezentowanych na wystawie *Galerie lat osiemdziesiątych* w Zachęcie, to właśnie Wschodnia była najbliższa programowo i wizerunkowo polityce tożsamościowej nowego CSW. Wystawa w Zachęcie mogła tu zresztą stanowić dodatkowy bodziec i negatywny punkt odniesienia: zgodnie z tym przypuszczeniem CSW, w ramach międzyinstytucjonalnej konkurencji, chciało zorganizować wystawę, na której – inaczej niż w Zachęcie – fenomen galerii alternatywnej objawiłby się w sposób pełniejszy i bardziej zgodny ze swoją specyfiką, a samo Centrum pokazałoby, że jest lepiej niż Zachęta predestynowane do sprawowania pieczy nad kapitałem symbolicznym i spuścizną alternatywnego ruchu galeryjnego. W tym kontekście Wschodnia, ze swoim ówczesnym potencjałem artystycznym, środowiskowym i samoorganizacyjnym, była istotnie doskonałym wyborem. Krukowski liczył na to, że Klimczak i Grzegorski będą w stanie zebrać odpowiednio liczną grupę artystów i artystek, którzy nie tylko wypełnią przestrzenie wystawiennicze Zamku, ale też znakomicie wpiszą się w jego surowe, niewykończone wnętrza<sup>381</sup>. Jak bowiem wspomina Piotr Rypson, gdy nowa ekipa przejmowała Zamek Ujazdowski, był to „kawał wielkiej budowli w środku ciemnego lasku, w którym grasowali ekshibicjoniści. Za całe pomieszczenia wystawowe służyły trzy sale z betonowymi płytami zamiast podłogi”<sup>382</sup>. O ile do wystawy Wschodniej liczba przestrzeni wystawienniczych uległa zwiększeniu, o tyle ich stan zasadniczo się nie zmienił: większość sal, oprócz betonowych płyt na podłodze, miała ceglane, pozbawione tynku ściany, z widocznymi przewodami elektrycznymi i ciepłowniczymi, a także odkryte sufity, z których wystawały metalowe elementy konstrukcyjne. Instytucja borykała się także z brakiem odpowiedniego sprzętu. W tym samym wywiadzie, w którym padła zapowiedź wystawy Wschodniej, Krukowski mówił wręcz

374

W kontekście wystawy *Galerie lat osiemdziesiątych* na problemy te wskazywał Paweł Susid, który od 1984 roku prowadził warszawską Galerię Młodych – dyskusja w „Pegazie” z 10.05.1990, op. cit. Susid mówił wówczas wprost o widmie likwidacji wiszącym nad jego galerią. Dwa lata później był on faktycznie zmuszony zakończyć działalność tego istniejącego przez blisko dekadę miejsca.

375

K. Sienkiewicz, „Bez przysłowiowej pompy”. *Początki Centrum Sztuki Współczesnej i polityka kulturalna państwa*, op. cit., s. 57.

376

Zob. Z. Dworakowska, „Akademia otwartej aktywności”, *czyli o ośrodkach Akademii Ruchu*, [w:] „Polish Theatre Journal” 2015, nr 1, s. 2–10.

377

K. Sienkiewicz, „Bez przysłowiowej pompy”. *Początki Centrum Sztuki Współczesnej i polityka kulturalna państwa*, op. cit., s. 56. Sam Krukowski wskazywał, że CSW sięgnęło do idei i praktyk artystycznych lat siedemdziesiątych, aby po „domknięciu” lat osiemdziesiątych i sztuki nurtu „nowej ekspresji”, dokonać „nowego otwarcia” – zob. A. Mazur, *Pulsowanie. Rozmowa z Wojciechem Krukowskim (2)*, <https://magazynszum.pl/pulsowanie-rozmowa-z-wojciechem-krukowskim-2/> [dostęp: 16.11.2017].

378

K. Sienkiewicz, „Bez przysłowiowej pompy”. *Początki Centrum Sztuki Współczesnej i polityka kulturalna państwa*, op. cit., s. 57.

379

J. Koźbiel, *Miejsce aktywne. Rozmowa z Wojciechem Krukowskim, Dyrektorem Centrum Sztuki Współczesnej*, [w:] „Obieg” sierpień 1990, nr 8, nlb.

380

K. Sienkiewicz, „Bez przysłowiowej pompy”. *Początki Centrum Sztuki Współczesnej i polityka kulturalna państwa*, op. cit., s. 56.

o „przykrym ubóstwie wyposażenia technicznego”. Jak przyznawał, Centrum było wówczas „niemal pozbawione nowoczesnych narzędzi rejestracji, dokumentowania sztuki, prezentowania dokumentacji, obsługi programu bieżącego”<sup>383</sup>. Grzegorski i Klimczak byli jednak przyzwyczajeni do działania w takich warunkach i potrafili wypełnić niedobory samoorganizacją. Paradoksalnie, lepszej sytuacji dla ukazania specyfiki działania Wschodniej nie można było sobie wymarzyć.

Na przełomie czerwca i lipca 1991 roku w CSW odbyła się wystawa *Kręgi Wschodniej*. Tytuł odsyłał do nie-



Adam Klimczak i Jerzy Grzegorski na tle plakatów zapowiadających wystawę *Kręgi Wschodniej*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, czerwiec 1991

ustannie poszerzającej się sieci kontaktów i współpracy, dzięki której galeria była w stanie zapraszać osoby z kolejnych środowisk artystycznych w Polsce i za granicą, do jej międzykolekcyjnego charakteru, a także jej otwartego, „składkowego” programu. Była to trzecia, po II BSN w Zielonej Górze w 1987 roku i *Galeriach lat osiemdziesiątych* w Zachęcie w 1990 roku, „zewnątrzna” prezentacja Wschodniej w oficjalnej instytucji wystawienniczej. A zarazem pierwsza samodzielna – i tak obszerna. Objęła blisko trzydzieścioro artystek i artystów, w tym dwie grupy: Muzeum Łodzi Kaliskiej i Łódź Fabryczną. Grono osób od lat związanych z galerią uzupełnili twórcy, których Grzegorski i Klimczak pozna-

li kilka miesięcy wcześniej przy okazji *Konstrukcji w Procesie – Back in Łódź 1990*. Niektóre z prezentowanych prac powstały już w Zamku Ujazdowskim, w konfrontacji ze specyfiką miejsca. Inne były powtórkami lub wariantami realizacji pokazywanych wcześniej, także na Wschodniej. Wszystkie mieściły się w dość spójnej, postkonceptualnej formule artystycznej, która obejmowała intermedialne obiekty i instalacje, pokazy performance oraz realizacje wykorzystujące fotografię i wideo. Spójność formacyjno-środowiskowa nie zmieniała faktu, że poszczególne prace cechowały się znaczną różnorodnością w zakresie koncepcji artystycznej i przekazu znaczeniowego, a ich twórcy byli częstokroć silnymi indywidualnościami, dążącymi do zdominowania całej sytuacji. Tygodniowy proces przygotowywania i realizacji wystawy z jednej strony przebiegał pod znakiem wspólnej pracy oraz towarzyskiej zabawy zaproszonych artystów i artystek, z drugiej – polegał na zapobieganiu



Przygotowania do wystawy *Kręgi Wschodniej*, od lewej: Marek Janiak, Maria Szpakowska, Elżbieta Kalinowska, Antoni Mikołajczyk, Alexander Honory, Anna Płotnicka, Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak, Krzysztof Cichosz

381

Rozmowa autora z Adamem Klimczakiem (luty 2014) i Jerzym Grzegorskim (lipiec 2016).

382

Cyt. za K. Sienkiewicz, „Bez przysłowiowej pompy”. *Początki Centrum Sztuki Współczesnej i polityka kulturalna państwa*, op. cit., s. 56–57. Zob. też A. Mazur, *Partyzantka. Rozmowa z Wojciechem Krukowskim (1)*, <https://magazynsum.pl/partyzantka-rozmowa-z-wojciechem-krukowskim-1/> [dostęp: 16.11.2017].

383

J. Koźbiel, *Miejsce aktywne. Rozmowa z Wojciechem Krukowskim, Dyrektorem Centrum Sztuki Współczesnej*, op. cit. Zob. też A. Mazur, *Partyzantka. Rozmowa z Wojciechem Krukowskim (1)*, op. cit.

napięciom i konfliktom między nimi poprzez przydzielenie każdej realizacji możliwie wyodrębnionego miejsca w przestrzeniach Zamku lub jego bezpośredniego otoczenia. W sposób nieunikniony *Kręgi Wschodniej* przybrały więc postać „archipelagu” osobnych artystycznych światów.

Samoorganizacja Wschodniej nie dotyczyła jedynie koncepcji i realizacji wystawy, ale po części także jej finansowania. CSW załatwiło przewóz gotowych prac oraz sfinansowało materiały potrzebne do produkcji prac na miejscu, zapewniło też pomoc w technicznej realizacji wystawy. W budżecie instytucji nie znalazły się środki na honoraria dla artystów, a jedynie na tłumaczenia tekstów do katalogu na język angielski. Sam katalog został jednak zaprojektowany<sup>384</sup>, sfinansowany i wydrukowany w Łodzi przez Wschodnią, ze środków pozyskanych z Wydziału Kultury Urzędu Miasta Łodzi oraz od prywatnych sponsorów. Klimczak udał się do lokalnych sklepów oraz firm mających swoje siedziby przy ulicy Wschodniej i namawiał ich właścicieli do przekazania galerii niewielkich sum, w zamian za reklamę w polsko-angielskim katalogu warszawskiej wystawy. Wielkość ogłoszenia reklamowego była uzależniona od wysokości przekazanej sumy. Szesnaście różnych podmiotów gospodarczych – lokale gastronomiczne, sklepy spożywcze i ogrodnicze, producenci tekstyliów, zakład krawiecki, antykwariat i punkt ksero – zgodziło się zostać jednorazowo sponsorami Wschodniej, zyskując dzięki temu dwujęzyczne reklamy na końcu jej katalogu. W ten sposób powstał symptomatyczny dokument epoki: wyraz przekonania twórców kultury o konieczności wpisania się, przynajmniej w zakresie organizacyjnym, w komercyjno-marketingową logikę wolnego rynku; świadectwo wiary w prywatny mecenat sztuki, w sponsoring przedsiębiorców i biznesmenów<sup>385</sup>; wreszcie, unikatowy zapis społeczno-ekonomicznego otoczenia Wschodniej w dobie wczesnego polskiego kapitalizmu. Wydaje się też, że nie bez znaczenia był wzorzec, jakiego dostarczyła *Konstrukcja w Procesie – Back in Łódź 1990*, oparta w części na prywatnym sponsoringu.

Pierwotnie zakładano, że katalog będzie wydawnictwem dwuczęściowym. Pierwsza część, przygotowana i wydrukowana przed otwarciem wystawy, była „małą kroniką wydarzeń” z wcześniejszej działalności Wschodniej. Jednocześnie zapowiadała drugą część, w której miała się znaleźć „obszerna wizualna informacja o tym, co działo się w czasie trwania wystawy – co na niej powstało”<sup>386</sup>. Pierwsza część nie dotyczyła więc samej wystawy, lecz – jako próba „przybliżenia wizerunku Wschodniej”<sup>387</sup> – była namiastką nieopublikowanej książki *Dokumenty Galerii 1984–1989*. W związku ze specyfiką wystawy właściwy katalog mógł dopiero powstać *ex post*, jako jej dokumentacja. Na jego wydanie zabrakło jednak pieniędzy.

Pierwsza, „historyczna” część obejmowała, oprócz kalendarium wy-

384

Projektantem katalogu był Zbigniew Zieliński.

385

Zob. M. Szcześniak, *Sztuka bez klasy? Uwagi o badaniu polskiej sztuki czasów transformacji*, op. cit.

386

Zob. *Kręgi Wschodniej*, kat. wyst., Galeria Wschodnia i Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991, nlb.

387

*Ibidem*.

darzeń i fotograficznej dokumentacji wybranych wystaw, dwa krótkie teksty napisane przez prowadzących galerię oraz Marię Morzuch<sup>388</sup>. Były one próbą syntetycznej charakterystyki Wschodniej, zebrania wszystkich częściowych cech, określeń i definicji, jakie pojawiły się w jej historii. Grzegorski i Klimczak skupiali się na programowej otwartości na różne nurty, środowiska i idee artystyczne, która wyrażała się w logice poszerzających się „kręgów”, wpisywali galerię w historię łódzkich alternatywnych miejsc sztuki, a także zwracali uwagę na to, że odgrywa ona rolę pomostu między artystami z różnych pokoleń i krajów. Mitologizowali przy tym nieco sposób jej funkcjonowania, silnie akcentując jej niezależność od „oficjalnych instytucji”, „całkowity brak komercyjnych odniesień” oraz finansowanie z prywatnych środków własnych oraz skupionego wokół niej środowiska artystycznego. Wtórowała im Morzuch, która uznawała otwartość programową Wschodniej za świadomie obraną „strategię bez strategii”, charakteryzowała galerię jako pole koegzystencji artystów należących do różnych kręgów pokoleniowych i geograficznych, a także opisywała ją jako miejsce „scalające środowisko”. Nowym, niezwykle ciekawym elementem było zwrócenie uwagi na materialność czy też „fizyczność” pomieszczeń galerii. Morzuch pisała, że aktywność Wschodniej „związana jest z pojemnością i fizycznością tego mieszkania-galerii. Jest to potencjał przestrzeni. Odpowiada na wyzwania, gdy niezbędna jest oszczędność i znaczenie ascezy przedmiotu w czystej przestrzeni, jak i odwrotnie – zacieśnienia, skupia się wokół wielu zgromadzonych przedmiotów”<sup>389</sup>. Wątek ten konkretyzowała dalej analiza roli, jaką charakterystyczny układ przestrzeni wystawienniczej odgrywał w wybranych realizacjach powstających na Wschodniej.

Jak już wspominałem, właściwy katalog prezentujący prace z *Kręgów Wschodniej* nie powstał ze względów finansowych. To, co miało się w nim znaleźć, zaistniało jednak w nieco skromniejszej formie – w postaci artykułu napisanego przez Klimczaka na zaproszenie redaktora naczelnego kwartalnika „Exit” Jacka Werbanowskiego. Obok tekstu dotyczącego *Kręgów Wschodniej* zamieszczono kalendarium wcześniejszej działalności galerii<sup>390</sup>. Wschodnia była obecna w „Exicio” od pierwszego numeru pisma, który ukazał się w styczniu 1990 roku. W kolejnych numerach pojawiały się jej całostronicowe „reklamy”, pomniejsze zapowiedzi zbliżających się wydarzeń, a także pojedyncze zdjęcia z odbywających się tam wystaw i pokazów performance. „Exit” poświęcał wówczas sporo uwagi „długiemu życiu” neoawangardy i był kolejnym podmiotem, który na początku lat dziewięćdziesiątych przypominał działalność alternatywnego ruchu galeryjnego z wcześniejszych dekad. I tak, na przykład, w numerach poprzedzających publikację materiałów o Wschodniej znalazły się teksty i kalendarium Pracowni Dziekanka, w numerach późniejszych – analogiczna prezentacja poświęcona Galerii Działań.

We wspomnianym artykule Klimczak przedstawił ogólne założenia

388  
Tekst Marii Morzuch z katalogu *Kręgów Wschodniej* (przedrukowany w niniejszym tomie, s. 520–523), został również opublikowany w piśmie „Obieg” 1991, nr 6, s. 12–13.

389  
M. Morzuch, *Kręgi Wschodniej*, w niniejszym tomie, s. 520–521.

390  
A. Klimczak, *W kręgu „Wschodniej”*, [w:] „Exit” 1991, nr 7, s. 265–273 (przedrukowany w niniejszym tomie, s. 528–538); J. Grzegorski, A. Klimczak, *Galeria Wschodnia 1984–1988. Kalendarium wydarzeń*, [w:] „Exit” 1991, nr 7, s. 286–287 oraz *idem*, *Galeria Wschodnia 1988–1991. Kalendarium wydarzeń*, [w:] „Exit” 1991, nr 8, s. 326–329.

*Kręgów Wschodniej* oraz opisał zbiorowy proces pracy nad realizacją wystawy. Właściwą część stanowił jednak autorski, potoczny opis i interpretacja poszczególnych prac. Przybrał on formę swoistego przewodnika. Klimczak konstruował swoją narrację tekstową i wizualną – do tekstu dołączono bowiem dość obfitą dokumentację fotograficzną<sup>391</sup> – w taki sposób, jakby prowadził grupę zwiedzających po przestrzeniach wystawy, przybliżając im kolejno napotymane artystyczne światy. Było to odbiciem faktycznego doświadczenia: w związku z tym, że widzowie mieli problemy ze zrozumieniem trudnych w odbiorze, pozbawionych szerszego kontekstu, a na dodatek silnie zróżnicowanych prac, Grzegorski i Klimczak starali się „być tak często, jak to tylko możliwe, przewodnikami, tłumaczącymi artystyczne założenia dzieł prezentowanego kręgu twórców”<sup>392</sup>. Istotną rolę przy rekonstrukcji tego doświadczenia odegrała jednak dokumentacja wideo – Klimczak pisał wprost o „uruchomieniu magnetowidu”, który pozwala odtworzyć wydarzenia z wystawy i „ponownie lub po raz pierwszy” być ich świadkami<sup>393</sup>. Ta medializacja pamięci o *Kręgach Wschodniej* przełożyła się na kształt narracji, która oscylowała pomiędzy czasem przeszłym „tego, co jest już historią”, wrażeniem relacji „na żywo” i zapowiedzią tego, co ma się dalej wydarzyć w porządku odtworzenia i powtórzenia.

Tekst Klimczaka odsyłał też eliptycznie do szerszych elementów sytuacyjnych, które kształtowały kontekst prezentacji *Kręgów Wschodniej* w CSW. Warto zacytować dłuższy fragment:

*Przypomnieniem minionych lat i próbą przedstawienia sposobów dokumentowania aktywności kilkunastu polskich galerii stało się poprzedzające naszą wystawę seminarium Dokumenty, zorganizowane przez Centrum Sztuki Współczesnej w pomieszczeniach budynku-laboratorium. „Wschodnia” pokazywała tam obszerną w formie dokumentację, na którą składały się zdjęcia, plakaty, rejestracje wideo oraz kalendarium wydarzeń z ośmiu lat działalności. Był dla mnie znamienym fakt, iż wystawie „Wschodniej” towarzyszyła pokazana na ostatnim piętrze Zamku dokumentacyjna monografia „Akumulatorów” – poznańskiej galerii, której roli i znaczenia dla prezentacji współczesnej światowej sztuki w jej ostatnich dekadach nie sposób przecenić. „Akumulatory” bowiem, jak również kilka innych polskich galerii prowadzonych przez artystów, musiały ulec w ostatnim czasie nowym, brutalnym wymogom i pod presją finansowych oraz lokalowych roszczeń zostały zamknięte. I fakt, że piętro niżej istniał krąg artystów współpracujących z galerią żywą i ciągle istniejącą, potwierdzał tylko nasze decyzje sprzed lat o nieangażowaniu się w lokalowe związki z jakimikolwiek instytucjami. Utrzymując ją przez tyle lat, tak bardzo aktywną, prawie wyłącznie z prywatnych funduszy, dajemy tym samym dowód, że dzięki naszej determinacji oraz solidarnej pomocy artystów i rzeszy bezimiennych, przyjaznych galerii osób, a także wsparciu nowych sponsorów, prywatnych bądź w postaci państwowych instytucji, można działać nadal, skupiając wokół galerii nowe, coraz szersze kręgi*<sup>394</sup>.

Galeria Akumulatory 2, założona i prowadzona zasadniczo przez Jarosława Kozłowskiego, działała w Poznaniu od 1972 roku<sup>395</sup>. W 1990 roku, z powodu – tak jak podawał Klimczak – problemów finansowo-lokalowych musiała zakończyć swoją działalność. Współcześnie, komentując – dość gorzko – ten fakt, Kozłowski ściśle wiąże kryzys i upadek wielu galerii alter-

391  
Pamiętając o deficytach technicznych, z jakimi borykało się CSW na samym początku lat dziewięćdziesiątych, warto zaznaczyć, że prowadzący Wschodnią wykonali dokumentację fotograficzną i – dziś już niestety nieistniejącą – wideo wystawy we własnym zakresie. Nie wiadomo, czy zespół Centrum wykonał własną dokumentację, gdyż w archiwum instytucji nie zachowały się żadne materiały dotyczące wystawy.

392  
A. Klimczak, *W kręgu Wschodniej*, w niniejszym tomie, s. 529.

393  
*Ibidem*, s. 530.

394  
*Ibidem*, s. 528.

395  
Jeśli chodzi o inne osoby współtworzące galerię w różnych okresach jej istnienia – zob. *Rozmowa Bożeny Czubak z Jarosławem Kozłowskim*, [w:] B. Czubak, J. Kozłowski [red.], *Nieprzekupne oko. Galeria Akumulatory 2 1972–1990*, Zachęta Narodowa Galeria sztuki, Warszawa 2012, s. 10.



natywnych z transformacją ustrojową oraz ekspansją wolnorynkowego kapitalizmu:

*Paradoksalnie, w momencie, gdy nastąpiła transformacja ustrojowa i zwalczana przez długie lata system przeszedł do lamusa, zaczęły się poważne trudności z utrzymaniem galerii. Uniwersytet [im. Adama Mickiewicza w Poznaniu – T.Z.] zażądał pieniędzy za udostępnienie przestrzeni, energię elektryczną. Nie było nas stać na pokrywanie tych kosztów i w rezultacie wymówiono nam lokal. Kilka ostatnich prezentacji miało miejsce poza pomieszczeniem galerii. Byłem już zmęczony ustawicznym przenoszeniem wystaw i uzależnieniem od dobrej woli osób prowadzących inne miejsca, które zresztą zaczęły już upadać z tych samych powodów. Kiedy wolność stała się statutowa i zostało osiągnięte to, co w istotnym stopniu motywowało te niezależne inicjatywy, pokonała je presja ekonomiczna brutalnego kapitalizmu<sup>396</sup>.*

W tekście Klimczaka można wprawdzie wyczuć negatywne nastawienie do „brutalnych wymogów”, które przyczyniły się do zamknięcia Gallerii Akumulatory 2, ale „znamienny fakt” jej upadku był nade wszystko okazją do zmanifestowania wyższości tego modelu organizacyjnego, który przyjęła i dzięki któremu mogła przetrwać Wschodnia. Fragment ten jasno pokazuje też, jak prowadzący Wschodnią rozumieli niezależność wobec oficjalnych, państwowych instytucji: galeria mogła korzystać ze wsparcia finansowego i organizacyjnego tego rodzaju podmiotów tak długo, jak długo nie oznaczało to utraty niezależności programowej, swobody i specyfiki działania oraz możliwości korzystania z własnego lokalu.

Wystawa dokumentacji Akumulatorów 2, która odbywała się w czerwcu 1991 roku, niemal równoległe z *Kręgami Wschodniej*, była częścią szerszego, jak się miało okazać – wieloletniego programu wystawienniczego. Trzy miesiące wcześniej, w marcu, CSW zainicjowała działalność Gallerii Dokumentu<sup>397</sup>, prowadzonej początkowo przez Ewę Mikinę, a mieszczonej się na korytarzu górnego piętra. Pierwsza wystawa była poświęcona twórczości Andrzeja Paruzela. Do końca 1991 roku, gdy przedsięwzięciem kierowała Mikina, pokazano jeszcze dokumentację działań Akcji Lucim, wspomnianych już Akumulatorów 2, Anastazego Wiśniewskiego i Gallerii TAK, materiały związane z pismem „Robotnik Sztuki”, wydawanym przez elbląską Galerię EL, realizacje Łodzi Kaliskiej oraz Andrzeja Partuma. W kolejnych latach galerię prowadził Grzegorz Borkowski. Wystawom często towarzyszyły spotkania z artystami. Działalność Gallerii Dokumentu zakończyła się na przełomie listopada i grudnia 1998 roku wystawą o działalności łódzkiej Gallerii Ślad i Ślad II Janusza Zagrodzkiego. W międzyczasie zmieniło się miejsce prezentacji – od początku 1994 roku archiwalia pokazywano na parterze przy baszcie zachodniej<sup>398</sup>. Przez cały okres swojego istnienia Galeria Dokumentu funkcjonowała jednak nieco na marginesie głównego programu wystawienniczego CSW, a prezentowane w niej materiały nie wiązały się tematycznie z aktualnymi ekspozycjami. Wydaje się, że w myśleniu i praktyce instytucjonalnej archiwalia nie miały jeszcze statusu pełnoprawnych obiektów wystawienniczych, które mogłyby zaist-

396  
*Ibidem*, s. 18.

397  
Galeria Dokumentu powstała w CSW z inicjatywy Krukowskiego jako nawiązane do wcześniejszej galerii o tej samej nazwie, która działała jako część Ośrodka Kultury Zakładów Przemysłu Odzieżowego „Cora” w Warszawie, prowadzonego przez Akademię Ruchu w latach 1980–1981. Zob. A. Mazur, *Pulsowanie. Rozmowa z Wojciechem Krukowskim (2)*, op. cit.

398  
Dziękuję Małgorzacie Czyżewskiej z CSW Zamek Ujazdowski za dostęp do dokumentów i informacji dotyczących działalności Gallerii Dokumentu.

nieć obok „właściwych” realizacji artystycznych, wejść z nimi w dialog, budować ich kontekst, a nawet – całkowicie je zastąpić<sup>399</sup>.

Nie oznacza to, że dokumentacja sztuki nie była ważnym zagadnieniem w CSW w latach dziewięćdziesiątych, szczególnie zaś na początku dekady. W dniach 6–7 czerwca 1991 roku, tuż przed otwarciem *Kręgów Wschodniej*, odbyła się tam sesja naukowa *Nowe techniki dokumentacji a sztuka*<sup>400</sup>, a od 10 do 16 czerwca, w budynku Laboratorium, powiązana z nią wystawa *Dokumenty*, obejmująca „prezentację nowych technik dokumentacji video, komputery, diapozytywy”<sup>401</sup>. To właśnie o tej wystawie wspominał w artykule z „Exitu” Klimczak<sup>402</sup>. Oprócz zapisów wideo, zdjęć, plakatów i kalendarium dokumentujących działalność Wschodniej, pokazano tam materiały dotyczące działalności między innymi BWA w Lublinie, gdańskiej Gallerii Wyspa oraz warszawskiej Stodoły. Głównym wydarzeniem była jednak wspomniana sesja naukowa, poświęcona nie tylko „nowym technikom dokumentacji”, ale także misji CSW w zakresie dokumentowania polskiej sztuki współczesnej.

Symboliczne znaczenie miał fakt, że sesję otworzyło wystąpienie Aleksandra Wojciechowskiego, historyka sztuki kierującego w latach 1957–1991 w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk Pracownią Dokumentacji Plastyki Współczesnej. Kilkanaście lat wcześniej, w czerwcu 1975 roku, otwierał on analogiczne spotkanie poświęcone zagadnieniu dokumentacji sztuki. W trakcie V sesji Rady Artystycznej ZPAP, która odbyła się w Muzeum Sztuki w Łodzi, omawiano przede wszystkim możliwość powstania i charakter ogólnopolskiego ośrodka zajmującego się dokumentowaniem sztuki. Wojciechowski podkreślał, że żadna pojedyncza instytucja nie jest w stanie na bieżąco dokumentować, opracowywać i upowszechniać znaczących dokonań artystycznych, ale jednocześnie opowiedział się za stworzeniem centralnego ośrodka, który koordynowałaby pod tym względem pracę wielu instytucji: „Byłaby to placówka o charakterze centralnego informatorium, posiadająca wykazy wszystkich prac dokumentacyjnych, prowadzonych aktualnie w Polsce przez różne instytucje”<sup>403</sup>. W latach siedemdziesiątych plany Ministerstwa Kultury i Sztuki nie przewidywały jednak powstania takiej placówki. Do idei tej powrócono na początku kolejnej dekady, powołując do życia CSW Zamek Ujazdowski. W 1985 roku do jego statutu wpisano, jako jedno z głównych zadań, „dokumentowanie polskiej sztuki współczesnej”, a później w strukturze instytucji wyodrębniono Ośrodek Informacji i Dokumentacji Sztuki Współczesnej oraz zaczęto opracowywać koncepcję gromadzenia zbiorów<sup>404</sup>. Ośrodek, w swojej idei, strukturze organizacyjnej i kadrze pracowniczej istniał dalej na początku lat dziewięćdziesiątych, mimo cenzury związanej z objęciem kierownictwa CSW przez Krukowskiego<sup>405</sup>. Zmiana dykcji i polityki instytucji miały wpłynąć jednak niewątpliwie na to, że w działaniach tego działu poczesne miejsce miał zyskać

399  
Przemiany, które miały doprowadzić do przewartościowania roli dokumentacji sztuki i archiwów życia artystycznego w praktykach wystawienniczych polskich instytucji, nastąpiły w pierwszej i drugiej dekadzie XXI wieku. Mowa tu choćby o takich zjawiskach, jak „zwrot archiwalny” w sztuce współczesnej, kontekstualne podejście do konstruowania ekspozycji, procesy historyzacji i instytucjonalizacji sztuki lat siedemdziesiątych, czy nowe idee i praktyki kuratorskie.

400  
Zob. J. Majewska-Tronowicz, E. Mikina, *Sesja: Nowe techniki dokumentacji a sztuka*, [w:] „Obieg” 1991, nr 7–8, s. 35–36.

401 Informator Centrum Sztuki Współczesnej, [w:] „Obieg” 1991, nr 6, s. 15.

402  
Ścisłe rzecz biorąc, Klimczak mówił tam o „seminarium”, ale wydaje się, że w pojęciu tym połączył sesję naukową z towarzyszącą jej wystawą.

403  
A. Wojciechowski, *Wprowadzenie do dyskusji*, [w:] „Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP” 1975, nr 3, s. 6.

404  
P. Brożyński, *CSW. Narodziny instytucji*, [w:], *idem* [red.], *Krytyka instytucjonalna wobec transformacji*, Centrum Sztuki Współczesnej Kronika, Galeria Labirynt, Fundacja Slot, Bytom – Lublin 2016, s. 139–141,

405  
*Ibidem*, s. 142.

fenomen galerii alternatywnych. W lipcu 1990 roku, prezentując koncepcję zbiorów CSW i działalności Ośrodka Informacji i Dokumentacji Sztuki Współczesnej, Jadwiga Majewska-Tronowicz pisała: „Zważywszy, że głównym obiektem zainteresowań w działalności Centrum jest artysta i jego dzieło, spośród tworzonych w systemie baz najbardziej rozbudowana tak w koncepcjach jak i działaniach dokumentacyjnych jest baza »Twórcy«. Główny jej zrąb stanowią dane dotyczące artystów, których wkład był szczególnie istotny dla wydarzeń w sztuce lat 80-tych, skupionych wokół autorskich galerii tego okresu”<sup>406</sup>.

Sesja zorganizowana w 1991 roku była próbą namysłu, podjętego już w nowej sytuacji ustrojowej, nad możliwościami realizowania statutowych zadań CSW w zakresie dokumentacji sztuki. W wystąpieniu otwierającym obrady Aleksander Wojciechowski powtórzył w zasadzie swoje tezy z 1975 roku o konieczności „zachowania zdecentralizowanej struktury prac faktograficznych”, przy jednoczesnej „możliwości powołania czegoś w rodzaju rady koordynacyjnej”<sup>407</sup>. CSW, zgodnie ze swoim statutem, aspirowało do roli ośrodka koordynującego działania i bazy dokumentacji tworzone przez inne instytucje. Krukowski w swoim wystąpieniu zauważał, że niezbędna jest wymiana informacji i podział zadań między CSW, Instytutem Sztuki PAN, Zachętą oraz ośrodkami pozawarszawskimi. Wskazywał, że gromadzona dokumentacja musi mieć „użyteczność informacyjną” i podkreślał, że „rzeczą niezwykle istotną jest również tworzenie systemu informacji o informacji. Centrum ze swej strony winno pełnić również i taką właśnie funkcję”<sup>408</sup>. Chodziło o to, że rozproszone zbiory dokumentacji nie były znane nawet specjalistom, którzy nie wiedzieli, gdzie znajdują się materiały na dany temat, a niekiedy nie byli nawet świadomi ich istnienia. W związku z tym postulowano stworzenie raportu opisującego istniejące zbiory. Co więcej, w śmiałych wizjach projektowano stworzenie zintegrowanej sieci współpracy instytucjonalnej, operującej jednolitym, zautomatyzowanym systemem komputerowym. CSW miało odgrywać rolę centralnego „węzła” tej sieci, być operatorem systemu meta-informacyjnego. Jadwiga Majewska-Tronowicz i Ewa Mikina przedstawiły koncepcje gromadzenia oraz opracowywania w CSW dokumentacji i informacji o sztuce XX wieku. Zaprezentowano model systemu komputerowego, który zamierzano tam wdrożyć i rozwijać. W trakcie obrad omawiano również zagadnienia technologiczne: konieczność stworzenia, drogą oddolnych inicjatyw, zunifikowanego oprogramowania, „służącego w części uniwersalnej wszystkim zainteresowanym, wyposażonego w opcje umożliwiające rozszerzenie programu zgodnie z potrzebami każdej ze współpracujących stron”<sup>409</sup>; możliwości pracy z wykorzystaniem sieci komputerowych pozwalających na wymianę i współtworzenie baz danych; stosowanie dysku optycznego i multimediiów w dostępie do informacji;

406  
J. Majewska-Tronowicz,  
*Automatyzacja procesów informacyjnych w Centrum Sztuki Współczesnej*, [w:] „Obieg”, lipiec 1990, nlb.

407  
J. Majewska-Tronowicz, E. Mikina,  
*Sesja: Nowe techniki dokumentacji a sztuka*, op. cit., s. 35.

408  
Podaję za relacją Majewskiej-Tronowicz i Mikiny – *ibidem*.

409  
*Ibidem*, s. 36

problemy związane z przetwarzaniem i wyszukiwaniem danych. Pojawiła się też kwestia praw autorskich i ewentualnych opłat za udostępnianie dokumentacji. Wreszcie, rysowano dalekosiężne perspektywy włączenia tak zaprojektowanej polskiej sieci informacji o sztuce w europejskie systemy informacji.

Jak się można domyślić, tych planów, niezwykle ambitnych i wyprzedzających swój czas, nie udało się zrealizować. Nie doszło do nawiązania szerokiej współpracy instytucjonalnej ani sporządzeniu raportu na temat zbiorów dokumentacji sztuki gromadzonych w polskich placówkach, nie mówiąc już o stworzeniu komputerowego systemu porządkowania, przetwarzania i wyszukiwania informacji, który działałby na bazie zunifikowanego oprogramowania i pozwalałby na sieciową komunikację, wymianę informacji i współtworzenie baz poszczególnych instytucji. Na przeszkodzie stanęły takie czynniki, jak spadek nakładów na kulturę, brak spójnej i długofalowej krajowej polityki kulturalnej w latach dziewięćdziesiątych – szczególnie w zakresie modernizowania infrastruktury i sposobu funkcjonowania instytucji związanych ze sztuką współczesną – decentralizacja finansowania i zarządzania instytucjami kultury, koszt i niedostatki istniejących technologii komputerowych czy wreszcie brak szerszej wiedzy o potrzebie i wartości zintegrowanej sieci baz informacji o sztuce. Sesja, która odbyła się w CSW sama stanowi dziś ważny dokument świadomości, ambicji i rozmachu zespołu tej instytucji na wczesnym etapie transformacji ustrojowej, a jednocześnie – w przededniu ery internetowej<sup>410</sup>. Jest też świadectwem dążenia do instytucjonalizacji i systematyzacji idei oraz praktyk alternatywnego ruchu galeryjnego lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w zakresie dokumentacji sztuki, wymiany informacji i usieciowienia<sup>411</sup>. W ten właśnie kontekst – w dążenie do podjęcia i urzeczywistnienia na szerszą skalę wzorców instytucjonalnych, jakie wypracował ruch galeryjny – wpisywała się wystawa *Kręgi Wschodniej* i pokaz materiałów informujących o historii galerii.

Ostatnim z przedsięwzięć, za sprawą których Wschodnia podsumowała swoją działalność z lat osiemdziesiątych, inwestując zgromadzony kapitał symboliczny w integrację i rozwój związanego z nią środowiska artystycznego, była wystawa *Łódzki ruch neoawangardy 1970–1992*, zorganizowana przez Robakowskiego we współpracy z Grzegorskim i Klimczakiem. Inicjatywa oraz ramowa koncepcja pokazu wyszły od Robakowskiego. Szukał on sposobu na to, aby w formie wystawienniczej zaprezentować narrację o historii alternatywnej sceny artystycznej w Łodzi, jaką rozwijał w wielu tekstach z lat osiemdziesiątych<sup>412</sup>. Starał się w nich umiejscowić dokonania Warszkatu Formy Filmowej i utwierdzić pozycję grupy w szerszych ciągach historycznych, ukazać ciągłość między sztuką lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a szczególności dowieść, że wiele zjawisk zaistniałych w latach osiemdziesiątych, na przykład Kultura Zrzuty, miało

410  
Zagadnienie to wymaga niewątpliwie dalszych kwerend, rekonstrukcji i pogłębionych analiz. Warto też niewątpliwie powrócić dziś do idei stworzenia systemu (systemów) meta-informacji wobec postępującej digitalizacji dokumentów życia artystycznego i tworzenia dzieł pomniejszych, niepowiązanych ze sobą elektronicznych baz i archiwów. Wydaje się, że dopiero dziś idea ta jest możliwa do zrealizowania.

411  
Symbolicznym uznaniem wagi tego dziedzictwa było zaproszenie do udziału w obradach reprezentantów tego ruchu – artystę Przemysław Kwiekę, współtworzącego wraz z Zofią Kulik Pracownię Działań, Dokumentacji i Upowszechniania (PDDiU) oraz artystę i teoretyka kultury Jana Stanisława Wojciechowskiego.

412  
Zob. w szczególności teksty zebrane w książce: J. Robakowski, *Sztuka poszukiwania decyzji. Dekada 1980–1990*, op. cit. Szerzej działalność Robakowskiego jako historyka sztuki i rolę historii sztuki w jego przedsięwzięciach artystyczno-organizacyjnych analizuję w tekście *O pożytkach z historii sztuki dla życia. Galeria Wymiany i Kolekcja Multimedialna Józefa Robakowskiego*, op. cit., s. 48–93.

swoje precedensy w poprzedniej dekadzie lub wywodziło się z charakterystycznej dla niej, neoawangardowej kultury artystycznej. Wystawa miała być rozwinięciem tych narracji, potwierdzającym je świadectwem, a zarazem sposobem na ich nagłośnienie i szerszą dystrybucję. Miała też być niewątpliwie kolejną manifestacją kluczowej roli, jaką Łódź odegrała w rozwoju sztuki conceptualnej, performance, instalacji i nowych mediów – pod tym względem pokaz stanowił kontynuację *Lochów Manhattanu*. Przedsięwzięcie było też przejawem ekspansji organizacyjnej Robakowskiego, który w zmienionej sytuacji ustrojowej poszukiwał instytucjonalnych, technicznych i finansowych możliwości działania w sferze publicznej. Już w listopadzie 1989 roku próbował uzyskać dostęp do łódzkiego oddziału Telewizji Polskiej. Złożył tam wówczas projekt serii półgodzinnych programów telewizyjnych *Szalona galeria*<sup>413</sup>. Była to tyleż próba nawiązania realnej współpracy, co swoisty manifest krytyki instytucjonalnej i polityki historyczno-artystycznej Robakowskiego. Z charakterystyczną retoryką i rozmachem artysta pisał do kierownictwa OTV Łódź:

*Myszę, że minęły bezpowrotnie czasy waszej inercji, nieróbstwa, braku kompetencji, nakazów, wręcz głupoty. [...] Łódź już powszechnie okrzyknięto stolicą innych mediów Centralnej Europy. Tą audycją chcę udowodnić naszym mieszkańcom, ba, nawet całemu światu, że tak jest naprawdę. Projekt zwariowany, ale prawdziwy [...] Muszę mieć tylko wolną rękę oraz operatora obrazu i dźwięku, czasami studio TV, możliwość montażu elektronicznego, kierownika produkcji i to wszystko!*<sup>414</sup>

Programy miały ukazywać szeroką panoramę historyczną sztuki łódzkiej, od okresu międzywojennego, przez powojnie, lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte, aż po końcówkę lat osiemdziesiątych, i obficie czerpać z materiałów archiwalnych, a szczególnie dokumentacji zgromadzonej w ramach alternatywnego ruchu galeryjnego. „Zamierzam poruszyć archiwa bibliotek łódzkich, muzeów, zbiorów prywatnych oraz odkryć społeczeństwu tzw. łódzkie domy sztuki (Zagrodzkiego, Mikołajczyka, Różyckiego, Jaskuły, Micha i Królikiewicza, Paruzela, Galerii Wschodniej, Galerii Wymiany, Łodzi Kaliskiej, Moskwy, Pomarańczowej Alternatywy, Bielenieckiego i wielu innych jeszcze mi do końca nieznanymi)”<sup>415</sup>. Niestety, propozycja Robakowskiego, wysłana do ówczesnego dyrektora łódzkiego ośrodka telewizyjnego Marka Markiewicza, nie spotkała się z żadnym odzewem<sup>416</sup>. Nieco później, w latach 1992–1998, we współpracy z OTV Łódź – funkcjonującej już pod nowym kierownictwem – Robakowski przygotował cykl szesnastu programów telewizyjnych *Uderzenie sztuki*, w których w autorski sposób prezentował historyczne i aktualne zjawiska artystyczne. Cykl nie skupiał się jednak na łódzkiej scenie artystycznej, lecz obejmował twórców, realizacje i wydarzenia z całej Polski i zagranicy<sup>417</sup>.

Na przełomie grudnia 1991 i stycznia 1992 roku artysta zaprezen-

413

Było to nawiązanie do tytułu książki Mariana Minicha, dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi w latach 1935–1966 (zob. *idem, Szalona galeria*, [w:] A. Minich-Scholz, *Marian Minich – pod wiatr*; M. Minich, *Wspomnienia wojenne. Szalona galeria*, Książka i Prasa, Warszawa 2016, s. 187–327), a być może także do jego koncepcji edukacyjno-kulturowych.

414

J. Robakowski, *Szalona galeria. Projekt 30-miuntowej audycji telewizyjnej (raz w miesiącu)*, [w:] *idem, Teksty interwencyjne 1970–1995*, Galeria Moje Archiwum, Koszalin 1995, s. 133.

415

*Ibidem*.

416

Zaowocowało to artykułem interwencyjnym Robakowskiego – zob. *idem, Czyja telewizja?* [w:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 31.05.1990, s. 3.

417

Poszczególne odcinki cyklu dotyczyły postaci należących do istotnej dla Robakowskiego tradycji artystycznej (Władysław Strzemiński), kreśliły portrety uznanych współczesnych artystów polskich (Stanisław Fijałkowski i Zbigniew Warpechowski), prezentowały też młodą, debiutującą wówczas artystkę Jadwigę Sawicką. Niektóre programy miały charakter tematyczny i ukazywały obok siebie prace artystów polskich i zagranicznych, inne były poświęcone aktualnym wystawom sztuki mediów w Polsce. Trzy odcinki dotyczyły alternatywnych galerii i archiwów sztuki lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych: kolekcji fotografii Zygmunta Rytki, koszańskiej Galerii Moje Archiwum Andrzeja Ciesielskiego i Galerii Wymiany Robakowskiego – która jako jedyna reprezentowała w tym cyklu łódzki ruch galerii alternatywnych.

tował swoje narracje historyczne na wystawie *Sztuka osobna czyli Republika Artystów Niezależnych*, zorganizowanej w CSW Zamek Ujazdowski. Pokazane tam prace ze zbiorów Galerii Wymiany, uzupełnione o aktualne działania wybranych twórców, związanych głównie – choć nie tylko – z Łodzią, układały się w przyczynkową, epizodyczną i „osobliwą”<sup>418</sup> opowieść o sztuce XX wieku. Wstęp do katalogu ukazywał szerszy kontekst i stawkę polityki historyczno-artystycznej Robakowskiego na początku lat dziewięćdziesiątych. Artysta zadawał tam pytanie o obraz sztuki polskiej w momencie transformacji ustrojowej i „wchodzenia do Europy”. Pisał o konieczności zaprezentowania polskiej sztuki jako posiadającej „osobny wyraz, jakość kulturową i energetyczną”, udowodnienia, że kraj nie jest kulturowym „białym polem”, lecz posiada własną tradycję artystyczną. Zarysowywał przy tym własny kanon, który miałby być upowszechniany za granicą: kreślił ambitne zadanie wprowadzenia dokonań szeregu XIX i XX-wiecznych twórców polskich – od Dunikowskiego, Wojtkiewicza, Malczewskiego, przez Szpakowskiego, Czyżewskiego, Hillera, po Maziarską, Beresia, Borowskiego i Krasińskiego – do światowej historii sztuki: „trzeba rozsunąć historię sztuki współczesnej, żeby pomieścić w niej tych genialnych artystów”<sup>419</sup>. Twórcy, dla których należałoby „rozsunąć” historię sztuki mieli reprezentować postawę awangardową rozumianą właśnie jako „osobność”: radykalizm artystyczny i niezależność ideowa, brak zaangażowania i uwikłań społeczno-politycznych w sztuce, etos samoorganizacji. Kończąc swój tekst, Robakowski deklarował: „proponuję wystawę *Sztuka osobna* dla tych artystów, którzy obrali swoją własną drogę, bez niepotrzebnych nikomu gestów, tumultu, hałasu, krzyku i wielkich pieniędzy”<sup>420</sup>.

Rozpatrując to ostatnie zdanie w kontekście łódzkim, można dopatrzeć się w nim krytycznej aluzji do *Konstrukcji w Procesie* z 1990 roku: wielkiego, międzynarodowego, na swój sposób hucznego przedsięwzięcia, wymagającego znacznych funduszy, a w celu ich zdobycia – kontaktów ze światem biznesu i polityki. Można też zaryzykować przypuszczenie, że *Sztuka osobna*, a także późniejszy *Łódzki ruch neoawangardy 1970–1992* były po części elementem wspomianej już rywalizacji Robakowskiego i Waśki o kapitał symboliczny związany z organizowaniem życia artystycznego. Wydaje się, że w przypadku tej drugiej wystawy Robakowski mógł dążyć do ponownego znaczenia swojej roli w kształtowaniu programu Galerii Wschodniej jako głównego łódzkiego miejsca „dyskusji wokół neoawangardy”. Nie można bowiem zapominać, że od czasu *Konstrukcji w Procesie* w 1990 roku prowadzący galerię Klimczak i Grzegorski coraz silniej angażowali się w działalność organizacyjną Waśki związaną z tworzeniem Muzeum Artystów.

Wystawa zbiorowa *Łódzki ruch neoawangardy 1970–1992*, pomyślana jako autorska konstrukcja historii łódzkiej sceny artystycznej, nie mogła bazować wyłącznie na samoorganizacji środowiskowej

418

Jak już wskazywałem, jedną z inspiracji stojących za koncepcją Galerii Wymiany oraz Kolekcji Multimedialnej, a także za sposobem prezentowania zgromadzonych w ich ramach zbiorów były nowożytnie „gabinety kuriozów” lub „osobliwości” – zob. T. Załuski, *O pożytkach z historii sztuki dla życia. Galerii Wymiany i Kolekcja Multimedialna Józefa Robakowskiego*, op. cit., s. 51–91.

419

J. Robakowski, *Sztuka osobna (wstęp z konieczności)*, [w:] *Sztuka osobna czyli Republika Artystów Niezależnych*, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991, s. 2.

420

*Ibidem*.

i ekonomii „własnego sumptu”, lecz wymagała zdobycia pewnych środków finansowych z zewnątrz. W sukurs przyszła inicjatywa władz samorządowych Łodzi. W lipcu 1992 roku „Kalejdoskop” informował o pierwszej edycji konkursu Wojewody Łódzkiego i Prezydenta Miasta Łodzi *Szansa dla kultury* – na „realizację pomysłu, inicjatywy kulturalnej, przedsięwzięcia na rzecz kultury Łodzi i województwa”<sup>421</sup>. Miały to być granty przyznawane w systemie ciągłym, z konkursem rozstrzyganym raz na kwartał. Pula kwartalna wynosiła 60 milionów złotych, a pojedynczy grant nie mógł być niższy niż 2 miliony złotych. Robakowski złożył swój projekt do pierwszej edycji konkursu i – jak informował w październiku „Kalejdoskop” – wygrał ją, otrzymując na realizację wystawy 40 milionów złotych<sup>422</sup>. W swoim podaniu o grant, po raz kolejny przybierającym postać manifestu krytyki instytucjonalnej, artysta powoływał się na wcześniejsze *Lochy Manhattanu* i podkreślał fakt, że choć wystawa uczyniła z Łodzi „stolicę Innych Mediów”, to oficjalne instytucje nie zainteresowały się pokazywanymi tam pracami, nie zakupiły ani nie wzięły w depozyt żadnej z nich. W związku z tym nowe przedsięwzięcie wystawiennicze, czyli właśnie *Łódzki ruch neoawangardy 1970–1992*, miało na celu pokazanie oficjalnym instytucjom i ich pracownikom dokonań łódzkiej sztuki niezależnej – zyskującej tu, dodatkowo, legitymację administracyjną ze strony samorządu. Robakowski wskazywał też na cele środowiskowe wystawy: potrzebę integracji podzielonej i skłóconej zbiorowości artystów oraz utrwalenie wartości ich działań. Wreszcie, uciekając się do retoryki podobnej do tej, którą stosował Waśko przy okazji *Konstrukcji w Procesie* dwa lata wcześniej, pisał, że wystawa jest „niesłuchanie potrzebna” miastu i społeczeństwu, a zarazem ostrzegając, że bez takiego potwierdzenia wartości lokalnego środowiska artystycznego „Łódź przestanie być miastem żywym, nowoczesnym, przemysłowym”<sup>423</sup>. Niewątpliwie jednak do istotnych funkcji wystawy należała organizacja i integracja lokalnego środowiska artystycznego, jego samoutwierdzenie i utrwalenie wartości jego dotychczasowych działań, rozumiane jako sposób na zbudowanie kapitału symbolicznego dla przyszłych przedsięwzięć.

Wystawa odbyła się w dniach 12–30 października 1992 roku w zniszczonym i pozbawionym wyposażenia fabrykancim pałacu Ludwika Grohmana przy ulicy Tylnej 9/11, podlegającym formalnie lokalnemu Muzeum Archeologicznemu i Etnograficznemu. Kilka miesięcy wcześniej, w marcu, odbyła się tam wystawa Klimczaka *Papa Coming So(o)n*, zorganizowana pod egidą Muzeum Artystów. Pozwoliła ona „odkryć” i wstępnie przetestować przestrzeń budynku.



Willa Grohmana w trakcie wystawy *Łódzki ruch neoawangardy 1970–1992*, październik 1992

421

Ogłoszenie i regulamin konkursu *Szansa dla kultury*, druk ulotny kolportowany jako dodatek do pisma „Kalejdoskop” lipiec–sierpień 1992.

422

A. Zasadna, *Pieszko po galeriach*, [w:] „Kalejdoskop” październik 1992, nr 10, s. 8–9.

423

J. Robakowski, *Łódzki ruch neoawangardy 1969–1992*. *Szansa dla kultury* – podanie o tzw. „miejski grant”, [w:] *idem, Teksty interwencyjne 1970–1995, op. cit.*, s. 143. W pierwszej wersji tytułu wystawy zakres czasowy prezentowanego zjawiska określała lata 1969–1992, zaś w ostatecznej 1970–1992.



*Łódzki ruch neoawangardy 1970–1992*, przemowa Józefa Robakowskiego podczas otwarcia wystawy

Dodatkowym atutem był fakt, że budynek samego muzeum – i prowadzony tam przez agentów bar z alkoholem – znajdował się po drugiej stronie ulicy. Dzięki Grzegorskiemu i Klimczakowi, mocno już wówczas zaangażowanym we współtworzenie Muzeum Artystów, mogła się tam odbyć się powernisażowa impreza. W następnych latach muzeum jeszcze kilkakrotnie wykorzystywało pałac Grohmana na potrzeby organizowanych przez siebie projektów artystycznych.

W tekście opisującym koncepcję wystawy Robakowski deklarował, że chce pokazać prace twórców o postawie

*na ogół wywodzącej się z tradycji łódzkiej awangardy międzywojennej – artystów nigdy nie uwikłanych w koniunktury polityczne i społeczne. Silnie akcentujących własny punkt widzenia, niezawisłość terytorialną i administracyjną oraz anty-akademickość... przez co stali się tzw. marginesem naszej sztuki. Wyrzuceni poza nawias „oficjalności” tworzą z całą świadomością utopijny model artysty nowatora, chcącego zmienić otaczający go świat na lepszy, gdzie obowiązują partnerskie prawa bez humanitarnej obłudy, użycia przemocy, bezmyślnej jedności i pryncypialnego poklasku. Idą głośno do przodu manifestując swój „pozytywny nihilizm”, [a] co za tam idzie dystans do Rzeczywistości, z którą są jednak ściśle związani*<sup>424</sup>.

W wypowiedzi tej zwraca uwagę idealizacja i mitologizacja postaw prezentowanego środowiska artystycznego. O ile bowiem można zgodzić się, że jego przedstawiciele i przedstawicielki wykazywali daleko posuniętą „niezawisłość” ideowo-artystyczną, o tyle kwestie instytucjonalno-organizacyjne ich działalności rysowały się w sposób bardziej złożony niż sugeruje opis. Nie sposób uznać, że funkcjonowali – szczególnie, jeśli weźmie się pod uwagę cały okres, którego dotyczyła wystawa – całkowicie poza oficjalnym obiegiem; raczej krążyli między nim a tworzonym przez siebie obiegiem alternatywnym, starali się korzystać z tych możliwości, miejsc i sytuacji oficjalnego obiegu, które nie wymagały od nich kompromisów ideowo-artystycznych. Także przypisanie im dążenia do „zmiany świata”, jeśli rozumieć przez to charakterystyczne dla międzywojnia projekty działań artystycznych na rzecz szerszej zmiany społecznej, nie brzmi zbyt przekonująco. Ich idee i praktyki były niejednokrotnie ukierunkowane na zmianę mechanizmów pola produkcji artystycznej, przekształcenie instytucjonalnego i społecznego funkcjonowania sztuki, ale zasadniczo odżegnywali się oni od łączenia działalności artystycznej z zaangażowaniem społeczno-politycznym, wybierając „utopię osobności”.

Robakowski wyczuwał chyba rozdźwięk między deklaracjami absolutnej „niezawisłości” ruchu łódzkiej neoawangardy a tym, że wystawa prezentująca jego historię była organizowana dzięki

424

J. Robakowski, tekst z ulotki wystawy *Łódzki ruch neoawangardy 1969–1992*, [w:] *idem, Teksty interwencyjne 1970–1995, op. cit.*, s. 145.



środkom finansowym z łódzkiego samorządu. W związku z tym starał się nieco bagatelizować fakt otrzymania grantu. Jego tekst rozpoczął passus: „12–30 października 1992. Grant – 40 milionów złotych (cena jednego dobrego obrazu) wystarczył jako pretekst do powołania tej dużej interdyscyplinarnej inicjatywy, w której biorą udział twórcy zdecydowani manifestować swoją niepodległość artystyczną”<sup>425</sup>. Warto dodać, że wspomniana suma lekko przekraczała wówczas – po okresie hiperinflacji z lat 1989–1990 – równowartość średniej rocznej pensji<sup>426</sup>. Choć porównanie jej do „ceny jednego dobrego obrazu” było zasadne<sup>427</sup>, to warto sięgnąć też po inną perspektywę porównawczą. Otóż 40 milionów złotych wystarczyłoby, wedle ówczesnych – relatywnie niskich – cen za miejskie lokale użytkowe, na opłacenie czynszu Gallerii Wschodniej przez blisko 75 miesięcy<sup>428</sup>. W 1992 roku, na skutek zmian administracyjnych, całe mieszkanie, w którym mieści się galeria, zostało bowiem uznane za lokal użytkowy – i zachowało ten status do końca lat dziewięćdziesiątych.

Tytuł *Łódzki ruch neoawangardy 1970–1992* mógł być mylący o tyle, o ile sugerował retrospektywny przegląd realizacji ze wskazanego okresu. Tych jednak na wystawie zabrakło – historia tego



*Łódzki ruch neoawangardy 1970–1992*, prezentacja dokumentacji życia artystycznego z archiwów Gallerii Wymiany, Gallerii Wschodniej i Gallerii 80 x 140

odłamu łódzkiej sceny artystycznej została pokazana wyłącznie za pośrednictwem dokumentacji wystaw i wydarzeń z udziałem tutejszych twórców. Materiały te pochodziły głównie z archiwum Gallerii Wymiany Robakowskiego; obok nich pojawiły się pojedyncze świadectwa działalności Gallerii 80 x 140 Jerzego Trelińskiego oraz Gallerii Wschodniej. Zasadniczym celem wystawy było natomiast pokazanie aktualnej twórczości łódzkich artystów i artystek, którzy w różnych momentach wkraczali na alternatywną scenę artystyczną i zaczęli ją aktywnie współtworzyć. W skład ekspozycji weszły niemal wyłącznie obiekty i instalacje. Robakowski dążył do pojęciowego i historycznego zintegrowania prezentowanego środowiska – zróżnicowanego pokoleniowo i w zakresie postaw artystycznych – pod szyldem „neoawangardy”<sup>429</sup>: od członków Warsztatu Formy Filmowej i Jerzego Trelińskiego, przez środowisko Kultury Zrzuty, aż po twórców debiutujących na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, takich jak Łódź Fabryczna, Wspólnota Leeżeć, Marcelo Zammenhoff czy Małgorzata Borek. Bardziej realnym czynnikiem integrującym był fakt, że większość z nich prezentowała się wcześniej w Gallerii Wschodniej lub miała się tam prezentować w kolejnych latach.

W ten sposób wystawa utrwalała silną pozycję neoawangardo-

425  
*Ibidem*. Na specjalnych zaproszeniach do udziału w wystawie, jakie rozesłano do artystów i artystek, znalazła się informacja o tym, że wystawa jest „organizowana przez artystów, posiadać będzie ograniczone środki finansowe na transport i realizację ekspozycji” – zaproszenie na wystawę *Łódzki ruch neoawangardy 1969–1992*, druk ulotny, [w:] archiwum Gallerii Wschodniej.

426  
Wedle oficjalnych danych ZUS średnie roczne zarobki w 1992 roku wyniosły 35220000 złotych (12 x 2935000), <http://www.zus.pl/baza-wiedzy/skladki-wskazniki-odsetki/wskazniki/przecietne-wynagrodzenie-w-latach> [dostęp: 04.08.2018]

427  
Na początku lat dziewięćdziesiątych łódzka Galeria 86 oferowała obraz Henryka Stażewskiego z 1950 roku za 40 milionów złotych, a obraz Jerzego Nowosielskiego z 1950 roku za 45 milionów złotych – zob. MAC, *Łódzki rynek sztuki*, [w:] „Dziennik Łódzki” 7.11.1990, s. 2.

428  
We wrześniu 1992 roku opłaty za czynsz i wodę na Wschodniej ustalono na 527100 zł – protokół wymiarowy dla lokalu użytkowego Zrzeszenia Studentów Szkół Artystycznych, [w:] archiwum Administracji Zasobów Komunalnych Łódź-Śródmieście.

429  
Nie wszyscy uczestnicy wystawy identyfikowali się z tym określeniem: Ryszard Waśko kwestionował zasadność mówienia o „łódzkiej neoawangardzie” – zob. D. Cwirko-Godycka, *Wystawa sztuki Łódzki ruch neoawangardy 1970–1992*, [w:] „Exit” 1992, nr 4, s. 483.

wej kultury artystycznej jako „ruchu” definiującego specyfikę łódzkiej sztuki i jako żywej tendencji zdolnej do asymilowania nowych, pozornie odległych od niej lub kontestujących ją twórców, postaw oraz praktyk, wciągnięcia ich w swoją orbitę i narzucania im własnych ram. Robakowski starał się też zbudować – zgodnie z praktyką stosowaną przez Warsztat Formy Filmowej w latach siedemdziesiątych<sup>430</sup> – szerszą legitymizację dla „łódzkiego ruchu neoawangardy” jako spadkobiercy awangardy okresu międzywojennego. Udało mu się wciągnąć do współpracy Muzeum Sztuki – kierowane już wówczas przez Jaromira Jedlińskiego – i w ten sposób doprowadzić do organizacji wystawy towarzyszącej, która odbyła się w filii instytucji na Księżym Młynie. Ekspozycja była poświęcona twórcom awangardowym, takim jak Władysław Strzemiński czy Karol Hiller, działającym w latach trzydziestych w Łodzi i skupionym wokół czasopisma „Forma”. Ta dodatkowa, historyczna legitymizacja wyznaczyła też poniekąd apogeum trwania i przydatności pojęcia „neoawangardy” jako terminu identyfikującego specyfikę łódzkiej sceny artystycznej. Na wernisażu *Łódzkiego ruchu neoawangardy* Jacek Józwiak wykonał performance, w trakcie którego „jechał” na podwieszonym na linach rowerze, a projektor filmowy, podłączony do roweru i zasilany pedałowaniem, wyświetlał przed nim obrazy dynamicznie przemierzanych ulic Łodzi. Artysta wypowiadał przy tym słowa „przeszłość” lub „przyszłość”. Pięć lat później Robakowski, mając okazję przygotowania – raz jeszcze w współpracy z Klimczakiem i Grzegorskim – zaktualizowanej wersji wystawy poza Łodzią, w warszawskiej Zachęcie, wołał już mówić o „łódzkim progresywnym ruchu artystycznym”. Pojęcie „neoawangardy” ostatecznie stało się przeszłością.



*Łódzki ruch neoawangardy 1970–1992*, performance Jacka Józwiaka

### „Robić świadomie rzeczy ważne w sposób niedbały”<sup>431</sup>

Idea stworzenia w Łodzi miejsca, które odgrywałoby rolę międzynarodowego centrum sztuki, pojawiła się już w trakcie pierwszej edycji *Konstrukcji w Procesie* w 1981 roku. Planowano pozyskać na ten cel budynek fabryki „Budrem” przy ulicy PKWN 37, gdzie odbyła się wystawa prac zrealizowanych w ramach tej imprezy. Prace te – przekazane wówczas w darze NSZZ Solidarność – miały stać się zaczątkiem eksponowanej tam kolekcji. Wysiłki zmierzające do urzeczywistnienia tego śmiałego pomysłu przerwał stan wojenny<sup>432</sup>. Pomysł powrócił w 1989 roku, gdy Waśko przyjechał do Łodzi, by organizować tu trzecią edycję

430  
Zob. T. Załuski, *O pożytkach z historii sztuki dla życia*. Galeria Wymiany i Kolekcja Multimediałna Józefa Robakowskiego, *op. cit.*, s. 57–63.

431  
Fragment wypowiedzi Ryszarda Waśki o Muzeum Artystów: „Do naszej działalności najlepiej pasuje zdanie wygłoszone przez Gandhiego: »Robić świadomie rzeczy ważne w sposób niedbały«” – cyt. za M. Cholewiński, *Muzeum efemeryd*, [w:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki. Tygodnik Kulturalny Verte” 11.10.1996, s. II.

432  
Zob. Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [oprac.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź, op. cit.*, s. 71–73.

*Konstrukcji*. Stowarzyszenie Konstrukcja w Procesie powołała wówczas do życia instytucję, której pełna nazwa brzmiała „Muzeum Artystów – Międzynarodowa Prowizoryczna Wspólnota Artystyczna”<sup>433</sup>. Przypomnijmy, że wedle ambitnych założeń członków i członkiń stowarzyszenia oraz późniejszej fundacji, muzeum miało przygotowywać kolejne edycje *Konstrukcji w Procesie*, tworzyć, przechowywać i eksponować kolekcję poszerzaną o realizacje z przeszłych i przyszłych edycji imprezy, organizować – w ramach prowadzonej przez siebie Akademii Artystów – wykłady, warsztaty, stypendia i rezydencje artystyczne, a także prowadzić działalność dokumentacyjną i wydawniczą. Choć starano się zaznaczyć jego odmienność od istniejących instytucji wystawienniczych i podkreślano, że ma to być muzeum „bez ścian”, które „w swoim działaniu będzie przekształcało tradycyjny sens muzeum sztuki”<sup>434</sup>, to jednocześnie dążono do pozyskania budynku, który mógłby stać się jego siedzibą.

Pierwszą siedzibą Muzeum Artystów<sup>435</sup> stała się hala fabryczna zakładów „Zenit” przy ulicy Zachodniej 82. Budynek ten, wymagający generalnego remontu, został udostępniony or-



Otwarcie pierwszej siedziby Muzeum Artystów przy ulicy Zachodniej 82, październik 1990, od lewej: Emmet Williams, Adam Klimoczak, Mariusz „Benek” Olszewski, Jerzy Grzegorski, Les Levine, Ryszard Waśko

ganizatorom *Konstrukcji w Procesie*, którzy przygotowali w nim wystawę Daniela Reynoldsa, Gene’a Floresa, Jochena Gertza, Toma Billsa, Lesa Levine’a, Iana Wallace’a, Lawrence’a Weinerja i Ryszarda Waśki. 14 października 1990 roku, w dniu uroczystego otwarcia *Konstrukcji*, zainicjowano tam działalność West Gallery. Nazwa, podobnie jak w przypadku Galerii Wschodniej, została zaczerpnięta od nazwy ulicy, przy której znajdował się budynek, ale zarówno

samo określenie „zachodnia”, jak i użycie języka angielskiego miały wskazywać na międzynarodowy charakter miejsca i jego otwarcie na Zachód. W trakcie wernisażu ogłoszono powstanie tam Muzeum Artystów. Okolicznościowe przemówienie wygłosił z drabiny Emmett Williams, jeden z założycieli Fluxusu, wybrany na honorowego „dyrektora-prezydenta” muzeum. Jak donosiły później gazety, wydarzenie świętowano, pijąc szampana prosto z butelek<sup>436</sup>.

W grudniu 1990 roku w West Gallery otwarto wystawę prac dziesięciu artystów i artystek związanych z Fluxusem, między innymi Alison Knowles, Ay-O, Corrada Costy, Charlotte Moorman, Dicka Higginsa, Milana Kniżáka i Emmetta Williamsa. Były to głównie prace na papierze, wykonane w większości w technikach litografii i serigrafii. Ich kolekcja, opisywana – z nie-

433

Zob. reprodukcję fragmentu „Biuletynu Nr 1 Stowarzyszenia Konstrukcja w Procesie” z 1.05.1990, [w:] *ibidem*, s. 151.

434

Zob. *ibidem*, s. 257 oraz M.K., *Muzeum artystów*, [w:] „Dziennik Łódzki” 5.10.1990, s. 3. Napięcie między tymi sprzecznymi dążeniami było wyraźnie dostrzegane w momencie otwarcia pierwszej siedziby Muzeum Artystów – zob. L. Skompaska, *Konstrukcja w Procesie po raz trzeci*, *op. cit.*, s. 172.

435

Dziękuję Maciejowi Cholewińskiemu za udostępnienie archiwaliów Muzeum Artystów oraz Galerii Wschodniej znajdujących się w Dziale Dokumentacji Naukowej Muzeum Sztuki w Łodzi.

436

M. Koprowski, *Łódź na fali*, [w:] „Odgłosy” listopad 1990, nr 1683, s. 13. Scenę tę pokazuje też film *Back in Łódź. Konstrukcja w Procesie*.

wątpliwą przesadą – jako „jeden z najbogatszych zestawów sztuki Fluxusu”<sup>437</sup>, została przekazana muzeum w darze przez włoską galerzystkę i kolekcjonerkę sztuki Rosannę Chiessi<sup>438</sup>. Wystawa była rodzajem symbolicznej deklaracji – wskazywała tradycję, na którą miało się odtąd powoływać Muzeum Artystów. Nawiazania do polskiego konstruktywizmu, grupy a.r. oraz awangardowej idei łączenia sztuki z zaangażowaniem społecznym, które legitymizowały *Konstrukcję w Procesie* w 1981 roku, zastąpił patronat Fluxusu, pozbawionego swych odniesień politycznych i postrzeganego przede wszystkim jako idea międzynarodowej wspólnoty artystycznej. „Idee Fluxusu, dotyczące bytu twórcy, jego funkcji wśród innych artystów, jak i funkcji przestrzeni twórczej, współbrzmia z ideą Muzeum Artystów, bliskie są postawie twórców skupionych wokół ruchu Konstrukcja w Procesie. [...] I tak oto idee Fluxusu zabarwiają nadzieją sztukę lat 90-tych, a Emmett Williams, współzałożyciel ruchu, zostaje prezydentem Muzeum Artystów”<sup>439</sup>.

Po zakończeniu wystawy rozpoczęły się problemy z budynkiem przy ulicy Zachodniej 82. Pomimo wcześniejszych zapewnień kierownictwa zakładów „Zenit” i władz miejskich, nie udało się go pozyskać formalnie dla Fundacji Konstrukcja w Procesie. Przedstawiciel lokalnego samorządu zastrzegął, że zgodnie z istniejącą sytuacją prawną gminy nie mogą swobodnie dysponować majątkiem komunalnym i obiecywał, że jeśli tylko zaistnieje taka możliwość prawna, „to z pewnością budynek zostanie przekazany fundacji na potrzeby muzeum”<sup>440</sup>. Gdy jednak zakłady „Zenit” przekształcono w spółkę, obietnica została wycofana, a Muzeum Artystów musiało ostatecznie pożegnać się ze swoim pierwszym budynkiem<sup>441</sup>. Na blisko pół roku, do czasu znalezienia innego stałego lokum, prowizoryczną siedzibą muzeum stała się Galeria Wschodnia<sup>442</sup>. Nowy budynek znalazła Ewa Róża Fabjanowska, pełniąca wówczas funkcję „dyrektora urzędującego”<sup>443</sup> Muzeum Artystów. Była to dawna willa fabrykanckiej rodziny Grohmanów przy ulicy Tylnej 14. Należała do zakładów przemysłu bawełnianego „Uniontex” i przez lata była siedzibą przyzakładowego przedszkola. Gdy zostało ono zlikwidowane w wyniku postępującego upadku i prywatyzacji zakładów, pusty budynek użyczono Fundacji Konstrukcja w Procesie, nie dokonując jednak formalnego przekazania własności.



Muzeum Artystów przy ulicy Tylnej 14, wczesne lata dziewięćdziesiąte

437

Dział „Kronika łódzka”, [w:] „Kalejdoskop” grudzień 1990, nr 12, s. 31.

438

Zob. Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [oprac.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, *op. cit.*, s. 261, gdzie reprodukowany jest list od Rosanny Chiessi z listą przekazanych prac.

439

P. Sobczak, *Fluxus w Muzeum Artystów*, [w:] „Kalejdoskop” marzec 1991, nr 3, s. 43.

440

Wypowiedź Andrzeja Terleckiego, przewodniczącego Sejmiku Samorządowego i Komisji Kultury Rady Miejskiej w Łodzi, w artykule *Konstrukcja w Procesie*, [w:] „Kalejdoskop” czerwiec 1991, nr 6, s. 46.

441

Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [oprac.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, *op. cit.*, s. 266.

442

*Ibidem*, s. 268.

443

Dział „Kronika łódzka”, [w:] „Kalejdoskop” grudzień 1990, nr 12, s. 31.

W październiku 1991 roku otwarto tam nową siedzibę Mu-

zeum Artystów. Wydarzeniem inauguracyjnym jego działalność w tym miejscu była retrospektywna wystawa Emmetta Williamsa. W trakcie wernisazu Waško został uhonorowany nagrodą



Rzeźba Emilie Beneš-Brzezinskiej w parku przy pałacu Grohmana, na jej tle stoją od lewej: Wojciech Filipczak, Paweł Hartman, Jerzy Grzegorski, Małgorzata Sidor, Ryszard Waško, Adam Klimczak, Małgorzata Borek, Jacek Mrozowicz

Sprężyny. Uroczyste otwarcie miało też swoje akcenty polityczno-ekonomiczne. Najważniejszym była obecność Zbigniewa Brzezińskiego, politologa i dyplomaty, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych doradcy prezydentów USA, który przyjechał specjalnie na tę okazję z żoną, rzeźbiarką Emilie Beneš-Brzezinska. Ta zaskakująca wizyta wymaga niewątpliwie wyjaśnienia. W trakcie pobytu w USA w kwietniu 1990 roku Waško zaprzyjaźnił się z Alanną Heiss, kuratorką i pionierką ruchu alternatywnych miejsc sztuki w USA. Heiss zaproponowała mu objęcie funkcji dyrektora artystycznego prowadzonej przez nią nowojorskiej galerii P.S.1 Contemporary Art Center. Waško zgodził się i na początku 1991

roku zaczął pracować w Nowym Jorku, intensywnie eksplorując tamtejszą scenę artystyczną. To właśnie wtedy poznał Emilie Beneš-Brzezinska. Opowiedział jej o *Konstrukcji w Procesie* oraz tworzącym się Muzeum Artystów, a także zaprosił do zorganizowania tam wystawy. Beneš-Brzezinska przyjechała do Łodzi już w maju 1991 roku. Odwiedziła budynek przy ulicy Zachodniej 82 – którego los nie był jeszcze wówczas przesądzony – i jak donosiła prasa, „zapowiedziała, że po powrocie do USA podejmie energiczne działania rzecz pełnego urzeczywistnienia idei łódzkiego muzeum. W szczególności będzie zabiegać o zgromadzenie funduszy na ten cel. Na powodzenie tej akcji poważny wpływ może mieć autorytet jej męża, prof. Zbigniewa Brzezińskiego, który osobiście zaangażował się w sprawę Muzeum Artystów”<sup>445</sup>. Istotnie, akcja zbierania środków finansowych w USA przynosiła skutek i później Beneš-Brzezinska wielokrotnie przesyłała pieniądze na wsparcie działalności muzeum<sup>446</sup>. Równie, jeśli nie bardziej istotny był jednak kapitał symboliczny oraz wsparcie polityczne, jakie organizatorzy *Konstrukcji w Procesie* i Muzeum Artystów mogli zyskać w Polsce dzięki firmowaniu ich przedsięwzięcia przez męża artystki, Zbigniewa Brzezińskiego<sup>447</sup>. Po 1989 roku był on tutaj ważnym autorytetem naukowym i politycznym. W latach pięćdziesiątych opracował wraz z Carlem Friedrichem model totalitaryzmu jako narzędzia badań historyczno-politologicznych. Choć model ten został zakwestionowany na Zachodzie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w ramach tzw. nurtu rewizjonistycznego, to potem powrócił jako często stosowa-

444

„Będąc dyrektorem Muzeum [sic] P.S.1 w Nowym Jorku [Waško – T.Z.] przyszedł kiedyś na moją wystawę. Zaprosiłam go do Washingtonu, aby mu pokazać, że oprócz Nowego Jorku są jeszcze inne miasta, w których mieszkają i tworzą artyści” – I. Stanisławska, *W Łodzi jestem sobą...* Rozmowa z Emilie Beneš-Brzezinska, [w:] „Kalejdoskop” czerwiec 1993, nr 6, s. 3.

445

Dział „Kronika towarzyska”, [w:] „Kalejdoskop” czerwiec 1991, nr 6, s. 32.

446

Rozmowa autora z Tomaszem Matuszakiem, styczeń 2015.

447

Brzeziński zgodził się wówczas pełnić symboliczną funkcję przewodniczącego Międzynarodowej Rady Muzeum Artystów – Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [oprac.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź, op. cit.*, s. 271.

wany – jeśli nie dominujący – paradygmat badawczy w postsojalistycznej Polsce<sup>448</sup>. Wpływ, jaki Brzeziński miał przez lata na amerykańską i międzynarodową politykę zagraniczną, przyczynił się zaś do tego, że był on „traktowany jako jeden z architektów polskiej wolności po 1989 roku”<sup>449</sup>.

Przyjazd Brzezińskiego na otwarcie Muzeum Artystów przyciągnął lokalnych polityków. W wernisazu wzięła udział wiceprezydent Łodzi Elżbieta Hibner – wspierająca wcześniej *Konstrukcję w Procesie* – oraz minister do spraw reprivatyzacji w kancelarii prezydenta Lecha Wałęsy Jerzy Grohman. W tym ostatnim przypadku o przyjeździe zdecydowały również względy prywatne: jak donosiła prasa, minister – wnuk Ludwika Grohmana, do którego należała willa użyczona Muzeum Artystów – „mógł po latach wejść do pokoju dziecięcego, w którym bawił się odwiedzając dom ciotki”<sup>450</sup>. Z inicjatywy Mirosława Drzewieckiego, łódzkiego biznesmena i polityka związanego z Kongresem Liberalno-Demokratycznym, zorganizowano później „w sali bankietowej Muzeum Historii Miasta Łodzi [...] uroczysty obiad – spotkanie prof. Brzezińskiego z przedstawicielami świata polityki i biznesu”<sup>451</sup>. Ten kapitał symboliczny, budowany taktycznymi posunięciami przez Waškę, miał zaprocentować przy okazji kolejnej edycji *Konstrukcji w Procesie*; powróć do tego nieco dalej.

Otwarcie pierwszej siedziby Muzeum Artystów pokazało, jak istotną rolę w organizowaniu powstającej instytucji pełnili Grzegorski i Klimczak. Na zdjęciach i materiałach filmowych występowali razem z Wašką, prezentując nowe miejsce i udzielając wywiadów mediom. Ich współpraca przejawiała się także w trwającej wymianie artystyczno-organizacyjnej. Już w marcu 1989 roku Maria Waško pokazała na Wschodniej film poświęcony twórczości kilkorga artystów i artystek z różnych krajów, zrealizowany na stypendium w USA. W 1990 roku, oprócz sfinansowania nagrody Sprężyny dla Wschodniej, Stowarzyszenie Konstrukcja w Procesie przyznało



Ryszard Waško, *Moje kwiaty są owocem*, październik 1991

Klimczakowi, w ramach zorganizowanego przez siebie konkursu, stypendium na odbycie podróży artystycznej<sup>452</sup>. Klimczak wyjechał wówczas do Frankfurtu nad Menem, gdzie zwiedzał muzea i galerie, prezentował własną sztukę, a także starał się nawiązać kontakty z tamtejszymi artystami i galernikami. Waško brał z kolei udział w zbiorowych wystawach *Kręgi Wschodniej* oraz *Łódzki ruch neoawangardy 1970–1992*, organizowanych lub współorganizowanych przez Grzegorskiego i Klimczaka. W październiku 1991 roku miał też swój pierwszy indywidualny pokaz na Wschodniej – *Moje kwiaty są owocem*. Składały się na niego insta-

448

Zob. A. Zysiak, *Punkty za pochodzenie. Powojenna modernizacja i uniwersytet w robotniczym mieście*, Nomos, Kraków 2016, s. 19–26.

449

Ł. Gadzała, *Czy Brzeziński wielkim był?*, [w:] „Przegląd Polityczny” 2018, nr 148, <http://przegladpolityczny.pl/czy-brzeziński-wielkim-był/> [dostęp: 20.10.2018].

450

Dział „Kronika towarzyska”, [w:] „Kalejdoskop” listopad 1991, nr 8, s. 29.

451

Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [oprac.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź, op. cit.*, s. 271.

452

Dział „Kronika towarzyska”, [w:] „Kalejdoskop” lipiec–sierpień 1990, nr 7–8, s. 32. Jury w składzie: Wojciech Bruszewski, Ryszard Waško, Jan Świdziński i Lucyna Skompska przyznało wówczas stypendia (po 1500 DM) na podróże artystyczne Pawłowi Kwaśniewskiemu, Małgorzacie Turewicz, Markowi Kijewskiemu i Adamowi Klimczakowi.

lacje z metalowymi obiektami – przyczepionymi do ściany, czarnymi śmietniczkami, na których umieszczono bryły zamrożonego mleka. Topniejąc, mleko ściekało na metalowe rynienki ustawione na podłodze, gdzie stopniowo fermentowało i pleśniało. Była to dość typowa realizacja dla tego okresu w twórczości Waśki, ze względu na wykorzystywanie naturalnych procesów przemiany różnych substancji i fascynację fenomenami życia, rozwoju, degradacji, umierania, przemiany i odradzania się. Wiosną tego samego roku, gdy Waśko przebywał w USA, pracując jako dyrektor artystyczny P.S.1, Klimczak i Grzegorski wzięli na siebie główny ciężar organiza-



Montaż obiektu Richarda Nonasa *Milczący sojusznik*, aleja Artura Rubinsteina, luty 1990, od lewej: Mariusz „Benek” Olszewski, Paweł Sobczak, Richard Nonas, Adam Klimczak, Józef Robakowski

cyjny związany z działaniami Muzeum Artystów. Pracowali między innymi przy montażu na łódzkiej alei Artura Rubinsteina minimalistycznego obiektu autorstwa Richarda Nonasa, jednego z „weteranów” *Konstrukcji w Procesie*. Praca, zatytułowana *Milczący sojusznik*, powstała dzięki wspólnej inicjatywie Muzeum Artystów oraz Fundacji Ulicy Piotrkowskiej, współtworzonej przez członków grupy Łódź Kaliska<sup>453</sup>, angażujących się wtedy w animowanie działań kulturalnych w przestrzeni miejskiej. Gdy muzeum przeniosło się do nowej siedziby przy ulicy Tylnej 14, Klimczak i Grzegorski stopniowo przekierowali tam całą swoją aktywność organizacyjną.

Wydaje się, że zaangażowanie w Muzeum Artystów jawiło się prowadzącym Wschodnią jako logiczny krok rozwojowy, wynikający z ich wcześniejszej działalności. Miała to być próba przeniesienia modelu galerii alternatywnej, założonej i prowadzonej przez artystów, na szerszą płaszczyznę: zachowania autonomii ideowo-organizacyjnej przy częściowej formalizacji i instytucjonalizacji, umożliwiającej pozyskanie prawa do budynku oraz wsparcia finansowego ze strony lokalnego samorządu, a dzięki temu – realizację ambitniejszych, międzynarodowych przedsięwzięć artystycznych. Byłoby to więc spełnienie zamierzeń, o których Grzegorski i Klimczak mówili w przywoływanym już wywiadzie z 1988 roku<sup>454</sup>.

Choć budynek Muzeum Artystów przy ulicy Tylnej 14 wymagał generalnego remontu, to i tak dysponował lepszymi warunkami dla działalności artystyczno-wystawienniczej niż Wschodnia. Były tam większe sale wystawowe, jedno z pomieszczeń wydzierżawiono agentom na sklepik, a od strony podwórza mieścił się ogród z altaną. Wszystko to spowodowało, że już w 1992 roku życie artystyczno-towarzystwie środowiska związanego ze Wschodnią zaczęło przenosić się do Muzeum Artystów. Oprócz Grzegorskiego i Klimczaka w prace organizacyjne związane z nowym miejscem najsilniej angażowali się Paweł Hartman, Mariusz „Benek” Olszewski oraz, nieco później,

453

Zob. Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [oprac.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, op. cit., s. 268. W 1994 rok praca Nonasa została skradziona i próbowano ją sprzedać na złom – zob. W. Kaliński, *Urowadzenie obiektu*, [w:] „Gazeta Wyborcza. Magazyn” 15.08.1994, s. 16–17.

454

I. Klamann, *Galeria Wschodnia*. Wywiad z Jerzym Grzegorskim i Adamem Klimczakiem, op. cit., s. 38.

około 1993 roku, grupa młodych artystów i artystek, z których większość debiutowała na początku lat dziewięćdziesiątych: Tomasz Matuszak, Małgorzata Borek, Robert Rabięga, Mariusz Sołtysik, Jacek Mrozowicz, Bartłomiej Smoczyński, Sławomir Belina. Własnym sumptem przeprowadzono prowizoryczny remont budynku, uporządkowano też ogród. W pracach uczestniczyło wiele innych osób z łódzkiego środowiska artystycznego, włączających się w tworzenie wspólnotowego, lokalnego i międzynarodowego miejsca.

Klimczak i Grzegorski współkształtowali z Waśką program wystawienniczy muzeum. Waśko wniósł swoje kontakty międzynarodowe, zaś oni swoje rozeznanie w scenie lokalnej, ogólnopolską sieć kontaktów wypracowaną na Wschodniej, a z czasem – nowe kontakty międzynarodowe. Od 1992 roku działalność Wschodniej trudno w praktyce oddzielić od działalności Muzeum Artystów. Wprawdzie galeria nadal realizowała własne wystawy, firmowane jej nazwą, ale niektóre jej przedsięwzięcia były już prezentowane jako efekt współpracy obu miejsc, zaś inne, choć inicjowane przez Klimczaka i Grzegorskiego, były realizowane przez nich wyłącznie pod szyldem muzeum. Do przykładów działań prezentowanych jako efekt współpracy obu miejsc należała wystawa Seana O’Reilly’ego, który na przełomie listopada i grudnia 1992 roku zaprezentował w Pałacu Grohmana instalację muzyczną *Elegeia* – dwie monumentalne konstrukcje z piszczatek i plastikowych rur emitujące dźwięki za sprawą sterowanych komputerowo kompresorów powietrza. Innym była międzynarodowa wymiana artystyczna



Sean O’Reilly, *Elegeia*, pałac Grohmana, listopad – grudzień 1992



Gerry Amman, *InterCity Project Vienna–Łódź 1993*, czerwiec 1993

*Intercity Art Project Vienna–Łódź 1993*, zorganizowana – najprawdopodobniej dzięki kontaktom Antoniego Mikołajczyka – przez oba miejsca we współpracy z wiedeńską Galerie Theuretzbacher. Na Wschodniej swoje instalacje zrealizowali wówczas Gerry Ammann i Manfred Schu: pierwszy przedzielił większą salę wystawową czarną ścianą, w skład której wchodziły okna wymontowane z budynku Muzeum Artystów i oklejone złotą folią, zaś drugi, działając kontrpunktowo, starał się „udomowić” sąsiednią salę i wprowadził do niej stół z roślinami, których łodygi pięły się po zawieszonych na ścianie listewkach.

W programie Muzeum Artystów można wyróżnić kilka tendencji<sup>455</sup>. Odbływały się tam, szczególnie w początkowym okresie, do końca 1992 roku, indywidualne wystawy twórców łódzkich, takich

455

Zob. K. Jabłońska, *Muzeum Artystów – Kalendarium*, [w:] „Sztuka i Dokumentacja” 2011, nr 4, s. 90–98; opracowanie pomija kilka wydarzeń i zawiera drobne nieścisłości.



jak Edward Łazikowski, Adam Klimczak, Wojciech Bruszewski, Józef Robakowski i Wojciech Leder. Zapraszano też artystów i artystki z zagranicy – między innymi Joan Jonas, Paula Panhuysena, Ay-O, Emmetta Williamsa, László Kerekesa, Hartmuta Böhma, Kena Unswortha – na indywidualne pokazy: wystawy, działania performance czy tworzenie realizacji rzeźbiarskich w otwartej przestrzeni. Specjalnością muzeum były jednak przedsięwzięcia zbiorowe. Między czerwcem 1992 roku i czerwcem 1993 roku odbyło się tam siedem odsłon projektu *InterView Berlin–Łódź*, przygotowanego przez berlińską kuratorkę Angelikę Stepken i finansowanego przez władze Berlina. W ramach każdej odsłony odbywały się wystawy kilkorga twórców z Berlina, reprezentujących tamtejsze międzynarodowe środowisko artystyczne, oraz twórców polskich, głównie z Łodzi, należących do sieci kontaktów Galerii Wschodniej. Ważnym aspektem tego cyklu było dążenie do konfrontacji postaw oraz doświadczeń artystów i artystek ze Wschodu i Zachodu<sup>456</sup>. Muzeum zorganizowało też kilka projektów „politycznych” – a ściślej takich, w których sztuka miała być narzędziem symbolicznego pokonania barier ustanowionych przez politykę. W 1992 roku, w ramach artystyczno-humanitarnej akcji *Red Cross*, wysłano do uczestników i uczestniczek wcześniejszych *Konstrukcji w Procesie* zaproszenie do nadsyłania do Łodzi przedmiotów użytku codziennego jako dzieł sztuki. Miały być one transportowane samochodem ze znakiem czerwonego krzyża do Berlina Wschodniego, Pragi, Bratysławy, Budapesztu, Sarajewa. W każdym z miast transport miał być uzupełniany o kolejne dary, które ostatecznie miały trafić do Tirany i tam zostać rozdane mieszkańcom. Jak podaje Waśko, ze względu na trwającą w Jugosławii wojnę nie uzyskano niezbędnych pozwoleń na przejazd i projekt skończył się na pokazie przesłanych przedmiotów w Muzeum Artystów<sup>457</sup>. Z kolei urządzona w listopadzie 1992 roku wystawa grupy emigracyjnych artystów chińskich *Rozmowa* przerosła się w symboliczny manifest – powołanie Prowizorycznego Muzeum Chińskiej Sztuki Współczesnej. Wreszcie, w październiku 1995 roku w muzeum miało miejsce *Spotkanie* – wspólna wystawa twórców izraelskich i palestyńskich.

Muzeum Artystów było również miejscem prezentacji młodego pokolenia artystów i artystek z Polski. Dzięki ogólnopolskim kontaktom Grzegorskiego i Klimczaka w styczniu 1995 roku, w ramach projektu *Candid camera?*, zorganizowanego przez muzeum wspólnie z Galerią Wschodnią i Szkołą Filmową w Łodzi, prezentowali się między innymi artyści z Poznania<sup>458</sup>, a miesiąc później odbyła się wystawa *Białko – przyczynek do nowej szkoły gdańskiej*, przygotowana we współpracy z pracownikami nowych mediów z Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku oraz tamtejszymi galeriami Wyspa i Łażnia Miejska. Aktywizowało się też młode środowisko łódzkie. Wspominana już grupa artystów i artystek zwią-

456

Zob. A. Stepken [red.], *Interview 1–7. Berlin / Łódź*, Wydawnictwo Hotel Sztuki, Warszawa 1993.

457

Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [oprac.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź, op. cit.*, s. 289.

458

Jednym z artystów biorących udział w wystawie był Michael Kurzwelley, prowadzący w Poznaniu Międzynarodowe Centrum Sztuki. Już w 1992 roku skontaktował się on z Muzeum Artystów, proponując współpracę i wymianę artystyczną – list Michaela Kurzwelley'ego do Muzeum Artystów z 25.20.1992, rękopis, [w:] archiwum Galerii Wschodniej.

zanych z muzeum stworzyła przy nim cykliczny projekt *Marcowe Gody*. Powołali oni stowarzyszenie o tej samej nazwie i w marcu 1994 roku w budynku muzeum oraz znajdującym się naprzeciwko Pałacu Grohmana zorganizowali pierwszą edycję imprezy, w której zaprezentowali własne prace. Obok Matuszaka, Borek, Beliny, Mrozowicza, Rabiegi i Sołtysika w wystawie wzięła wówczas udział Beata Sowińska oraz grupa Łódź Fabryczna<sup>459</sup>. W kolejnym roku *Marcowe Gody* zyskały bardziej rozbudowany charakter: uczestnicy i uczestniczki pierwszej edycji zaprosili do udziału w wystawach, koncertach i pokazach mody ponad siedemdziesiąt osób z całej Polski, w tym silną reprezentację z Łodzi; w jej skład weszła między innymi grupa Wspólnota Leeieżć, Barbara Konopka, Konrad Kuzyszyn, Magdalena Samborska, a z koncertem wystąpił zespół Jude<sup>460</sup>. Ostatnia edycja z 1996 roku zgromadziła blisko dwadzieścia osób. Obok twórców z Łodzi wzięli w niej udział między innymi Anna Baumgart, Agata Michowska czy Oskar Dawicki.

Dzięki zagranicznym kontaktom Grzegorskiego i Klimczaka, Galeria Wschodnia i Muzeum Artystów wzięły udział w organizacji przedsięwzięcia *Site-ations* przygotowanego w walijskim Cardiff przez tamtejszy ośrodek Artists' Project. W 1990 roku Grzegorski pojechał do Oxfordu w Wielkiej Brytanii, by odwiedzić przebywających tam znajomych Małgorzatę Sidor i Piotra Szymora. Wspólnie udali się do Cardiff, gdzie Grzegorski poznał Seana O'Reilly'ego i Emmę Lawton. Zaprzyjaźnił się z nimi i rozpoczął rozmowy o możliwych formach współpracy. Od tego czasu utrzymywali intensywne kontakty, co między innymi zaowocowało zaproszeniem do Łodzi O'Reilly'ego, który miał dwa indywidualne pokazy zorganizowane przez Galerię Wschodnią pod koniec 1992 roku. W tym samym roku w Cardiff z inicjatywy Lawton i O'Reilly'ego powstał Artists' Project, utworzony na wzór i jako „filia” czy też „biuro” Muzeum Artystów. Łódzkie inspiracje zaznaczyły się też w koncepcji międzynarodowego projektu *Site-ations*, który nawiązywał z kolei do *Konstrukcji w Procesie*<sup>461</sup>. Został on zainicjowany i przygotowany przez Emmę Lawton oraz Małgorzatę Sidor<sup>462</sup>. Sidor była też jedną z czworga kuratorek i kuratorów – stroną polską oprócz niej reprezentował Adam Klimczak, zaś stroną walijską Iwan Bala i Paul Beauchamp. We wrześniu 1994 roku do Cardiff przyjechało blisko siedemdziesięcioro twórców z dwudziestu jeden krajów, by tworzyć tam obiekty i instalacje wchodzące w relacje z przestrzenią oraz lokalnym kontekstem. Działania na miejscu sfinansował The Arts Council of Wales oraz sponsorzy prywatni, przyjezdnych artystów i artystki gościli w swoich domach mieszkańcy miasta, a koszty samej podróży, podobnie jak w przypadku *Konstrukcji*, twórcy musieli pokryć we własnym zakresie. Podróż dość licznej, kilkunastobowej grupy artystów i artystek z Łodzi udało się sfinansować dzięki wsparciu łódzkiego samorządu i prywatnych sponsorów. Analogicznego wsparcia za-

459

Zob. A. Grodzińska, *Marcowe Gody na tle...*, [w:] „Kalejdoskop” maj 1994, nr 5, s. 45–46.

460

Był to pierwszy koncert zespołu Jude – zob. E. Gaust, *Czata. Jude 1993–2017*, nakładem autorki, Łódź 2017, s. 101. Jak wspomina wokalista Wiktor Skok, wcześniej wraz ze znajomymi chodził do Muzeum Artystów, aby śmiać się „z tych wszystkich nadętych ludzi – artystów konceptualnych z wódeczką i ich akolitów, pretensjonalnych bywalców itd. Stroiliśmy sobie z nich żarty, na co oni byli ostro wkurwieni i czasem wywalali nas za drzwi” – *ibidem*, s. 67. Członkowie zespołu zdecydowali się jednak wziąć udział w *Marcowych Godach*, gdyż uznali, że „były to pokazy młodej sztuki, trochę innej od tego, co wówczas panowało na scenie artystycznej Łodzi” – *ibidem*, s. 101.

461

J. Clarkson, S. O'Reilly [red.], *Sense in Place. Site-ations International, Europe 2005/06*, kat. wyst., University of Wales Institute Cardiff, UWIC, Cardiff 2007, s. 11.

462

Potem projekt *Site-ations* przejął Sean O'Reilly – rozmowa autora z Jerzym Grzegorskim i Adamem Klimczakiem, październik 2016.

brakło dwa lata później, gdy na drugą edycję *Site-ations* zatytułowaną *Touching Space* pojechały z Łodzi pojedyncze osoby, będące w stanie samodzielnie opłacić podróż. W tym samym roku Galeria Wschodnia i Muzeum Artystów zorganizowały w Łodzi wystawę artystów walijskich *Trans-Formations*. Po tym wydarzeniu intensywna dotąd wymiana osłabła. Po blisko dekadzie, w 2005 roku Galeria Wschodnia ponownie podjęła współpracę organizacyjną z ośrodkiem w Cardiff, biorąc udział w projekcie *Site-ations International. Sense in Place*, „podróżującym” po Europie od Islandii po Łotwę.

Zaangażowanie Klimczaka i Grzegorskiego w działalność Muzeum Artystów nie pozostawało bez wpływu na ich własną galerię. Jak wyglądał rachunek zysków i strat z punktu widzenia Wschodniej? W dłuższej perspektywie największym zyskiem było niewątpliwie znaczne poszerzenie jej międzynarodowego usieciowienia. Kontakty zagraniczne nawiązane dzięki projektom organizowanym w Muzeum Artystów lub w trakcie kolejnych edycji *Konstrukcji w Procesie* procentowały później przez lata – artyści i artystki poznane wtedy przez Klimczaka i Grzegorskiego do dziś pojawiają się z pokazami na Wschodniej. Do bardziej wymiernych i bezpośrednich korzyści należało wspomniane już ufundowanie przez Stowarzyszenie Konstrukcja w Procesie jednej z nagród finansowych, jakie Wschodnia otrzymała przy okazji Sprężyny, a także stypendium na podróż artystyczną Klimczaka. W 1994 roku Klimczak i Grzegorski otrzymali też indywidualne stypendia Pollocka-Krasnera (po 5000 dolarów), w czym, jak się wydaje, kluczową rolę odegrały rekomendacje napisane dla nich przez Waškę i kilku zagranicznych twórców związanych z *Konstrukcją w Procesie*<sup>463</sup>. Wreszcie, w styczniu 1996 roku Gregory Volk zaprosił Waškę, Klimczaka, Grzegorskiego oraz Małgorzatę Borek do wspólnej prezentacji prac w nowojorskiej galerii Lombard-Freid Fine Arts. Ich wystawie<sup>464</sup>, zatytułowanej *Shattered Latitudes* – co najprawdopodobniej było aluzją do Europy Wschodniej jako miejsca „strzaskanego” przez historię – towarzyszyło spotkanie poświęcone *Konstrukcji w Procesie* oraz Muzeum Artystów. Te nowe doświadczenia miały jednak swoją cenę. Nie chodzi tu nawet o wymierne koszty poniesione przez Klimczaka i Grzegorskiego, którzy znaczną część stypendiów otrzymanych z Fundacji Pollock-Krasner przeznaczyci na pokrycie zaległych opłat za utrzymanie budynku muzeum<sup>465</sup>, lecz o negatywne konsekwencje istnienia Muzeum Artystów dla samej Wschodniej. Lata 1993–1996 to bowiem najślabszy okres w działalności galerii, przede wszystkim pod względem liczby organizowanych wystaw. Sporadyczność tych wydarzeń, połączonych z okresami wielomiesięcznej stagnacji, spowodowała, że w oczach zewnętrznych obserwatorów i obserwatorów Wschodnia przestała być „żywym miejscem”<sup>466</sup>. Niekiedy uznawano wręcz, że całkowicie zaprzestała działalności<sup>467</sup>.

Wydaje się, że Klimczak i Grzegorski nie dopuszczali do sie-

463

W archiwum Galerii Wschodniej zachowała się kopia rekomendacji napisanej przez Waškę dla Adama Klimczaka.

464

W łódzkiej prasie Waško – w charakterystyczny sposób – opisał pokaz jako „największy od lat sukces polskiej sztuki w USA” – A. Płażewska, *Muzeum Artystów w N.Y.*, [w:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 6.02.1996, s. 3.

465

Rozmowa autora z Jerzym Grzegorskim i Adamem Klimczakiem, marzec 2015.

466

A. Kietlińska, *Wbrew pesymistycznym prognozom*. Rozmowa z Antonim Mikołajczykiem, [w:] „Kalejdoskop” maj 1994, nr 5, s. 41. Pytając swego rozmówcę o Wschodnią i Muzeum Artystów, dziennikarka stwierdziła, że „nie są to miejsca tak żywotne jak dawniej”. Mikołajczyk odpowiedział, że „stopniowo aktywność Galerii Wschodniej została przeniesiona do Muzeum Artystów”, a to ostatnie określił jako miejsce „dosyć [...] martwe, ożywające się podczas wernisaży” – *ibidem*.

467

Niektórzy obserwatorzy uznawali, że Wschodnia zaprzestała działalności w 1993 roku. W kolejnych latach, komentując organizowane tam sporadyczne wydarzenia, pisano o jej „reaktywowaniu” lub „renesansie”, choć jednocześnie zastanawiano się, czy będzie to trwała odnowa. Zob. M. Jurecka, *Nowa galeria (jeszcze podziemna)*, [w:] „Kalejdoskop” marzec 1995, nr 3, s. 39; K. Jurecki, *Renesans Wschodniej?*, [w:] „Kalejdoskop” kwiecień 1995, nr 4, s. 45.

bie tego faktu, bądź też starali się bagatelizować jego znaczenie. Klimczak przekonywał, że w nowej sytuacji, jaka zaistniała w polu łódzkiej sztuki wraz z powstaniem Muzeum Artystów, Wschodnia zmieniła swój charakter i zaczęła pełnić inną funkcję. W październiku 1996 roku obchodzono jubileusz piętnastolecia *Konstrukcji w Procesie* oraz pięciolecia działalności muzeum w siedzibie przy ulicy Tylnej 14. W salach wystawowych muzeum pokazano wtedy dokumentację pierwszych dwóch edycji *Konstrukcji* z 1981 i 1985 roku, a obok nich – archiwalne plakaty i zaproszenia na wystawy Galerii Wschodniej. Zapytany przez Macieja Cholewińskiego o relację między Muzeum Artystów i Wschodnią, a dokładniej o to, czy to pierwsze „wchłonęło” już tę drugą, Klimczak odpowiedział:

*Nie czujemy się „wchłonięci” przez Muzeum Artystów, nie traktujemy tego w ten sposób. Galeria Wschodnia przez swoją przestrzeń, ulokowanie i wielkość służy do innych celów. Ewoluuje w stronę „laboratorium”, nie galerii. Czegoś na kształt samotni dla ludzi, którzy chcą tam przyjechać, pobyc i popracować nad swoimi projektami. W Muzeum działamy w grupie, co otwiera zupełnie inne perspektywy. Jest to miejsce spotkań, wymiany między artystami, wystaw, które z zasady powstają na miejscu i w kontekście miejsca. Jednocześnie każdy z nas może w dowolnym momencie z Muzeum odejść, wrócić po roku, dwóch i znów tu pracować*<sup>468</sup>.

Retoryka „zmiany profilu” nie mogła jednak brzmieć przekonująco w obliczu postępującego zamierania działalności galerii. Perspektywa jej ostatecznego zamknięcia, a tym samym faktycznego „wchłonięcia” przez Muzeum Artystów, wydawała się wówczas całkiem realna. Do podjęcia takiego kroku zachęcał zresztą Klimczaka sam Waško, przekonując go, że nie ma potrzeby utrzymywania dodatkowego miejsca na wystawie<sup>469</sup>. Klimczak i Grzegorski oparli się jednak tym sugestiom. Wydaje się, że oprócz chęci utrzymania miejsca o znacznym dorobku i własnej tradycji, mogło tu zadziałać pragnienie zachowania pewnej autonomii względem Waški i alternatywnej możliwości działania poza przestrzenią oraz „szyldem” Muzeum Artystów.

Połowa lat dziewięćdziesiątych była krytycznym momentem w działalności Wschodniej także z innych przyczyn. Gdy na początku dekady Adam Klimczak i Ewa Robak wyprowadzili się do pracowni na Dąbrowie, lokal galerii przestał pełnić funkcje mieszkalne. W 1992 roku całości jego przestrzeni nadano status lokalu użytkowego i zwiększono opłaty za jego utrzymanie. Kolejne podwyżki spowodowały, że w latach 1993–1994 Wschodnia zaczęła zalegać z opłatami. W 1995 roku, spłaciwszy już dług, Klimczak zdobył zaświadczenie o prowadzeniu przez galerię niekomercyjnej działalności promocyjnej i wystawienniczej, co pozwoliło mu obniżyć opłatę za czynsz. W podobny sposób udało się obniżyć czynsz po podwyżce w 1997 roku, gdy galerię po raz kolejny chciano potraktować

468

M. Cholewiński, *Muzeum efemeryd*, *op. cit.*, s. II.

469

Rozmowa autora z Adamem Klimczakiem (lutym 2014), Jerzym Grzegorskim (lipiec 2014) i Tomaszem Matuszakiem (styczeń 2015).

wać jako podmiot prowadzący działalność komercyjną. Na tym się jednak nie skończyło – opłaty za Wschodnią nadal rosły w końcówce dekady<sup>470</sup>. Aby być w stanie utrzymać galerię, Klimczak pozwalał mieszkać tam znajomym, którzy dokładali się do opłat. Najpierw, na początku 1994 roku, na Wschodnią wprowadził się członek grupy Łódź Kaliska Andrzej Kwietniewski z rodziną, potem zamieszkał tam Bartłomiej Smoczyński, a po nim, w latach 1995–1996, lokal zajmowali Tomasz Matuszak, Wojciech Filipczak i Anna Petri<sup>471</sup>. Na początku 1996 roku dołączył do nich Klimczak. Wyprowadził się on z pracowni na Dąbrowie po tym, jak Ewa Robak podjęła decyzję o zakończeniu ich wieloletniego związku<sup>472</sup>. Być może jej odejście i późniejszy rozwód z Klimczakiem także należy zaliczyć do kosztów „mariażu” Wschodniej z Muzeum Artystów.

Omawiany okres, pomimo zdecydowanego spadku intensywności działań Wschodniej, nie był pozbawiony wydarzeń godnych uwagi. Zarówno Klimczak, jak i Grzegorski konsekwentnie rozwijali własne idiomy artystyczne. W czerwcu 1994 roku Klimczak przygotował instalację *Miejsce Wschodniej*, w której redefiniował swoją relację do galerii. Obecne dotąd w jego twórczości wątki relacji z ojcem,



Adam Klimczak, *Miejsce Wschodniej*, czerwiec 1994

przestrzenią miejską oraz kulturową historią Łodzi zostały uzupełnione o relację – nieco mniej czytelną – bycia „pomiędzy” Wschodnią i Muzeum Artystów. W przeciwległe ściany galerii zostały „wprawione” monumentalne zdjęcia artysty i jego ojca, wydrukowane na płótnie fotograficznym, umieszczone za szkłem i połączone krzyżującymi się żółtymi rurami. Zdjęcie ojca zostało zrobione w jego mieszkaniu, zaś zdjęcie syna na dachu Muzeum Artystów.

W skład pracy wchodził też element dźwiękowy – odtwarzany dialog w postaci wzajemnej interpelacji: „Synu! Słucham, Ojczy. Ojczy! Słucham synu”<sup>473</sup>. Symbolika pokoleniowego transferu dziedzictwa, reprodukcji ojca w synu,

ale też zwrotnego wpływu syna na ojca, została przeniesiona na relację między „starszą”, zamkniętą we wnętrzu swego domostwa Wschodnią oraz „młodszą”, emancypującą się i wychodzącą w otwartą przestrzeń miejską Muzeum Artystów. Rok później, w czerwcu 1995 roku na Wschodniej otwarto z kolei „beziemniaczą” wystawę, na której Grzegorski pokazał szereg obiektów wykonanych z parafiny, cementu i mas bitumicznych osadzonych na płytach wiórowych<sup>474</sup>. Poprzez swoją formę, ciemne barwy,



Instalacja Jerzego Grzegorskiego, wspólna wystawa artysty z Leszkiem Golcem i Johnem O'Marą, czerwiec – lipiec 1995

470

Zob. dokumentację lokalu Galerii Wschodniej z lat 1992–1999, [w:] archiwum Administracji Zasobów Komunalnych Łódź-Śródmieście.

471

W tym okresie na Wschodniej „pomieszkiwało” też, bądź okazyjnie nocowało, wiele innych osób; można by powiedzieć, że odtworzyła się wtedy „skłotowa” sytuacja z czasów Salonu Trupy Arlekina i Pantalona.

472

Rozmowa autora z Ewą Robak, luty 2015.

473

Zob. autorski opis realizacji – A. Kitelińska, *Miejsce Wschodniej*. Rozmowa z Adamem Klimczakiem, [w:] „Kalejdoskop” wrzesień 1994, nr 9, s. 31.

a także dyspozycję przestrzenną nasuwały one na myśl rozmaite skojarzenia przedmiotowe i kulturowo-symboliczne, począwszy od obrazu-tablicy i księgi, przez stół i ołtarz, aż po łożo i katafalk. Ciężar wizualny i symboliczny prac Grzegorskiego uwydatniały dyskretne realizacje Johna O'Mary i Leszka Golca, pokazane na tej samej wystawie. W pierwszym przypadku były to umieszczone między szybami okien, długie szklane płytki, wygięte i „sklejone” pośrodku dzięki kroplom wody, w drugim – niewielkie obiekty z przezroczystego pleksi, ze śladami aktywności żywych organizmów oraz otwór w ścianie, w którym, dzięki wstrzykniętym drożdżom, miały wylegać się muchy<sup>475</sup>.

Na przełomie marca i kwietnia 1996 roku na Wschodniej ponownie zagościła Sybille Hofter. Tym razem jej instalacja *Druciane przestrzenie* przeniosła do galerii swoisty „powidok” wnętrza innego lokalu znajdującego się w mieście. Za pomocą drucianych, konturowych konstrukcji artystka odtworzyła kształty mebli i innych elementów wyposażenia wnętrza baru piwnego znajdującego się nieopodal Muzeum Artystów, przy ulicy Abramowskiego 38. Wernisażowi tych „przestrzennych rysunków”, umieszczonych na pomalowanej na biało podłodze obu sal galerii, towarzyszyło spotkanie i konsumpcja

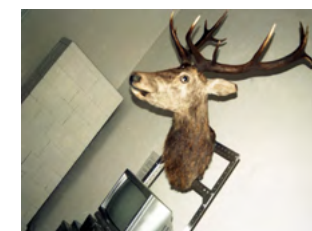


Sibylle Hofter, *Druciane przestrzenie*, marzec – kwiecień 1996

piwa w materialnej i społecznej przestrzeni baru<sup>476</sup>. Konsumpcja w lokalnej jadłodajni – Barze Golonka przy ulicy Wschodniej 65, towarzyszyła też, choć tym razem jako nieformalne spotkanie w niewielkim gronie, wystawie i występowi Józefa Robakowskiego *Jestem elektryczny. Sztuka na prąd zmienny* z września 1995 roku. Na początku lat dziewięćdziesiątych artysta kilkakrotnie pojawiał się na Wschodniej z pokazami wideo. Niekiedy były one podszyte charakterystyczną ironią, jak w przypadku wydarzenia *VideoPIESperformance* z marca 1992 roku: prezentowane wówczas taśmy z kolekcji Galerii Wymiany łączył motyw psa, a wstęp na pokaz, jak głosiło zaproszenie, był „wolny za okazaniem psa”. Ironią, choć dość gorzką, była też nacechowana wideoinstalacja *Pan Jeleń – Autoepitafium*, pokazana jako jeden z elementów wystawy *Jestem elektryczny*. Swój



Odpoczynek po wernisażu wystawy *Jestem elektryczny. Sztuka na prąd zmienny*, Bar Golonka przy ulicy Wschodniej 65, wrzesień 1995, od lewej: Adam Klimczak, Jerzy Grzegorski, Józef Robakowski



Fragment instalacji Józefa Robakowskiego *Pan Jeleń – Autoepitafium* na wystawie *Jestem elektryczny. Sztuka na prąd zmienny*, wrzesień 1995

474

Zob. też M. Cholewiński, *Wystawa nieśmiała*, w niniejszym tomie, s. 553.

475

Jak wspomina Grzegorski, panujący wtedy chłód spowodował, że wyleg much nie by zbyt obfity – rozmowa autora z Jerzym Grzegorskim i Adamem Klimczakiem, październik 2016.

476

Zob. też M. Cholewiński, *Świątynia Sybilli*, w niniejszym tomie, s. 554–555.

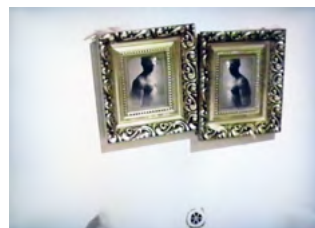
„rogaty” autoportret, wyświetlany na ekranie monitora i zestawiony z wypchaną głową jelenia, zakupioną od pewnego myśliwego, Robakowski stworzył po to, aby „personifikować chęć butnych gestów” i „rozprawić się z mizernym losem współczesnego artysty jako naiwnego batwana, dupodaja i twórcy pięknych idei oraz rzeczy...”<sup>477</sup>. Z przewrotnym klimatem tej realizacji kontrastował performance – manifest „energetyczny” wykonany w trakcie wernisażu. Za pomocą kabli trzymany w dłoniach Robakowski podłączył się do prądu, którego napięcie, początkowo zerowe, było stopniowo zwiększane do 230 woltów. Do przekręcania pokrętki autotransformatora artysta zapraszał kolejnych widzów, a wzrost „dawki” prądu płynącego przez ciało performerera można było obserwować dzięki podłączonej do kabli, coraz silniej świecącej żarówce.

Ciało było też tematem realizacji Tomasza Matuszaka i Sławomira Beliny, pokazanych na Wschodniej w marcu 1995 roku. Matuszak wpadł na pomysł przygotowania wystawy w okresie, gdy razem z Wojciechem Filipczakiem i Anną Petri mieszkał w lokalu galerii. Instalacje obu artystów zostały dialogicznie umieszczone naprzeciw siebie, na osi przejścia obiema między salami wystawowymi Wschodniej. W pracy *CZASMIEJECIE-TEMPERATURA* Matuszak wykorzystał „ciało” człowieka uformowane z ziemi, która została zamrożona – w chłodni jednej z łódzkich rzeźni – w temperaturze -36,6 °C. Na Wschodniej, położone na przyścienną półce, „ciało” powoli rozmrażało się i rozpadało na kawałki. Całości dopełniały mierniki: busola, która pokazywała współrzędne geograficzne miejsca, termometr, który wskazywał panującą w nim temperaturę oraz zegar, który odmierzał czas trwania procesu. Z surowym, egzystencjalnym klimatem wytworzonym przez Matuszaka kontrastowała burleskowa instalacja Beliny *Ekstaza przy otwartym oknie*, dyskretnie ewokująca męskie ciało jako obiekt spojrzenia



Tomasz Matuszak,  
*CZASMIEJECIE-TEMPERATURA*,  
marzec 1995

i pragnienia homoerotycznego. Nad obklejoną i wypełnioną pierzem wanną – przeniesioną z łazienki Wschodniej – artysta zawiesił inscenizowane fotografie ukazujące nagi muskularny tors mężczyzny w karnawałowej masce. Pierze pokryło również szyby obu okien pomieszczenia galerii, a w trakcie wernisażu – za sprawą spontanicznej



Sławomir Belina, *Ekstaza przy otwartym oknie*, marzec 1995

interwencji jednej z uczestniczek wydarzenia, która położyła się w wannie – zostało rozniesione po całym wnętrzu galerii<sup>478</sup>.

Wystawa zostawiła bardziej trwały ślad na materialności

477

Autorski komentarz do pracy *Pan Jeleń – Autoepitafium*, [w:] J. Robakowski, *Teksty interwencyjne 1970–1995, op. cit.*, s. 180.

478

Korespondencja elektroniczna autora ze Sławomirem Beliną, czerwiec 2017.

Wschodniej: ze względu na to, że pierza przyklejonego do wanny i szyb nie dało się usunąć, szyby w oknach zostały wymienione, a wanna wyrzucona i zastąpiona prysznicem. Inną istotną, a przy tym całkowicie prozaiczną interwencją w materialną tkanę Wschodniej było wybicie otworu w ścianie między kuchnią a pokojem mieszkalnym. Ówczesni mieszkańcy – Matuszak, Filipczak i Petri – zdecydowali się na ten krok, aby poprawić cyrkulację ciepła między pomieszczeniami<sup>479</sup>. W późniejszym okresie otwór został zastawiony szafą, a ostatecznie – na powrót zamurowany.

Wróćmy do Muzeum Artystów. Jednym z głównych celów jego działalności było organizowanie kolejnych edycji *Konstrukcji w Procesie*. Czwarta odsłona imprezy odbyła się w Łodzi w październiku 1993 roku. Tym razem hasłem przewodnim było *My Home Is Your Home – Mój dom jest twoim domem*, co wedle organizatorów miało oznaczać „ciepło, serdeczność, zapał, współzycie, a także [...] otwarcie granic dzielących m.in. sztukę, kulturę i politykę”<sup>480</sup>. Ta retoryka gościnności miała jednak dość abstrakcyjny charakter. Odwołania do społecznego programu awangardy, obecne w pierwszej edycji imprezy z 1981 roku, a także wątki „podtrzymywania i rozwoju więzi międzyludzkich”, podkreślane przy okazji edycji z 1990 roku, przetrwały tutaj ostatecznie w konsensualny motyw tworzenia „wspólnoty dialogu», która na bazie tolerancji zakłada możliwość istnienia wielu prawd, idei i światów”<sup>481</sup>. Kontekst relacji społecznych zszedł zdecydowanie na drugi plan, a zamiast niego akcentowano raczej relację między sztuką a innymi sferami kultury – szczególnie literaturą czy muzyką – oraz między sztuką a polityką.

Wprowadzenie tego ostatniego wątku do programu *Konstrukcji* było też poniekąd usankcjonowaniem faktycznych politycznych konsekwencji imprezy i znalezieniem dla nich „alibi” na poziomie symbolicznym. Tym razem organizatorom udało się bowiem uzyskać patronat ówczesnego rządu, współtworzonego przez koalicję konserwatywno-liberalnych ugrupowań politycznych, a w efekcie – wsparcie finansowe ze strony Ministerstwa Kultury i Sztuki. Pewną rolę odegrał w tym zapewne fakt firmowania Muzeum Artystów przez Zbigniewa Brzezińskiego – pełniącego, dzięki zabiegom Waśki, symboliczną funkcję przewodniczącego międzynarodowej rady muzeum – ale istotniejsze były kontakty w sferach politycznych i działania „dyrektora zarządzającego” *Konstrukcji w Procesie* Jarosława Nowaka<sup>482</sup>. W sierpniu 1993 roku pojawiły się zapowiedzi, że październikową imprezę otworzy „konferencja telewizyjna z udziałem premier Hanny Suchockiej, Jana Krzysztofa Bieleckiego i profesora Zbigniewa Bieleckiego”<sup>483</sup>. W międzyczasie, we wrześniu, odbyły się jednak wybory parlamentarne, które wygrał Sojusz Lewicy Demokratycznej, a dotychczasowa koalicja rządząca utraciła władzę. Zamiast telewizyjnej konferencji, w dniu otwarcia *Konstrukcji*, w Muzeum Artystów, odbyło się więc spotkanie z udziałem Zbigniewa Brzezińskiego,

479

Rozmowa autora z Tomaszem Matuszakiem, styczeń 2015.

480

Cyt. za A. Płażewską, *Siedem dni, które wstrząsnęły Łodzią*, [w:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 1.10.1993, s. 1. W ramach osobnej analizy warto by zestawić obecne w dyskursie *Konstrukcji w Procesie* w latach dziewięćdziesiątych wątki więzi międzyludzkich, współzycia, spotkania, wspólnoty dialogu itp., z rozwijającymi w tej i następnej dekadzie ideami estetyki oraz sztuki „relacyjnej”, „dialogicznej”, czy „wspólnotowej”. W przypadku *Konstrukcji* wspomniane wątki były zakorzenione w samoorganizacji artystycznej lat siedemdziesiątych, ideach sztuki socjologicznej, popularnych pod koniec tej dekady także w Polsce, oraz w „karnawale Solidarności” początku lat osiemdziesiątych. Na to wszystko nakładały się, wybrzmiewające coraz silniej w latach dziewięćdziesiątych, fluxusowe tradycje dematerializacji i performatywizacji sztuki. Uwzględniając tę specyfikę, należałoby wpisać fenomen *Konstrukcji* w szerszy geohistoryczny kontekst praktyk skupionych na szeroko rozumianej problematyce wspólnotowości, a zupę Ryszarda Waśki zestawić z zupą Rirkrita Tiravaniji.

481

Oświadczenie Komitetu Organizacyjnego *Konstrukcji w Procesie*, cyt. za *Przebieg procesu*, [w:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 1.01.1993, s. 12

482

Rozmowa autora z Jerzym Grzegorskim, wrzesień 2018.

483

AP, *Mój dom – twoim domem*, [w:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 16.08.1993, s. 2.





Polityczna dyskusja w Muzeum Artystów, od lewej: Wiesław Walendziak, Zbigniew Brzeziński, Jan Krzysztof Bielecki, październik 1993

Jana Krzysztofa Bieleckiego – członka Kongresu Liberalno-Demokratycznego, pełniącego w poprzednim rządzie funkcję ministra do spraw integracji europejskiej, oraz publicysty telewizyjnego Wiesława Walendziaka. Jak relacjonowała prasa, to „pierwsze posiedzenie Akademii Łódzkiego Muzeum Artystów” dotyczyło aktualnej sytuacji politycznej w Polsce i Europie Wschodniej<sup>484</sup>. Bielecki negatywnie oceniał wyniki wyborów parlamentarnych:

wyrażał obawy, że kraje Europy Zachodniej mogą uznać, że Polska na powrót staje się państwem niedemokratycznym i przestaną wspierać jej dążenia integracyjne. Więcej optymizmu wykazywał Brzeziński, podkreślając, iż w Polsce, podobnie, jak w Czechach, na Węgrzech, w Słowenii i Estonii proces „postkomunistycznej transformacji” się uda, natomiast w pozostałych krajach byłego bloku wschodniego nie można być tego pewnym. Także i on dość krytycznie podchodził jednak do nowej koalicji rządowej tworzonej przez Sojusz Lewicy Demokratycznej i Polskie Stronnictwo Ludowe. Stwierdził, że SLD to „dawne stronnictwo kryptokomunistyczne, którego lojalność do metod demokratycznych jest niewiadomą”, a PSL „prezentuje zupełnie anachroniczne koncepcje”. Chwalił z kolei partię swojego rozmówcy, czyli KLD, jako „jedyną nowoczesną partię w Polsce”, pozostałe opisując jako „ugrupowania ideologiczno-demagogiczne”<sup>485</sup>. Zarówno obecność Bieleckiego, jak i wyraźne „promowanie” jego ugrupowania sugerują, że to właśnie KLD była siłą polityczną, która wsparła *Konstrukcję* w poprzednim rządzie i zapewniła jej ministerialne finansowanie<sup>486</sup>.

*Konstrukcja* w *Procesie* z 1993 roku była najbardziej rozbudowaną z dotychczasowych edycji imprezy. Wzięło w niej udział blisko sto dwadzieścia artystów i artystek z różnych krajów<sup>487</sup>, zaproszonych przez członków międzynarodowego zarządu Muzeum Artystów oraz jego „biura” w Łodzi, Berlinie, Paryżu, Eindhoven, Cardiff, Nowym Jorku, Moskwie i Sydney. Większość przybyłych reprezentowała USA, kraje Europy Zachodniej oraz Izrael, pomniejsze grupy Polskę, Australię i Nową Zelandię, a pojedyncze osoby – Rosję, Ukrainę, Czechy, Turcję, RPA, Japonię i Chiny. Była to więc zasadniczo zachodnio-północna konfiguracja międzynarodowego świata sztuki, nieobejmująca szerszych regionów postkolonialnych czy tego, co dziś określa się mianem „globalnego Południa”. Oprócz spotkania oraz wystawy prac artystów i artystek wizualnych, przygotowano szereg wydarzeń związanych z muzyką i literaturą. Starano się przy tym zaprosić znanych zagranicznych twórców reprezentujących te dziedziny. Sukcesem zakończyły się próby sprowadzenia do Łodzi Allena Ginsberga<sup>488</sup>, mniej szczęścia mieli organizatorzy w przypadku Boba Dylana i Susan Sontag<sup>489</sup>. O rozmachu tych działań świadczy także fakt, iż próbowano zaprosić Dalajlamę<sup>490</sup>.

Sama impreza przybrała – w jeszcze większym stopniu niż

484  
P. Wesołowski, *Politycy u artystów*, [w:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 2–3.10.1993, s. 3.

485  
*Ibidem*.

486  
O finansowaniu *Konstrukcji* w *Procesie* z 1993 roku przez Kongres Liberalno-Demokratyczny wprost pisał Krzysztof Jurecki – zob. *idem*, *O niezależności dzisiaj. Pięć lat Muzeum Artystów*, [w:] „Kalejdoskop” grudzień 1996, nr 12, s. 40.

487  
Zob. listę artystów i artystek, którzy zrealizowali wówczas prace – Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [oprac.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź, op. cit.*, s. 428–429.

488  
Zob. A. Maackiewicz, A. Płażewska, J. Podolska, *Skowyt Ginsberga*, [w:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 9–10.10.1993, s. 4.

489  
*AP, Mój dom – twoim domem, op. cit.*, s. 2.

490  
Zob. Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [oprac.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź, op. cit.*, s. 331.

w 1990 roku – postać zbliżoną do rezydencji artystycznej. Jak relacjonował Maciej Cholewiński, „przyjechali artyści [...]. Pokazano im łódzkie zakamarki fabryk, ulic, kamienic, prywatnych mieszkań, galerii, skwerów i ogrodów. Mieli je obejrzeć, poczuć i dać im coś od siebie. Jakaś rzeźbę, fresk czy obiekt, które pobędą w mieście przez jakiś czas”<sup>491</sup>. W podobnym duchu wypowiadał się Krzysztof Jurecki: „akcentowano w większym stopniu łódzki *genius loci*, specyfikę poszczególnych miejsc, budynków etc. Starano się wykorzystać dla celów artystycznych negatywny obraz miasta [...], co było ciekawym zabiegiem”<sup>492</sup>. Odnotowywał on też odejście od akcentowanego we wcześniejszych edycjach „związku ze społeczeństwem i jego przemianami”<sup>493</sup>. Dostrzegał wprawdzie interesujące realizacje, ale zarazem krytykował niski poziom wielu innych, upatrując przyczyny ich obecności w nazbyt szerokiej formule przedsięwzięcia: „idea wystawy była tak obszerna i pojemna, że można było do niej zaprosić praktycznie każdego twórcę wypowiadającego się za pomocą tzw. instalacji”<sup>494</sup>.

Z dystansem do całego wydarzenia podchodził Antoni Mikołajczyk, który wcześniej wycofał się z członkostwa w radzie Fundacji Konstrukcja w *Procesie* oraz radzie programowej Muzeum Artystów. Podkreślał, że impreza była ważnym wydarzeniem artystycznym dla miasta, podnosił wartość entuzjazmu oraz integracji środowiska twórczego, ale zwracał też uwagę na przerost ilościowy i związane z tym niedomogi organizacyjne. W jego ocenie edycja ta nie miała takiego ciężaru gatunkowego, jak poprzednia i świadczyła o wyczerpaniu się potencjału przyjętej formuły. Zdecydowanie krytykował przy tym „wprowadzenie polityki i biznesu do działalności niezależnej”, a podsumowując swoje uwagi, stwierdzał: „Nie zauważyłem [...], by w Łodzi zafunkcjonowało hasło »Mój dom jest twoim domem«<sup>495</sup>”. Warto odnotować, że w okresie poprzedzającym organizację tej edycji *Konstrukcji* ponownie doszło do popsucia się stosunków między byłymi członkami Warsztatu Formy Filmowej. Oprócz Mikołajczyka ze współpracy z Waską wycofał się Bruszewski, a tuż przed rozpoczęciem wydarzenia, z uwagi na jego polityczny aspekt i skład komitetu honorowego, z udziału i współpracy organizacyjnej zrezygnował Robakowski<sup>496</sup>.

Prowadzący Galerię Wschodnią wchodził w skład komitetu organizacyjnego *Konstrukcji*: Klimczak pełnił funkcję „kierownika artystycznego” imprezy, a Grzegorski był jego zastępcą. Ich rola polegała przede wszystkim na koordynowaniu wszelkich prac związanych z pobytem i działaniami przybyłych do Łodzi twórców. Wschodnia stała się też jednym z miejsc, w których powstały realizacje artystyczne. Waśko zrobił tam instalację *Der Kleine Rosengarten*: ściany i sufit mniejszej sali wystawowej zostały pomalowane olejem silnikowym – który *nota bene* na tyle głęboko wnikał w tkankę materiałną pomieszczenia, że trudno go było później usunąć – a na podłodze ułożono ciemne, metalowe płyty. Okna zasłonięto, a pa-

491  
M. Cholewiński, *Artyści rozmawiają z Łodzią*, [w:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 11.10.1993, s. 13

492  
K. Jurecki, *Awangardyzm i nie tylko*, [w:] „Kalejdoskop” listopad 1993, nr 11, s. 39.

493  
*Ibidem*, s. 40.

494  
*Ibidem*. Większość prac istotnie miała charakter obiektów lub instalacji. Kilka z nich, podobnie jak przy okazji *Konstrukcji* w 1990 roku, powstało jako permanentne realizacje w otwartej przestrzeni miejskiej. Miały one neokonstruktivistyczny bądź postminimalistyczny charakter i były dość wyobcowane z otoczenia, nie wchodziły w znaczącą relację z lokalnym kontekstem historycznym, społecznym lub kulturowym. Nad polityką umieszczania tego rodzaju prac w przestrzeni publicznej zastanawiał się wówczas K. Jurecki, *W sprawie tzw. „obektów”*, [w:] „Kalejdoskop” wrzesień 1994, nr 9, s. 24–25. Późniejsze losy obiektów będących pokłosiem różnych edycji *Konstrukcji* zrekonstruowała J. Sowińska-Heim, *The Urban Space in Łódź as an Archive. The Material Traces of Construction in Process*, [w:] „Sztuka i Dokumentacja” 2015, nr 12, s. 53–65.

495  
A. Kietlińska, *Wbrew pesymistycznym prognozom*. Rozmowa z Antonim Mikołajczykiem, *op. cit.*, s. 42.

496  
Robakowski napisał list otwarty, w którym tłumaczył powody swojej decyzji: „Nie mogę pogodzić się z faktem, że to [...] wydarzenie ma mieć charakter manifestacji politycznej, a w Komitecie Honorowym znalazł się wyjątkowo zachowawczy »profesor« ze Szkoły Filmowej. Najbardziej zagorzały przeciwnik Komitetu Odnowy Uczelni, który między innymi [...] doprowadził do zniweczenia wszystkiego tego, co było szlachetnym celem naszych działań w 1981 roku. [...] Przynależę sobie nie wiązać się z takimi ludźmi ani też politykami, którzy z zasady są przeciwko niepodległej sztuce...” – zob. J. Robakowski, *Drogi Adasiu i reszta Przyjaciół z Konstrukcji w Procesie (edycja IV) – 1993 roku*,

nujący mrok był rozświetlany jedynie neonem z tytułową frazą. Z ponurym nastrojem panującym w tej sali kontrastował entuzjazm i wesołość, jakie wywołała akcja *Positek dla biednych i bogatych*, zorganizowana w sąsiedniej sali. Waśko, podobnie jak wielokrotnie robił to w Muzeum Artystów, przyrzędził dla zebranych zupę – barszcz czerwony z ziemniakami. Elementem wydarzenia było też zbiorowe przyczepianie do ścian zapalonych świeczek; tona bijąca przez otwarte okna była tak silna, że mieszkańcy budynku po drugiej stronie ulicy zawiadomili straż pożarną.



Ryszard Waśko, *Der kleine Rosengarten*, październik 1993

Kolejne edycje *Konstrukcji w Procesie* odbyły się poza Łodzią: w 1995 roku w Izraelu, na pustyni Negev, pod hasłem *Co-existence*; w 1998 roku w Australii, w Melbourne, pod hasłem *The Bridge*; wreszcie, w 2000 roku, na powrót w Polsce, w Bydgoszczy, pod hasłem *Ta ziemia jest kwiatem*<sup>497</sup>. Klimczak i Grzegorski wzięli udział w pierwszych dwóch spotkaniach jako indywidualni artyści,



Ryszard Waśko nalewa zupę w ramach akcji *Positek dla biednych i bogatych*, październik 1993

ale nawiązane przez nich wówczas znajomości przyczyniły się również do poszerzania sieci międzynarodowych kontaktów Wschodniej. W międzyczasie, w Łodzi, poważne problemy zaczęło mieć Muzeum Artystów. W sierpniu 1997 roku właścicielką użytkowanego przez nie budynku stała się gmina Łódź. Artyści nie uzyskali jednak – o co zabiegali od lat – prawa do wieczystego użytkowania posesji. Wedle przekazów prasowych zaistniało tu błędne koło: urzędnicy domagali się dowodów na to, że artyści dysponują częścią środków finansowych potrzebnych do wykonania generalnego remontu budynku, zaś artyści, reprezentowani przez Waśkę, przekonywali, że będą w stanie uzyskać wsparcie finansowe z zagranicy dopiero po otrzymaniu prawa do posesji<sup>498</sup>. Wskutek impasu rozmów, w październiku 1997 roku Waśko podjął decyzję o opuszczeniu siedziby przy ulicy Tylnej 14. Pozostały tam jednak elementy wyposażenia, niektóre prace z kolekcji oraz dokumentacja działań Muzeum Artystów i Galerii Wschodniej. Znaczna część tych materiałów uległa zniszczeniu na początku 1998 roku, gdy na sąsiedniej posesji wybuchł pożar, a w trakcie akcji gaśniczej podjętej przez straż pożarną pomieszczenia willi Grohmana zostały zalane wodą. Kolejne zabiegi artystów, mające na celu uzyskanie prawa do opuszczonego, kilkakrotnie okradanego i dewastowanego budynku nie przyniosły efektów. W 2000 roku został on wystawiony na przetarg i stał się siedzibą Okręgowej Izby Radców Prawnych w Łodzi. Muzeum Arty-

[w:] *idem, Teksty interwencyjne 1970–1995, op. cit.*, s. 153. Chodziło tu o reżysera Wojciecha Jerzego Hasa. W 1981 roku był on jednym z tych, którzy przeciwstawiali się próbom wprowadzenia w łódzkiej Szkole Filmowej bardziej eksperymentalnego programu, o co zabiegał Robakowski wraz z wieloma innymi młodszymi pracownikami i studentami działającymi w ramach wspomnianego Komitetu Odnowy Uzelnia.

497

Cały fenomen *Konstrukcji w Procesie* domaga się osobnej, pogłębionej analizy, opartej na szerokim materiale źródłowym. Zwarte w tym tekście rekonstrukcje i interpretacje edycji z 1990 i 1993 roku, jak również samej działalności Muzeum Artystów, mają charakter wstępny.

498

Zob. A. Płażewska, *Artyści na walizkach*, [w:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 21.10.1997, s. 5; A. Świerkocka, *Nie jesteśmy z ulicy*, [w:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 7.02.2000, s. 4.

stów funkcjonowało zaś od 1997 roku „bez ścian” – jako idea, „sztyld” oraz międzynarodowa sieć kontaktów i współpracy.

W okresie, gdy Grzegorski i Klimczak pracowali na rzecz Muzeum Artystów integralność ich duetu nieco osłabła. Przejawiało się to przede wszystkim w tym, że Klimczak zaczął coraz częściej występować samodzielnie jako kurator wystaw poza Wschodnią. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych Grzegorski praktycznie wycofał się ze współpracy z – działającym już „bez ścian” – Muzeum Artystów. Nie podjął też później współpracy z Waśką, w przeciwieństwie do Klimczaka, który angażował się, w mniejszym lub większym stopniu, w działania organizacyjne przy trzech edycjach Biennale Łódź w latach 2004–2010. Dziś obaj prowadzący Wschodnią odmiennie oceniają swój wspólny „zwrot” w stronę Muzeum Artystów. Klimczak jest skłonny dostrzegać i akcentować pozytywne efekty tej decyzji, podkreślając, że była ona spójna z działalnością Wschodniej i stanowiła jej logiczne rozwinięcie<sup>499</sup>. Grzegorski jest bardziej zdystansowany w swojej ocenie. Choć wcześniej uważał współpracę z muzeum za dobrą decyzję, to dziś dostrzega raczej jej negatywne konsekwencje: w jej wyniku Wschodnia utraciła swoją wcześniejszą pozycję, weszła w głęboką zapaść i choć nie zakończyła działalności, to nie udało się jej powrócić do poziomu, jaki reprezentowała na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych<sup>500</sup>.

### Żywa galeria, czyli ruch miejsc i osób sprzyjających sztuce

Na początku lat dziewięćdziesiątych alternatywny ruch galeryjny, rozwijający się dynamicznie przez dwie wcześniejsze dekady, uległ załamaniu. Presja rodzącego się kapitalizmu oraz przekonanie, że w nowej rzeczywistości ekonomiczno-politycznej formuła alternatywnych galerii uległa wyczerpaniu, doprowadziły do zniknięcia wielu tego typu miejsc oraz daleko posuniętej dezintegracji łączących je sieci kontaktów i współpracy. Stan zapaści nie trwał jednak długo. Wkrótce doszło do rekonstrukcji usieciowienia i odnowy ruchu galeryjnego. Przedłużający się brak centralnej i lokalnej polityki kulturalnej w zakresie sztuk wizualnych, szczególnie sztuki współczesnej, a także brak głębszych przemian w pejzażu instytucji artystyczno-wystawienniczych w Polsce, szczególnie poza Warszawą, przywracały sens istnienia i działalności galeryjnej alternatywy. Wschodnia była jedną z galerii uczestniczących w odtwarzaniu się tego ruchu, budowaniu jego usieciowienia oraz dyskusji nad koniecznością redefinicji statusu i sposobu funkcjonowania alternatywnych miejsc sztuki w nowej rzeczywistości<sup>501</sup>.

Przygrywką do rozpoczęcia procesu odnowy była wystawa

499

Rozmowa autora z Adamem Klimczakiem, luty 2014.

500

Rozmowa autora z Jerzym Grzegorskim, lipiec 2014.

501

Zob. też A. Ptak, *Samodzielność w nowej Polsce*, [w:] A. Pindera, A. Ptak, W. Szczupačka [red.], *Inicjatywy i galerie artystów*, Stowarzyszenie Sztuka Cię Szuka, Toruń 2014, s. 79.

*Dotknięcie przedmiotu. Miejsca sztuki lat 80.*, zorganizowana na przełomie stycznia i lutego 1995 roku w poznańskiej Galerii Miejskiej Arsenał. Jej kuratorem był Stefan Ficner, który prowadził w Poznaniu Galerię Wielka 19. Założona w 1971 roku, a następnie „odświeżona” pokoleniowo i programowo przez Ficnera w kolejnej dekadzie, galeria zakończyła działalność w 1990 roku, a jej lokal, były magazyn wytwórni filmowej, został sprzedany prywatnemu inwestorowi<sup>502</sup>. Wystawa w Arsenale prezentowała sześć alternatywnych „miejsz sztuki lat 80.”: poznańskie galerie Wielka 19 i AT, Galerię Wschodnia z Łodzi, Galerię Wyspa z Gdańska, Galerię Dziekanka z Warszawy – w odstonie z lat 1987–1993, gdy prowadzili ją Andrzej Rosołek i Joanna Kiliszek<sup>503</sup> – oraz Biennale Sztuki Nowej jako imprezę organizowaną przez BWA w Zielonej Górze. Nie był to jednak pokaz dokumentacji ich działalności z poprzedniej dekady, lecz przegląd aktualnej twórczości związanych z nimi artystów<sup>504</sup>. Tym, co łączyło prezentowane prace, jak i profil reprezentowanych przez nich galerii, było tytułowe „dotknięcie przedmiotu”: skupienie się na praktykach artystycznych wykorzystujących obiekty i instalacje. W swej ramowej formule wystawa była niejako powtórzeniem *Galerii lat osiemdziesiątych* w warszawskiej Zachęcie. Można ją więc potraktować jako spóźnione podsumowanie minionej dekady, nieco nostalgiczną retrospekcję, pozbawioną zresztą próby zbiorczej analizy fenomenu działających wtedy galerii<sup>505</sup>. Można w niej też dostrzegać wyraz potrzeby powrotu do samoorganizacyjnych praktyk i odnowienia etosu galerii alternatywnych.

Wydarzeniem, które zapoczątkowało właściwą rekonstrukcję ruchu galeryjnego<sup>506</sup> była wystawa *Miejsce idei. Idea miejsca*, zorganizowana na przełomie września i października 1995 roku przez gdańską Galerię Wyspa świętującą dziesięciolecie swojego istnienia, a ściślej – towarzyszące wystawie seminarium *Obszar publiczny/obszar autonomiczny?*<sup>507</sup> Uczestniczyły w nim osoby prowadzące alternatywne galerie, sprzyjający im pracownicy i pracownice galerii publicznych, a także krytycy i teoretycy sztuki. Oprócz Grzegorskiego i Klimczaka udział wzięli Grzegorz Klaman i Aneta Szytak, Józef Robakowski, Andrzej Ciesielski, Mariusz Rosiak, Mariusz Jodko, Michael Kurzwelly, Łukasz Guzek, Małgorzata Winter, Wojciech Kozłowski, Teresa Kukuła, Grzegorz Borkowski, Piotr Kosiewski, Grzegorz Dziamski, Jan Stanisław Wojciechowski, Beata Frydryczak, Ewa Mikina. Seminarium zapoczątkowało całą serię spotkań, które odbywały się przez kolejną dekadę. Były one forami dyskusji, wymiany doświadczeń i poglądów, miejscami kształtowania się i ekspansji sieci, okazjami do wzajemnej prezentacji oraz inicjowania wspólnych przedsięwzięć. Najczęściej rozmawiano tam o charakterystyce i definicji samego ruchu, starano się też wskazać, jakie przedsięwzięcia i osoby mogą należeć

502

J. Kowalska, *Galeria Wielka 19, op. cit.*, s. 187–192.

503

Zob. J. Kiliszek [red.], *Dziekanka artystyczna. Fenomen kultury niezależnej na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie 1972–1998*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2017, s. 26–27, 313–327.

504

Trzeba zaznaczyć, że w momencie organizacji wystawy, czyli w 1995 roku, Galeria Wielka 19 już nie istniała, a Galeria Dziekanka nie była już prowadzona przez Andrzeja Rosołka i Joannę Kiliszek, lecz przez Krzysztofa Wretowskiego, współpracującego z Andrzejem Adachem – zob. *ibidem*, s. 28, 328–335.

505

W katalogu wystawy zabrakło tego rodzaju opracowania; tekst główny zawierał ogólne teoretyczne rozważania o sztuce – zob. T. Szczuka, *Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, [w:] *Dotknięcie przedmiotu. Miejsca sztuki lat osiemdziesiątych: galeria i ich twórcy, artyści i krytycy*, kat. wyst., Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, Poznań 1995, nlb.

506

Ł. Guzek, *Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, *op. cit.*, s. 28.

507

Zob. M. Wroniszewski, *Galeria Wyspa (1990–2002). Kalendarium*, [w:] „Sztuka i Dokumentacja” 2018, nr 19, s. 220.

do tego rodzaju struktury. Uzgodniono, że rozrastająca się sieć będzie obejmowała nie tylko alternatywne galerie, ale też szerzej zdefiniowane „miejsca” sztuki. Ruch miał zrzeszać nie tylko osoby prowadzące tego rodzaju miejsca, ale również te, które pracowały w publicznych instytucjach artystyczno-wystawienniczych, sprzyjały ideom ruchu i pozwalały mu wkraczać w instytucjonalne ramy oraz wykorzystywać je dla swoich celów. Kwestię niezależności podmiotów wchodzących w skład ruchu rozpatrywano przede wszystkim w wymiarze ideowo-programowym, co pozwoliło swobodniej traktować kwestie infrastrukturalno-ekonomiczne i dopuszczać możliwość współpracy z oficjalnymi instytucjami. Była to kontynuacja modelu działania, który był szeroko wykorzystywany w poprzednich dekadach. Opisując go, Łukasz Guzek używa metafory „zagnieżdżania się” w oficjalnych instytucjach<sup>508</sup>; metafora ta dobrze oddaje sytuację trwałego funkcjonowania w instytucjonalnych ramach, ale w przypadku bardziej okazjonalnych form współpracy lepiej byłoby mówić o „podłączaniu się” do instytucji.

Kolejnym poruszonym zagadnieniem były charakterystyczne dla alternatywnych galerii i miejsc sztuki eksperymentalne idee i intermedialne praktyki artystyczne, odwołujące się do konceptualizmu, performance i instalacji. Wielokrotnie powracano też do kwestii ewentualnej formalizacji ruchu, nadania mu formy stowarzyszenia lub fundacji, co miaoby pozwalać zrzeszonym w nim osobom na bardziej skuteczne pozyskiwanie środków działania. W dyskusjach zawsze przeważał jednak pogląd, że sama natura miejsc wchodzących w skład sieci, a co więcej, w wielu wypadkach prowadzonych przez artystów, wyklucza tego rodzaju formalizację lub instytucjonalizację. Pomimo faktycznego „zagnieżdżania się” czy też „podłączania” do oficjalnych instytucji, ruch definiował się w opozycji do nich, krytykując je za ich konserwatyzm, inercję, niedostosowanie do specyfiki sztuki współczesnej, a także za hierarchiczne, niedemokratyczne struktury, których nowym symbolem stała się postać kuratora – odbierającego artystom decyzyjność i możliwość samostanowienia. Obok antyinstytucjonalizmu odwoływano się do antykomercjalizmu, który nie tyle oznaczał realny opór wobec rynku sztuki – wiaż jeszcze niezbyt zainteresowanego w Polsce intermedialnymi obiektami, instalacjami i działaniami artystycznymi – ile był reakcją na ogólną retorykę komercjalizacji kultury, obecną wówczas w dyskursie publicznym. Co ciekawe, konkretne kwestie ekonomiczne i materialno-infrastrukturalne, zdobywanie pieniędzy na działalność, doświadczenia związane z pozyskaniem i utrzymaniem lokalu galerii itp., nie były właściwie omawiane<sup>509</sup>.

Jednym z celów istnienia sieci było wzajemne prezentowanie działalności uczestniczących w niej galerii. W przypadku Galerii Wschodniej zaowocowało to dwoma zaproszeniami. W czerwcu 1996 roku Grzegorski i Klimczak przyjechali wraz z Ryszardem

508

Zob. Ł. Guzek, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, Polski Instytut Studiów na Sztukę Świata, Wydawnictwo Tako, Warszawa–Toruń 2017, s. 39–42.

509

Rozmowa autora z Łukaszem Guzkiem, październik 2017 i wrzesień 2018.

Waską do Gdańska, by w Galerii Wyspa pokazać własne prace artystyczne oraz dokumentację działalności Wschodniej i Muzeum Artystów. W październiku tego samego roku Wschodnia zaprezentowała się z kolei w lubelskiej Galerii Białej. W zorganizowanym tam cyklu *Nowe Przestrzenie Sztuki. Instalacje lat 90-tych* udział wzięły również poznańskie galerie ON i AT, krakowskie galerie Zderzak i Potocka, Wyspa z Gdańska oraz Prowincjonalna ze Słubic. Nie był to jednak ogólnopolski zjazd osób prowadzących te miejsca, ale seria odrębnych wydarzeń poświęconym każdemu z nich.

Drugie ogólnopolskie spotkanie ruchu galerii odbyło się na początku 1997 roku w Poznaniu, w Międzynarodowym Centrum Sztuki prowadzonym przez Michaela Kurzweilly'ego. W trakcie dyskusji Józef Robakowski zaproponował poszerzyć formułę pojęciową, która opisywała podmioty uczestniczące w ruchu i nie ograniczać się do galerii, lecz mówić właśnie o „miejscach i osobach sprzyjających sztuce”. Od razu stworzono też pierwszą ogólnopolską listę kontaktową obejmującą tego rodzaju podmioty. Sieć obejmowała wówczas blisko sto miejsc i osób. Przedstawiono też ideę wydawania wspólnej gazety „Żywa Galeria”. Inicjatywa wyszła ze środowiska łódzkiego, a tytuł pisma odsyłał do filmu zrealizowanego przez Robakowskiego w 1975 roku. Był to składkowy film, wyprodukowany przez Wytwórnę Filmów Oświatowych i powstający początkowo pod egidą Muzeum Sztuki w Łodzi, a obejmował on dwadzieścia półtoraminutowych prezentacji, które przygotowali polscy artyści i artystki zaproszeni przez Robakowskiego. Ten eksperymentalny dokument funkcjonował później jako „galeria bez ścian”, był wyrazem samoorganizacji i współdecyzyjności środowiska artystycznego, a także gestem krytyki oficjalnych instytucji i postulatem wprowadzenia do nich na szerszą skalę aktualnych praktyk twórczych<sup>510</sup>. Analogiczne funkcje miała pełnić gazeta „Żywa Galeria” jako organ prasowy ruchu „miejsc i osób sprzyjających sztuce”. Omawiając koncepcję wydawniczą pisma, zdecydowano się – raz jeszcze za sugestią Robakowskiego – wykorzystać rozwiązanie bliskie temu, na którym opierał się wspomniany wcześniej międzynarodowy magazyn na kasetach wideo „Infermental”. Uzgodniono, że „Żywa Galeria” będzie składkowym pismem, przygotowywanym przez zmieniające się zespoły redakcyjne z różnych miast w Polsce, finansowanym i – jeśli zajdzie taka możliwość – „podłączającym się” pod oficjalne instytucje w zależności od lokalnych kontaktów i sieci współpracy. Każdy numer pisma miał też zawierać samoprezentację przygotowującego go, lokalnego środowiska artystycznego.

Numer zerowy pisma ukazał się w 1997 roku, z okazji wystawy *Żywa galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1997*, która odbyła się na przełomie lipca i sierpnia tego roku w warszawskiej Zachęcie. Kierująca instytucją Anda Rottenberg zaproponowała Robakowskiemu stworzenie wystawy, która prezentowałaby pano-

510

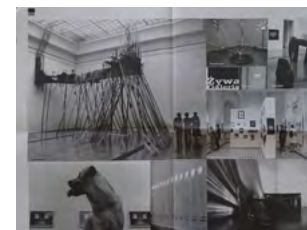
Zob. T. Załuski, *O pożytkach z historii sztuki dla życia. Galeria Wymiany i Kolekcja Multimedialna Józefa Robakowskiego*, op. cit., s. 67–71.



Okładka gazety „Żywa Galeria”, nr 0, wydany jako katalog wystawy *Żywa galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1997*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta w Warszawie, lipiec – sierpień 1997

ramę łódzkiego środowiska artystycznego. Przyjął on zaproszenie<sup>511</sup> i wraz z Klimczakiem oraz Grzegorskim przygotował zaktualizowaną wersję *Łódzkiego ruchu neoawangardy 1970–1992*, poszerzoną o najmłodszych twórców, którzy w międzyczasie wkroczyli na scenę artystyczną, działali na rzecz Muzeum Artystów lub prezentowali się na *Marcowych Godach*. „Żywa Galeria” pełniła rolę katalogu wystawy. Zdjęciom prac zaaranżowanych w przestrzeni galerii towarzyszył obszerny tekst, w którym Robakowski rozwijał autorską narrację na temat źródeł, tradycji, przemian i teraźniejszości „progresywnego”, niezależnego ruchu artystycznego w Łodzi<sup>512</sup>. Uwzględnił także rolę alternatywnych galerii, poczesne miejsce rezerwując dla Wschodniej. Jak pisał, „galeria ta stała się szybko oazą wolności twórczej dla artystów polskich i zagranicznych. Jestem pewien, że była to w latach osiemdziesiątych najważniejsza galeria prywatna w naszym kraju. Tam odbyło się, dzięki wielkiej tolerancji, ofiarności i bezinteresowności gospodarzy, wiele istotnych dla kultury spotkań, manifestacji zbiorowych i indywidualnych”<sup>513</sup>.

Wystawa nie gromadziła prac z różnych okresów, ale koncentrowała się na aktualnej twórczości artystek i artystów z łódzkiej sceny „progresywnej”. Historia tej sceny była jedynie zasygnalizowana za pośrednictwem prac z kolekcji Galerii Wymiany oraz nielicznej dokumentacji z *Konstrukcji w Procesie* z 1981 roku. W kontekście tytułu wystawy, sugerującego raczej typową wystawę historyczną, takie rozłożenie akcentów mogło rodzić nieporozumienia i niedosyt. Zachowano ogólną spójność, jeśli chodzi o gatunkową charakterystykę prezentowanych prac – intermedialnych obiektów, instalacji, prac fotograficznych i wideo – ale ich tematyka była bardzo różnorodna, a poziom artystyczny – nierówny. W recenzjach przeważały jednak uwagi pozytywne. Podkreślano „imponujący rozmach” wystawy i uznawano ją za „prawdziwy desant łódzian na Warszawę”<sup>514</sup>. Doceniając „żywy” i aktualny charakter wystawy, Dorota Jarecka odczytała nieliczne historyczne materiały jako rodzaj aneksu, zaś pokaz kolekcji



„Żywa Galeria”, nr 0, zdjęcie z wystawy *Żywa galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1997*



Instalacja Edwarda Łazikowskiego na wystawie *Żywa galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1997*, Sala Matejkowska w Galerii Sztuki Współczesnej Zachęta

511

Pomimo przyjęcia zaproszenia Robakowski starał się zaznaczyć swój dystans w stosunku do Warszawy i oficjalnej instytucji, jaką była Zachęta. W jednym z wywiadów podkreślał, że „ludziom szalenie się podoba naturalność naszych zachowań. Tego nie ma w Warszawie, mieście pokrytym lukrem, obnoszącego się z cynizmem stolicy”. Za sprawą wystawy łódzkich artystów i artystek „luksusowy świat” oficjalnej galerii „został skonfrontowany z normalnymi ludźmi” – cyt. za B. Ostojka, *Naturalność w cenie. Rozmowa z Józefem Robakowskim*, [w:] „Dziennik Łódzki” 31.07.1997, s. 3.

512

J. Robakowski, *Łódzki progresywny ruch artystyczny (1969–1997)*, [w:] „Żywa Galeria” 1997, nr 0, s. 1–7.

513

*Ibidem*, s. 6.

514

A. Biernat, *Sztuka bezcennych niespodzianek*, [w:] „Życie Warszawy” 31.07.1997, s. 8.



Galerii Wymiany określiła mianem „kącika wspomnień”. W swej recenzji skupiła się głównie na paradoksach związanych z tytułowym pojęciem „progresywności”. Z pewnym zdumieniem odnotowywała pojawiającą się w niektórych pracach nostalgię za przeszłością, zaś łącząc – dość stereotypowo – progresywizm z lewicową postawą polityczną, zwracała uwagę na obecność Zbigniewa Warpechowskiego, którego pracę – wideodokumentację performance – uznała za przejaw konserwatywności i fundamentalizmu światopoglądowego<sup>515</sup>. Analogicznie określił się zresztą sam artysta w wypowiedzi udzielonej z okazji wystawy: „Bardziej czuję się konserwatystą, reakcjonistą niż uczestnikiem ruchu progresywnego”<sup>516</sup>. Wydaje się jednak, że „progresywność” występująca w tytule wystawy odnosiła się raczej do wartości eksperymentu artystycznego, nie zaś postawy politycznej czy światopoglądu twórców<sup>517</sup>.

Na nierówny poziom prac będących wynikiem tych eksperymentów zwracali uwagę Maciej Cholewiński i Piotr Kosiewski<sup>518</sup>. Jeden zauważał, że nie wszystkie prezentowane prace wyszły obronną ręką z konfrontacji z monumentalnymi przestrzeniami Zachęty, drugi, choć wskazywał przykłady bardzo dobrych realizacji, to jednak krytykował nudne, ograne rozwiązania zastosowane w innych pracach. Obaj narzekali też na skromną ilość materiału historyczno-dokumentalnego. Cholewiński podkreślał jednak, że w uzupełnieniu kontekstu historycznego pomagała lektura tekstu Robakowskiego z „Żywej Galerii”. Tekst ten, z jego hiperboliczną retoryką, budził z kolei irytację Kosiewskiego, który zarzucał autorowi „nadmiar powagi i zadęcia”, krytykował „nachalne żądania uznania rangi tego przecież ciekawego zjawiska”, podejrzliwie podchodził też do emfaticznej narracji o niezależności „łódzkiego progresywnego ruchu artystycznego”<sup>519</sup>. Robakowski napisał wówczas tekst interwencyjny, w którym bronił zarówno niezależności ruchu, jak i wartości prezentowanych prac<sup>520</sup>. Dziś jednak przynajmniej, że ich poziom był nierówny, a cały projekt *Żywa galeria*, składający się z kilku odsłon wystawy, był właściwie ostatnim zbiorowym zrywem mobilizacyjnym „progresywnego” środowiska<sup>521</sup>.

Tuż po wakacjach, we wrześniu, wystawa miała swoją odsłonę łódzką w pofabrycznym budynku firmy Tower Building; zmodyfikowano wówczas dobór artystów i artystek oraz – ze względu na odmienną przestrzeń wystawienniczą – zestaw pokazywanych prac. Zwieńczeniem całego przedsięwzięcia *Żywa galeria* miała być książka o tym samym tytule, prezentująca materiały źródłowe na temat historii „progresywnego” ruchu artystycznego w Łodzi. Przeciagające się poszukiwania wsparcia finansowego i instytucjonalnego spowodowały, że pierwszy tom publikacji, obejmujący materiały z lat 1969–1981, ukazał się w 2000 roku; drugi nie został w ogóle opublikowany<sup>522</sup>. Jedno ze spotkań promujących książkę odbyło się w tym samym roku w Poznaniu, w Galerii R, gdzie towarzyszyły ostatniej już aktualizacji wystawy *Żywa galeria*. Tym razem z podtytułu pokazu usunięto odniesienia historyczne, wprowadzając w zamian określenie „łódzka kolekcja ruchoma”. Podróżująca i zmieniająca się w czasie

515  
D. Jarecka, *Nostalgia i postęp*, [w:] „Gazeta Wyborcza” 30.07.1997, s. 11.

516  
Cyt. za A. Biernat, *Sztuka bezcennych niespodzianek*, op. cit., s. 8.

517  
Nawiasem mówiąc, wśród uczestników i uczestniczek wystawy nie było zapewne zbyt wiele osób, które zadeklarowałyby poglądy lewicowe – i to w sytuacji, gdy w Polsce „lewica” była utożsamiana z „postkomunistycznymi” ugrupowaniami politycznymi.

518  
M. Cholewiński, *Zachęta dla Łodzi?*, [w:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 1.08.1997, s. 3; P. Kosiewski, *Wątpliwy pomniczek*, [w:] „Art & Business” 1997, nr 10, s. 5. Na temat wystawy zob. też G. Borkowski, *Trzy uwagi o Żywej galerii*, [w:] „Tygiel Kultury” 1997, nr 8–9, s. 5–7; J. Ciesielska, *Progresywna Łódź*, [w:] „Exit” 1997, nr 4, s. 1597–1601.

519  
P. Kosiewski, *Wątpliwy pomniczek*, op. cit., s. 5.

520  
Tekst nie został opublikowany – J. Robakowski, *Letni stosunek – w odpowiedzi p. Piotrowi Kosiewskiemu*, maszynopis, [w:] archiwum Galerii Wschodniej.

521  
Rozmowa autora z Józefem Robakowskim, wrzesień 2018.

522  
Chodzi o książkę: J. Robakowski, E. Janicka [red.], *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1981. Tom I 1969–1981*, Łódzki Dom Kultury – Galeria FF, Łódź 2000. Jej historia sięga początku lat dziewięćdziesiątych, gdy miała ukazać się nakładem Wydawnictwa Hotel Sztuki, a pieniądze na ten cel zbierano w łódzkim środowisku artystycznym. Gdy wydawnictwo zaprzestało działalności, projekt wydania książki został zawieszony, a zebranych pieniędzy nie udało się odzyskać. W 1997 roku Galeria Wschodnia otrzymała niewielkie

*Żywa galeria* była też okazją do organizacji dwóch spotkań ruchu galeryjnego. Przy okazji łódzkiej odsłony wystawy w 1997 roku odbyło się *III Spotkanie Galerii i Osób Sprzyjających*, zorganizowane w budynku Muzeum Artystów, zaś przy okazji odsłony poznańskiej w 2000 roku – pomniejsze spotkanie dyskusyjne, niemające charakteru ogólnopolskiego zjazdu.

Wróćmy jednak do czasopisma „Żywa Galeria”. W latach 1997–2000 ukazało się, łącznie z zerowym, sześć numerów tego nieregularnika. Każdy powstawał w innym regionie Polski, był „podłączony” pod lokalne instytucje finansujące jego wydanie i redagowany przez zmieniający się zespół. Numer pierwszy ukazał się dopiero w 1999 roku, z podtytułem „biblioteka”, a został wydany przez Państwową Galerię Sztuki w Sopocie i stanowił swoisty katalog wystawy fotograficznej *Obrazy pojmane*, zorganizowanej tam przez Robakowskiego. Numer drugi z 1998 roku był prezentacją środowiska krakowskiego, zredagowali go Robakowski, Klimczak i Guzek, przy współpracy Elżbiety Janickiej, a jako wydawca, podobnie jak w numerze zerowym, figurowała łódzka Fundacja Anima. Ten sam zespół odpowiadał za przygotowanie numeru trzeciego z 1999 roku, który wydała BWA w Zielonej Górze. Okazją do jego powstania była wystawa *Kolekcja Galerii Wymiany 1978–1999*, którą Robakowski zaprezentował w tej instytucji na zaproszenie nowego dyrektora Wojciecha Kozłowskiego. Ten ostatni sam wywodził się z alternatywnego ruchu galeryjnego lat osiemdziesiątych – współorganizował wówczas w Zielonej Górze Biennale Sztuki Nowej i prowadził alternatywną Galerię „po” – i był niewątpliwie zaliczany do „osób sprzyjających sztuce”. Tym razem w numerze znalazły się informacje dotyczące wydarzeń z całego kraju. Numer czwarty z 1999 roku powstał w Poznaniu, zredagowali go Sławomir Sobczak, Tomasz Wilmański i Marek Wasilewski, a wydała Galeria ON. Oprócz prezentacji lokalnego środowiska artystycznego, obejmował też szereg tekstów o wydarzeniach z innych ośrodków. Ostatni numer, piąty, zredagowany przez Grzegorza Klamana, wydała w 2000 roku gdańska Galeria Wyspa. Było to wydanie specjalne, powiązane ze zorganizowanym tam *Forum Galerii i Miejsc Sztuki w Polsce*, a zawierało autoprzedstawienie osiemnastu galerii z całego kraju. Pojawiła się też informacja o dwóch kolejnych numerach, które miały być przygotowane i wydane w Lublinie oraz Wrocławiu, jednak nigdy się nie ukazały.

Począwszy od drugiego numeru, w „Żywej Galerii” publikowano „listę galerii i osób sprzyjających”, poszerzając i aktualizując zamieszczane tam wpisy. Nieregularnik stał się też miejscem żywej dyskusji o dwóch istotnych wystawach, które odbyły się w CSW Zamek Ujazdowski. Pierwsza z nich, *Miejsca sygnowane* z przełomu stycznia i lutego 1999 roku, kuratorowana przez Lecha Karwowskiego, miała być zbiorową, panoramiczną prezentacją całego ruchu galeryjnego w jego aktualnej postaci. Nad ideą zorganizowania takiego pokazu debatowano, dość burzliwie, w trakcie spotkań ruchu

dofinansowanie (5000 zł – suma ta nieco przewyższała wówczas miesięczną kwotę opłat za użytkowanie lokalu galerii) na przygotowanie i wydanie książki od Komisji Wydawniczej Wojewody Łódzkiego i Prezydenta Miasta Łodzi – pismo urzędowe z Wydziału Kultury Urzędu Miasta Łodzi, 17.04.1997, [w:] archiwum Galerii Wschodniej. Ostatecznie udało się ją wydać trzy lata później nakładem Galerii FF i Łódzkiego Domu Kultury, przy wsparciu szeregu prywatnych sponsorów.

w Poznaniu i Łodzi. Wiele osób wskazywało na sprzeczność tego rodzaju inicjatywy z założeniami i antyinstytucjonalnym etosem ruchu. Jak jednak relacjonował Karwowski, „ostatecznie przychyłono się do opinii najzagorzalszego orędownika projektu, Józefa Robakowskiego”<sup>523</sup>. Na wystawie pokazano jednak tylko osiem galerii: Amfiladę ze Szczecina, galerie AT i ON z Poznania, Białą z Lublina, Moje Archiwum z Koszalina, Potocką z Krakowa, Wschodnią z Łodzi i Wyspę z Gdańska. Co więcej – zgodnie z tytułowym określeniem „miejsca sygnowane”, odsyłającym do ich autorskiego charakteru – skupiono się na prowadzących je osobach<sup>524</sup>. Tak zaprojektowany pokaz nie spełnił nadziei, jakie pokładali w nim uczestnicy i uczestniczki ruchu. Ostro skrytykowano go w trakcie *IV Spotkania Galerii i Miejsc Sztuki*, które Małgorzata Winter zorganizowała w grudniu 1999 roku, w Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy. Głównym zarzutem był niedemokratyczny, „niehoryzontalny” sposób wyboru prezentowanych galerii przez kuratora, a w efekcie – pominięcie wielu aktywnych i ważnych miejsc sztuki. W trzecim numerze „Żywej Galerii” widoczne są echa tamtej dyskusji. Robakowski, wcześniej wspierający ideę pokazu, opisał go w kategoriach „mentalnego sprzeniewierzenia”. Krytykował jego tradycjonalizm, przypadkowość doboru galerii, a także fakt, że kurator nie uwzględnił „miejsc” sztuki, które bywają „aktywnymi mini-galeriami lub prywatnymi biurami inicjatyw artystycznych” i „realizują swoje aktualne programy w pewnej kontrapunktowej relacji do placówek państwowych, często je anektując na swoje potrzeby”. Samego kuratora oskarżył zaś o to, że „zatracił absolutnie ostrość widzenia, stał się kolejnym państwowym administratorem sztuki”<sup>525</sup>. Nieudana z perspektywy założeń i interesów ruchu wystawa przyczyniła się też do zintensyfikowania jego antyinstytucjonalnej retoryki. Najpełniejszy jej wyraz dał Łukasz Guzek w tekście *Sieć na sztukę*, będącym prowokacyjnym manifestem ruchu galeryjnego. Autor pisał w nim:

„Sieć” to kluczowe pojęcie dla zrozumienia istoty ruchu. Wszystkie punkty tej sieci są równe i równoprawne. [...] Sieć pokrywa całą Polskę, także Polskę prowincjonalną, pozostającą zazwyczaj poza optyką wielkich instytucji. [...] Funkcjonowaniem sieci rządzi zasada twórczej anarchii: o wszystkim decyduje indywidualna wolność bycia-w-sztuce. Aktywność zanikająca w jednym miejscu jest natychmiast podejmowana w innym. Wszystko to sprawia, że sieć jest niezniszczalna i nie do opanowania przez jakikolwiek autorytet czy ideologię [...]. Sieć żywi się resztkami z podziału środków przez wielkie instytucje. [...] Sieć jest antyinstytucjonalna, nie ma w niej biurokracji. Rządzi nią zasada ekologiczna: minimalne zużycie środków dla uzyskania maksymalnych efektów, czyli coś w rodzaju samochodu na wodę z kranu. [...] Dlatego też Ministerstwo oraz inne wielkie instytucje, galerie i muzea są z punktu widzenia sieci, jej karier artystycznych – głęboko zbędne<sup>526</sup>.

523

L. Karwowski, *Miejsca sygnowane*, [w:] „Żywa Galeria” 1999, nr 3, s. 3.

524

Każdą galerię reprezentowały dwie osoby. Wschodnia pokazała wówczas prace Grzegorskiego i Klimczaka.

525

J. Robakowski, *Mentalne sprzeniewierzenie*, [w:] „Żywa Galeria” 1999, nr 3, s. 4.

526

Ł. Guzek, *Sieć na sztukę*, [w:] „Żywa Galeria” 1999, nr 3, s. 2.

527

Wystawa istotnie miała być „próbą syntetycznego spojrzenia na polską sztukę konceptualną” – zob. P. Polit, *Przedmowa*, [w:] P. Polit, P. Woźniakiewicz [red.], *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965–1975*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2000, s. 9.

528

Z. Warpechowski, *Przyczynki do dziejów fałszerstw sztuki polskiej lat 60 i 70-tych* oraz J. Robakowski, *Strategia lisa*, [w:] „Żywa Galeria” 1999, nr 4, s. 8.

529

J. Robakowski, *Strategia lisa*, *op. cit.*, s. Już dwa lata wcześniej, przy okazji wystawy *Żywa galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1997* w warszawskiej Zachęcie, Robakowski w podobny sposób skrytykował Kozłowskiego za pomijanie środowiska łódzkiego w narracji o historii alternatywnych galerii sztuki: „Jest charakterystyczne, że nawet dzisiaj w 1997 roku wielki autorytet, kurator-artysta Jarosław Kozłowski w swoim poważnym tekście *Inne galerie* pomija całkowicie pracę łodzian jako istotną dla ruchu alternatywnego” – zob. J. Robakowski, *Łódzki progresywny ruch artystyczny (1969–1997)*, *op. cit.*, s. 1. We wspomnianym tekście z katalogu wystawy Galerii AT w krakowskim Bunkrze Sztuki Kozłowski podaje przykłady galerii z Warszawy, Poznania, Krakowa, Lublina i Wrocławia, nie wymieniając faktycznie żadnego miejsca

Hiperboliczna przesada, charakterystyczna dla poetyki manifestu, dotyczyła zarówno „zbędności” oficjalnych galerii czy muzeów, jak i „niezniszczalności” sieci. Nie chodzi jedynie o faktyczne „podłączanie się” inicjatyw ruchu pod różne instytucje ani nieostrość samego podziału na miejsca „oficjalne” i „nieoficjalne”. W kolejnej dekadzie, gdy nastąpiły zmiany w ministerialnej polityce kulturalnej, a wiele publicznych galerii i muzeów zmieniło swój sposób funkcjonowania, wdrażając rozwiązania bliższe wartościom alternatywnej kultury artystycznej, sieć i oparty na niej ruch galeryjny uległy daleko posuniętej dezintegracji. Co więcej, „ekologiczna” zasada „maksimum efektów przy minimum środków” została wówczas „przechwycona”, zinstrumentalizowana i stała się powszechną metodą zarządzania prekarnością oraz (samo)wyzyskiem osób pracujących w sferze kultury.

Drugą wystawą, która spotkała się z gwałtowną reakcją osób zaangażowanych w ruch galeryjny, była *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965–1975*, kuratorowana przez Pawła Polita i otwarta w czerwcu 1999 roku. Odczytano ją jako próbę całościowej prezentacji nurtu konceptualnego w Polsce<sup>527</sup>, a w efekcie skrytykowano – nie bez podstaw – za pominięcie wielu istotnych dla tego nurtu postaci, zagadnień i realizacji. Biorąc pod uwagę fakt, że wystawa ta była początkiem procesu instytucjonalnej historyzacji i kanonizacji sztuki przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Polsce – tradycji, do której odwoływał się ruch galeryjny – można uznać, że spór dotyczył kształtu powstającej w ten sposób narracji historycznej, tego, kto zajmie w niej miejsce, a kto zostanie z niej wykluczony, a także kwestii władzy i hegemonii instytucjonalnej, pozwalającej tworzyć i dystrybuować tego rodzaju narracje. Robakowski i Warpechowski opublikowali teksty interwencyjne, w których wskazywali, że na profil ekspozycji i dobór prac mieli wpływ artyści, teoretycy i krytycy sztuki związani z jedną z frakcji działających w ramach polskiego konceptualizmu: środowisko warszawskiej Galerii Foksal, Jarosław Kozłowski, Andrzej Kostołowski i Jerzy Ludwiński<sup>528</sup>. Sięgając po konwencję pamfletu, Robakowski pisał wprost, że „za plecami” kuratora wystawy Pawła Polita wyczuwa „rękę mistrza, kalkulatora, artysty, profesora, byłego zamkowego kuratora p. Jarosława Kozłowskiego”, który uzurpuje sobie „prawo administratora kultury” i oczyszcza narrację o historii polskiej sztuki konceptualnej „z konkurencji”<sup>529</sup>. Kozłowski, pełniąc w latach 1991–1993 funkcję głównego kuratora programu wystaw, zbiorów i kolekcji Zamku Ujazdowskiego, odpowiadał za politykę wystawienniczą oraz profil powstającej tam kolekcji sztuki współczesnej<sup>530</sup>. Był też jedną z osób, w gronie których zarysowała się koncepcja wystawy *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej*<sup>531</sup>, jakkolwiek trudno powiedzieć, czy miał tak znaczny wpływ na jej kształt, jak sugerował to Robakowski. Można natomiast zauważyć, że przy okazji

działającego w Łodzi, choć zarazem dodaje, że „było jeszcze sporo innych, które zaznaczyły swą obecność”, ale „nie miejsce tu na to [...], by je zestawiać w wyczerpujące listy” – zob. J. Kozłowski, *Inne galerie*, [w:] *Lekkość rzeczy. Galeria AT Poznań 1982–1997*, kat. wyst., Bunkier Sztuki Galeria Sztuki Współczesnej, Kraków 1996, s. 70–71.

530

Dyrektor CSW Zamek Ujazdowski Wojciech Krukowski po latach wspominał, że zatrudniając Jarosława Kozłowskiego na tym stanowisku, liczył na to, że dokona on „decentralizowania Centrum, czyli pozbycia się pewnego samoograniczenia do obszaru stolicy” – zob. A. Mazur, *Pulsowanie. Rozmowa z Wojciechem Krukowskim (2)*, *op. cit.* Dodawał jednak, że choć wspomniana decentralizacja nastąpiła, to „przede wszystkim uwzględniała [ona] środowisko poznańskie” – *idem*, *Serce. Rozmowa z Wojciechem Krukowskim (3)*, <https://magazynsum.pl/serce-rozmowa-z-wojciechem-krukowskim-cz-3/> [dostęp: 17.11.2017].

531

W katalogu podano, że „wystawa ukształtowała się w następstwie dwóch rozmów, we wrześniu i grudniu 1998 roku, w których uczestniczyli: Andrzej Dłużniewski, Alicja Kępińska, Andrzej Kostołowski, Jarosław Kozłowski, Jerzy Ludwiński, Zbigniew Makarewicz, Grzegorz Borkowski, Paweł Polit” – P. Polit, P. Woźniakiewicz [red.], *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965–1975*, *op. cit.*, s. 4.

wystawy i dyskusji wokół niej odżyły antagonizmy środowiskowe istniejące w polu produkcji artystycznej lat siedemdziesiątych – zreprodukowany został między innymi sławetny podział na „awangardę” i „pseudoawangardę”, zarysowany przez Wiesława Borowskiego, krytyka związanego z Galerią Foksal, w artykule z 1976 roku<sup>532</sup>.

Oprócz interwencji Warpechowskiego i Robakowskiego, w „Żywej Galerii” opublikowano krytyczną recenzję wystawy w CSW autorstwa Jolanty Ciesielskiej<sup>533</sup>. Autorka nakreśliła w nim poszerzony obraz polskiego konceptualizmu, upominając się o szereg pominiętych zjawisk, artystów i artystek<sup>534</sup>. Całości dopełniał przekład tekstu Emmy Mahony zatytułowany – dość wymownie – *Gdy człowiek zostaje kuratorem*<sup>535</sup>. Autorka budowała interesującą typologię postaw kuratorskich, obejmującą „administratora sztuki”, „kuratora instytucjonalnego”, „kuratora-gwiazdę” i „kuratora-artystę”, poddawała krytycznej refleksji samą funkcję, jaką kuratorzy pełnią w instytucjach, a także wysuwała w tym zakresie szereg postulatów normatywnych i propozycji reform. Łukasz Guzek, który przełożył tekst, w dołączonej nocy podkreślał, że podobnej refleksji należałoby poddać działania kuratorskie w polskich instytucjach.

W październiku 2000 roku w gdańskiej Galerii Wyspa odbyło się *Forum Galerii i Innych Miejsz Sztuki* – piąty ogólnopolski zjazd ruchu galeryjnego. Było ono połączone z wystawą osiemnastu galerii, z których każda prezentowała prace dwójki artystów; Wschodnią reprezentowały wówczas realizacje Jerzego Grzegorskiego i Jacka Mrozowicza. Wydano wspomniany już piąty numer „Żywej Galerii”, w którym poszczególne „miejsca” mogły krótko zarysować swój profil i historię działalności<sup>536</sup>. Wystawa była niewątpliwie pomyślana jako autonomiczna, bardziej inkluzywna i „demokratyczna” odpowiedź ruchu na kuratorski koncept *Miejsz sygnowanych*. Odbyła się też dyskusja, w której obok tematów stale poruszanych na forum ruchu, pojawiły się też nowe wątki, wskazujące na proces przemiany zewnętrznych ram, w których funkcjonowały „galerie i inne miejsca sztuki”. Zastanawiano się nad coraz wyraźniej rysującą się perspektywą pozyskiwania grantów z Unii Europejskiej. Wskazywano jednak, że w przypadku współpracy międzynarodowej niezbędne staje się posiadanie strony internetowej galerii – stanowiącej dla partnerów zagranicznych najlepsze świadectwo jej istnienia i działalności. Porównując ogólne warunki organizowania wydarzeń kulturalnych i prowadzenia działalności artystycznej w Polsce i państwach zachodnich, uznano, że w kraju nie nastąpiła jeszcze tak dalece idąca formalizacja sfery kultury, jak na Zachodzie, dzięki czemu wciąż istniało tu wiele możliwości realizowania oddolnych inicjatyw artystycznych poza systemem instytucji, kuratorów i grantów. Odbyła się też kolejna dyskusja nad możliwą nazwą ruchu: co ciekawe, z trzech wysuniętych propozycji, wśród których były „miejsca sygnowane”, „ruch miejsc i osób sprzyjających” oraz „ruch galerii

532

W. Borowski, *Pseudoawangarda*, [w:] „Kultura” 1975, nr 12, s. 11–12.

533

J. Ciesielska, *Dementia profunda*, [w:] „Żywa Galeria” 1999, nr 4, s. 9.

534

Spoglądając na tekst Ciesielskiej z dzisiejszej perspektywy, nie sposób nie dostrzec w nim zapowiedzi tego, co miało nastąpić po 2000 roku, gdy za sprawą szeregu projektów wystawienniczych i naukowo-badawczych wprowadzono pominięte wcześniej zjawiska i osoby do zrewidowanej narracji o szerokim, wewnątrznie zróżnicowanym nurcie sztuki konceptualnej w Polsce. W reakcji na wystawę w CSW Zamek Ujazdowski Warpechowski zorganizował na przełomie kwietnia i maja 2002 roku, w Galerii Starej – oddziale BWA w Lublinie, kontr-wystawę *Autonomiczny ruch konceptualny w Polsce*. Sprowadzała się ona w zasadzie do gestu protestacyjnego: uzupełniała wprawdzie perspektywę przyjętą na wystawie w CSW Zamek Ujazdowski, przypominając twórczość kilkorga nieobecnych tam artystów i artystek, ale nie była próbą historycznego opracowania „poszerzonego” pola sztuki konceptualnej w Polsce – zob. Z. Warpechowski [red.], *Autonomiczny ruch konceptualny w Polsce*, kat. wyst., BWA w Lublinie, Lublin 2002.

535

E. Mahony, *Gdy człowiek zostaje kuratorem*, przeł. Ł. Guzek, [w:] „Żywa Galeria” 1999, nr 4, s. 9.

536

Prezentując tam Wschodnią, Klimczak i Grzegorski pisali, że jest to „miejsce przepływu informacji, spotkań, prezentacji i dobrej zabawy połączonej z prawdziwym ciepłem i prywatnością życia. Istnieje już w innej rzeczywistości, ale stale współpracuje z innymi aktywnymi miejscami i ciągle w opinii polskich twórców jest potrzebna dla zachowania równowagi na coraz bardziej urynkowanym i pragmatycznym obszarze sztuki” – *Wschodnia*, [w:] „Żywa Galeria” 2000, nr 5, s. 10.

alternatywnych”, największą liczbę głosów zdobyło to ostatnie, tradycyjne określenie. Wspólnym projektem, który podsumowywałby dotychczasową ogólnopolską działalność ruchu, a jednocześnie umożliwiłaby jego ekspansję zagraniczną, miała być obszerna, dwujęzyczna publikacja prezentująca całą sieć „galerii i innych miejsc sztuki”. Zadanie wydania i zagranicznej dystrybucji książki miała wziąć na siebie Galeria Wyspa. Projekt w takim kształcie nie został jednak zrealizowany. Cztery lata później ukazała się jedynie płyta z multimedialną prezentacją, zawierająca dokumentację fotograficzną wystawy z 2000 roku, zarejestrowane na wideo fragmenty towarzyszącej jej dyskusji oraz fotograficzne i tekstowe autoprezentacje trzydziestu trzech polskich galerii i miejsc sztuki<sup>537</sup>.

Kolejne zjazdy ruchu galeryjnego miały miejsce w kwietniu 2002 roku, w Centrum Sztuki Współczesnej Inner Spaces Multimedia w Poznaniu, gdzie podczas sesji *Miejsca idei – idee miejsca* dyskutowano nad tożsamością i niezależnością galerii alternatywnych, oraz w grudniu 2004 roku w warszawskiej Zachęcie, gdzie w trakcie *Forum Galerii, Miejsz i Osób Sprzyjających Sztuce* zaprezentowało się czterdzieści inicjatyw z całego kraju. Spotkanie blisko stu osób zaangażowanych w działalność ruchu zorganizowali Małgorzata Winter i Łukasz Guzek, a otwierał je ówczesny minister kultury Waldemar Dąbrowski. Jego obecność była związana ze zmianą polityki kulturalnej rządu, przygotowaniem Programu Narodowej Strategii Rozwoju Kultury, a w jego ramach – programu operacyjnego „Znaki Czasu”, mającego na celu tworzenie regionalnych kolekcji sztuki współczesnej<sup>538</sup>. Zapraszając Dąbrowskiego na zjazd, licząc na to, że symbolicznie zalegitymizuje on środowisko związane z ruchem galeryjnym oraz charakterystyczne dla niego typy praktyk artystycznych, a tym samym usankcjonuje możliwość wprowadzenia ich do regionalnych kolekcji sztuki współczesnej, zaś w dalszej perspektywie – do mających powstać na ich bazie muzeów. Porzuciwszy wcześniejszą retorykę antyinstytucjonalną, organizatorzy zjazdu dążyli do tego, aby zaprezentować działalność ruchu galeryjnego przedstawicielom ministerstwa i publicznych instytucji kultury, uświadomić im istnienie tego alternatywnego obiegu i istniejącej w nim sztuki, a dzięki temu „wyedukować” instytucjonalny mainstream i sprawić, by przyjął on program ruchu<sup>539</sup>. Obserwując dalszy rozwój instytucjonalnej sceny artystycznej w Polsce, można stwierdzić, że tak się właśnie stało, choć oczywiście nie należy przeceniać tu wpływu inicjatywy ruchu galeryjnego – zdecydowało o tym również wiele innych czynników. Istotne jest wszakże to, że w efekcie procesu (częściowej) instytucjonalizacji alternatywy sam alternatywny ruch galeryjny zaczął tracić swoją dotychczasową dynamikę i rację bytu. Powodem tego, oprócz zmiany instytucjonalnej, były zmieniające się uwarunkowania ekonomiczne działalności kulturalnej, nowe pokolenie artystów, wyznające inny etos, mające

537

Zob. zapis fragmentów dyskusji na płycie CD *33 galerie i inne miejsca sztuki w Polsce*, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia. Fundacja Wyspa Progress, Gdańsk 2004.

538

A. Wąsowska-Pawlik, *Polityka kulturalna polski 1989–2012*, op. cit., s. 118.

539

Rozmowa autora z Łukaszem Guzkiem, wrzesień 2018.

inne oczekiwania i poszukujące innego sposobu organizacji produkcji artystycznej, wreszcie – brak wystarczającej liczby liderów lub liderek, którzy byliby w stanie animować działalność ruchu, a także poczucie wyczerpania się jego formuły.

Spotkanie, które miało miejsce w 2006 roku w Łodzi, jako impreza towarzysząca drugiej edycji Biennale Łódź, było już podzwonnym ruchem<sup>540</sup>. Prowadzący je Guzek i Winter skupili się na rekonstrukcji dotychczasowej historii ruchu, brakowało natomiast energii i woli do podjęcia nowych inicjatyw. Ostatnim wymiernym świadectwem działalności ruchu w tej postaci, jaką przybrał on w połowie lat dziewięćdziesiątych, była książka *Leksykon Miejsc i Osób Sprzyjających Sztuce*<sup>541</sup>. Idea przygotowania takiego wydawnictwa pojawiła się już na spotkaniu w 2004 roku, a ostatecznie opublikowano je w 2009 roku. Książka obejmowała krótkie autoprezentacje blisko stu trzydziestu galerii, miejsc sztuki, jak również mniej lub bardziej efemerycznych inicjatyw oraz projektów artystycznych. Tak rozbudowaną sieć tworzyły nie tylko alternatywne galerie i miejsca, ale też niektóre galerie publiczne, fundacje, stowarzyszenia i galerie komercyjne. W tekście będącym zarysem historii ruchu galeryjnego w Polsce od lat siedemdziesiątych Guzek wprost pisał o konieczności stworzenia nowej formuły dla ogólnopolskiej sieci tego rodzaju przedsięwzięć. Komentując nową inicjatywę – spotkanie *Undead Gallery*, zorganizowane we wrześniu 2008 roku w Warszawie, pisał, że „oprócz galerii o tradycyjnej dla ruchu formule” uczestniczyły w nim „także te prowadzące sprzedaż. Czy któreś z nich odegra rolę w budowie nowej postaci sieci, pokaże czas. Obecność komercji w ruchu wymaga się wyjaśnienia. I zapewne odpowiedź na pytanie, co oznacza tu »komercja« będzie powracającym tematem dyskusji, tak jak wcześniej było nim pytanie, co to znaczy »niezależność«”<sup>542</sup>. Zmieniająca się sytuacja ekonomiczno-kulturowa i konieczność redefinicji ruchu galeryjnego dały o sobie znać już w połowie tej dekady. W latach 2004–2005 roku zorganizowano dwie edycje Krajowych Targów Sztuki Art Poznań. W obu imprezach obok galerii komercyjnych uczestniczyły – jak je wówczas określono – „galerie non-profit”<sup>543</sup>. Choć prezentowały się w odrębnej ramie symbolicznej, a ich działalność nie była nastawiona na zysk, to jednak oferowały możliwość zakupu prac współpracujących z nimi artystów i artystek. Na spotkaniach towarzyszących obu edycjom zastanawiano się też, jak tego rodzaju galerie powinny zareagować na zmieniające się realia działalności kulturalnej i presję komercjalizacji. Współobecność na targach galerii sprzedażnych i non-profit, a także przywołane wyżej uwagi Guzka oraz zawartość wspomnianego *Leksykonu Miejsc i Osób Sprzyjających Sztuce* pokazują, że w drugiej połowie dekady liczone jeszcze na możliwość rekonstrukcji ruchu galeryjnego jako sieci obejmującej także

540  
Historię spotkań ruchu galeryjnego skrótowo omawia też, podając nieco inną chronologię, Łukasz Guzek – zob. *idem, Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, op. cit., s. 28.

541  
M. Winter, M. Weychert-Waluszko, *Leksykon Miejsc i Osób Sprzyjających Sztuce*, Mammal, Warszawa 2009.

542  
Ł. Guzek, *Galeria jako projekt artystyczny i projekt na życie*, [w:] *ibidem*, s. 10–11.

543  
W pierwszej edycji targów uczestniczyły dwadzieścia trzy, w drugiej – dwadzieścia galerii non-profit. Na temat obu edycji imprezy – zob. *Art Poznań 2004: Targi sztuki*, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, Poznań 2004; *Art Poznań 2005: Targi sztuki*, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, Poznań 2005; G. Borkowski, A. Mazur, *Relacja z targów Art Poznań 2005*, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/wydarzenie/4470> [dostęp: 20.04.2016].

przedsięwzięcia komercyjne. Późniejsza centralizacja działalności galerii, przenoszących się lub powstających w Warszawie, a także powstanie tam nowej sieciowej struktury organizacyjnej, jaką jest istniejący od 2011 roku Warsaw Gallery Weekend, podważyły jednak nadzieje na odbudowę ruchu w skali ogólnopolskiej.

Wschodnia, jak wskazywałem, aktywnie uczestniczyła w działalności ruchu galeryjnego. Grzegorski i Klimczak brali udział niemal we wszystkich wymienionych wyżej spotkaniach, prezentowali prace własne lub innych artystów związanych z galerią na wystawach organizowanych przez ruch, a także na Krajowych Targach Sztuki Art Poznań, zaś Klimczak współredagował kilka numerów „Żywej Galerii”. Aktywność ta zbiegła się w czasie z ożywieniem działalności galerii po kilkuletniej zapaści związanej z zaangażowaniem Klimczaka i Grzegorskiego w tworzenie Muzeum Artystów. W 1997 roku powrócili oni do prowadzenia intensywnego programu wystawienniczego na Wschodniej, uzyskując niewielkie wsparcie finansowe ze strony Wydziału Kultury Urzędu Miasta Łodzi. W tym samym roku galeria zyskała własną stronę internetową, zaprojektowaną i uruchomioną przez Wiesława Michalaka na serwerze Uniwersytetu Ryersona w Toronto. Przez pięć kolejnych lat Michalak pełnił rolę administratora i zamieszczał na stronie materiały przysyłane mu przez Klimczaka. Wsparcie finansowe uzyskane w 1997 roku pozwoliło z kolei na wydanie płyty CD z wideokatalogiem *Rok w galerii*, prezentującym wydarzenia organizowane na Wschodniej<sup>544</sup>. W 2001 roku w galerii pojawił się też pierwszy projektor wideo. Początkowo miał zostać zakupiony dzięki aukcji zainicjowanej przez Robakowskiego w łódzkiej komercyjnej Galerii Olympus. Grupa łódzkich artystów i artystek przekazała swoje prace, a część kwoty uzyskanej z ich sprzedaży miała być przeznaczona na zakup projektora. Sprzedaż przebiegała jednak na tyle wolno, że zdecydowano się poprosić o wsparcie łódzkich kolekcjonerów sztuki, braci Dariusza i Krzysztofa Bieńkowskich, którzy dołożyli większość brakującej sumy<sup>545</sup>. Projektor wypróbowano w trakcie zainicjowanej przez Robakowskiego imprezy tematycznej w klimacie disco lat siedemdziesiątych, w trakcie której tańczono do wideo Christiana Stöfflera *Disco Inferno. Last Dance Seminar*. Udało się również zmienić status lokalu galerii, a w efekcie zmniejszyć opłatę za czynsz, wielokrotnie podnoszoną w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych. We wrześniu 1999 roku Klimczak otrzymał wezwanie do uregulowania stanu prawnego lokalu – wynajmowanego aż do tej chwili przez fikcyjne Zrzeszenie Studentów Szkół Artystycznych – i zdecydował się wystąpić o zmianę jego statusu z lokalu użytkowego na indywidualną pracownię twórczą. Wschodnia zaczęła funkcjonować administracyjnie jako pracownia twórcza w maju 2000 roku, co pozwoliło obniżyć opłaty za jej lokal o blisko 40 procent<sup>546</sup>.

544  
Wideokatalog został zrealizowany przez Mariusza Sołtysika, z użyciem zdjęć i fragmentów wideodokumentacji autorstwa Wojciecha Filipczaka i Anny Petrie.

545  
Rozmowa autora z Ewelina Chmielewską, lipiec 2016.

546  
W marcu 1999 roku opłaty za użytkowanie lokalu Wschodniej ustalono na 743 złote, a w maju 2000 roku, po obniżce związanej z nadaniem lokalowi statusu pracowni twórczej, obniżono je do 482 złotych – aneks z dnia 10.03.1999 oraz umowa najmu z dnia 1.05.2000, [w:] archiwum Administracji Zasobów Komunalnych Łódź–Śródmieście.



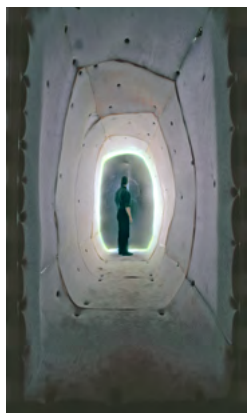
Jeśli chodzi o program wystawienniczy, to na przełomie lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych Wschodnia po raz kolejny gościła artystów starszego pokolenia, takich jak Andrzej Ciesielski, Zygmunt Rytka, Zbigniew Warpechowski czy Tilman Kuentzel, zorganizowała też szereg wystaw młodego pokolenia łódzkich artystów, związanych wcześniej z Muzeum Artystów lub biorących udział w *Marcowych Godach*: Jacka Mrozowicza, Małgorzaty Borek, Tomasza Matuszaka, Mariusza Sołtysika, Mariusza Olszewskiego, Aleksandry Gieragi czy Konrada Kuzyszyna. Kontakty ze środowiskiem poznańskim, rozwijane w ramach Muzeum Artystów, zaowocowały prezentacjami Anny Tyczyńskiej, Leszka Knaflewskiego i Marka Wasilewskiego; po 2000 roku współpraca ta miała się jeszcze nasilić. Twórcy zagraniczni, którzy wystawiali w galerii po raz pierwszy, pojawili się tam głównie za sprawą kontaktów zyskanych przy okazji kolejnych edycji *Konstrukcji w Procesie* lub *Site-ations*. Wschodnia pozostawała też związana z Muzeum Artystów, pozbawionym wprawdzie budynku i lokalizacji, ale nadal istniejącym jako idea i sieć współpracy. W październiku 2000 roku w galerii odbyły się huczne obchody dziesięciolecia istnienia muzeum.

Najbardziej spójnie, jako całość, wypadły wystawy młodego środowiska łódzkiego: intermedialnych i multimedialnych instalacji oraz zre-

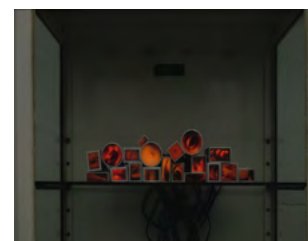
fikowanych obrazów malarskich, traktowanych jako obiekty wchodzące w relacje z przestrzenią galerii. Ta ostatnia pozostała ważną inspiracją – szereg działań wykorzystywało przejście między pokojami wystawowymi Wschodniej. Spośród prezentowanych wówczas prac na szczególną uwagę zasługują trzy realizacje. We wrześniu 1997 roku można było oglądać – z zewnątrz i od wewnątrz – instalację Tomasza Matuszaka *The Inner Side of the Outer Space*. Była to tunelowa konstrukcja z otworem wejściowym umieszczonym w przejściu między pokojami wystawowymi galerii. Z zewnątrz jawiła się ona jako krucha, prowizorycznie sfastrygowana, zaś wewnątrz sprawiała wrażenie doskonałej, optywowej, bezszwowej struktury, kojarzącej się

z kosmiczną kapsułą lub wnętrzościami ciała. Umieszczony tam agregat mrozący produkował lód przy akompaniamencie dźwięków ludzkiego organizmu – bicia serca, oddechu i trawienia. Wszystko to współtworzyło multisensoryczną, quasi-immersyjną przestrzeń, oddziałującą silnie i wieloaspektowo na widza.

W odmienny sposób tematykę ciała podejmowały *Obiekty istnienia* Konrada Kuzyszyna z 1995 roku, pokazane w ramach jego retrospektywnej wystawy na przełomie października i listopada 1998 roku. Sfotografowane fragmenty kobiecego ciała, zamknięte w wydłużonych aluminiowych lightboxach, z ostentacyjnie wyeksponowanymi



Tomasz Matuszak, *The Inner Side of the Outer Space*, wrzesień 1997



Konrad Kuzyszyn, instalacja *Obiekty istnienia* na Wystawie retrospektywnej prac z lat 1995–1998, październik – listopad 1998

technologicznymi przewodami, zostały ułożone w szafce nasuwającej skojarzenia z przestrzenią szpitalną. Nawiązania do dyskursu klinicznego i medykalizacji ciała, często spotykane w sztuce krytycznej lat dziewięćdziesiątych, nie miały tutaj charakterystycznego dla niej wydźwięku społeczno-kulturowego, lecz służyły ewokowaniu problematyki egzystencjalnej. Kuzyszyn sam był wówczas – nie do końca słusznie<sup>547</sup> – kojarzony ze sztuką krytyczną. Innym łódzkim artystą, który na przełomie lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych, po przeprowadzce do Warszawy, zbliżył się do tamtejszego środowiska sztuki krytycznej, był Sławomir Belina, często poruszający w swoich pracach tematykę gejowską<sup>548</sup>. To jedyni artyści związani z tym nurtem, których w latach dziewięćdziesiątych prezentowała Wschodnia – i to tylko dlatego, że obaj wywodzili się z łódzkiego środowiska artystycznego. Galeria nie była przestrzenią, w której toczyłyby się głośne wówczas boje o sztukę krytyczną<sup>549</sup>.

W marcu 1999 roku na Wschodniej Leszek Knaflewski wykonał performance *Partytura*. Był to koncert na „elektrycznej trumnie” – własnoręcznie wykonanym instrumencie strunowo-perkusyjnym z pudłem rezonansowym w kształcie trumny<sup>550</sup>. Grając na niej drewnianymi pałeczkami, wyposażonymi w gumowe końcówki, jak również palcami i językiem, artysta wydobywał z niej dźwięki tworzące charakterystyczny dla jego działań, mroczny klimat. Występ przyniósł ważny przełom w życiu dla Knaflewskiego: tego wieczora poznał on łódzką artystkę Aleksandrę Ska. Wkrótce zostali partnerami życiowymi i prowadzili – aż do śmierci Knaflewskiego w 2014 roku – inspirujący dla obojga dialog artystyczny. Byli oni chyba najbardziej rozpoznawalną z par, które poznały się i zbliżyły do siebie na Wschodniej.

Koncert Knaflewskiego był jednym z niewielu pokazów performance na Wschodniej w końcówce lat dziewięćdziesiątych. W tym okresie galeria faktycznie przestała być głównym miejscem prezentacji działań performatywnych w Łodzi. Rolę tę przejęła Galeria Manhattan, prowadzona od 1991 roku przez Krystynę Potocką-Suwalską. W latach osiemdziesiątych, jako urzędniczka Wydziału Kultury, Potocka-Suwalska wspomagała działalność Wschodniej, uznając jej rangę artystyczną oraz środowiskową. Intermedialno-performatywny profil Wschodniej stał się później jedną z głównych inspiracji dla realizowanego przez nią, autorskiego programu Galerii Manhattan<sup>551</sup>. Początkowo, podobnie jak wcześniej Wschodnia, Galeria Manhattan prezentowała głównie lokalne środowisko artystyczne związane z łódzką PWSSP, jednak około połowy lat dzie-

547

Zob. Konrad Kuzyszyn: *sztuka jako wtajemniczenie*, [w:] I. Kowalczyk, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2002, s. 107–113; *Metafizjologie*. Z Konradem Kuzyszynem rozmawiają Łukasz Gorczyca i Artur Żmijewski, [w:] A. Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Bytomskie Centrum Kultury Kronika, korporacja ha!art, Bytom–Kraków 2006, s. 202–207.

548

Zob. K. Sienkiewicz, *Zatańczą co, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Wydawnictwo Karakter i Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Kraków–Warszawa 2014, s. 305–307, 325, 343.

549

Zob. *ibidem*, *passim* oraz J. Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka*, op. cit., s. 156–242. Z jednej strony, prowadzący Wschodnią nie byli zainteresowani pokazywaniem sztuki krytycznej, z drugiej – sama sztuka krytyczna funkcjonowała zasadniczo w innym obiegu, w galeriach publicznych, nie zaś alternatywnych.



Leszek Knaflewski, koncert *Partytura*, marzec 1999

550

Zob. też M. Cholewiński, *Koncert na trumnie*, w niniejszym tomie, s. 557.

551

Rozmowa autora z Krystyną Potocką-Suwalską, marzec 2015.

więćdziesiątych zdecydowanie zwróciła się ku sztuce performance, instalacjom multimedialnym, muzyce i tańcowi eksperymentalnemu. Kierowniczką galerii bacznie obserwowała też ogólnopolską scenę artystyczną, zapraszając do Łodzi twórców związanych ze sztuką krytyczną, robiąc wystawę członków Grupy Ładnie, organizując akcje artystyczno-społeczne w przestrzeni miasta czy ogólnopolskie pokazy sztuki podejmującej kwestię kobiecości. Wreszcie, stałym punktem jej programu wystawienniczego były pokazy młodych artystek i artystów łódzkich. Na przełomie lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych w Manhattanie swoje wystawy i projekty realizowali tam ci młodzi absolwenci i absolwentki ASP w Łodzi, których twórczość wpisywała się w profil galerii. Byli wśród nich Artur Chrzanowski, Kamil Kuskowski, Piotr Kotlicki, Artur Malewski, Aleksandra Ska, Agnieszka Chojnacka czy Anna Orlikowska. Manhattan stał się dla nich ważnym miejscem środowiskowym, przejmując pod tym względem rolę pełnioną wcześniej przez Wschodnią czy Muzeum Artystów. W efekcie, na Wschodniej zaczęła się tworzyć swoista luka pokoleniowa, którą prowadzący galerię będą starali się niwelować, ze zmiennym szczęściem, dopiero w drugiej połowie lat dwutysięcznych. Nie było przy tym mowy o konkurencji – między obiema galeriami panowały przyjazne stosunki, co między innymi zaowocowało zaproszeniem Grzegorskiego na zbiorową wystawę *Pomiędzy miejscem a obrazem* w maju 1998 roku. Galeria prowadzona przez Potocką-Suwalską dysponowała jednak lepszymi warunkami niż Wschodnia: miała obszerny, trójkondygnacyjny lokal w wieżowcu przy ulicy Wigury 15, a także – będąc najpierw instytucją miejską, a później współfinansowaną przez lokalny samorząd i Spółdzielnię Mieszkaniową Śródmieście – zagwarantowane opłaty za jego użytkowanie oraz nieduży budżet na działalność artystyczną i edukacyjną<sup>552</sup>. Na przełomie dekad Manhattan awansował do czołówki polskich galerii sztuki współczesnej, a prezentując bardziej aktualną i różnorodną twórczość niż zamknięta we własnych kręgach środowiskowych Wschodnia, stanowił atrakcyjniejsze miejsce dla najmłodszego pokolenia łódzkich twórców.

### **Festiwalizacja kultury, system projektowo-grantowy i przymus samoinstytucjonalizacji**

W latach dziewięćdziesiątych politykę kulturalną kolejnych rządów w Polsce cechował brak zainteresowania dla sztuk wizualnych, nie istniały też ministerialne programy wspierania sztuki współczesnej. W drugiej połowie dekad priorytetowymi celami były ochrona dziedzictwa kulturowego, promocja czytelnictwa i edukacja kulturowa<sup>553</sup>. Na przełomie XX i XXI wieku, za rządów konserwatywnej koalicji Akcji Wyborczej Solidarność, nastąpił zdecydowany zwrot

552

Zob. J. Glinkowska, *Między autorską galerią sztuki a instytucją kultury zanurzoną w otoczeniu społecznym. Galeria Manhattan 1991–2016*, op. cit., passim.

553

A. Wąsowska-Pawlik, *Polityka kulturalna Polski 1989–2012*, op. cit., s. 114.

554

*Ibidem*, s. 115; B. Gierat-Bieroń, *Kierunki rozwoju polityki kulturalnej w Polsce po 1989 roku. Koncepcje ministerialne (I)*, op. cit., s. 215.

555

B. Gierat-Bieroń, *Kierunki rozwoju polityki kulturalnej w Polsce po 1989 roku. Koncepcje ministerialne (I)*, op. cit., s. 207.

556

Zob. S. Bednarek et al. [red.], *Kongres Kultury Polskiej 2000*, DTSK Silesia, Wrocław–Warszawa 2002.

557

A. Wąsowska-Pawlik, *Polityka kulturalna Polski 1989–2012*, op. cit., s. 117.

w stronę „dziedzictwa narodowego”, w efekcie którego kultura miała stać się instrumentem konserwatywnej polityki historycznej, akcentującej tematykę martyrologiczną<sup>554</sup>. Doszło nawet do zmiany nazwy resortu: dotychczasowe Ministerstwo Kultury i Sztuki stało się Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Nie zmieniła się za to ogólna, kryzysowa sytuacja finansów sektora kultury. Przełom wieków był też jednak okresem „kulturowej burzy mózgów”<sup>555</sup> – rosnącego niezadowolenia środowisk twórczych w związku z pauperyzacją i komercjalizacją kultury, degradacją zawodu artysty i brakiem zabezpieczeń socjalnych dla twórców<sup>556</sup>.

Bardziej zdecydowane próby reform i zmiany o charakterze systemowym, związane z przygotowaniem do wejścia Polski do Unii Europejskiej i możliwością wykorzystania unijnych funduszy strukturalnych w sferze kultury<sup>557</sup>, rozpoczęły się już w nowym milenium. Lata 2002–2007 były okresem „strategizacji polskiej kultury”<sup>558</sup>, czasem wypracowywania fundamentalnych programów rozwojowych dla tego sektora. W 2004 roku za kadencji ministra Waldemara Dąbrowskiego zaczęto przygotowywać Program Narodowej Strategii Rozwoju Kultury, a w kolejnych latach wdrażano składające się nań programy operacyjne<sup>559</sup>. Wśród nich był wspominany już program „Znaki Czasu”, mający wspierać tworzenie regionalnych kolekcji sztuki współczesnej<sup>560</sup>, a także szereg innych programów, w ramach których można było uzyskać dofinansowanie na działania organizacyjne, promocyjne i edukacyjne w zakresie sztuki współczesnej. Lata 2007–2014, pokrywające się z czasem rządów konserwatywno-liberalnej koalicji Platformy Obywatelskiej i Polskiego Stronnictwa Ludowego oraz kadencji ministra Bogdana Zdrojewskiego, to okres „*cultura prosperus*”<sup>561</sup>, moment intensywnej konsumpcji unijnych funduszy na kulturę, przeznaczanych głównie na modernizację istniejącej infrastruktury instytucjonalnej i tworzenie nowej. Wykorzystanie środków finansowych szło często w parze z brakiem pogłębionego myślenia o programach modernizowanych lub tworzonych od nowa instytucji, brakiem zmian w regulacjach prawnych sektora kultury, a także brakiem przeciwdziałania nasilającej się pauperyzacji środowisk twórczych i prekaryzacji zawodu artysty<sup>562</sup>. Program Narodowej Strategii Rozwoju Kultury, dostosowując państwowy mecenat kulturalny do przepisów i mechanizmów Unii Europejskiej, miał też na celu metodyczne urzeczywistnienie neoliberalnej instrumentalizacji kultury. Poddana radykalnej ekonomizacji, kultura zaczęła być systemowo traktowana jako ważny sektor gospodarki i narzędzie rozwoju ekonomiczno-społecznego regionu<sup>563</sup>.

Systemowa zmiana na poziomie polityki ministerialnej znalazła też odbicie w polityce kulturalnej samorządów regionalnych i lokalnych. Na początku 1999 roku rozpoczął się drugi etap reformy terytorialnej, który przypieczętował decentralizację administracyjną

558

B. Gierat-Bieroń, *Kierunki rozwoju polityki kulturalnej w Polsce po 1989 roku. Koncepcje ministerialne (II)*, [w:] „Zarządzanie w kulturze” 2016, t. 17, nr 2, s. 92.

559

A. Wąsowska-Pawlik, *Polityka kulturalna polski 1989–2012*, op. cit., s. 118; B. Gierat-Bieroń, *Kierunki rozwoju polityki kulturalnej w Polsce po 1989 roku. Koncepcje ministerialne (II)*, op. cit., s. 94–96.

560

Program działań w latach 2005–2008. W 2010 roku zastąpiły go dwa inne programy operacyjne: Regionalne Kolekcje Sztuki Współczesnej oraz Narodowe Kolekcje Sztuki Współczesnej, również mające na celu wsparcie zakupu dzieł do zbiorów publicznych instytucji kultury oraz podmiotów trzeciego sektora.

561

B. Gierat-Bieroń, *Kierunki rozwoju polityki kulturalnej w Polsce po 1989 roku. Koncepcje ministerialne (II)*, op. cit., s. 92.

562

Doprowadziło to do intensyfikacji działań obywatelskich w kulturze, zwołania w 2009 roku Kongresu Kultury Polskiej oraz powstania ogólnopolskiego ruchu Obywateli Kultury i wielu podobnych regionalnych inicjatyw.

563

B. Gierat-Bieroń, *Kierunki rozwoju polityki kulturalnej w Polsce po 1989 roku. Koncepcje ministerialne (II)*, op. cit., s. 92. Nie oznaczało to bynajmniej zasadniczego odejścia od traktowania jej jako narzędzia polityki historycznej z dominującym rysem martyrologicznym: tego rodzaju polityka występowała – choć w różnym stopniu – u wszystkich konserwatywno-liberalnych, postsolidarnościowych formacji politycznych i uległa znacznej intensyfikacji w 2015 roku, po wyborach wygranych przez koalicję prawicowych partii z Prawem i Sprawiedliwością na czele.

kraju i rolę samorządów w realizacji zadań publicznego mecenatu kultury. Początkowo nie były one jednak w stanie w pełni udźwignąć ciężaru finansowania lokalnych instytucji kultury, dlatego wprowadzono okres przejściowy: w latach 1999–2004 ministerstwo przekazywało samorządom dotacje na ten cel<sup>564</sup>. W drugiej połowie lat dwutysięcznych idee ekonomizacji kultury – wykorzystania jej jako sposobu na stymulowanie regionalnego rozwoju gospodarczego, promowanie miast traktowanych jako inwestycje, produkty i towary, a także prowadzenie marketingu politycznego urzędujących prezydentów oraz ich ekip – upowszechniły się w kręgach samorządowych. Istotną rolę odegrał tu konkurs o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016<sup>65</sup>, w którym brało udział jedenaście polskich miast, a wśród nich Łódź. Starania o tytuł trwały w latach 2007–2010, stanowiąc ramę dla oddolnej mobilizacji środowisk aktywistycznych i twórczych, które upatrywały w konkursie szansy na „nowe otwarcie” dla działalności kulturalnej w miastach i starały się wypełnić ideę „kultury jako narzędzia rozwoju” bardziej merytoryczną oraz autonomiczną treścią<sup>66</sup>.

Upowszechnienie się mechanizmów ekonomizacji kultury w polityce samorządowej najpełniej wyraziło się w zjawisku festiwalizacji, zawłaszczającym wszystkie dziedziny aktywności twórczej<sup>67</sup>. Wydarzenia o charakterze festiwalowym stały się dominującym, paradygmatycznym formatem działalności kulturalnej w miastach. Są one organizowane „przez instytucje publiczne, samorządowe i pozarządowe, chlubią się nimi instytucje kulturalne i NGO. [...] Festiwal stał się swego rodzaju autonomicznym podmiotem zabiegającym o pozyskanie funduszy, zarówno publicznych (krajowych lub unijnych), jak i prywatnych”<sup>68</sup>. Wydarzenia tego rodzaju są prezentowane jako katalizatory rozwoju miast, przyciągające inwestorów i turystów. Nie są one jednak wyrazem sukcesu gospodarczego: mają go raczej tworzyć, być tanim i – rzekomo – łatwym sposobem na wyjście z zapaści, z ekonomicznej stagnacji<sup>69</sup>. Ich atrakcyjny, masowy, żywy, popularny i partycypacyjny charakter, a także atmosfera święta i celebracji – wpisujące się w późnokapitalistyczną ekonomię doświadczeń i przeżyć<sup>70</sup> – mają przyciągać szeroką publiczność, generować nagłośnienie medialne i „klikalność” na portalach społecznościowych. Wszystko to rodzi tendencję do przekierowywania miejskich funduszy na działalność kulturalną, w tym na realizację programów lokalnych instytucji kultury, do festiwali, które działają jak „czarne dziury» zasysające do swego wnętrza wszelkie inne formy działań o charakterze kulturowym i publicznym”<sup>71</sup>. W konsekwencji różne podmioty – od organizacji pozarządowych, przez indywidualnych twórców, aż po instytucje publiczne – starają się wpisać w format festiwalu, dający im szansę na dostęp do środków finansowych. W praktyce najczęściej przegrywają tu inicjatywy amatorskie, niszowe, a także autentycznie twórcze, eksperymentalne i poszukujące. Największą pulę środków otrzymują z kolei masowe, popularne, „celebryckie” wydarzenia, po-

564  
M. Gumola, *Przed kulturalnym tsunami*, [w:] „Kalejdoskop” listopad 2005, nr 11, s. 16–17.

565  
A. Wąsowska-Pawlik, *Polityka kulturalna Polski 1989–2012*, op. cit., s. 121; zob. też P. Kubicki, B. Gierat-Bieroń, J. Orzechowska-Wacławska [red.], *Efekt ESK. Jak konkurs na Europejską Stolicę Kultury 2016 zmienił polskie miasta*, Nomos, Kraków 2017.

566  
W niektórych wypadkach sama inicjatywa startu danego miasta w konkursie o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016 pochodziła ze środowisk lokalnych aktywistów kultury.

567  
W. Kuligowski, *Ludzie, sztuka, pieniądze. Festiwalizacja w Polsce*, [w:] „Czas Kultury” 2013, nr 4, s. 12–13.

568  
*Ibidem*, s. 7.

569  
*Ibidem*, s. 8.

570  
Zwraca na to uwagę M. Nawrocka, *Fashion Week Poland: beneficjent i ofiara*, [w:] „Czas Kultury” 2013, nr 4, s. 32.

571  
W. Kuligowski, *Ludzie, sztuka, pieniądze. Festiwalizacja w Polsce*, op. cit., s. 8

zbawione ambicji krytycznych i neutralne politycznie<sup>72</sup>.

Za sprawą „logiki księgowego, konieczności osiągnięcia zakładanych celów oraz matrycowego scenariusza wydarzeń”<sup>73</sup> format festiwalu jest ściśle związany z systemem projektowo-grantowym, stanowiącym główne narzędzie wdrażania koncepcji „nowego publicznego zarządzania” (*New Public Management*) w sferze kultury. Chodzi tu o wprowadzanie do sektora publicznego modeli zarządzania z prywatnych korporacji. W efekcie tego procesu mecenat kultury zostaje poddany neoliberalnemu reżimowi myślenia ekonomicznego i jednostronnie rozumianej opłacalności, a sama działalność kulturalna – kryteriom profesjonalizacji i instytucjonalizacji, nieustannej sprawozdawczości, przewidywalności i kwantyfikowalności efektów<sup>74</sup>. Zmiany, jakie zaszły w polskiej polityce kulturalnej w pierwszej dekadzie nowego milenium przyczyniły się właśnie do metodycznego rozwinięcia i utrwalenia systemu projektowo-grantowego jako formuły mecenatu kultury. Narzuca on ostrą rywalizację o dostęp do ograniczonych środków, a jednocześnie nie daje gwarancji ich zdobycia. Pozwala grantobiorcom działać na własnych zasadach w celu osiągnięcia zakładanych efektów, dając pewne poczucie niezależności, samostereowności i swobody, ale jednocześnie zmusza do przygotowywania niezliczonych projektów oraz nieustannego aplikowania o granty w celu utrzymania się w obiegu i zyskania względnej ciągłości finansowania – zdobycie pojedynczego grantu wymaga najczęściej składania całego szeregu wniosków<sup>75</sup>. System narzuca też wspomniane już sformalizowane zasady działania (przewidywalność, kwantyfikowalność, sprawozdawczość itd.), ale nade wszystko – wymaga od organizatorów i twórców kultury samoinstytucjonalizacji: „Ażeby uzyskać dostęp do grantów, oddolne inicjatywy instytucjonalizują się jako organizacje trzeciego sektora. Tym samym jednak wystawiają się na jeszcze większą presję systemów grantowych, jednocześnie zmieniając swój profil. Z oddolnych form uspołecznienia, wehikułów pozwalających na realizację kolektywnych pragnień, kolektywy ewoluują w pararządowe agendy, które bezwiednie realizują zadania nadane przez grantowe biurokracje”<sup>76</sup>. Nie mając gwarancji finansowania, takie „pozarządowe instytucje” nie mogą być pewne swego istnienia, a w efekcie nie są w stanie tworzyć długoterminowych strategii działania. Co więcej, wzajemna rywalizacja podmiotów ubiegających się o granty znacząco utrudnia nawiązanie przez nie trwalszych formy współpracy.

Neoliberalne mechanizmy kształtujące mecenat kultury wymusiły też szereg zmian w funkcjonowaniu galerii alternatywnych oraz zmieniły postrzeganie idei samoorganizacji artystycznej. W Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej nastąpiło to już na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych<sup>77</sup>. Aby móc otrzymać granty dystrybuowane przez agendy rządowe lub prywatne organizacje, galerie alternatywne musiały tam zmierzyć się z pro-

572  
*Ibidem*, s. 15 oraz M. Iwański, *Festiwal wszystkich festiwali. Uwagi o utowarowieniu kultury*, [w:] „Czas Kultury” 2013, nr 4, s. 64.

573  
W. Kuligowski, *Ludzie, sztuka, pieniądze. Festiwalizacja w Polsce*, op. cit., s. 14.

574  
Zob. K. Szreder, *ABC projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016, s. 66.

575  
Zob. *ibidem*, s. 15–126.

576  
*Ibidem*, s. 50.

577  
J. Apple, *Alternatives Reconsidered*, [w:] L. Rosati, M.A. Staniszewski [red.], *Alternative Histories. New York Art Spaces 1960 to 2010*, op. cit., s. 19.

blemami, jakie generowało planowanie wydarzeń z wyprzedzeniem, ich budżetowanie oraz formalizacja i biurokratyzacja działalności: administrowanie, hierarchizacja funkcji, rachunkowość, sprawozdawczość. W efekcie wiele z nich sprofesjonalizowało się i zmieniło w organizacje pozarządowe – w non-profitowe instytucje sztuki, zarządzane przez zawodowych administratorów, nie zaś artystów czy kuratorów. W imię stałości finansowania i ciągłości funkcjonowania poświęcano otwartość programową, możliwości eksperymentowania oraz nieformalne więzi w ramach towarzysko-artystycznych wspólnot związanych z poszczególnymi miejscami<sup>578</sup>. Towarzyszyło temu przejmowanie pewnych elementów etosu, kompetencji i sposobu działania galerii alternatywnych przez mainstreamowe muzea i galerie sztuki. Ten „nowy instytucjonalizm”<sup>579</sup> prowadził do zatarcia wyraźnego granicy między obydwoma typami miejsc i wpłynął na rozmycie się samej kategorii alternatywności. W efekcie pojawiła się tendencja do tego, aby oddzielać samoorganizację od alternatywności i odrzucać proste utożsamienie tej pierwszej z tą drugą. Współcześnie coraz częściej przyjmuje się bardziej złożone podejście do samoorganizacji<sup>580</sup>, która jawi się jako fenomen ambiwalentny, pozbawiony jednoznacznego potencjału krytycznego, alternatywnego, antyinstytucjonalnego czy transformacyjnego. Podkreślając, że nastąpiła „instytucjonalizacja samoorganizacji”<sup>581</sup> jako zderegulowanej, prekarnej formy pracy, produkcji i kontroli społecznej w późnym kapitalizmie, próbuje się jednocześnie zachować i odnowić potencjał emancypacyjny związany z tym pojęciem. Dlatego rozróżnia się dwa aspekty lub typy samoorganizacji: „zewnątrzną” – wymuszoną przez współczesny tryb prekarnej, „elastycznej” i samoeksploatacyjnej pracy, w tym pracy organizatorów i twórców kultury finansowanej z grantów, oraz „wewnętrzna” – poszukiwanie nowych możliwości dla autonomii, wspólnotowości, krytyki oraz eksperymentu pozwalającego na swobodne, nieprzewidywalne „wyłanianie się” zdarzeń, a nie uprzednie planowanie i kalkulowanie efektów projektu<sup>582</sup>.

W Polsce wpływ opisywanych mechanizmów na galerie alternatywne i samoorganizację artystyczną dało się odczuć nieco później, na przełomie pierwszej i drugiej dekady XXI wieku. Nastąpił wówczas spadek zainteresowania samoorganizacją i tworzeniem niezależnych miejsc prowadzonych przez artystów<sup>583</sup>. Nie funkcjonowała już wcześniejsza sieć kontaktów i współpracy związana z „ruchem miejsc i osób sprzyjających sztuce”, nie odnotowano powstania nowych inicjatyw tego rodzaju, a praktyki sieciowania stawały się raczej udziałem prywatnych galerii komercyjnych oraz tych prowadzonych przez organizacje pozarządowe. Uległy też, jak w przypadku powstałej w 2011 roku inicjatywy Warsaw Gallery Weekend, centralizacji i festiwalizacji, a ostatecznie – przekształceniu w sprofesjonalizowaną spółkę kilku głównych podmiotów organizujących imprezę<sup>584</sup>. W 2014 roku w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej, przy okazji wy-

578

Zob. M. Rachleff, *Do It Yourself: Histories of Alternatives*, op. cit., s. 25–26, 37–39.

579

J. Ekeberg, *Institutional Experiments Between Aesthetics and Activism*, [w:] S. Hebert, A. S. Karlsen [red.], *Self-Organised*, Open Editions, Hordaland Art Centre, London 2013, s. 51–52.

580

B. Drabble, *On De-Organisation* oraz M. Borgen, *The Inner and Outer Form of Self-Organisation*, [w:] S. Hebert, A. S. Karlsen [red.], *Self-Organised*, op. cit., s. 24 oraz 45.

581

M. Borgen, *The Inner and Outer Form of Self-Organisation*, op. cit., s. 38.

582

B. Drabble, *On De-Organisation*, op. cit., s. 22–24; M. Borgen, *The Inner and Outer Form of Self-Organisation*, op. cit., s. 39–41; J. Verwoert, *All the Wrong Examples*, [w:] S. Hebert, A. S. Karlsen [red.], *Self-Organised*, op. cit., s. 123–133.

583

Zob. A. Ptak, *Samodzielność w nowej Polsce*, [w:] A. Pindera, A. Ptak, W. Szczupańska [red.], *Inicjatywy i galerie artystów*, op. cit., s. 76, 84.

584

Zob. S. Szablowski, *WGW VIII: Urealnienie*, <https://magazynsum.pl/wgw-viii-urealnienie/> [dostęp: 20.10.2018]

stawy *Co widać*, mającej być diagnozą aktualnej sceny artystycznej w Polsce, zorganizowano panel dyskusyjny *Kryzys niezależnych instytucji*. Wśród przyczyn wygasania motywacji do tworzenia miejsc prowadzonych przez artystów i „zmiernych modelu galerii autorskiej” wymieniono wówczas z jednej strony nowe możliwości działań w publicznych instytucjach kultury, które w zasadzie pozwalają zrealizować każdy rodzaj projektu artystycznego i czynią autonomiczne praktyki samoorganizacyjne zbędnymi, z drugiej zaś dostosowywanie się form samoorganizacyjnych do gotowych ram finansowania działalności kulturalno-artystycznej, a także związaną z tym większą atrakcyjność – i opłacalność – pracy w trzecim sektorze, który wygrywa z modelem działania niezależnego pod względem organizacyjno-finansowym<sup>585</sup>.

Po 2000 roku Wschodnia wielokrotnie wykorzystywała możliwości pozyskania wsparcia finansowego, jakie oferowały omówione wyżej mechanizmy. Starła się przy tym negocjować z nimi tak, aby zachować niezależność w zakresie programu, sposobu działania, a nawet – tak długo, jak to było możliwe – odsuwać od siebie widmo formalizacji i instytucjonalizacji. O tym, że prowadzący galerię aplikowali o granty, włączali się w przedsięwzięcia festiwalowe, a także zakładali i działali w ramach organizacji trzeciego sektora, zadecydowało wiele czynników. Niewątpliwie jednym z głównych była chęć kontynuacji działań na większą skalę, w jakie byli zaangażowani w latach dziewięćdziesiątych współtworząc *Konstrukcję w Procesie* i Muzeum Artystów. Konieczność zdobywania funduszy była też podyktowana zmianami w realiach współpracy z artystami i artystkami, którzy coraz powszechniej oczekiwali wyższych standardów produkcji i prezentacji: pokrycia kosztów podróży i materiałów niezbędnych do przygotowania pracy, a także bardziej profesjonalnej – a przez to kosztowniejszej – aranżacji wystawy czy organizacji wydarzenia<sup>586</sup>. Poszukiwanie zewnętrznych źródeł finansowania było też próbą zaradzenia permanentnemu kryzysowi związanemu z kosztami utrzymania lokalu galerii. Wreszcie, było ściśle związane z pojawieniem się na Wschodniej Eweliny Chmielewskiej jako współprowadzącej galerię<sup>587</sup>, a wraz z nią – nowej energii organizacyjnej oraz odmiennego pokoleniowo doświadczenia.

W 2000 roku Chmielewska pracowała jako wolontariuszka przy organizacji bydgoskiej edycji *Konstrukcji w Procesie*. Wciągnięta do tego przedsięwzięcia przez swoją koleżankę Izabelę Lejk, szybko odnalazła się w działaniach organizacyjnych, kontaktach z artystkami i artystkami, pomocy przy produkcji prac, a także towarzyskiej atmosferze wydarzenia. W trakcie imprezy poznała Adama Klimczaka – to właśnie wtedy rozpoczął się ich związek. Po *Konstrukcji* zaczęła odwiedzać go w Łodzi, by ostatecznie przenieść się do niego i zamieszkać na Wschodniej w lipcu 2000 roku. Podobnie było z Izabelą Lejk, która przeniosła się do Łodzi i związała życiowo z Józefem Robakowskim.

585

W dyskusji, prowadzonej przez kuratorów wystawy Sebastiana Cichockiego i Łukasza Rondudę, wzięli udział Jan Sowa, Bogna Świątkowska, Józef Robakowski i Ewa Majewska – zob. *Co widać. Sesja o polskiej sztuce dzisiaj*, *Kryzys niezależnych instytucji*, <https://vimeo.com/94380448> [dostęp: 10.10.2018]. Zob. też A. Ptak, *Samodzielność w nowej Polsce*, op. cit., s. 76–84.

586

Zob. M. Skłodowska, *Podwójne widzenie. Rozmowa z twórcami galerii Wschodniej*, op. cit.

587

W wielu materiałach informacyjnych Wschodniej po 2000 roku Chmielewska figuruje obok Grzegorskiego i Klimczaka jako współprowadząca galerię.

588

Rozmowa autora z Ewelina Chmielewską, lipiec 2016.

589

*Ibidem*.



Chmielewska natychmiast włączyła się w prace organizacyjne przy aktualnych wystawach i stopniowo przejęła prowadzenie strony internetowej galerii. Szybko wystąpiła też z własną inicjatywą – niezwykle ambitną, biorąc pod uwagę fakt, iż była początkującą organizatorką wydarzeń artystycznych<sup>588</sup>. Pomysł pojawił się w trakcie rezydencji artystycznej w Sant’Oreste we Włoszech, w której Chmielewska wzięła udział wspólnie z Lejk. Było to pokłosie bydgoskiej *Konstrukcji w Procesie*: początkowo, na zaproszenie skierowane do Muzeum Artystów, mieli tam pojechać Waśko i Klimczak, ale gdy okazało się, że unijny grant zdobyty przez stronę włoską dopuszczał udział osób do dwudziestego szóstego roku życia, ustalono, że pojedą Chmielewska i Lejk. Dwutygodniowe warsztaty, w których uczestniczyły, był osnute wokół tematyki kuchni i jedzenia jako sfery tworzenia się więzi międzyludzkich. Po powrocie Chmielewska podjęła prace nad organizacją imprezy, która pozwoliłaby zaprosić uczestników i uczestniczki tych warsztatów do Polski. Wspólnie z Klimczakiem przygotowała projekt międzynarodowych warsztatów artystycznych *Continuum* – szereg wystaw i działań artystycznych, realizowanych od lutego do czerwca 2001 roku. W założeniu miał to być początek cyklu wymian i rezydencji artystycznych, organizowanych w Polsce i za granicą, a przeznaczonych przede wszystkim dla osób prowadzących alternatywne miejsca sztuki. Skończyło się jednak na jednej edycji, przygotowanej we współpracy z OSW Inner Spaces Multimedia w Poznaniu oraz dwoma miejscami w Łodzi: Muzeum Książki Artystycznej i Forum Fabricum – inicjatywą łączącą w sobie funkcje klubu muzycznego, pubu oraz ośrodka działań twórczych. Złożono szereg wniosków o dofinansowanie do różnych instytucji, ale większość z nich została załatwiona odmownie, dlatego trzeba było działać własnym sumptem: blisko trzydziścioro artystów i artystek z Włoch, Holandii i Niemiec przyjechało na własny koszt bądź dzięki wsparciu instytucji z ich krajów, a na miejscu byli goszczeni w prywatnych mieszkaniach, między innymi na Wschodniej, u Tomasza Matuszaka i Małgorzaty Borek. Jak wspomina Chmielewska, impreza zdecydowanie przerosła ją pod względem ilościowym i trudno było jej poradzić sobie z koordynacją organizacyjną wydarzeń oraz zarządzaniem finansami. Nie do końca sprawdziło się też stosowanie czysto towarzyskich kryteriów przy zapraszaniu artystek i artystów: skutkowało ono niespójnością tematyczną prezentowanych działań, a także niską wartością artystyczną niektórych realizacji<sup>589</sup>. Udało się za to stworzyć dobrą, przyjacielską atmosferę, sprzyjającą integracji i eksperymentowaniu. W trakcie jednej z akcji działania spontanicznie przeniosły się z lokalu Galerii Wschodniej na ulicę przed budynkiem, by tam przybrać postać zaimprovizowanego, zbiorowego koncertu na prowizorycznych instrumentach, gromadzącego i angażującego okolicznych mieszkańców<sup>590</sup>.

590

A. Talaga, *Projekt przyjaźni*, [w:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 27.06.2001, s. 6. Zob. też M. Cholewiński, *Continuum 2001. Między Łodzią a Poznaniem* [w:] „Arteon” 2001, nr 10, s. 40–41.

591

P. Tobiasz-Lis, *Uwarunkowania rozwoju a wizerunek miasta. Przykład Łodzi*, [w:] „Barometr Regionalny” 2016, t. 14, nr 2, s. 86–89, 93; M. Sokołowicz, J. Zasina, *Sektor kultury jako czynnik transformacji miasta przemysłowego w kierunku miasta kreatywnego i inteligentnego? Przykład Łodzi*, [w:] „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Economica” 2016, nr 4, s. 10–11.

592

Zob. na przykład wypowiedzi i dyskusje z lat dziewięćdziesiątych i dwudziestych na tamach miesięcznika „Kalejdoskop”: *Złe miasto...? Ziemia obiecana?*, [w:] „Kalejdoskop” styczeń 1991, nr 1, s. 2–5; *Na razie wycekiwanie*. Rozmowa z prof. Bogusławem Sułkowskim, [w:] „Kalejdoskop” wrzesień 1992, nr 9, s. 16; *Obawy, nadzieje... Sonda „Kalejdoskopu”*, [w:] „Kalejdoskop” styczeń 1993, nr 1, *passim*; *Co dalej z grantami? Rozmowa z prof. Bogusławem Sułkowskim*, [w:] „Kalejdoskop” marzec 1996, nr 3, s. 48–49; B. Sułkowski, *O tym, co niemożliwe i o tym, co nienuiknione: prywatyzacja a deregulacja kultury*, [w:] „Kalejdoskop” listopad 1998, nr 11, s. I–XVI; *Taki pejzaż*, [w:] „Kalejdoskop” styczeń 1999, nr 1, s. 1–24 (wypowiedzi naukowców i urzędników); M. Karbowiak, *Na co liczyć?*, [w:] „Kalejdoskop” wrzesień 1999, nr 9, *passim* (wypowiedzi polityków – przedstawicieli władz Łodzi); *W Łodzi nie wychodzi?*,

Projekt *Continuum*, czerwiec 2001

Po doświadczeniach z organizacją *Continuum* Chmielewska na pewien czas zarzuciła tworzenie własnych, rozbudowanych projektów, starając się raczej doskonalić swój warsztat w pracy przy inicjatywach grupowych środowiska artystycznego związanego ze Wschodnią. Okazja do tego pojawiła się już pod koniec 2001 roku w ramach przygotowań do organizacji w mieście pierwszej edycji Festiwalu Dialogu Czterech Kultur. Był on jednym z pierwszych przedsięwzięć festiwalowych po 2000 roku, które miały na celu zmianę symbolicznej tożsamości i wizerunku Łodzi.

W latach dziewięćdziesiątych Łódź szczególnie mocno doświadczyła ekonomiczno-społecznych konsekwencji transformacji ustrojowej. Na długotrwały – utrzymujący się od początku procesu uprzemysłowienia w XIX wieku – stereotyp „złego miasta”, fabrycznego i robotniczego, miasta dymiących kominów, biednego, zaniedbanego i brudnego, nałożyły się wówczas niekorzystne uwarunkowania związane z upadkiem monokultury gospodarczej opartej na przemyśle włókienniczym. Głęboki kryzys ekonomiczny, liczne zwolnienia i duże bezrobocie, ujemne saldo migracji i znaczny spadek liczby mieszkańców spowodowały, że Łódź została uznana za „regionalnego przegranego procesu transformacji” i doprowadziły do upowszechnienia się – tak wśród mieszkańców, jak i na zewnątrz – jej obrazu jako miasta opuszczonego przez zdolne i przedsiębiorcze jednostki w związku z brakiem perspektyw zawodowych i życiowych. Te niekorzystne tendencje utrwały się także na początku nowego milenium<sup>591</sup>. Rosnącej zapaści ekonomiczno-społecznej towarzyszyły niezliczone debaty nad kryzysem łódzkiej kultury, w trakcie których starano się diagnozować bieżącą sytuację i wskazywać kierunki niezbędnych zmian<sup>592</sup>. Po 2000 roku rozpoczęto realizację strategii, która miała na celu zmianę niekorzystnego wizerunku miasta i stworzenie jego nowej, postindustrialnej tożsamości. Kluczowe znaczenie w tym procesie miała działalność kulturalna. Jej rola rosła przez całe lata dwutysięczne, aż na przełomie dekad kultura, poddana już wyraźnej neoliberalnej ekonomizacji, stała się obowiązującą ramą dla strategii promocyjno-rozwojowej Łodzi<sup>593</sup>. W tym okresie stworzono i skutecznie wylansowano szereg nowych identyfikacji symbolicznych czy też „brandów”, które zaczęły się utrzymywać w społecznej percepcji miasta: Łódź wielokulturowa, Łódź nowoczesna i przedsiębiorcza, Łódź offowa, Łódź – stolica kultury, Łódź – miasto przemysłów kreatywnych<sup>594</sup>. Podstawowym narzędziem realizacji tej marketingowej strategii, a także głównym świadectwem intensywności życia kulturalnego i kreatywności miasta miały być festiwale. W 2007 roku, wraz z decyzją o starcie Łodzi w konkursie o miano Europejskiej Stolicy Kultury 2016, koncepcja ta zyskała pełne rozwinięcie w idei stworzenia i lansowania marki „Łodzi jako miasta festiwalu”<sup>595</sup>. Ważną rolę w procesie promocji, ale i festiwalizacji kultury odgrywały oddolne inicjatywy orga-

[w:] „Kalejdoskop” listopad 1999, nr 11, s. 2–17 (wypowiedzi twórców, menedżerów kultury i kierowników instytucji); *Opinie* oraz K. Jurecki, *Znów bez Łodzi!*, [w:] „Kalejdoskop” styczeń 2000, nr 1, s. 2–29 oraz 41 (dział „Opinie” był kontynuowany w latach 2000–2001, pojawiał się też bardziej sporadycznie w latach 2002–2003); M. Karbowiak, *Co za tym zakrętem?* Rozmowa z postanką Iwoną Śledzińską-Katarasińską, [w:] „Kalejdoskop” wrzesień 2003, nr 9, s. 10–12; B. Sułkowski, *Dlaczego?*, [w:] „Kalejdoskop” czerwiec 2005, nr 6, s. 17; M. Gumola, *Przed kulturalnym tsunami*, op. cit., s. 16–17; *Miasto nieoczywiste*. Jarosław Suchan w rozmowie z Moniką Nowakowską, [w:] „Kalejdoskop” luty 2007, nr 2, s. 16–17; M. Wawszczak, *Wyścig po Euro*, [w:] „Kalejdoskop” luty 2008, nr 2, s. 8–9; Ł. Biskupski, *Prawie jak miasto*, [w:] „Kalejdoskop” październik 2010, nr 10, s. 13–15. Zob. też rozmowę *Gdzieś jest moment zawstydzenia*, [w:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki. Tygodnik Kulturalny Verte” 27.06.1997, s. I–II, z udziałem Józefa Robakowskiego, Ryszarda Waśki, Aleksandry Mańczak, Jolanty Ciesielskiej, Ryszarda W. Kluszczyńskiego, Krystyny Potockiej-Suwałskiej i Joanny Podolskiej.

593

M. Sokołowicz, J. Zasina, *Sektor kultury jako czynnik transformacji miasta przemysłowego w kierunku miasta kreatywnego i inteligentnego? Przykład Łodzi*, op. cit., s. 11.

594

P. Tobiasz-Lis, *Uwarunkowania rozwoju a wizerunek miasta. Przykład Łodzi*, op. cit., s. 90–91; M. Nawrocka, *Fashion Week Poland: beneficjent i ofiara*, op. cit., s. 30–31.

595

M. Nawrocka, *Fashion Week Poland: beneficjent i ofiara*, op. cit., s. 31–32.

596

M. Sokołowicz, J. Zasina, *Sektor kultury jako czynnik transformacji miasta przemysłowego w kierunku miasta kreatywnego i inteligentnego? Przykład Łodzi*, op. cit., s. 17.

nizowane przez społeczników i aktywistów<sup>596</sup>, którzy starali się przekonać polityków i urzędników o przydatności kultury jako narzędzia rozwoju miasta, a także zyskać finansowanie na realizację własnych inicjatyw poza systemem istniejących instytucji kultury – niedofinansowanych i skostniałych.

Witold Knychalski i Maciej Okuński, organizatorzy Festiwalu Dialogu Czterech Kultur i twórcy marki „Łodzi wielokulturowej” jako „ziemi przyszłości”<sup>597</sup>, odwoływali się do historii miasta przemysłowego współtworzonego w XIX wieku i w pierwszych dekadach XX wieku przez osoby należące do polskiej, niemieckiej, żydowskiej i rosyjskiej grupy etnicznej. Koncepcja ta zbiegła się później – po roku 2002 – ze staraniami nowego prezydenta miasta Jerzego Kropiwnickiego i jego ekipy, podejmujących systematyczne starania o stworzenie nowego kulturowego wizerunku miasta, który mógłby być atutem w międzynarodowych relacjach biznesowych. Zarówno projekt festiwalu, jak i strategia promocyjna miasta opierały się jednak w znacznej mierze na braku debaty o realnej kondycji Łodzi, jej degradacji materialnej, ekonomiczno-społecznej i kulturowej<sup>598</sup>. Pęknięcie to manifestowało się także w dysproporcji między preferowaniem dużych, importowanych wydarzeń a trudną codziennością lokalnej kultury i jej środowisk.

Wspomniana dysproporcja miała wkrótce stać się szerszą, negatywną tendencją, trwale kształtującą politykę kulturalną władz samorządowych i organizatorów festiwalu w Łodzi. Na początku lat dwutysięcznych lokalne inicjatywy miały jednak możliwość włączenia się w łódzkie festiwale i zdobycia środków finansowych na realizację swoich przedsięwzięć w ich ramach. Knychalski poinformował prowadzących Wschodnią o idei stworzenia cyklicznej imprezy festiwalowej i zaproponował im włączenie się z własnym programem działań. W archiwum galerii zachował się dokument z nagłówkiem „Łódź – Ziemia Przyszłości”, będącym powtórzeniem jednego z haseł przewodnich festiwalu. Jego lektura pokazuje, że Wschodnia chciała wykorzystać koniunkturę i ramę symboliczną związaną z festiwalem dla powołania w lokalu galerii „biura organizacyjnego Inicjatyw Artystów Progresywnych”<sup>599</sup>. W jego skład mieli wchodzić Klimczak, Chmielewska, Grzegorski, Lejk i Robakowski. Widać, że starano się zdobyć środki finansowe na stałą, długoterminową działalność. Dokument zawiera szacunkowy wykaz kosztów obsługi biura – m.in. koszty korespondencji, tłumaczeń, wyjazdów, projektowania i druku materiałów informacyjnych, prowadzenia strony internetowej, dokumentacji realizowanych działań, a także honoraria kuratorów – oraz planowane działania. Zakładano, że w 2002 roku biuro przygotuje dwie wystawy w Łodzi i Berlinie – wymianę artystyczną między tamtejszymi środowiskami artystycznymi. Robakowski zaproponował z kolei zorganizowanie „Ogólnopolskiego Przeglądu Eksperymentalnych Obrazów Ruchomych”, prezentację

597

Hasło to zostało wpisane w nazwę Towarzystwa na Rzecz Dialogu Kultur Łódź – Ziemia Przyszłości, formalnie odpowiedzialnego za organizację festiwalu.

598

Ł. Biskupski, T. Majewski, *Festiwal Dialogu Czterech Kultur w Łodzi. Studium przy-(u)padku*, [w:] „Kultura Współczesna” 2010, nr 4, s. 46–47. Autorzy podkreślają, że idea Łodzi jako „wielokulturowej ziemi przyszłości” została „instrumentalnie użyta przez władze jako cenny wizerunkowy surogat, przy równoczesnym braku otwartej debaty na temat przyszłości miasta”, a sam festiwal pozostał instytucją „odseparowaną od codzienności Łodzi” – *ibidem*, s. 47. Warto dodać, że nawet sama „wielokulturowość” była wykreowanym artefaktem: Festiwal Dialogu Czterech Kultur zaistniał w mieście pozbawionym znaczącego różnicowania etniczno-kulturowego, a jego organizatorzy nie podejmowali prób nawiązania współpracy z lokalnymi mniejszościami narodowymi – zob. D. Rajchel, *Wielokulturowość jako artefakt na przykładzie miasta Łodzi*, [w:] „Studia Humanistyczne AGH” 2014, t. 13, nr 3, s. 185–197.

599

Dokument *Łódź – Ziemia Przyszłości. Biuro organizacyjne Inicjatyw Artystów Progresywnych*, komputeropis, [w:] archiwum Galerii Wschodniej.

swoich materiałów filmowych i telewizyjnych o historii awangardowego środowiska artystycznego w Łodzi, a także stworzenie konkursu na krótkie klipy wideo o Łodzi<sup>600</sup>. Oprócz „Inicjatyw Artystów Progresywnych”, biuro miało też realizować działania Muzeum Artystów i Galerii Wschodniej<sup>601</sup>. W ten sposób Muzeum Artystów zyskałoby ponownie „zakorzenie” organizacyjno-lokalowe w Łodzi, zaś Wschodnia – odrębny quasi-instytucjonalny podmiot, dzięki któremu mogłaby zdobywać środki finansowe na swoją działalność, a jednocześnie sama uniknęłaby konieczności instytucjonalizacji i zachowałaby swój nieformalny status. Starania o zachowanie tego nieformalnego statusu będą charakteryzowały działalność prowadzących Wschodnią także w kolejnych latach.

Powyższych planów nie udało się zrealizować. Wschodnia wzięła jednak udział w pierwszej edycji Festiwalu Dialogu Czterech Kultur. Jej częścią był Festiwal Wielkich Instalacji Ulicznych – inicjatywa Fundacji Ulicy Piotrkowskiej, w której działali członkowie grupy Łódź Kaliska. Wschodnia otrzymała od nich propozycję współpracy i zaproszenia zagranicznych artystów, którzy mogliby wpisać się ze swoimi pomysłami w przestrzeń łódzkiej ulicy Piotrkowskiej. Budżet, jaki prowadzący Wschodnią otrzymali do dyspozycji, pozwolił im na zaproszenie trójki artystów poznanych w trakcie wcześniejszych projektów zagranicznych. Yaacov Chefetz z Izraela przygotował metalowo-drewnianą konstrukcję, która przypominała postument pod pomnik lub trybunę do przemówień, i zapraszał przechodniów do wejścia na nią oraz konceptualnej refleksji nad zagadnieniem bohaterstwa. Na Piotrkowskiej pojawiły się też performerki ubrane w „elektroakustyczne rzeźby”, emitujące i modulujące dźwięk pod wpływem ruchu ciała – ich autorem był Benoît Maubrey, amerykański artysta mieszkający w Berlinie. Całości dopełniała instalacja niemieckiej artystki Susken Rosenthal – szereg różowych kół „hula-hop” przy-mocowanych „na sztorc” do nawierzchni ulicy, zwracających uwagę dynamicznym rysunkiem i zaburzających percepcję przestrzeni. Wszystkie te prace, choć miały potencjał angażowania przechodniów, nie odnosiły się bezpośrednio do tematyki wielokulturowości. Ich twórcy z powodzeniem wpisywali się jednak w ogólną ramę festiwalu, czyli spotkania artystów z Polski, Niemiec, Rosji i Izraela.

Zaproszenie Yaacova Chefetza zapoczątkowało całą serię prezentacji sztuki artystów i artystek z Izraela, w tym realizacji bardziej bezpośrednio podejmujących tematykę żydowską. Okazją do tego były edycje Festiwalu Dialogu Czterech Kultur w 2005 i 2006 roku, a także dwa inne festiwale, w których uczestniczyła Wschodnia: Spotkania z Kulturą Żydowską w 2007 i 2009 roku oraz Biennale Łódź w 2004 i 2006 roku. Na przełomie września i października 2004 roku, w ramach Biennale Łódź, Yaacov Chefetz – powtórnie zaproszony wówczas przez Wschodnią – pokazał instalację fotograficzną *Trzech gości*, w której przywoływał elementy własnej

600

Dokument *Łódź – Ziemia Przyszłości. Inicjatywy Artystów Progresywnych*, komputeropis, [w:] archiwum Galerii Wschodniej.

601

Dokument *Łódź – Ziemia Przyszłości. Biuro organizacyjne Inicjatyw Artystów Progresywnych*, op. cit.



Instalacja Yaacova Chefetza *Wszyscy są bohaterami* na ulicy Piotrkowskiej w Łodzi, Festiwal Wielkich Instalacji Ulicznych, w ramach Festiwalu Dialogu Czterech Kultur, wrzesień 2002



biografii i historii swojej rodziny, prowadząc z nimi grę i poddając je fikcjonalizacji. Zainspirowany podwójną funkcją lokalu Wschodniej – galerii i mieszkania, zorganizował też performance, do udziału w którym zaprosił Klimczaka. Otoczeni przez widownię, artyści siedzieli przy stole, jedli rybnie głowy, popijając je winem i rozmawiali ze sobą, jeden w jidysz, drugi po polsku, udając przy tym, że się doskonale rozumieją. Kwestia dialogu artystów-reprezentantów różnych kultur pojawiła się też na Wschodniej w sierpniu 2005 roku, gdy w ramach Festiwalu Dialogu Czterech Kultur w galerii odbyła się wystawa Avrahama Eilata *Czas psychofizyczny* i performance Zbigniewa Warpechowskiego *Sąd Ostateczny*. W serii obrazów malowanych tuszem i towarzyszącej im projekcji Eilat snuł



Performance Yaacova Chefetza i Adama Klimczaka *Jedzenie głów*, wrzesień 2004

opowieść o znoju egzystencji, okrucieństwie i cierpieniu, władzy i podporządkowaniu. Ukazywał ludzkie postacie pracujące, maszerujące na wojnę, niosące pociski do dział, czółgające się, skute kajdanami, kopiące okopy lub groby. W trakcie wernisażu Warpechowski nawiązał dialog z tymi wyobrażeniami. W kluczowym momencie swego performance artysta szedł po galerii półnagi, z głową



Zbigniew Warpechowski, performance *Sąd ostateczny*, sierpień 2005

przykrytą złotym workiem, trzymając się linki rozpiętej między ścianami i okładając się po placach skórzanym pasem. Publiczność również mogła uderzać go rozdanymi wcześniej pasami – najprawdopodobniej jednak nikt się na to nie odważył<sup>602</sup>. Do przygotowania wystawy w ramach kolejnej edycji Festiwalu Dialogu Czterech Kultur, odbywającej się na przełomie sierpnia i września 2006 roku, Wschodnia zaprosiła Bilu Blicha. W instalacji *Ci, którzy przechodzą przez most* artysta wykorzystał zdjęcie żydowskiego getta zrobione w okupowanej Łodzi w 1940 roku. Ukazywało ono Żydów przechodzących przez kładkę, która biegła nad obecną ulicą Zgierską, łączyła dwie strony getta i zapewniała jego mieszkańcom przejście nad eksterytorialną, „aryjską” przestrzeń. Blich zestawiał powiększone fragmenty fotografii, na których niewyraźnie rysowały się twarze pojedynczych osób, z barwnymi rysunkami, które mogłyby zostać wykonane ręką dziecka, a także z suszącymi się na w galerii, kolorowymi ubraniami<sup>603</sup>. Można je było odczytywać jako symbole codzienności i związanej z nią krzątaniny, a nawet – zgodnie z jedną ze strategii reprezentowania Zagłady – oznaki zwycięstwa życia nad śmiercią. Do lokalnej historii Żydów nawiązywała też Varda Getzow w instalacji *Lodz. Wschodnia 29 – dokument kamienicy*, pokazanej

602

Rozmowa autora z Jerzym Grzegorskim, listopad 2016.

603

M. Skłodowska, *Most, który dzielił zamiast łączyć*, [w:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 5.09.2006, s. 8.

w ramach Spotkań z Kulturą Żydowską w czerwcu 2009 roku. Wystawa odnosiła się do historii budynku, w którym mieści się galeria – kamienicy należącej w pewnym okresie do żydowskiej rodziny. Artystka zaproponowała minimalistyczną formalnie, a zarazem afektywną opowieść o unieruchomionej, zamarłej przeszłości, pustce i nieobecności. Wykonane przez nią obiekty z kobiecych ubrań – różnobarwnych, podartych rajstop ułożonych w stertę na krześle czy pantofli zalanych betonem – epatowały niepokojącą materialnością i miały w sobie element abiektu. Kontekst historyczny budowały dokumenty dotyczące kamienicy – fragmenty pism urzędowych dotyczących budynku oraz zmian zachodzących w jego stanie i otoczeniu od wczesnych lat dwudziestych do powojnia. Recenzując wystawę, Anka Leśniak wprost odniosła ją do projektu budowania nowej, „wielokulturowej” tożsamości Łodzi przez wykorzystywanie wątków czerpanych z przeszłości<sup>604</sup>. Wschodnia wpisywała się w ten projekt z własnymi zainteresowaniami



Varda Getzow, *Lodz. Wschodnia 29 – dokument kamienicy*, czerwiec 2009

i kontaktami, a także starała się wprowadzić do realizujących go narracji festiwalowych język i media sztuki współczesnej. Było to szczególnie widoczne w dwóch zbiorowych prezentacjach twórców z Izraela, przygotowanych przez zaproszone przez Wschodnią artystki-kuratorki: na wystawie *Neighbour Next Door. Jidysz we współczesnej sztuce izraelskiej*, przygotowanej przez Yifat Laist w ramach Biennale Łódź 2006, oraz w trakcie przeglądu współczesnej sztuki wideo z Izraela, przedstawionego przez Lilianę Kadichevski w ramach Spotkań z Kulturą Żydowską w czerwcu 2007 roku.

Innym cyklicznym wydarzeniem, w ramach którego Wschodnia wielokrotnie organizowała swoje wystawy był istniejący od 2002 roku Fotofestiwal. Galeria brała udział w większości jego edycji – między 2003 i 2017 rokiem nie uczestniczyła w nim tylko jeden raz, w 2004 roku<sup>605</sup>. Fotografia zawsze odgrywała istotną rolę w związanym z galerią środowisku artystycznym, zarówno jako jedno z intermedialnych narzędzi tworzenia instalacji, jak i autonomiczne medium oraz konwencja wypowiedzi artystycznej. Była też wykorzystywana przez Klimczaka i Grzegorskiego w ich własnej twórczości artystycznej. Wśród licznych prac, które Wschodnia pokazała w ramach Fotofestiwalu szczególny charakter miały dwie instalacje odnoszące się do miejsca i kontekstu przestrzennego galerii, a także swobodnie nawiązujące do tradycji konceptualnych działań fotograficznych opartych na tautologii obrazu i rzeczywistości. W maju 2006 roku Grzegorski i Klimczak otworzyli swoją wspólną wystawę *Odkrywki rzeczywistości*. Na ścianach obu pokoi galerii zostały przyklejone zdjęcia, które kształtem i umiejscowieniem

604

A. Leśniak, *Ci ludzie byli kobietami*, <http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/varda> [dostęp: 20.09.2018].

605

Współpraca ta trwa nadal – Wschodnia brała też udział w Fotofestiwalu w 2018 roku.

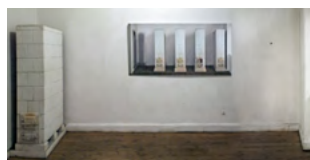
przypominały konserwatorskie odkrywki, odsłaniające głębsze warstwy materii ściany. Fotograficzne „odkrywki” stwarzały jednak efekt „otworów” w ścianie, bowiem ukazywały fragmenty zewnętrznych przestrzeni: pozostałe pomieszczenia lokalu Wschodniej, wyposażenie sąsiednich mieszkań, detale architektury kamienic po drugiej stronie ulicy czy samochody stojące na pobliskim dzikim parkingu. Praca spotkała się z bardzo dobrym odbiorem publiczności i stała się gestem celebracji galerii. Grzegorski podkreśla, że o powodzeniu projektu zadecydowała emocjonalna więź autorów z miejscem – przeniesiony poza Wschodnią tracił on swój swój sens<sup>606</sup>.



Jerzy Grzegorski, Adam Klimaczak, *Odkrywki rzeczywistości*, maj 2006

Na grze z miejscem, tautologią obrazu i rzeczywistości, ale też możliwościami cyfrowej manipulacji fotografią opierała się *Wystawa, której nie było* Tomasza Matuszaka, otwarta w maju 2008 roku. Zawieszane na ścianach wielkoformatowe fotografie ukazywały tę samą przestrzeń, w której się znajdowały, ale wypełnioną dodatkowymi elementami wyposażenia wnętrza – takimi, które mogły się w niej znaleźć oraz takimi, których istnienie było wysoce nieprawdopodobne: regałem z książkami, kredensem z roślinami, czy też zmultiplikowanym piecem. Chodziło o stworzenie niejednoznacznej sytuacji, w której odbiorca nie będzie do końca pewien, z czym ma właściwie do czynienia – z dokumentacją zaistniałego stanu rzeczy, czy też cyfrową symulacją. Jak wspomina artysta, efekt był na tyle przekonujący, że kilka lat później ktoś twierdził, że na wystawie pokazano instalację składającą się z czterech pieców...<sup>607</sup>

Udział w Fotofestiwalu miał już w sobie element dostosowywania się do logiki festiwalizacji – można bowiem odnieść wrażenie, że niektóre wystawy fotograficzne organizowane wówczas na Wschodniej wynikały z chęci wpisania się w to cykliczne wydarzenie i inaczej nie doszłyby do skutku. Nieco sztuczny i powierzchowny charakter miało też włączanie się galerii w Łódź Design Festival w latach 2007, 2010 i 2012–2013; o jednej z powstałych wówczas realizacji, projekcie *mieszkaNIE* Marcina Polaka, najlepiej wpisującym się w historię i specyfikę Wschodniej, wspomnę jeszcze dalej w tekście. O wiele głębsze i istotniejsze było natomiast zaangażowanie Wschodniej w Biennale Łódź – cykliczne wydarzenie festiwalowe powołane do życia przez środowisko artystyczne związane wcześniej z Muzeum Artystów. Był to powrót do idei *Konstrukcji w Procesie* w sytuacji postępującej festiwalizacji łódzkiej



Tomasz Matuszak, *The Show That Never Happened*, maj 2008

606

Grzegorski i Klimaczak powtórzyli ten projekt w innym kontekście przestrzennym, realizując całą procedurę w Warszawie, w jednym z budynków tamtejszej Akademii Sztuki Pięknych. W ocenie Grzegorskiego samo działanie miało jednak bardziej „mechaniczny” charakter, a uzyskany efekt był duży gorszy niż w pierwotnej wersji zrealizowanej na Wschodniej – rozmowa autora z Jerzym Grzegorskim, listopad 2016.

607

Rozmowa autora z Tomaszem Matuszakiem, styczeń 2015.

kultury. W październiku 2002 roku prezydentem Łodzi został konserwatywno-prawicowy polityk Jerzy Kropiwnicki. W 1981 roku, jako wiceprzewodniczący Zarządu Regionu NSZZ Solidarność, odegrał on ważną rolę w trakcie przygotowań do pierwszej edycji *Konstrukcji w Procesie*, przekonał bowiem robotników łódzkich fabryk o potrzebie zrobienia międzynarodowej wystawy sztuki i konieczności udzielenia pomocy artystom<sup>608</sup>. Gdy na początku nowego milenium objął stanowisko prezydenta Łodzi, zainicjował powrót do idei *Konstrukcji* i organizacji w mieście cyklicznego wydarzenia artystycznego podobnej miary<sup>609</sup>. Choć bowiem Kropiwnicki dał się poznać jako polityk, który w 2003 roku zakazał organizacji Parady Wolności (ulicznego festiwalu muzyki techno i rave odbywającego się w latach 1997–2002) na ulicach Łodzi, to w tym samym okresie aktywnie wspierał plany środowiska artystycznego związanego wcześniej z *Konstrukcją* i Muzeum Artystów. W efekcie powstała koncepcja organizowania cyklicznego wydarzenia o nazwie „Biennale Łódź”, a także stworzenia centrum sztuki w pofabrycznych budynkach zakładów włókienniczych „Uniontex” przy ulicy Tymienieckiego 3<sup>610</sup>. Dążono do tego, by siedzibę zyskało tam Muzeum Artystów<sup>611</sup>, a także został stworzony Ośrodek Informacji o Sztuce, z działem dokumentacji, biblioteką, miejscem spotkań i projekcji filmowych<sup>612</sup>. Istniały też plany, że w nowym centrum powstaną filie Galerii 86 oraz Galerii Wschodniej – przestrzenie, które obie galerie, dysponujące niewielkimi lokalami, mogłyby wykorzystywać do większych projektów<sup>613</sup>. Choć żadnego z tych zamierzeń nie udało się zorganizować, to w 2007 roku w pofabrycznych budynkach oficjalnie otwarto centrum kulturalne „Fabryka Sztuki”, współprowadzone przez Urząd Miasta Łodzi oraz działające tam wcześniej organizacje trzeciego sektora – Łódź Art Center i Stowarzyszenie Teatralne Chorea.

Udało się natomiast zrealizować trzy edycje Biennale Łódź w latach 2004, 2006 i – po przerwie – w 2010 roku. Dla potrzeb organizacji pierwszej edycji środowisko artystyczne powołało w 2003 roku nowy podmiot trzeciego sektora – Stowarzyszenie Międzynarodowe Muzeum Artystów. Współtworzyły je osoby związane z Muzeum Artystów i Galerią Wschodnią – między innymi Waśko, Klimaczak, Hartman, Matuszak, a także Janusz Głowacki z Galerii 86. Ten ostatni stał się też dyrektorem artystycznym pierwszej edycji. W wywiadach zapowiadał, że biennale będzie swego rodzaju kontynuacją *Konstrukcji w Procesie*, ale będzie miało bardziej profesjonalizowany charakter niż wysoce nieformalne, improwizowane i niejednokrotnie chaotyczne działania, jakie ją znamionowały<sup>614</sup>. Biennale stanowiło też kontynuację *Konstrukcji* w zakresie taktycznej retoryki używanej do „uzasadnienia” celowości artystycznej imprezy w kontekście zagadnień ekonomiczno-gospodarczych. Podobnie jak Waśko, który na początku lat dziewięćdziesiątych przekonywał o zyskach, jakie *Konstrukcja* przyniosła „biznesowi” i mieszkańcom

608

Zob. Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [oprac.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź, op. cit.*, s. 19.

609

Zob. J. Głowacki, *Łódź Biennale*, [w:] *Łódź Biennale 2004 & Łódź Biennale 2006*, kat. wyst., Fundacja Edukacji Wizualnej, Łódź 2006, s. 8.

610

J. Głowacki, bez tytułu, [w:] M. Szymańska [red.], *Muzeum Konstrukcji w Procesie*, Fundacja Edukacji Wizualnej, Łódź 2006, s. 8.

611

M. Nowakowska, *W Łodzi jak w... Bilbao*. Rozmowa z Januszem Głowackim, [w:] „Kalejdoskop” październik 2004, nr 10, s. 20.

612

I. Adamczewska, *Sztukę przywiozą tirami*. Rozmowa z Januszem Głowackim, [w:] „Gazeta Wyborcza” 12.08.2004, s. 5.

613

*Ibidem*.

614

M. Nowakowska, *W Łodzi jak w... Bilbao*. Rozmowa z Januszem Głowackim, *op. cit.*, s. 19.



Łodzi, Głowacki wpisywał się w dyskurs o tym, iż po dezindustrializacji Łodzi kultura może być narzędziem rozwoju miasta. Deklarował on: „Biennale ma »ożywić« Łódź, sprawić, że ludzie będą tu chcieli przyjeżdżać, co wpłynęłoby na rozwój bazy noclegowej, gastronomicznej i powstałyby nowe miejsca pracy. Myślę, że sztuka to pewien trop, który moglibyśmy podjąć. Stworzenie prężnie działającego ośrodka kulturalnego, jak np. w Bilbao w Hiszpanii, ściągnęłoby do miasta turystów. Bo przywrócenie Łodzi statusu centrum przemysłu lekkiego jest już chyba niemożliwe. Kultura, na której można także budować bazę ekonomiczną, mogłaby być świetną alternatywą”<sup>615</sup>.

Pierwsza edycja Biennale Łódź w 2004 roku była pod wieloma względami udana. Starano się połączyć w niej trzy wymiary – globalny, ogólnopolski i lokalny, organizując trzy osobne wystawy. Ich wspólnym założeniem była prezentacja prac tworzonych na miejscu i w relacji do miejsca, co było spuścizną *Konstrukcji w Procesie*, a zarazem żywotną tradycją działań w Galerii Wschodniej. Najbardziej spójnie w tym kontekście wypadła wystawa lokalnego środowiska artystycznego *W czterech ścianach*. Kuratorzy Janusz Głowacki i Grzegorz Musiał z Galerii 86 pozyskali puste wnętrza kilku mieszkań w kamienicy przygotowywanej do generalnego remontu, zapraszając grupę łódzkich artystów i artystek do zrealizowania w nich instalacji i działań *site-specific*. Powoływali się przy tym ogólnie na łódzką tradycję niezależnych galerii prowadzonych w prywatnych mieszkaniach, ale stworzona przez nich sytuacja – możliwość radykalnej ingerencji w tkankę materialną pomieszczeń i całkowitego przekształcenia ich w działaniu artystycznym – najbardziej przypominała to, co było specyfiką Galerii Wschodniej. W projekcie uczestniczyli zresztą twórcy związani ze Wschodnią i Muzeum Artystów – Klimczak, Cichosz, Borek, Matuszak, Kuzyszyn, Sołtysik i Leder. Oprócz nich, do skonfrontowania własnych idiomów artystycznych z konwencją działań *site-specific* zaproszono młode środowisko, bliższe Galerii Manhattan i reprezentowane między innymi przez Agnieszkę Chojnącką, Wiktora Polaka, Artura Chrzanowskiego, Kamila Kuskowskiego, Łukasza Ogórka, Annę Orlikowską oraz Aleksandrę Ska. Uwagę publiczności przyciągała też wystawa *Palimpsest Muzeum*. Jej kuratorka Aneta Szytak zaprosiła grono artystów i artystek z całej Polski – między innymi Supergrupę Azorro, Julitę Wójcik, Grzegorza Klamana, Roberta Kuśmirowskiego, Romana Dziadkiewicza, Janka Simona, Christiana Tomaszewskiego, Elżbietę Jabłońską, Anetę Grzeszykowską i Jana Smagę – do podjęcia gry z przestrzenią materialną oraz kontekstem historyczno-kulturowym Muzeum Historii Miasta Łodzi. Przygotowanie tak pomyślanej wystawy była bardzo dobrą decyzją taktyczną ze strony organizatorów biennale, pozwoliła ona bowiem uwzględnić i symbolicznie uwypuklić ogólnopolski wymiar imprezy – zaniedbany przy okazji dwóch edycji *Konstrukcji w Procesie* na początku lat dziewięćdziesiątych – a w efekcie

615

*Ibidem*, s. 20. W kwestii „efektu Bilbao”, do którego odwołuje się Głowacki w cytowanej wypowiedzi – zob. J. Orzechowska-Waślawska, *Sukces Bilbao możliwy tylko w Bilbao*, <http://www.institutobywatelski.pl/12022/komentarze/sukces-bilbao-mozliwy-tylko-w-bilbao> [dostęp: 5.10.2018] oraz *eadem*, *Rewitalizacja po baskijsku. Kulturowy kod „efektu Guggenheima”*, [w:] „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Sociologica” 2015, nr 54, s. 109–125.

ściągnęła do Łodzi przedstawicieli i przedstawicielki środowiska artystycznego z całego kraju. Najmniej przekonująco na tym tle wypadła wystawa sztuki globalnej, zorganizowana w pofabrycznych budynkach przy ulicy Tymienieckiego 3, w której uczestniczyli artyści i artystki zgłoszeni przez międzynarodowe grono krytyków sztuki. Oprócz tego, że jej globalność nadal ograniczała się do krajów Zachodu oraz globalnej Północy, brakowało jej spajającego konceptu, który budowałby relacje między poszczególnymi pracami.

Choć Gregory Volk podkreślał, że specyfiką Łódź Biennale – dzięki stojącej za nim tradycji *Konstrukcji w Procesie* – będzie brak dominacji zawodowych kuratorów i menadżerów kultury<sup>616</sup>, to najciekawsze wydarzenia pierwszej edycji imprezy były właśnie oparte na umiejętnie dobranych konceptach kuratorskich, precyzyjnych, wyrazistych, a jednocześnie pozostawiających dużo swobody artystom i artystkom. Brak takich trafnych konceptów był jednym z powodów, dla których kolejne biennale w 2006 i 2010 roku nie spełniły nadziei rozbudzonych przez pierwszą edycję. Eksperymentując z formatem imprezy – jedną dużą wystawą w pofabrycznych przestrzeniach (2006) lub szeregiem niewielkich wystaw i działań rozrzuconych w przestrzeni miasta (2010) – nie zdołano osiągnąć takiej siły, spójności i wyrazistości całego przedsięwzięcia, jak za pierwszym razem.

Prowadzący Galerię Wschodnią, a dokładniej – Klimczak i Chmielewska, mocno angażowali się w prace organizacyjne przy pierwszej i trzeciej edycji biennale w 2004 i 2010 roku. W tych latach, podobnie jak w okresie, gdy Klimczak i Grzegorski działali w ramach Muzeum Artystów, aktywność Wschodniej wyraźnie słabła. W 2004 roku, poza wspomnianym już wydarzeniem przygotowanym w ramach biennale – wystawą i performance Yaacova Chetfeta – w galerii odbyły się tylko dwie wystawy i dwa jednodniowe wydarzenia. W 2006 roku, gdy pieczę nad przygotowaniem biennale przejęło Łódź Art Center, Klimczak i Chmielewska nie uczestniczyli w organizacji imprezy. Powrócili do niej przy trzeciej edycji, gdy instytucjonalnym operatorem przedsięwzięcia zostało Muzeum Historii Miasta Łodzi. Waśko, jako dyrektor artystyczny biennale, zaangażował wówczas Klimczaka i Chmielewską jako odpowiednio „dyrektora wykonawczego” biennale i „menedżera projektów”. Oboje zostali też zatrudnieni na dwa lata w specjalnej komórce, powołanej przy muzeum dla potrzeb organizacji imprezy. Istniały też plany, aby zorganizować kolejną, czwartą edycję biennale w 2013 roku, a partnerem instytucjonalnym miało być wówczas Muzeum Sztuki w Łodzi. W międzyczasie w Łodzi nastąpiła zmiana polityczna, prezydentem miasta została Hanna Zdanowska, zaś samorząd zweryfikował wcześniejszą politykę kulturalną i wycofał gwarancje finansowania imprezy na dotychczasowym poziomie<sup>617</sup>. W rezultacie środowisko artystyczne straciło swój festiwal.

616

G. Volk, *Łódź Biennale*, [w:] *Łódź Biennale 2004 & Łódź Biennale 2006*, *op. cit.*, s. 12.

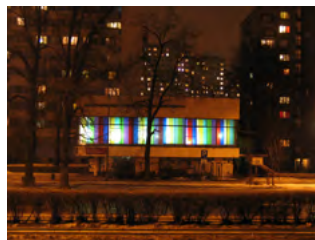
617

Rozmowa autora z Jarosławem Suchanem, listopad 2018.

W latach dwutysięcznych Wschodnia kilkakrotnie otrzymała też dofinansowanie z budżetu przeznaczonego na promocję Łódzkiej kultury. Był to głównie działania związane z międzynarodowymi projektami obejmującymi wymianę artystyczną, a także produkcja materiałów prezentacyjnych przeznaczonych na targi galerii alternatywnych. Między wrześniem i grudniem 2003 roku galeria brała udział w projekcie *En Route. Art for Drivers*, realizowanym wspólnie z partnerami Niemiec i Hiszpanii – Kunstpflug e.V. w Baitz oraz Arte en Orbita w Saragossie. Zgodnie z koncepcją inicjator, Susken Rosenthal, obejmował on trzy miesięczne odsłony w niezaludnionych górach hiszpańskiej Aragonii, na polach i w lasach Brandenburgii oraz w postindustrialnym pejzażu łódzkiej ulicy Tymienieckiego. Każdy z partnerów zapraszał do siebie artystów i artystki z pozostałych krajów. Powstające realizacje artystyczne były skierowane „do kierowców” i dlatego powstawały wzdłuż dróg. Niektórzy z twórców starali się dostosowywać do napotykanego miejsc, inni przynosili swoje prace starając się znaleźć dla nich odpowiedni kontekst. Mocnym punktem łódzkiej odsłony była realizacja Sibylle Hofter, która na przyulicznym parkingu ustawiła serię zdjęć ukazujących kolejne fazy porodu jako komentarz do kondycji łódzkich postindustrialnych przestrzeni, które trwały „w hibernacji”<sup>618</sup>, a nowa rzeczywistość miała się w nich dopiero narodzić. Hofter była też inicjatorką projektu wymiany artystycznej *Café Europa*, realizowanego wspólnie z Galerią Wschodnią w Łodzi i Berlinie, odpowiednio w lutym i kwietniu 2005 roku. W obu przypadkach chodziło o nocne projekcje w oknach „znaczących” budynków – w przypadku Łodzi w budynku byłej kawiarni „Europa”, w przypadku Berlina w opuszczonym sklepie oraz budynku byłego archiwum Ministerstwa Bezpieczeństwa Narodowego NRD (Stasi). Każda odsłona składała się też z dwóch faz: w pierwszej prezentowane fotograficzne prace blisko dwudziestu artystów i artystek, a w drugiej – fotografie przesłane na otwarty nabór przez mieszkańców miast.



Instalacja Sibylle Hofter na parkingu przy ulicy Tymienieckiego w Łodzi, w ramach projektu *En Route. Art for Drivers*, listopad 2005



*Café Europa*, projekcja zdjęć w oknach budynku byłej kawiarni „Europa”, Łódź, luty 2005

W tym samym roku Wschodnia wraz z innymi trzema łódzkimi galeriami – FF, Manhattanem i Wymiany, pojechała na tragi sztuki Art Poznań, gdzie wszystkie prezentowały się w sekcji galerii non-profit<sup>619</sup>. Każda pokazała też twórczość kilkorga młodych łódzkich twórców. Klimczak i Grzegorski wybrali Łukasza Ogórka oraz

618

Zob. autorski opis projektu w katalogu projektu – S. Rosenthal, S. Hofter, S. Strehler [red.], *En Route 2003. Art for Drivers*, kat. wyst., Kunstpflug e.V., Baitz 2003, s. 68.

619

Choć głównym celem udziału w targach było spotkanie w gronie osób prowadzących galerie niekomercyjne, to Wschodnia nie odstępowała się od możliwości sprzedaży lub pośrednictwa w sprzedaży prac – zob. M. Ludwisiak, *Chyba zrobili wrażenie*, [w:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 10.05.2005, s. 8. Wcześniej sporadycznie dochodziło do zakupu prac pokazywanych na wystawach organizowanych przez Wschodnią, a Klimczak i Grzegorski pełnili wówczas rolę pośredników między artystą i osobami zainteresowanym zakupem, nie pobierając za to jednak żadnej opłaty – rozmowa autora z Jerzym Grzegorskim i Adamem Klimczakiem, październik 2016.

Agnieszka Chojnacką i Wiktora Polaka, którzy na wspomnianej już wystawie *W czterech ścianach* zrealizowali prace najbardziej zbliżone do działań będących specyfiką Wschodniej: Ogórek wykorzystał stojący w pomieszczeniu piec i podgrzał temperaturę w pomieszczeniu do 36,6 °C, a Chojnacka i Polak przywrócili ogołoconym wnętrzom klimat życia codziennego, wprowadzając do nich meble i ludzi siedzących w fotelach. Dzięki środkom finansowym z budżetów regionalnego i lokalnego samorządu, łódzkie galerie wspólnie przygotowały i wydały z okazji targów płytę z prezentacją multimedialną. Obejmowała ona teksty o każdej z galerii napisane przez Jolantę Ciesielską, charakterystykę twórczości artystów i artystek pokazywanych na targach, a w przypadku Wschodniej również klip *Galeria Życia* – rodzaj wideokatalogu prezentującego dokumentację fotograficzną i rejestracje wideo z wybranych wystaw i wydarzeń w galerii z lat 1984–2004<sup>620</sup>.

Korzystając z tych samych źródeł finansowania, Wschodnia wydała w 2005 roku własną płytę z materiałami w języku polskim i angielskim, obejmującą wideokatalogii *Rok w galerii* oraz *Galeria Życia*, a także dodatkową prezentację z tekstem Jolanty Ciesielskiej. Płyta powstała na potrzeby udziału Wschodniej w ostatniej, najbardziej rozbudowanej odsłonie projektu wymiany artystycznej *Site-ations International. Sense in Place*. Był on realizowany od lipca 2005 do czerwca 2006 roku przez sieć partnerskich instytucji z Walii, Hiszpanii, Polski, Islandii i Łotwy dzięki funduszom z grantu Unii Europejskiej Culture 2000 Programme oraz dofinansowaniu uzyskiwanym przez każdego z partnerów w swoim kraju. Podobnie jak *En Route*, zakładała on, iż poszczególni partnerzy zapraszali na organizowane u siebie rezydencje i wystawy wybranych twórców z pozostałych krajów. W Łodzi na przełomie września i października 2005 roku odbyła się wystawa *Fabryka Fantasmagorii*, zorganizowana przez Klimczaka w opuszczonej fabryce przy ulicy Sterlinga 26. Jako kurator, zaproponował on zagranicznym artystkom i artystom refleksję nad momentem zawieszenia, w którym znajdowała się Łódź – między industrialną przeszłością a jeszcze nieokreśloną, niepewną przyszłością nowego sposobu użycia i istnienia postindustrialnych przestrzeni miasta. Jak potem relacjonował, uczestnicy i uczestniczki wystawy, „przywołując własne »fantasmagorie« przeciwko duchom przeszłości w performance, obiektach, instalacjach i wideo stworzyli wielopiętrowy dyskurs z miejscem poddanym współczesnej agresywnej rewitalizacji”<sup>621</sup>.

Ostatnią sytuacją, w której Wschodnia wykorzystała środki finansowe przeznaczone na promocję Łodzi, był udział w *Supermarkecie* – międzynarodowych targach alternatywnych galerii organizowanych od 2006 roku w Sztokholmie przez środowisko artystyczne. To największe tego rodzaju przedsięwzięcie w Skandynawii, gromadzące co roku kilkadziesiąt galerii z krajów skan-

620

Wideokatalog *Galeria Życia* został zrealizowany przez Mariusza Sołtysika.

621

A. Klimczak, *Sens Fantasmagorii*, [w:] J. Clarkson, S. O'Reilly [red.], *Sense in Place. Site-ations International, Europe 2005/06*, op. cit., s. 65.

dynawskich, Europy Zachodniej, a także pojedyncze inicjatywy z krajów Europy Wschodniej. Organizatorzy wybierają galerie spośród zgłoszeń, pozwalając im na miejscu dowolnie decydować o kształcie i zawartości swoich wystaw. Impreza funkcjonuje od lat dzięki wsparciu z funduszy publicznych, międzynarodowych fundacji, prywatnych firm oraz ambasad i instytucji z poszczególnych krajów. Polskie galerie uczestniczyły w targach od 2008 roku, dzięki wsparciu Instytutu Polskiego w Sztokholmie oraz samorządów miejskich i wojewódzkich<sup>622</sup>. Uczestnictwo Wschodniej, jako jedynej w 2010 roku alternatywnej galerii z Polski, wsparł łódzki



Stoisko Galerii Wschodniej na międzynarodowych targach sztuki Supermarket, Sztokholm, luty 2010

samorząd w ramach działań promujących kandydaturę miasta w konkursie o miano Europejskiej Stolicy Kultury 2016. Galeria wydała wówczas katalog z dokumentacją wybranych wystaw i wydarzeń ze swej historii oraz nowym tekstem Jolanty Ciesielskiej<sup>623</sup>. Oprócz katalogu, Wschodnia prezentowała w Sztokholmie wystawę prac bliskiego jej kręgu artystów i artystek – między innymi Józefa Robakowskiego, Tomasza Matuszaka, Małgorzaty Borek, Mariusza Olszewskiego, Mariusza Sołtysika, Agnieszki Chojnackiej i Wiktora Polaka – które można było kupić podczas targów. Sprzedaż nie była jednak najistotniejsza. Chmielewska i Klimczak podkreślali: „Przede wszystkim istotny był dla nas networking. [...] Możliwość zapoznania się z profilem tak wielu niezależnych miejsc artystycznych jest bezcenna. Targi? Dlaczego nie, każda z tych inicjatyw musi się jakoś utrzymać, więc jeśli komuś uda się coś sprzedać, to świetnie”<sup>624</sup>.

W pierwszej i na początku drugiej dekady XXI wieku Wschodnia nadal specjalizowała się w instalacjach, w tym pracach *site-specific*, realizowanych „dla miejsca”. Bardziej sporadycznie pojawiał się też performance, natomiast intensywniej zaznaczyła się fotografia, po części dzięki regularnemu udziałowi galerii w Fotofestiwalu. Nowym elementem była obecność stosunkowo licznych wystaw obrazów-obiektów. Silnie uwypuklały swój przedmiotowy charakter za sprawą skali i faktury, jak u Małgorzaty Borek, były malowane na kształtowanych podobrazach, jak u Roberta Rabiegi, wykonane z nietradycyjnych materiałów i za pomocą autorskich technik, jak u Jacka Mrozowicza i Wojciecha Ledera, a także zintegrowane wizualnie z przestrzenią galerii, jak u Aleksandry Gieragi. Prowadziły też konceptualny dialog z tradycją malarstwa, jak w przypadku prac Arkadiusza Sylwestrowicza, który na niewielkich paletach przemysłowych umieszczał po dwa płótna z motywami odsyłającymi do konkurencyjnych kierunków malarskich. Gra z urzeczowieniem i materialnością obrazu pojawiła się również w nowej, malarskiej odsonie

622

A. Tomaszewska, *Supermarket – Stockholm Independent Art Fair (a sprawa polska)*, [w:] A. Pindera, A. Ptak, W. Szczupacka [red.], *Inicjatywy i galerie artystów, op. cit.*, s. 63–64.

623

Zob. J. Ciesielska, *Wschodnia Gallery – Extraordinary People, An Extraordinary Place*, przeł. E. Wysakowska-Walters [w:] *Wschodnia Gallery*, Galeria Wschodnia, Łódź 2010, s. 3–15. Był to przekład skróconej wersji tekstu autorki *Wschodnia. Niezwykli ludzie, niezwykle miejsce*, [w:] archiwum Galerii Wschodniej.

624

A. Tomaszewska, *Supermarket – Stockholm Independent Art Fair (a sprawa polska)*, *op. cit.*, s. 71. Nie udało się wówczas sprzedać zbyt wiele, jedynie kilka prac Małgorzaty Borek i Mariusza Sołtysika znalazło nabywców – rozmowa autora z Adamem Klimczakiem, wrzesień 2018.

twórczości Ryszarda Waśko. Pod koniec 2001 roku na Wschodniej odbyły się dwie jego wystawy – *Obrazy intymne* i *Breaking News*. W pierwszym wypadku głównym elementem były teksty e-maili, które Waśko namalował olejem na płótnie, wykorzystując mały pędzelek i lupę. Oprócz refleksji nad brakiem anonimowości i prywatności w sieci, prace te wpisywały się w jego zainteresowania działaniami transmedialnymi, rozwijane już od lat siedemdziesiątych. Na wystawie zawisał też biały, enkaustyczny obraz z zapisem adresu fikcyjnej strony internetowej artysty oraz reakcja na wydarzenie z ostatniej chwili – wielkoformatowe zdjęcie ekranu telewizora z wiadomościami CNN o zamachu na USA z 11 września i zawaleniu się wież World Trade Center. Druga wystawa była połączeniem obu tych wątków. Waśko pokazał serię białych enkaustycznych płócien z ledwie widocznymi napisami z telewizyjnych serwisów informacyjnych – wyciszonym komentarzem do medialnego szumu wokół zamachu na WTC.

Konceptualna gra z tradycją malarstwa, konwencją białego monochromu i galeryjnym *white cube*, wykorzystanym do komentowania rzeczywistości społecznej, pojawiły się także w instalacji malarskiej Kamila Kuskowskiego *Antysemityzm wyparty*, przygotowanej w marcu 2010 roku. Na przeciwległych ścianach obu pokoi Wschodniej artysta napisał czarną farbą antysemickie hasła spotykane na murach polskich miast, a następnie zamalował je bielą, nawiązując w ten sposób do społecznych akcji usuwania tego typu mowy nienawiści z przestrzeni publicznej. Napisy jednak nie znikły, lecz zmieniły się w niewyraźne, rozmyte, z wolna wyłaniające się „powidoki”. Instalacja ukazywała więc antysemityzm jako coś wypartego, ale też – jak wszystko, co podlega wyparciu – niewykorzennionego i uparcie powracającego. Chodziło przy tym zarówno o antysemityzm w sensie ścisłym, jak i „antysemityzm bez Żydów”, funkcjonujący jako ogólna, pusta figura fantazmatycznego Innego.

Pusta przestrzeń przywitała też publiczność na wystawie Łukasza Ogórka w listopadzie 2007 roku. Za tytuł posłużyła w tym wypadku ujęta w cudzysłów spacja – figura dobrze oddająca charakter tego i innych neokonceptualnych projektów artysty, który wielokrotnie tworzył sytuacje wymagające dopełnienia działaniami innych osób. Przestrzeń Wschodniej była jednak tylko pozornie pusta – nadajnik radiowy o niewielkim zasięgu emitował w galerii cztery audycje. Na ścianach widniały informacje o częstotliwościach, na których były one nadawane, a na podłodze stały przenośne radioodbiorniki, dzięki którym publiczność mogła wsłuchać się w przekazy. Były to wypowiedzi czterech osób zajmujących się krytyką sztuki i kuratorowaniem wystaw, poproszonych przez artystę o odniesienie się do tak zaprojektowanej sytuacji. Grzegorz Musiał zrekonstruował postawę twórczą Ogórka, skupioną na poszukiwaniu niepostrzeżalnych zmysłowo struktur rzeczywistości, Magdalena



Ujma przedstawiła refleksje na temat medialnego statusu tego projektu i niematerialnego, zdelokalizowanego miejsca, z którego mówiła do publiczności. Jarosław Lubiak dokonał analizy całej sytuacji stworzonej przez artystę, a także dotknął toposu krytyka sztuki jako niedosłęgo lub niespełnionego twórcy, zaś Jolanta Ciesielska przekazała artyście garść praktycznych rad doświadczonych krytyczki i kuratorki sztuki dotyczących strategii działania w polu sztuki. Materialno-niewidzialna przestrzeń radiowa, jaką w ramach projektu Ogórka stała się Wschodnia, nie tylko eksponowała twórczą rolę osób pośredniczących w komunikacji między artystami i odbiorcami, ale też zdawała się tematyzować pytanie o to, czy wszyscy biorący udział w sytuacji komunikacyjnej, jaką jest sztuka, „nadają na tych samych falach”<sup>625</sup>.

W omawianym okresie do galerii powrócili też artyści występujący w niej we wcześniejszych dekadach. Niektórzy z nich nawiązali do swych wcześniejszych działań na Wschodniej, powtarzając ich elementy w nowych odsłonach i reinterpretacjach. W kwietniu 2006 roku Wschodnia pokazała wystawę Janusza Bałdygi *Miejsca znaczone*. Wchodzące w jej skład obiekty, instalacje i performance odnosiły się do idei demokracji i jej zniekształcenia w postaci wersji „Demo” – marketingowego produktu maskującego rzeczywistość zdominowaną przez nierówności ekonomiczno-społeczne<sup>626</sup>.

W trakcie wernisażu Bałdyga wykonał działanie, które po części nawiązywało do jego performance z 1988 roku: za pomocą długiej, owiniętej wokół ramienia rurki zassał wino z butelki, a następnie powoli wydmuchiwał je na podłogę, pozwalając mu wyciekać przez biały rękaw koszuli. Zarówno to, jak i fakt, że artysta wykonywał swoje działanie na tle instalacji obejmującej rodzaj szczebelkowej konstrukcji oraz reprodukcję obrazu Feliksa Szczęsnego-Kowarskiego *Proletariacy*,

nadawały jego gestowi bardziej ekspresyjny i dramatyczny charakter niż we wcześniejszym performance i pozwalały dopatrywać się w nim krytyki kapitalizmu, nierówności ekonomicznych oraz hierarchii społecznej. Do swoich działań „dla miejsca” z końca lat osiemdziesiątych nawiązali też Witosław Czerwonka i Zygmunt Piotrowski. Dwadzieścia lat po przeniesieniu do Łodzi dźwiękowego zapisu własnej pracowni z Sopotu<sup>627</sup>, Czerwonka zrealizował projekt *Kilka obrazów dla Wschodniej*. Wykorzystując szereg przyrządów rejestrujących obraz wideo, mierzących wilgotność, temperaturę i wstrząsy podłoga stworzył portret materialnej tkanki Wschodniej. W trakcie wystawy obrazy wewnątrz galerii oraz wizualizacje innych zebranych danych były wyświetlane na jej ścianach i powierzchniach okien.



Performance Janusza Bałdygi na wernisażu wystawy *Miejsca znaczone*, kwiecień 2006

625

Zob. A. Leśniak, *Sztuka na fali*, [http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/ogorek\\_rec](http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/ogorek_rec) [dostęp: 20.09.2018].

626

Zob. opis całego performance i wystawy Bałdygi – A. Leśniak, *Miejsca znaczone*, [http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/miejsca\\_znaczone](http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/miejsca_znaczone) [dostęp: 20.09.2018].

627

Instalacja *Przestrzeń przenośna – Sopot w Łodzi*, zrealizowana w maju 1988 roku na Wschodniej była częścią większego projektu. Po zakończeniu wystawy na Wschodniej, Czerwonka zarejestrował akustyczny model przestrzeni galerii i „przeniósł” ją do wrocławskiej Galerii Na Ostrowie. Jej dźwiękowy obraz trafił z kolei do zielonogórskiej Galerii „po”, a tej – na cykliczne spotkanie *Zapraszam do pracy*, organizowane przez Andrzeja Ciesielskiego w Karlinie koło Koszalina. W ten sposób projekt połączył w jedną sieć lub „sztafetę” szereg alternatywnych miejsc sztuki końca lat osiemdziesiątych – W. Czerwonka, *Kilka obrazów dla Wschodniej*, <http://lodz-art.eu/wydarzenia/czerwonka> [dostęp: 20.09.2018].



Zygmunt Piotrowski, *Groundwork – pokaz pracy*, maj 2003

Performance Piotrowskiego *Groundwork – pokaz pracy* z maja 2003 roku był również próbą ponownego zmierzenia się z przestrzenią Wschodniej: poddania się jej oddziaływaniu, a zarazem nasycenia jej własną obecnością. Tym razem artysta wyraźnie skupił się na nowej, drewnianej, nielakierowanej podłodze galerii. Rozpoczął swoje działanie od dokładnego umycia jej desek, a następnie oddał się medytacji, poruszając się wolno po schnącym drewnie.

Nową podłogę zamontowano w obu pomieszczeniach galerii kilka miesięcy wcześniej. W listopadzie 2002 roku Maciej Kurak wykonał tam instalację *site-specific Dekonstrukcja* – najbardziej radykalną ingerencję w materialną tkankę galerii w całej jej historii. W większym pokoju galerii artysta zerwał część klepek starego parkietu, a następnie przyczepił je z powrotem, odpowiednio wygięte, budując na podłodze rodzaj wybrzuszenia. W mniejszym pokoju osiągnął jeszcze bardziej wyrazisty efekt: łukowato wygięte klepki tworzyły rodzaj przykrycia, schronienia lub habitatu, w którego wnętrzu urządzono miejsce do spania. Przed rozpoczęciem pracy Kurak umówił się z Klimczakiem i Grzegorskim, że przywróci parkiet do poprzedniego stanu, ale po zakończeniu wystawy okazało się, że zerwanych i powyginanych klepek nie da się z powrotem ułożyć na podłodze. Artysta sfinansował więc zakup i ułożenie nowego parkietu z długich desek<sup>628</sup>. Kontrapunktem dla tego wydarzenia była realizacja Mirosława Filonika, przywołująca pamięć o zniszczonych elementach kamienicy, w której mieści się Wschodnia. W lutym 2012 roku za oknem galerii, na zewnętrznej ścianie budynku, artysta stworzył instalację ze świetlówek – fantomowy obrys nieistniejącego balkonu Wschodniej, skutego na początku lat dziewięćdziesiątych.



Maciej Kurak, *Dekonstrukcja*, listopad – grudzień 2002



Mirosław Filonik, instalacja świetlna – obrys nieistniejącego balkonu Wschodniej, luty – marzec 2012

Już w pierwszej dekadzie swojego istnienia Wschodnia dała się poznać jako miejsce konfrontacji i integracji twórców z różnych pokoleń, a w szczególności – jako przestrzeń „przedłużonego życia” neoawangardy. W kolejnych dekadach ta pokoleniowa akumulacja narastała wraz z powrotami uznanych reprezentantów tej formacji i pojawianiem się nowych grup twórców wkraczających

628

Rozmowa autora z Jerzym Grzegorskim i Adamem Klimczakiem, październik 2016.



dopiero na scenę artystyczną. Co więcej, na początku nowego milenium środowisko skupione wokół galerii rozpoczęło proces własnej, autonomicznej historyzacji i celebracji neoawangardy. Józef Robakowski wystąpił z propozycją ustanowienia Nagrody im. Katarzyny Kobro. Inicjatywa powstała we współpracy z łódzkimi przedsiębiorcami i kolekcjonerami sztuki Dariuszem i Krzysztofem Bieńkowskimi, którzy zgodzili się być fundatorami nagrody pieniężnej, oraz w porozumieniu ze spadkobiercami artystki: córką Niką Strzeмиńską i bratankiem Georgiem von Kobro. Począwszy od 2001 roku nagroda, opatrywana podtytułem „Artyści Artystom”, była przyznawana na Wschodniej, w galerii prowadzonej przez artystów, przez kapitułę, w skład której również wchodziły zmieniające się grupy artystek i artystów. Kapituła nominowała najpierw troje kandydatów i/lub kandydatek do nagrody, a spośród nich wyłaniała laureata lub laureatkę. Osoba, która została uhonorowana automatycznie wchodziła w skład kapituły w następnej edycji konkursu. Wręczenie nagrody wiązało się z organizacją na Wschodniej wystawy, pokazu lub wykładu uhonorowanych artystów i artystek. W trakcie pierwszej edycji nagroda pieniężna wynosiła pięć tysięcy złotych, począwszy od drugiej edycji kwota ta uległa podwojeniu. Dodatkowo, bracia Bieńkowscy kupowali pracę od nagrodzonego artysty lub artystki. Po szóstej edycji w 2006 roku z przedsięwzięcia wycofał się Krzysztof Bieńkowski, a jedynym sponsorem nagrody pieniężnej został jego brat Dariusz.

Zgodnie z koncepcją Robakowskiego, nagrodę przyznawano artystom i artystkom o postawie progresywnej, uprawiającym sztukę niekomercyjną, a także zajmującym się inicjowaniem wydarzeń kulturalnych i organizacją życia artystycznego. Cechy te składały się na wyznawaną przez Robakowskiego koncepcję niezależności twórczej, a także opisywały postawę propagowaną w środowisku neoawangardy lat siedemdziesiątych. Samo pojęcie „neoawangardy” nie pojawiało się w opisie kryteriów nagrody – zamiast niego Robakowski użył bardziej uniwersalnej kategorii „progresywności”, po którą sięgał od czasu organizacji wystawy *Żywa galeria*. Tym niemniej inicjatywę powołania Nagrody im. Katarzyny Kobro można postrzegać w powiązaniu z dążeniem Robakowskiego do stworzenia niezależnego, samoorganizacyjnego, pozainstytucjonalnego mechanizmu kanonizacji, uznania i zapewnienia należnego miejsca w historii sztuki przedstawicielom oraz przedstawicielkom neoawangardy przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Wydaje się też, że pomysł ustanowienia tego wyróżnienia można wiązać z negatywnym doświadczeniem, jakie przyniosła wspomniana już wystawa *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965–1975*, pomijająca wiele kluczowych dla tego okresu postaci. Laureaci i laureatki kolejnych edycji nagrody w latach 2001–2009: Zbigniew Dłubak, Jürgen Blum-Kwiat-

kowski, Andrzej Dłużniewski, Krzysztof Bendarski, Teresa Murak, Krzysztof Wodiczko, Jerzy Lewczyński, Zbigniew Rybczyński i Andrzej Lachowicz wywodzili się bowiem z formacji neoawangardowej i w większości nie zostali uwzględnieni w narracji tej wystawy<sup>629</sup>. W 2011 roku, gdy proces instytucjonalnej kanonizacji neoawangardy był już mocno zaawansowany, współorganizacją kolejnych edycji nagrody zajęło się Muzeum Sztuki w Łodzi, a wśród uhonorowanych osób zaczęli się pojawiać artyści i artystki młodszego pokolenia<sup>630</sup>.

Choć w latach dwutysięcznych Wschodnia włączyła się w mechanizmy festiwalizacji i systemu projektowo-grantowego, to przez całą dekadę udawało się jej uniknąć pełnej samoinstytucjonalizacji i przekształcenia w organizację pozarządową. Było to możliwe dzięki „podłączaniu się” pod innych instytucjonalnych operatorów festiwali i projektów, bądź członkostwo prowadzących Wschodnią w innych organizacjach trzeciego sektora, takich jak wspomniane wcześniej Stowarzyszenie Międzynarodowe Muzeum Artystów czy założone w 2009 roku Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja. Głównym celem tego ostatniego miało być organizowanie festiwalu oraz wydawanie pisma naukowego dotyczącego zagadnień szeroko pojętej dokumentacji działań artystycznych. Grzegorski i Klimczak zostali członkami-założycielami stowarzyszenia, a lokal Wschodniej – jego siedzibą. Choć galeria pozostała odrębnym bytem, to miała być jednym z głównych miejsc jego działalności. Głównym pomysłodawcą całego przedsięwzięcia i prezesem stowarzyszenia był Łukasz Guzek, a wśród jego założycieli i założycielek znaleźli się też między innymi Józef Robakowski oraz Anka Leśniak i Karolina Jabłońska – obydwie w latach 2006–2015 prowadziły portal informacyjny lodz-art publikujący relacje i recenzje z wydarzeń artystycznych w Łodzi.

W latach 2009–2014 stowarzyszenie organizowało Festiwal Sztuka i Dokumentacja<sup>631</sup>. W trakcie pięciu pierwszych edycji głównym jego elementem była wystawa *Sztuka – Obiekt – Zapis* prezentująca nadesłane dokumentacje współczesnych działań artystycznych. Formuła wolnego naboru nie okazała się w tym wypadku dobrym rozwiązaniem – prezentowane materiały cechowały się nierównym poziomem, a samej wystawie brakowało jednolitej artykulacji. Bardzo dobrze sprawdzały się natomiast kuratorskie koncepty pomniejszych wystaw, działań, projekcji i prezentacji, a także panele dyskusyjne i konferencje dotyczące zagadnień historycznych. Do niewątpliwych zasług Festiwalu Sztuka i Dokumentacja należało przypomnienie lub poddanie nowej refleksji takich fenomenów sztuki łódzkiej, jak Galeria 80x140 i Galeria A4, Galeria Czyszczenie Dywanów oraz Kultura Zrzuty.

Wschodnia każdorazowo uczestniczyła w festiwalu, stając się miejscem prezentowania dokumentacji działań artystycznych

629

Pod tym względem ustanowienie Nagrody im. Katarzyny Kobro w 2001 roku, w geście upomnienia się o uznanie dokonani marginalizowanych artystów i artystek wywodzących się z neoawangardy, poprzedzało projekt Zbigniewa Libery *Mistrzowie*, wyprodukowany i premierowo zaprezentowany w 2004 roku, w prywatnej, niekomercyjnej galerii Atlas Sztuki w Łodzi.

630

W latach 2011–2018 nagrodę otrzymali kolejno Zygmunt Rytka, Natalia LL, Cezary Bodzianowski, Robert Rumas, Jadwiga Sawicka, Karolina Wiktor i Piotr Bosacki. Uwagę zwraca też większa obecność kobiet – w okresie, gdy wyróżnienie przyznawano w Galerii Wschodniej jedyną laureatką była Teresa Murak.

631

Od 2011 roku Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja organizuje też na Wschodniej cykliczne wystawy swoich członków i członkiń.

i galerii alternatywnych, a także działań performance, które były formą refleksji nad odtwarzaniem wydarzeń z życia artystycznego. Najważniejszym projektem z perspektywy historii samej galerii była *Rekonstrukcja* – akcja Karoliny Breguły przeprowadzona w kwietniu 2011 roku. Artystka początkowo chciała zapoznać się z archiwum galerii, wybrać dokumentację kilku zarejestrowanych działań performance i wykonać re-enactment, w trakcie którego działania te zostałyby sprowadzone do utylitarnych czynności z życia codziennego. Gdy jednak okazało się, że archiwum jest sfragmentaryzowane, nieuporządkowane, a nawet przechowywane w kilku miejscach, postanowiła skupić się na jego integracji oraz wstępnie posegregować znajdujące się w nim materiały. Do udziału w tak pomyślanym performance zaprosiła Klimczaka i Grzegorskiego. Cała trójka, ubrana w białe fartuchy i rękawiczki zrealizowała akcję polegającą na przeglądaniu materiałów, ich identyfikacji oraz wkładania ich do teczek poświęconych poszczególnym wydarzeniom z historii galerii. Tego wieczoru w ich symboliczne działania – sygnalizujące wtedy konieczność podjęcia bardziej metodycznej pracy badawczej nad archiwum i historią Wschodniej – włączała się też publiczność.

Gdy w 2011 roku stało się jasne, że kolejna edycja Biennale Łódź nie dojdzie do skutku, Chmielewska zaczęła dążyć do stworzenia własnej organizacji trzeciego sektora, do której zadań należałoby między innymi zdobywanie grantów na działania realizowane przez Wschodnią. Wraz z Klimczakiem i Izabelą Robakowską (Lejk) założyła Fundację In Search Of..., zarejestrowaną w październiku 2011 roku. Miała ona działać przy Wschodniej, ale też niejako obok niej – początkowo w statusie fundacji nie było nawet zapisu o opiece nad galerią. Pamiętając o trudnych doświadczeniach z projektem *Continuum*, Chmielewska chciała zacząć od organizacji niewielkich projektów, musiała się jednak wpisać w logikę systemu grantowego. Wkrótce po zarejestrowaniu fundacja złożyła swój pierwszy wniosek o grant Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Aby móc otrzymać grant na realizację szeregu mniejszych wydarzeń, rozłożonych na cały rok, Chmielewska połączyła je w ramach jednego, wielomiesięcznego programu, zatytułowanego *Sztuka obiecana*<sup>632</sup>. Dofinansowanie zostało przyznane, ale ze względu na błędy w liczeniu punktów ministerstwo przekazało tę informację dopiero w drugiej połowie roku. Po podpisaniu umowy we wrześniu 2012 roku, fundacja miała niecałe cztery miesiące na realizację rocznego programu. W efekcie, seria mniejszych wydarzeń zmieniła się w pojedynczy, rozbudowany projekt o wielu elementach<sup>633</sup>.

*Sztuka obiecana* dowiodła potencjału Wschodniej: kompetencji organizacyjnych jej zespołu, umiejętności stworzenia spójnego koncepcyjnie programu działań, a także posiadania kapitału sym-

632

Była to nie tylko aluzja do Łodzi jako „ziemi obiecanej”, ale także, jak się wydaje, do samej logiki przygotowywania wniosku o grant, w którym trzeba „obieczać” wykonanie określonych działań artystycznych i osiągnięcie zaplanowanych efektów.

633

Rozmowa autora z Ewelina Chmielewską, lipiec 2016.

bolicznego i integracyjnego, który pozwalał na zaangażowanie artystów i artystek z różnych środowisk czy pokoleń oraz na współpracę z innymi instytucjami. Projekt ten był niejako syntezą wszystkich dotychczasowych zainteresowań, sfer i sposobów działania prowadzących galerię. Nawiązywał do wystawy *Kręgi Wschodniej*<sup>634</sup>, a także do historii środowiska artystycznego w Łodzi: „chcieliśmy w ramach *Sztuki obiecanej* odwołać się do wspólnotowych działań, na których oparta była *Konstrukcja w Procesie* i wywodząca się z niej idea Łódź Biennale oraz do tradycji miejsc artystycznych powołanych przez Łódzian”<sup>635</sup>.

Przypomnieniem lokalnych tradycji awangardowego projektowania graficznego oraz ich neokonstruktywistycznych kontynuacji w późniejszych dekadach była wystawa *Kody dialogu – łódzka kultura znaku*, przygotowana przez Martyna Kramka i Janusza Zagrodzkiego w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi. Jej przedłużeniem stanowiły trzy murale zrealizowane w przestrzeni publicznej: Gregor Gonsior namalował mural według kompozycji typograficznej Samuela Szczekacza oraz logotyp *Konstrukcji w Procesie* z 1993 roku autorstwa Tadeusza Piechury, zaś Sylwester Koperkiewicz i Tomasz Mikinka wykonali reliefowy mural według projektu Jürgena Bluma-Kwiatkowskiego. Wybór tych prac świadczył o chęci podkreślenia punktów węzłowych w historii sztuki: awangardy okresu międzywojennego, neoawangardy przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych oraz *Konstrukcji* kontynuującej ich tradycje w kolejnych dekadach<sup>636</sup>. Działanie to miało też dodatkowy, interwencyjny wymiar: było próbą wprowadzenia do przestrzeni publicznej Łodzi ikonografii związanej z historią lokalnego środowiska artystycznego, która byłaby alternatywą dla dziesiątek murali powstających w Łodzi od 2009 roku pod egidą Fundacji Urban Forms – przykładów zglobalizowanego street artu, w większości pozbawionych związku z lokalnym kontekstem.

Drugim istotnym elementem *Sztuki obiecanej* było spotkanie



*Dialog wspólnot*, wrzesień 2012

*Dialog wspólnot*. Wschodniej udało się wtedy stworzyć forum – planowane już wiele lat wcześniej<sup>637</sup> – dla międzynarodowej sieci galerii z Polski, Niemiec, Bułgarii, Irlandii, Izraela i Hiszpanii, przede wszystkim tych, z którymi sama współpracowała w przeszłości. W trakcie spotkania prowadzący poszczególne miejsca prezentowali

dokumentację swoich dotychczasowych działań, a także rozmawiali o możliwościach dalszej współpracy – realizacji międzynarodowych projektów oraz rezydencji artystycznych. Do wspólnotowych tradycji łódzkiej Kultury Zrzuty, *Konstrukcji w Procesie* i Muzeum Artystów, jak również samej Wschodniej nawiązywał projekt *Sztuka raz!* Była to seria sytuacji osnutych wokół tematyki jedzenia i picia,

634

Zob. A. Klimczak [red.], *Sztuka obiecana. Kręgi Wschodniej II*, Fundacja In Search Of..., Łódź 2012.

635

A. Leśniak, *Sztuka obiecana*. Rozmowa z Adamem Klimczakiem, [http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/in\\_search](http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/in_search) [dostęp: 20.09.2018].

636

Zob. M. Dzięgielewska [red.], *Sztuka obiecana. Kody Dialogu*, Fundacja In Search Of..., Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2012.

637

Na początku lat dwutysięcznych pojawiła się idea zorganizowania na Wschodniej „Europejskiego Forum Galerii i Miejsc Sztuki” – dokument *Wystawy projektowane w Galerii i przy współpracy z Galerią ON z Poznania w 2001 roku*, komputeropis, [w:] archiwum Galerii Wschodniej.

a pomyślanych jako okazje dla towarzyskich spotkań, performowania więzi, gestów gościnności i prób dialogu. Pierwszego dnia, w zwyczajowych porach kolejnych posiłków, odbyły się akcje zaaranżowane w kilku miejscach przez zaproszonych do projektu artystów i artystki. Na Wschodniej, po wspólnie spożytym śniadaniu, Janek Simon próbował wyprodukować wodę mineralną poprzez dodanie odpowiednich substancji do zwykłej „kranówki”. Drugie śniadanie, przygotowane przez Aleksandrę Ska, odbyło się na dziedzińcu Muzeum Sztuki, na tle projekcji filmu *Sztuka konsumpcyjna* Natalii LL. Ska stała z szyją owiniętą pętami kiełbasy, odcinając jej kawałki sztyletem i częstując nimi gości. Na obiad Adam Klimczak zaproponował powtórzenie akcji jedzenia ryb zainicjowanej niegdyś na Wschodniej przez Yaacova Chefetza. Tym razem wspólny obiad i rozmowa z Chefetzem odbywały się przez Sky-



Aleksandra Ska, *Osobisty akt artystyczny*, performance na tle projekcji *Sztuka konsumpcyjnej* Natalii LL., *Sztuka raz!*, październik 2012

pe'a, a po stronie łódzkiej uczestniczyli w nim mieszkający w Łodzi obcokrajowcy, poproszeni przez Klimczaka o prowadzenie „dialogu” w swych ojczystych językach. Na podwieczorek publiczność udała się do Galerii Wymiany<sup>638</sup> – Łukasz Skąpski zaszerwował tam zapach ciasta uwolniony spod klosza szklanej patery. Kolacja w Muzeum Książki Artystycznej, okraszona koncertem Łukasza z Batur, składała się z dań przygotowanych



Józef Robakowski pokazuje, jak zrobić drinka „Jeszcze Polska nie zginęła!”, *Sztuka raz!*, październik 2012

przez Ewę Zarzycką, Marię Apoleikę i Andrzeja Różyckiego oraz elektryzującego drinka „Jeszcze Polska nie zginęła” przyrządzonego na bazie spirytusu przez Józefa Robakowskiego. Dzień zakończył się „podkurkiem” – rosółem i bimbrem przygotowanym przez Sophie Jocz<sup>639</sup>.

Samej Wschodniej dotyczyły dwa projekty. Karolina Breguła zrealizowała wideo *Wschodnia poprzedniego wieku* – wywiady z Grzegorskim, Klimczakiem i Chmielewską oraz grupą osób z łódzkiego środowiska artystycznego na temat wybranych wystaw i wydarzeń zorganizowanych przez galerię. Był to kolejny symboliczny gest wskazujący na potrzebę podjęcia bardziej systematycznych badań nad jej historią. Wzję „alternatywnej historii” Wschodniej przedstawił z kolei Marcin Polak we wspomnianym już projekcie *mieszkaNIE*, wpisany również w program Łódź Design Festival. Artysta chciał pokazać, jak mogłyby wyglądać pokoje w lokalu Wschodniej, gdyby Klimczak i Chmielewska zdecydowali się całą jego przestrzeń wy-

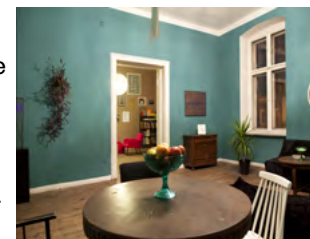
638

W Galerii Wymiany odbyła się jeszcze jedna odsłona *Sztuki obiecaniej*: wystawa *Kwiatki, bratki i stokrotki*, przygotowana przez Izabelę Robakowską jako pokaz „pierwszych gestów artystycznych”, działań retrospektywnie uznawanych przez dzisiejszych artystów i artystki za prapoczątki ich twórczości. Zob. I. Robakowska [red.], *Sztuka obiecana. Kwiatki, bratki i stokrotki*, Fundacja In Search Of..., Łódź 2012. Projekt nawiązywał do tradycji Galerii Wymiany i jej Multimedialnej Kolekcji, w której Józef Robakowski gromadził między innymi „obiekty mentalne”, niebędące w pełni rozwiniętymi realizacjami artystycznymi, lecz czymś, co można nazwać „sztuką w stanie larwalnym” – zob. T. Załuski, *O pożytkach z historii sztuki dla życia. Galeria Wymiany i Kolekcja Multimedialna Józefa Robakowskiego*, op. cit., s. 81.

639

Zob. dokumentację wideo kolejnych epizodów tego całodniowego wydarzenia – Fundacja In Search Of... [red.], *Sztuka obiecana. Sztuka raz!*, Fundacja In Search Of..., Łódź 2012, płyta DVD dołączona do książki.

korzystać dla celów mieszkalnych. Ściany obu pomieszczeń wystawienniczych zostały pomalowane na odcienie zieleni<sup>640</sup> i brązu, a także wyposażone w designerskie meble, w większości wypożyczone od łódzkich artystów i artystek. Na ścianach zawisły obrazy i zdjęcia, a na meblach stały obiekty artystyczne wyciągnięte z zakamarków galerii, a także pożyczone z kolekcji Grzegorskiego i Polaka. Miały też się pojawić franki i zastony, ale na prośbę Klimczaka Polak wycofał się z tego pomysłu. Projekt był eksperymentem, który miał prowadzić do czasowego zniesienia lub zawieszenia wieloletniego podziału przestrzeni Wschodniej na dwa odrębne światy: galerię i mieszkanie. Polak chciał, aby Klimczak i Chmielewska faktycznie zamieszkali w zaaranżowanych przez niego pokojach i wykonywali tam codzienne czynności domowe. Nie do końca się to udało – urządzone tam mieszkanie zachowało czysto pokazowy charakter. Stało się też jednak tłem dla kilku innych wydarzeń, w tym dyskusji *Galeria Wschodnia – przeszłość, terażniejszość, przyszłość*, z udziałem Adama Klimczaka, Jerzego Grzegorskiego, Marcina Polaka oraz – w roli moderatora – Tomasza Załuskiego. Polak zainicjował spotkanie, chciał bowiem wspólnie z prowadzącymi galerię zastanowić się nad tym, jaki charakter powinno mieć tego rodzaju miejsce w nowych uwarunkowaniach działalności kulturalnej, wyznaczanych przez system grantów przeznaczonych dla organizacji pozarządowych. Rozwinął też wizję odnowienia współpracy łódzkich miejsc sztuki, wspólnie z którymi Wschodnia mogłaby ubiegać się o granty i organizować wydarzenia artystyczne. Wreszcie, dotknął istotnej kwestii tego, co w ostatnich latach pokazywano w galerii. Zadawał pytanie o to, czy powinna ona zachować całkowitą otwartość programową, czy też może w odpowiedzi nowe uwarunkowania powinna sprecyzować i zawęzić swój program. Była to trafna i potrzebna interwencja, bowiem po dwutysięcznym roku sieciowo-składkowy mechanizm kształtowania programu Wschodniej nie do końca się sprawdzał w konfrontacji z nowymi realiami. Poszerzenie ścisłego grona osób zgłaszających propozycje wystaw i wydarzeń artystycznych o Ewelinę Chmielewską oraz współpracującą z nią Izabelę Robakowską, ciągnęła rozbudowa sieci kontaktów Wschodniej i nawiązywanie współpracy z nowymi osobami oraz miejscami z zagranicy, wpisywanie się w ramy wydarzeń festiwalowych i przynajmniej częściowe dostosowywanie się do ich tematyki, a także słabsze niż w latach osiemdziesiątych moderowanie przepływów środowiskowych i swobodniejszy wybór propozycji wystaw – wszystko to powodowało, że program Wschodniej cechował się znaczną niejednorodnością i nierównym poziomem.



Marcin Polak, *mieszkaNIE*, wrzesień – październik 2012

640

Wcześniej jeden z pokoi galerii został także pomalowany na zielono i zaaranżowany na podobieństwo wnętrza mieszkalnego przez Davida Lyncha, który w grudniu 2003 roku, przebywając w Łodzi z okazji Festiwalu Camerimage oraz własnej wystawy w Atlasie Sztuki, nakręcił na Wschodniej krótki materiał filmowy *Green Room*, włączony później do jego filmu *Inland Empire*.



W trakcie dyskusji Klimczak konsekwentnie bronił jednak otwartości programu i przekonywał, że takie prywatne miejsca sztuki, jak Wschodnia zachowują w przyszłości rację bytu – przetrwały już wiele kryzysów i były w stanie dostosowywać się do wielokrotnie zmieniających się uwarunkowań, a dzięki temu okazały się, paradoksalnie, najtrwalszymi inicjatywami.

W latach dwutysięcznych Wschodnia istotnie doświadczyła szeregu kryzysów ekonomicznych związanych z koniecznością utrzymania zajmowanego lokalu. Przypomnijmy, że w 2000 roku lokal galerii zyskał status pracowni twórczej, co pozwoliło obniżyć opłatę za jego czynsz. Opłaty te rosły jednak systematycznie w kolejnych latach: między 2000 i 2013 rokiem zwiększyły się blisko trzykrotnie – z 482 złotych do 1550 złotych – czemu nie towarzyszył analogiczny wzrost możliwości zarobkowych dla prowadzących galerię. W połowie 2001 roku Wschodnia zalegała z opłatami za czynsz i otrzymała wypowiedzenie umowy najmu, ale dług został uregulowany, a widmo eksmisji – odsunięte. Powracało ono później w 2003, 2004 i 2006 roku, gdy ponownie pojawiały się zaległości w opłatach za czynsz i wezwania do opuszczenia lokalu. Za każdym razem sprawę udało się jednak załatwić polubownie<sup>641</sup>. W tamtym okresie Klimczak zarabiał głównie przy konserwacji zabytków, a także realizował projekty w zakresie reklamy wizualnej dla firm. Pewna stabilizacja finansowa pojawiła się w latach 2009–2010, gdy wraz z Chmielewską był zatrudniony w Muzeum Historii Miasta Łodzi, pracując nad organizacją Biennale Łódź. Grzegorski zaczął pracować w sektorze edukacji: zdobył dyplom tyflop pedagoga i od 2000 roku był zatrudniony w Ośrodku Szkolno-Wychowawczym dla Dzieci Słabo Widzących w Łodzi<sup>642</sup>.

Symbolicznego znaczenia nabiera fakt, że to właśnie na

Wschodniej pojawił się impuls do rozpoczęcia dyskusji nad ekonomią produkcji artystycznej i organizacji wydarzeń kulturalnych, a także źródłami zarobkowania twórców. W kwietniu 2012 roku w galerii otwarto wystawę *Zawód artysty*, zorganizowaną przez Marcina Polaka. Grupa łódzkich artystów i artystek, głównie młodego pokolenia, pokazała na niej swoje „chałtury” – obiekty wytworzone w ramach pracy zarobkowej. Projekt był oparty na grze z konwencją „odwróconego *ready made*”: eksponowane przedmioty „podawały się” za obiekty i instalacje artystyczne, ale jednocześnie uwypuklały swój utylitarny charakter i zarobkowy cel, a dzięki temu osadzały twórczość artystyczną w ekonomiczno-społecznych uwarunkowaniach życia oraz pracy artystów i artystek<sup>643</sup>.

Z wystawą od początku łączyły się postulaty zmian w polityce kulturalnej i sposobach działania instytucji, w tym uregulowania



Wystawa *Zawód artysty*, kwiecień 2011

641

Umowy najmu i pisma urzędowe dotyczące lokalu zajmowanego przez Galerię Wschodnią z lat 2000–2013, [w:] archiwum Administracji Zasadobów Komunalnych Łódź–Śródmieście.

642

Rozmowa autora z Jerzym Grzegorskim i Adamem Klimczakiem, październik 2016.

643

Zob. T. Załuski, *Napięcia, negocjacje, przechwyty i odzyski. Sztuka jako polityka redystrybucji*, [w:] *idem* [red.], *Skuteczność sztuki*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014, s. 550–552.

problemu honorariów za działalność artystyczną. Inicjatywa doprowadziła do aktywizacji części łódzkiego środowiska artystycznego i podjęcia przez nie działań samoorganizacyjnych. W kolejnych miesiącach odbyły się spotkania dyskusyjne: w ich trakcie starano się wstępnie naświetlić problemy, z którymi borykają się artyści i artystki, przeprowadzono też wśród łódzkich twórców ankietę – pozwoliła ona zdiagnozować ich sytuację, zebrać zgłaszane przez nich postulaty i przedstawić je w trakcie Regionalnego Kongresu Kultury, który odbył się w Łodzi w październiku 2014 roku. Powstała też grupa robocza – z udziałem prowadzących Wschodnią – która podjęła się wewnętrznych konsultacji środowiskowych i na ich podstawie złożyła w Wydziale Kultury Urzędu Miasta Łodzi szereg propozycji zmian w lokalnej polityce kulturalnej. Były wśród nich koncepcje stworzenia miejskiego programu stypendialnego dla twórców, zwiększenia dostępności i uregulowania zasad przyznawania lokali na pracownie twórcze, postulaty redystrybucji środków finansowych – przesunięcia ich z puli wielkich wydarzeń festiwalowych i przeznaczenia na mniejsze projekty, a także wprowadzenia transparentnego mechanizmu przyznawania grantów i mikro-grantów na działania kulturalne<sup>644</sup>. Niektóre z tych postulatów udało się wówczas wprowadzić w życie<sup>645</sup>. Sam system grantowy nie był w zasadzie kontestowany – wciąż jawił się jako merytoryczna alternatywa dla arbitralnych decyzji politycznych i urzędniczych. Wystawa *Zawód artysty* oraz działania samoorganizacyjne łódzkiego środowiska artystycznego, które wzięły z niej swój początek, wpisywały się w kontekst ogólnopolskich przedsięwzięć tego rodzaju z przełomu pierwszej i drugiej dekady XXI wieku. Chodzi tu głównie o Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej, które walczyło między innymi o honoraria dla artystów i artystek za udział w wystawach, uregulowanie kwestii praw pracowniczych tej grupy zawodowej i objęcie jej systemem ubezpieczeń zdrowotnych i emerytalnych<sup>646</sup>.

### Jubileusz – i co dalej?

Po pracowitej i bardzo udanej końcówce 2012 roku Wschodnia doświadczyła prekarności związanej z systemem projektowo-grantowym. Pomimo złożenia wielu wniosków o granty, nie otrzymała żadnego dofinansowania. Nałożyły się na to problemy z wciąż rosnącymi kosztami utrzymania lokalu. W tej trudnej sytuacji pojawiło się widmo zakończenia działalności i zamknięcia galerii. Zbliżało się jednak trzydziestelecie jej istnienia, a nigdy wcześniej nie celebrowała ona swoich rocznic. Postanowiono więc, że Fundacja In Search Of... będzie aplikowała o grant na realizację szeregu projektów związanych z obchodami jubileuszu galerii. Tym razem wniosek spotkał się z aprobatą grona eksperckiego i urzędników Ministerstwa Kultury

644

Zob. *ibidem*, s. 553–554.

645

Chodzi tu przede wszystkim o stworzenie miejskiego programu stypendialnego dla twórców, zwiększenie puli lokali wynajmowanych na pracownie twórcze oraz wprowadzenie nowego regulaminu ich przyznawania. Oba były później wymieniane jako jedno z realnych, udanych zmian polityki kulturalnej w Łodzi – zob. raport *DNA miasta. PRK 2020+. Ewaluacja. Łódź 2017*, s. 44–45, [https://bip.uml.lodz.pl/files/bip/public/Urzed\\_Miasta/Ogoszenia\\_i\\_zawiadomienia/WKuL\\_7271\\_DNA\\_PRK2020\\_171123.pdf](https://bip.uml.lodz.pl/files/bip/public/Urzed_Miasta/Ogoszenia_i_zawiadomienia/WKuL_7271_DNA_PRK2020_171123.pdf) [dostęp: 5.11.2018].

646

Zob. T. Załuski, *Napięcia, negocjacje, przechwyty i odzyski. Sztuka jako polityka redystrybucji, op. cit.*, s. 549–550.



i Dziedzictwa Narodowego, a Wschodnia uzyskała środki niezbędne do rozpoczęcia procesu historyzacji swojej działalności.

Głównym wydarzeniem obchodów jubileuszu była wystawa *Prolegomena do nauk ekonomicznych prowadzonych od kuchni. Trzydzieści lat Galerii Wschodniej*, przygotowana w Muzeum Sztuki w Łodzi<sup>647</sup> i częściowo finansowana ze wspomnianego grantu. Istotną była tu decyzja prowadzących Wschodnią o wyjściu poza praktyki samoorganizacyjne i powierzenie pracy nad stworzeniem narracji o historii galerii komuś z zewnątrz, a także dążenie do tego, aby wystawa zyskała odpowiednią rangę, a sama galeria – instytucjonalną kanonizację. Kurator wystawy Daniel Muzyczuk przeprowadził risercz we wciąż jeszcze niepełnym i nieuporządkowanym archiwum galerii i na jego podstawie podjął próbę opowiedzenia historii Wschodniej poprzez wybór dokumentacji fotograficznej i wideo. W swojej narracji przypomniał o prehistorii galerii, czyli działalności Trupy A i P, a odnosząc się do samej galerii, skupił się na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych jako okresie kształtowania się profilu, tożsamości i rangi Wschodniej. Dążenie do tworzenia alternatywnej galerii sztuki postrzegał przez pryzmat zagadnienia poszerzonej autonomii artysty, zyskującego władzę nad warunkami prezentacji swojej twórczości, ale jednocześnie starał się – prezentując wyniki analiz Mikołaja Iwańskiego, zwizualizowane przez Jakuba de Barbaro<sup>648</sup> – osadzić je w zmiennych ekonomicznych uwarunkowaniach produkcji artystycznej. W efekcie nie powstała czysto historyczna wystawa, lecz raczej aktualizacja historii w kontekście współczesnych zagadnień ekonomii pola sztuki, stawiająca pytanie o wnioski, jakie mogą dziś płynąć z przyjrzenia się perypetiom Wschodniej. Dlatego też obok archiwaliów, na wystawie zaprezentowano też prace oraz działania zaproszonych artystów i artystek – Józefa Robakowskiego, Ewy Zarzyckiej, Karoliny Breguły, Marcina Polaka, Janka Simona i Tomasza Szerszenia, w większości przygotowane specjalnie na tę okazję.

W uwypuklonym przez kuratora kontekście ekonomicznych uwarunkowań twórczości artystycznej, szczególnie ważne były trzy realizacje. Tomasz Szerszeń przypomniał zestaw reklam sklepów i przedsiębiorstw z katalogu *Kręgów Wschodniej* z 1991 roku. Sprawdził też i pokazał, jak nieliczne z nich dotrwały do dzisiaj, a także zarejestrował obecne otoczenie ekonomiczno-gospodarcze Wschodniej w postaci zdjęć szyldów oraz reklam okolicznych sklepów, firm i punktów usługowych. Jego praca mogła skłaniać do refleksji nad burzliwymi procesami transformacji ustrojowej jako tłem historii Wschodniej i dawała świadectwo zaskakującej trwałości samoorganizacyjnej inicjatywy artystów. Marcin Polak przygotował instalację *Zawód artysty II*, nawiązującą do wcześniejszej wystawy o tym samym tytule, która odbyła się na Wschodniej. Obok zestawu „chałtur” jej częścią była wizualizacja

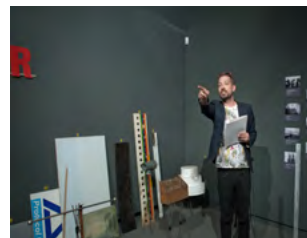
647

Zob. w niniejszym tomie, s. 426–427, 430–441.

648

Zob. M. Iwański, J. de Barbaro, *Analiza ekonomiczna oraz reprezentacja wyników badań statystycznych*, w niniejszym tomie, s. 472–478.

wyników ankiety dotyczącej zarobków grupy łódzkich artystów i artystek – ich wysokości oraz źródeł – jak również zestaw postulatów dotyczących niezbędnych zmian w polityce kulturalnej Łodzi, przedstawionych przez twórców, krytyków i krytyczki sztuki, kierowników instytucji kultury, aktywistki społeczne oraz badaczy i badaczki akademickie. Węzłowym punktem wernisażu było działanie Janka Simona, z jednej strony nastawione na „pataekonomiczne” procesy powtórnego włączania rzeczy w cyrkulację ekonomiczną i przewrotnego nadawania im wartości, z drugiej – mające na celu realne zdobycie środków finansowych na



Janek Simon, *Wschodnia: Destylacja* – licytacja na wernisażu wystawy *Prolegomena do nauk ekonomicznych prowadzonych od kuchni. Trzydzieści lat Galerii Wschodniej*, Muzeum Sztuki w Łodzi, kwiecień 2014

własną działalność. Zebrał on obiekty znalezione w zakamarkach Wschodniej – prace artystyczne, rekwizyty i materialne odpadki pozostałe po wystawach i działaniach performance w galerii – a w trakcie wernisażu podjął próbę zlicytowania całej tej szczególnej „kolekcji”. Sam prowadził licytację i zbierał oferty, a stojący wśród publiczności i współpracujący z nim Jakub de Barbaro starał się podbijać stawkę lub zgłaszać pierwsze oferty zakupu, by zachęcić potencjalnych nabywców. Publiczność nie potrzebo-

wała jednak specjalnej zachęty i kupiła większość licytowanych obiektów za łączną sumę około 2000 złotych. Simon i de Barbaro byli jednymi z założycieli Spółdzielni Goldex Poldex, działającej w Krakowie w latach 2008–2012 jako „połączenie nielegalnego baru, dzielnicowej świetlicy, hobbystycznej restauracji i galerii sztuki”<sup>649</sup>. Była ona próbą wypracowania krytycznego dystansu wobec mechanizmów trzeciego sektora oraz systemu projektowo-grantowego<sup>650</sup>. Pieniądze uzyskane z licytacji obiektów znalezionych na Wschodniej miały posłużyć do ponownego rozpoczęcia działalności Goldexu Poldexu w Warszawie. I choć ten powtórnny rozruch ostatecznie nie nastąpił, to akcja Simona była symbolicznym potwierdzeniem aktualności etosu alternatywy, zasady działania „własnym sumptem” oraz międzypokoleniowej solidarności.

Obchody trzydziestej rocznicy istnienia galerii nie mogły się odbyć bez środowiskowo-towarzyskiej imprezy i wspólnej konsumpcji. Rozpoczęła się ona na dziedzińcu Muzeum Sztuki, gdzie Klimczak, dopingowany przez zebranych, dokonał uroczystego



Jubileuszowy tort Galerii Wschodniej na dziedzińcu Muzeum Sztuki, kwiecień 2014

649

Zob. J. Sowa, *Goldex Poldex Madafaka, czyli raport z (obleżonego) Pi sektora*, [w:] M. Lindt, R. Minichbauer [red.], *Europejskie polityki kulturalne 2015. Raport ze scenariuszami przyszłości publicznego finansowania sztuki współczesnej w Europie*, Bęc Zmiana, Warszawa 2009, s. 23.

650

Zob. *ibidem*, s. 19–28.

pokrojenia jubileuszowego tortu, leżącego na kuchennym stole z galerii. Stół, pomalowany na tę okazję perłową farbą – w nawiązaniu do tradycji określania trzydziestolecia związku małżeńskiego mianem „perłowych godów” – był następnie niesiony ulicami miasta do siedziby galerii, gdzie odbyła się mniej oficjalna część wieczoru. Jej elementem stał się spontaniczny performance: kilkoro zebranych wspólnie zeszkrobało perłową farbę z blatu stołu.

Uzupełnieniem wystawy w Muzeum Sztuki były wydarzenia zorganizowane na Wschodniej: ekspozycja plakatów z lat 1984–1991, zaprojektowanych dla galerii przez Zbigniewa Zielińskiego, oraz wystawa *Nieistniejące galerie, sztuka w miejscach prywatnych*, która prezentowała dokumentację kilkunastu alternatywnych galerii działających w Łodzi oraz innych miastach Polski na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Wschodnia, jako wciąż istniejąca i aktywna galeria, wystąpiła tu w charakterze „ambasadorki” tych miejsc. Wystawie towarzyszył panel z udziałem osób prowadzących kilka spośród prezentowanych galerii, a dyskusja dotyczyła zarówno historii ich inicjatyw, jak i zmian, jakie zaszły w ogólnych warunkach funkcjonowania ruchu galeryjnego od lat osiemdziesiątych.

Wschodnia miała też szereg innych okazji do prezentacji dokumentacji własnych działań i swojej wieloletniej historii. Zaproszenia do przygotowania tego typu pokazów były kierowane lub zapośredniczane przez osoby należące do sieci kontaktów galerii. Istotny jest przy tym fakt, że nastąpiło wówczas wyjście poza kontekst lokalny. W lutym 2013 roku prowadzący Wschodnią zaprezentowali jej historię w Haifie, przy okazji wystawy *The Spaces Below. The Spaces*

*Above*, zorganizowanej przez przyjaciela galerii Yaacova Chefetza. W jednej z przestrzeni tamtejszej galerii Chmielewska i Klimczak zaaranżowali też rodzaj „kuchni”, gdzie gotowali jedzenie dla uczestników i uczestniczek wystawy, a w trakcie wspólnych posiłków prowadzili rozmowy o sztuce. Na ścianie pomieszczenia naklejono fototapetę Klimczaka z projektu *Podwójne widzenie*: było to zdjęcie ukazujące kuchnię Wschodniej, a w niej – naklejoną na ścianie fotografię wnętrza innej kuchni, zrobioną w domu zaprzyjaźnionych artystów w irlandzkim Manorhamilton. Pobyt w Haifie pozwolił dodać do tej akumulacji miejsc kolejną warstwę – zdjęcie dokumentujące zaaranżowaną tam „kuchnię” stało się

potem częścią cyklu *Potrójne widzenie*, pokazanego na Wschodniej.

Na przełomie października i listopada 2013 roku w austriackim Linzu odbyła się zbiorowa wystawa środowiska artystycznego związanego z galerią. Towarzyszył jej pokaz dokumentacji łódzkiego



Adam Klimczak, *Potrójne widzenie*, marzec 2013

ruchu galerii alternatywnych, przygotowany przez Klimczaka i Robakowskiego. Kilka miesięcy później, w maju 2014 roku Wschodnia wzięła udział w międzynarodowym spotkaniu galerii alternatywnych organizowanym w Amsterdamie przez Kunstvlaai – działające od końca lat dziewięćdziesiątych forum kontaktów i współpracy alternatywnych galerii, a także platforma dla realizacji samoorganizacyjnych inicjatyw. W pierwszych latach istnienia Kunstvlaai przypominało alternatywne targi sztuki, by ostatecznie zyskać formułę tematycznych spotkań, dyskusji i prezentacji. Dziesiąta edycja imprezy, w której uczestniczyła Wschodnia, odbywała się pod tytułem *From Safety to Where? I Love the Feeling of Being Slightly Lost*. Sformułowanie to dało się odnieść zarówno do eksperymentalnych sposobów podejścia do przestrzeni i prezentacji sztuki, jak i do niepewnej sytuacji alternatywnych galerii oraz miejsc sztuki działających we współczesnych uwarunkowaniach ekonomiczno-politycznych. Prowadzący Wschodnią zostali zaproszeni do dyskusji *Positioning the Initiative* w ramach programu *Spaces in Dialogue*. Tematem rozmowy był status miejsc zakładanych i prowadzonych przez artystów – to, czy stanowią one gest krytyki konwencjonalnych instytucji, są poszerzeniem pola praktyki twórczej, czy też trampoliną dla młodych artystów i artystek. Wschodnia przygotowała też dokumentację swoich działań w postaci banneru z fotograficzną narracją o trzydziestoletniej historii galerii<sup>651</sup>.

Kolejne dwa fora galerii alternatywnych, w których uczestniczyli prowadzący Wschodnią, odbyły się w Polsce. Różniły się one od działań ruchu „miejsc i osób sprzyjających sztuce” na przełomie lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych tym, że wykraczały translokalnie poza kontekst narodowy lub były spotkaniami organizowanymi pod egidą międzynarodowych sieci inicjatyw artystycznych. W marcu 2015 roku w Cieszynie odbyły się *Spotkania kuratorskie* – forum dyskusyjne ponad dwudziestu polskich, czeskich, słowackich i węgierskich galerii, zainicjowane przez Galerię Szarą. Chcąc zdiagnozować nową sytuację, w której przyszło działać tego rodzaju inicjatywom, przeprowadzono wówczas wideoankietę *Galerie niezależne w pytaniach i odpowiedziach*<sup>652</sup>. Klimczak i Chmielewska definiowali w niej niezależność jako funkcję determinacji i wiary w celowość własnych działań. Wskazywali też, że niezależność Wschodniej zmieniała swój charakter: początkowo chodziło o bycie niezależnym od instytucji publicznych i budowanie własnej tożsamości, później o utrzymywanie galerii z prywatnych środków oraz udział w niezależnym ruchu galeryjnym, wreszcie – o niezależność poglądów i alternatywne podejście do sztuki, a także współpracę z lokalnym środowiskiem artystycznym. Oboje podkreślali wartość networkingu i udziału w międzynarodowych projektach, pozwalających na poznanie sposobów działania innych miejsc, ale też zwracali uwagę na to, że pomimo otwartości granic nawiązanie konkretnej

651

Zob. program Kunstvlaai 2014 – [https://kunstvlaai.nl/2014/index.php?id=3#ps\\_23](https://kunstvlaai.nl/2014/index.php?id=3#ps_23) [dostęp: 15.10.2018].

652

Zob. *Galerie niezależne w pytaniach i odpowiedziach*, real. A. Polis, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/obiegvtv/35103> [dostęp: 15.10.2018].

współpracy jest dzisiaj trudniejsze niż wcześniej. Jako alternatywę dla finansowania działalności galerii z grantów wymieniali współpracę z instytucjami publicznymi i partnerami z innych państw. Zapewniali też, że nie odczuwają wypalenia czy zniechęcenia z powodu wieloletniego prowadzenia galerii – ważnych impulsów do dalszych działań miał im dostarczać fakt powstawania nowych inicjatyw tego rodzaju<sup>653</sup>. Blisko dwadzieścia galerii z Polski i całej Europy pojawiło się też na seminarium sieci Artists' Initiatives' Meeting, zorganizowanym w maju 2016 roku we Wrocławiu, a poświęconym „polityce współpracy”. Ambitny program zakładał podjęcie refleksji nad niezbędnością międzynarodowej współpracy w obliczu nasilania się tendencji izolacjonistycznych i nacjonalistycznych w różnych krajach; ograniczeniami napotykanymi przez samoorganizacyjne inicjatywy artystów w związku z coraz mniejszymi możliwościami pozyskiwania funduszy na eksperymentalne i krytyczne działania; brakiem siły przetargowej w negocjacjach z władzami i instytucjami publicznymi; prawami artystów i artystek zapraszanych do pracy w alternatywnych galeriach. Chmielewska wzięła wówczas udział w dyskusji dotyczącej alternatywnych miejsc, w których działają artyści, włączania realizowanych tam działań artystycznych w codzienność, a także nakładania się obecnego tam życia prywatnego i zawodowego. Głównym wątkiem były sposoby pracy w przestrzeni, która łączy w sobie funkcje mieszkania, biura i galerii, jak też zakres decyzyjności i praw przysługujących różnym osobom, które uczestniczą w działaniach alternatywnych inicjatyw<sup>654</sup>.

Jubileusz galerii był niewątpliwie okazją do tego, by nie tylko przyjrzeć się dotychczasowej historii galerii, ale też zastanowić nad perspektywą przyszłych działań. Dzięki Fundacji In Search Of... prowadzący Wschodnią co roku składają wnioski o granty. Głównym i wieloletnim projektem, jaki po swoim jubileuszu starają się realizować, są rezydencje artystyczne. Idea organizacji sformalizowanego programu rezydencyjnego wydaje się być dobrze osadzona w historii działań artystycznych na Wschodniej, a także w doświadczeniach, jakie prowadzący galerię wynieśli z udziału w kolejnych edycjach *Konstrukcji w Procesie*. W samym mechanizmie pobytu rezydencyjnego jest jednak element niewiadomej i ryzyka, że powstające prace będą się cechowały nierównym poziomem oraz powierzchownym związkiem z lokalnym kontekstem. Pod koniec 2016 roku, dzięki grantom z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego<sup>655</sup> oraz łódzkiego samorządu, galeria rozpoczęła realizację projektu *Rezydencja Wschodnia*. W ramach otwartego naboru napłynęły zgłoszenia od ponad dwustu osób, które rywalizowały o pięć dostępnych miejsc. Wyboru dokonała komisja, w skład której, oprócz prowadzących galerię, weszli przedstawiciele lokalnego środowiska artystycznego – Józef Robakowski i Tomasz Matuszak, oraz pracownicy Muzeum Sztuki w Łodzi – Jarosław Suchan, Maria

653  
*Ibidem*.

654  
Zob. A. Tomaszewska, *AIM Wrocław. Politics of Collaboration*, <https://artistsinitiatives.com/event/aim-wroclaw-2016/> [dostęp: 15.10.2018].

655  
W 2016 roku Grzegorski i Klimczak zostali też uhonorowani brązowymi medalami „Zasłużeni kulturze – Gloria Artis”, przyznawanymi przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Morzuch i Daniel Muzyczuk. Sama Wschodnia zmieniła się w studio, w którym zakwalifikowani artyści i artystki, dysponując indywidualnym budżetem w wysokości 700 Euro, tworzyli swoje projekty<sup>656</sup>. W 2018 roku nie udało się uzyskać środków finansowych na rozwój tej inicjatywy, ale galeria będzie ubiegać się o granty na ten cel w kolejnych latach.

Choć ogólny program działań Wschodniej po 2014 roku zachowuje wcześniejszą niejednorodność, to można w nim dostrzec dwie



Mutant Goat – Ola Kozioł, Andrew Dixon i gościnnie Suavas Levy, *Yonder Tour*, lipiec 2016

szersze tendencje. Jedną z nich jest obecność koncertów muzycznych i dźwiękowego performance. Ich pojawienie się było w znacznej części zasługą Chmielewskiej, która starała się odświeżyć profil galerii i zabiegała o przyciągnięcie innej publiczności. W latach 2015–2016 na Wschodniej miała miejsce cała seria takich wydarzeń, budując nowy kontekst dla działań wizualnych. Wyrazistym i wartościowym elementem są także częste prezentacje młodego pokolenia łódzkich artystów i artystek.

Wschodnia nadrobiła zaległości w tym względzie, nieco odnowiła swoją funkcję galerii środowiskowej, a także zaangażowała się w proces wspierania najbardziej obiecujących studentów i studentek łódzkiej ASP. Wszystko to przyczyniło się też do odświeżenia, poszerzenia i dywersyfikacji publiczności galerii. O ile na przełomie pierwszej i drugiej dekady XXI wieku można było dostrzec wyraźne „zestarczenie się” środowiska Wschodniej, o tyle w ostatnich latach wyraźny jest napływ młodszych odbiorców o zróżnicowanych zainteresowaniach i kompetencjach. Dzięki temu galeria pozostaje jednym z punktów odniesienia w nowej sieci łódzkich miejsc sztuki, w której pojawiły się takie inicjatywy, jak choćby Pracownia Portretu, Galeria WY, „latająca” Galeria Czynna, czy Punkt Odbioru Sztuki, powstały po zamknięciu Galerii Manhattan.

W 2014 roku uwarunkowania ekonomiczne wymusiły też zmianę relacji między Wschodnią a Fundacją In Search Of... Podstawowe koszty utrzymania lokalu galerii przekroczyły wówczas 1600 zł. W celu ich obniżenia, podjęto próbę zmiany statusu lokalu z pracowni twórczej na siedzibę Fundacji In Search Of... jako organizacji pozarządowej. Po licznych perypetiach, negocjacjach z urzędnikami, a także interwencji przedstawicieli środowiska artystycznego u Agnieszki Nowak, ówczesnej wiceprezydent do spraw kultury, udało się pomyślnie przeprowadzić tę operację i uzyskać zniżkę w opłatach za wynajem lokalu. Tak dopełnił się proces samoinstytucjonalizacji Wschodniej. Dziś Wschodnia funkcjonuje w lokalu będącym siedzibą fundacji, ta zaś skupia swą działalność na opiece nad galerią i zdobywaniu środków finansowych na jej działalność<sup>657</sup>. W kolejnych latach prowadzący galerię będą dążyli do osiągnięcia większej stabilności finansowej dzięki włączeniu się w miejski program rezydencji artystycznych.

656  
A. Talaga-Nowacka, *Zastrzyk świeżej krwi*, [w:] „Kalejdoskop” listopad 2016, nr 11, s. 44–45.

657  
Rozmowa autora z Ewelina Chmielewską, lipiec 2016.

W najbliższej przyszłości Wschodniej przyjdzie się zmierzyć z innym wyzwaniem. Od 2014 roku w Łodzi realizowany jest program rewitalizacji obszarowej centrum miasta. Remont ulicy Wschodniej rozpoczął się w 2018 roku i potrwa najprawdopodobniej dwa lata. Kamienica, w której znajduje się lokal galerii została jednak wyłączona z planów remontowych ze względu na nieuregulowane kwestie własnościowe<sup>658</sup>. Można się zastanawiać, jak procesy te wpłyną na Galerię Wschodnią, szczególnie biorąc pod uwagę fakt, że działaniom rewitalizacyjnym zawsze towarzyszy gentryfikacja. Czy zdoła ona przetrwać ten proces? Czy dostosuje się do zmiany kontekstu materialnego, ekonomicznego i społecznego ulicy Wschodniej, z jej „czarną legendą” okolicy zamieszkałej przez półświatek, wstawionej – jak pisał na początku lat dziewięćdziesiątych Józef Robakowski – „melinami, slamsami, nędzą, brudem, masą małych prywaciarskich sklepów, knajpą »Golonka«”?<sup>659</sup> Czy pozostanie na swoim miejscu, z którym związek definiował ją przez ponad trzydzieści lat? Nie sposób dziś odpowiedzieć na te pytania. Dalsza biografia Wschodniej jest, przynajmniej pod tym względem, trudna do przewidzenia.

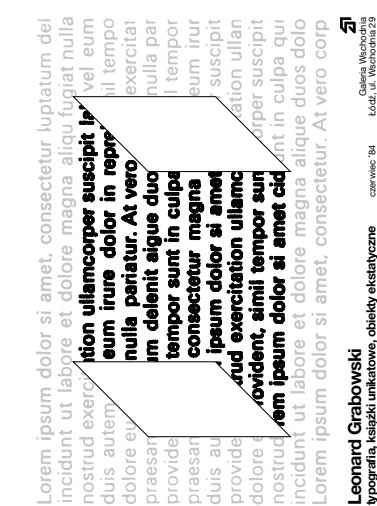
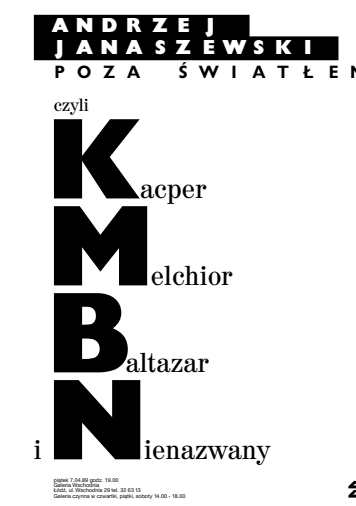
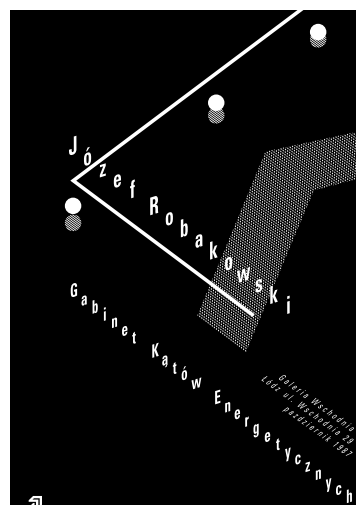
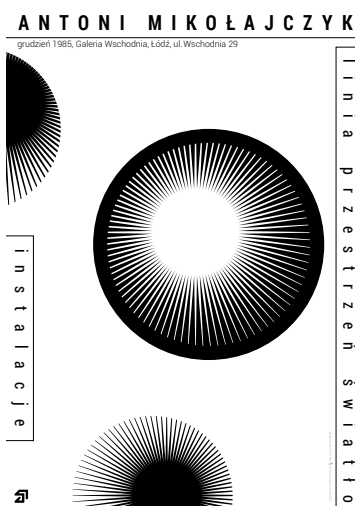
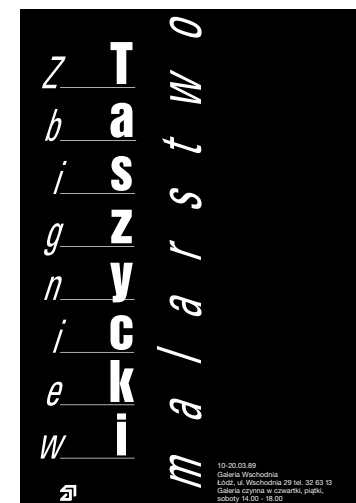
658

Fundacja In Search Of... będzie starała się pozyskać środki finansowe na wykonanie kompleksowego remontu lokalu Galerii Wschodniej.

659

Zob. J. Robakowski, *Wschodnia – galeria życia*, w niniejszym tomie, s. 508.





# Galeria Wschodnia – A Biography of the Place

Tomasz Załuski

*It is therefore a living place, with a clear personality,  
a place far from the sterile void of official art salons.<sup>1</sup>*

## Introduction: life-in-art

How to best define the phenomenon of Galeria Wschodnia in Łódź? In the catalogue of II Biennale Sztuki Nowej [2nd Biennale of New Art] organized in 1987 – I will return to that later – Grzegorz Dziamski attempted to synthetically describe and conceptually organize the phenomenon of the gallery movement, which developed intensively in Poland at the turn of the 1960s and 1970s. He referred to a multitude of names that define this kind of artistic life: “authorial galleries”, “laboratory galleries”, “galleries without conventions”, “other”, “independent”, “experimental” and “non-institutional” galleries.<sup>2</sup> He also reconstructed the shared features of their activities. They opposed traditional art, which was closed to experimentation, and the institutions that presented it – official galleries, museums and exhibition offices, with their traditionalism, conservative exhibition policy, bureaucracy and inertia. The positive program of those “other” places, on the other hand, was marked by such elements as deliberate commitment to new artistic tendencies, values, attitudes and concepts not yet verified, at the stage of crystallization and development, which could not be unambiguously identified and classified. This was linked to the search for adequate ways of revealing new artistic phenomena and the desire to create presentation formulas that would be as closely aligned with their specificity as possible. This led to a change in the identity and function of the gal-

1 This is how journalist Marek Miller characterized Galeria Wschodnia in 1987 – see M. Miller, “Off Off Piotrkowska,” *Kalejdoskop*, February 1987, No. 2, p. 46.

2 G. Dziamski, “Galerie alternatywne w Polsce,” in: Z. Polus, *II Biennale Sztuki Nowej*, exhibition catalog (Zielona Góra: BWA w Zielonej Górze, 1987), p. 10. At least three terms could be added to this list: “informal”, “unofficial” and “private” galleries.

lery, which ceased to be limited to the presentation of ready-made projects and became actively involved in the process of stimulating the development of art and the production of artistic events.<sup>3</sup>

Dziamski rightly emphasized that the gallery movement generated many names to help with its self-identification, but none of them was undisputable, as it described only a selected, partial aspect of the movement’s activity. Many “independent” galleries – ran by trade unions, schools, students, etc. – were in fact dependent on various institutional or economic factors.<sup>4</sup> The “non-institutional” galleries, which grew out of grassroots, self-organizing initiatives and informal activities, in many cases evolved into more traditional and conventionalized places of art presentation. An analogous case was the “galleries without conventions”, which emphasized their open character and the break with the existing models of institutionalized exhibition, but most often quickly developed their own conventions and models. Even the term “authorial galleries”, probably the most popular in the 1970s, could not cover the whole phenomenon in question. It emphasized the creative nature of the concept of the gallery’s functioning, the question of personal responsibility for its formula, program and artistic choices. Dziamski did not write explicitly why it had a fragmentary character, but his analysis can be supplemented by pointing out that not all of the places that made up the gallery movement were based on original concepts, not everywhere the concept of their functioning was closely interlinked with the leader, nor was the authorship always identifiable and “undispersed”. Finally, Dziamski proposed the term “alternative galleries”, treating it as a collective concept, which describes the whole phenomenon in a general and relatively neutral way.<sup>5</sup>

Following this apt suggestion, in the text I will talk about the “alternative gallery movement” as a general context of reference for the activity of Galeria Wschodnia, and I will approach it as an individual example of an “alternative gallery”. This choice is also supported by the fact that in the second half of the 1980s, at a time when Wschodnia was undergoing intensive development and building its identity, “alternative” was a frequently used term in the description of the gallery movement in Poland. Nowadays, while emphasizing the local, historical specificity of this phenomenon in its Polish edition, this concept also allows us to inscribe it in a broader, international context and historical narratives about “alternative” spaces or artistic places in other countries.<sup>6</sup> Sometimes the ambiguity and lack of precision that characterize the category discussed here is pointed out, to some extent rightly so. However, this does not change the fact that it retains the value of generality, which is absent from such contemporary terminological proposals as “artist-run spaces”. And although the latter term fits Wschodnia perfectly, it characterizes only one of its aspects. Nor can it, due to its frag-

3 *Ibidem*, p. 11.

4 In many cases, if the concept of “independence” is to be retained, it should be limited to program issues and the activities of a gallery should be analyzed in terms of the relationship between its program independence and its institutional and economic dependencies, or more specifically in terms of the way in which it negotiated its program independence.

5 See G. Dziamski, “Galerie alternatywne w Polsce,” op. cit., p. 11–12. An even more neutral term is proposed by Łukasz Guzek, who speaks generally about “gallery movement” or “the movement of galleries”, although he also tends to consider the whole history of this phenomenon in relation to the “conceptual gallery” model in the early 1970s – see Ł. Guzek, “Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych,” *Sztuka i Dokumentacja*, 2012, No. 7, p. 13–30.

6 See for example M. Rachleff, “Do It Yourself: Histories of Alternatives,” in: L. Rosati, M.A. Staniszewski [eds.], *Alternative Histories. New York Art Spaces 1960 to 2010* (Cambridge and London: The MIT Press, 2012), p. 23–39.

mented nature, be the key to the history of the gallery movement to which Wschodnia belongs.

In the text I analyze the specific character of Galeria Wschodnia from the perspective of what I call “the biography of the place”. Both concepts that make up this category stem from the discourse that emerged in the artistic circles associated with the gallery’s activities as early as the 1980s, and at the same time have theoretical references to contemporary humanities. Thus, Wschodnia was – and I am writing about this in detail later on – referred to as a “place”, an “open place”, a “living place”, and even as a “gallery of life”. In the 1980s, the gallery was a place in the artistic, social, anthropological and cultural sense: a place where not only did artistic ideas and new possibilities for art come to fruition, but also where interpersonal and environmental bonds were established, individual and group biographical trajectories intersected, and artistic culture understood as a form of life in art developed. It was a place that created its own milieu, establishing an important landmark in artistic space. The “life” of Wschodnia was closely linked with the life of the artistic community gathered around it. As a result, the gallery has always been an extremely sensitive seismograph of the milieu’s “tectonic movements”, evolutions, vibrations and shocks, shifts and dislocations, accumulations and collapses, and the processes of concentration and disintegration.

Wschodnia has been and still is a very “open” and “artistic” place: what has always defined it is the fact that it has “given room” to various artistic ideas and practices, changing community and social relations, growing networks of contacts and cooperation, transformations in artistic culture and the external factors that have conditioned it: economic, social, political and legal. It yielded to these different forces – albeit not without resistance, evasion and negotiation – allowing them to transform and imprint their traces, and changing according to the way in which it was used. Its history is at the same time an accumulated, stratified memory of all the variable factors that for over three decades have shaped its existence in the material and symbolic dimension. Thanks to this, the presented case study of Galeria Wschodnia, the outline of a specific “biography” of this “living place”, does not concern only the specificity of the gallery itself or even the broader mechanisms of alternative galleries in Poland in the 1980s and beyond, but also provides insight into the history of the Łódź artistic community in its national and international network, and offers valuable material for research on the economic, social and political conditions of artistic and cultural production in Poland since the 1980s until today.

“Biography” is not only a convenient metaphor, but also refers to the “cultural biography of things” – a research perspective that was one of the inspirations for my analyses. This perspective shows the “social life of things”<sup>7</sup> and the transformation of their status, values and meanings

7

See A. Appadurai [ed.], *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986). Ewa Domańska writes about the “biography of things” as a perspective which, despite the declared interest in things, remains too anthropocentric, because in fact it focuses on the relations between things and people. E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2006), p. 104–127. Although I acknowledge that Domańska’s criticism is justified in the context of research on things, I try to use the potential of the “biographical” perspective in my text, due to different research objectives.

depending on the changing modes of use and local historical conditions. Following a thing, reconstructing, analysing and interpreting the various stages of its “life”, the subsequent transformations to which it has been subjected, provides data on the culture of its users.<sup>8</sup> It makes it possible to capture such thing in its materiality, to treat it as a causative factor around which a community of its users is formed (sometimes the thing is even treated as a non-human element of such a community), as well as to extract from it the memory of the configuration of local material, technical, economic, cultural, social, political and legal conditions, etc., which shaped its identity and the ways in which it was used. One of the important issues addressed in this type of research is the economic context of existence and functioning of the thing, determined by the opposing – but also intertwining – aspects of commoditisation (utilitarian and exchange value) and singularization (absolute value situated outside the possibility of exchange). This allows us to analyze economic mechanisms in culture and at the same time define it by striving for the singularization of things: “Culture ensures that some things remain unambiguously singular, it resists the commoditization of others; and it sometimes resingularizes what has been commoditized.”<sup>9</sup> All these aspects can be successfully applied to Wschodnia, which has not only been an individual thing that requires a whole range of activities carried out within the framework of changing economic systems to exist and function, but is also a place of singularization of a multitude of other material things used in the production of artistic works – things that have become, for a longer or shorter time, a part of the gallery’s material and symbolic space.

Combining all these references and inspirations, I try to create something that I would like to call a material and milieu-oriented biography of Wschodnia. Apart from the characteristics of the gallery’s activity and the history of its artistic endeavors, this biography takes into account the material transformations of the place of the gallery itself, the economy of its maintenance and financing of its activities, the artistic and social life of the milieu gathered around it, in its community and agonistic dimension, and finally – changing conditions of life and artistic production in Poland since the 1980s until today. The most general question I try to answer based on the multitude of forms of the memory of Wschodnia – from the documentation in its archives and other institutional archives, through published testimonials of the reception of its projects, to interviews with participants of events – is what methods of action were used by people associated with Wschodnia in order to “negotiate” the existence and functioning of the gallery under changing economic, legal, social, political and cultural conditions. What self-organizational strategies and operative tactics did Wschodnia invent and use in order to partially adapt to its determinants, how did it try to use and exploit the opportunities they gave, and how did it attempt to change them, function outside them or create completely new conditions, fully in line with the specifics of its aspirations and actions?

8

Igor Kopytoff, one of the authors of this research perspective, explained what it means to follow the “life” of things on the example of a car: “The biography of a car in Africa would reveal a wealth of cultural data: the way it was acquired, how and from whom the money was assembled to pay for it, the relationship of the seller to the buyer, the uses to which the car is regularly put, the identity of its most frequent passengers and of those who borrow it, the frequency of borrowing, the garages to which it is taken and the owner’s relation to the mechanics, the movement of the car from hand to hand over the years, and in the end, when the car collapses, the final disposition of its remains. All of these details would reveal an entirely different biography from that of a middle-class American, or Navajo, or French peasant car.” – L. Kopytoff, “The cultural biography of things: commoditization as process,” in: A. Appadurai [ed.], *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, op. cit., p. 67.

9

*Ibidem*, p. 73.

## Wschodnia before Wschodnia

The name of the gallery is closely related to its location – at 29 Wschodnia Street, apartment number 3. It is there, on the first floor of a nineteenth-century Łódź tenement house that it has been operating since 1984. However, before the art gallery was launched, this place had already been an important point on the artistic and cultural map of Łódź. This “prehistory” of Wschodnia, “Wschodnia before Wschodnia”, as the era is popularly defined today – begins in 1980, with the establishment of Trupa Arlekina i Pantalona [The Arlekin and Pantalón Troupe].<sup>10</sup>

It was an informal group, bringing together mainly people associated with art schools who wanted to perform comedy dell’arte together. Its core composition included: Piotr Bikont – then a student of directing at the National Film, Television and Theatre School in Łódź, the so-called “Filmówka”, involved in the anti-communist opposition and associate (from 1977) of the KOR Committee for Social Self-Defense, Wojciech Czajkowski – jazz musician and composer, also associated with the Łódź Film School milieu in the early 1980s, and Jarosław Orłowski – amateur actor and a multitalented organizational prodigy. Bikont and Czajkowski knew each other from “Filmówka”. Bikont came into contact with Orłowski in Warsaw. In March 1980, a spectacle-happening was organized in the student club Sigma at the University of Warsaw, intended as a theatrical reconstruction of the 10th Congress of the Russian Communist Party (Bolsheviks) in 1921. Orłowski played Nikolai Bukharin and Bikont filmed both the preparation for the performance, as well as the production itself.<sup>11</sup> Soon afterwards they both went to Łomża to attend the organizational meeting of the Konfrontacje Studentów Szkół Artystycznych [Confrontations of Art Schools Students]. It was then that the idea of forming Trupa A i P as an intercollegiate team to perform at Konfrontacje was born. The group consisted of students of art schools in Łódź (“Filmówka” and the State Higher School of Music), Katowice, Warsaw and Kraków. Also present in Łomża were students from the State Higher School of Visual Arts in Łódź: Janusz Cegieła and Jan Opaliński.

At the turn of July and August 1980, Trupa A i P left for the Suwałki region, to Lake Hańcza. They organized theatrical workshops in the village of Błaskowizna and the surrounding hamlets, as well as gave comedy dell’arte performances for the local residents. Apart from Bikont, Czajkowski and Orłowski, workshops and performances were attended by Katarzyna Latawiec from “Filmówka” and Małgorzata Misiowiec from the State Higher School of Visual Arts in Łódź. Jazz musicians Andrzej Przybielski and Grzegorz Nadolny were also present. Then, in mid-August, Trupa A i P went to Gdańsk, where a performance preceded by rehearsals also took place. At

10

The primary source of information used to reconstruct the history of Trupa Arlekina i Pantalona, as well as the circumstances in which Galeria Wschodnia was established were Daniel Muzyczuk’s interviews with Piotr Bikont and Wojciech Czajkowski in 2014, as well as the author’s own conversations and electronic correspondence with Piotr Bikont, Wojciech Czajkowski, Małgorzata Misiowiec, Andrzej Chętko, Janusz Cegieła, Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak, Mirosław Ledwośński and Ewa Robak, January – March 2015.

11

This case requires a number of clarifications. Jacek Raciborski, who at that time headed the Sigma club and coordinated the work on the production, stresses that the choice of the so-called Kronstadt Congress, i.e. the 10th Congress of RCP (b), was not a coincidence and alluded to the reformist tendencies in the Socjalistyczny Związek Studentów Polskich, SZSP [Union of Socialist Polish Students] – with the increasingly openly manifested protests against the political system of the People’s Republic of Poland. “At this congress there was a great conflict between factions within the Bolsheviks’ party, for example about the attitude of the communist party to trade unions, about the very concept of unions, about internal democracy” – cf. “Człowiek z SZSP – rozmowa z prof. Jackiem Raciborskim,” *Tygodnik Przegląd*, 17 November 2014, <https://www.tygodnikprzeglad.pl/artykulczlowiek-szsp-rozmowa-prof-jackiem-raciborskim/> [access: June 15, 2015]. The theatrical reconstruction of the Kronstadt Congress was intended to regain symbolically the potential of these discussions on the democratization of power and indicate the need to return to them in the current social and political situation in Poland. The idea of the performance came from Henryk Kliszko, a radical, anti-system Marxist associated with the so-called Klub Otrycki operating at Chata Sociologa in Bieszczały (cf. K. Potaczała, “Chata pod czerwonym sztandarem,” in: idem, *Bieszczady w PRL-u 2* (Gdańsk: Bosz, 2013), p. 123–154). Bogusław Jasiński,

the same time a strike began in the Lenin Shipyard in Gdańsk. After returning to Łódź, Bikont, who was involved in the democratic opposition, went back to Gdańsk to document the strike in the shipyard on film. Soon afterwards, he became one of the founders of the Łódź branch of the Niezależne Zrzeszenie Studentów, NZS [Independent Students’ Association], as well as a member of the National Founding Committee of the NZS.

Back in Łódź after the summer holidays, Bikont, Orłowski and Czajkowski were looking for a convenient place to live and practice their art. Orłowski obtained a list of uninhabited apartments in the city center. All three of them decided to break into one and occupy it. Next they planned to go to the Department of Culture of the Łódź City Council with information about finding and securing the obtained apartment and ask it they could use it for theater rehearsals. The troupe was not registered anywhere and had no legal personality, which could potentially pose a number of obstacles, it was therefore decided that appearances of “formalization” were needed. For this purpose, artists from Katowice prepared a fictitious stamp, letterhead and T-shirts with the name: Ogólnopolski Zespół Studentów Szkół Artystycznych “Trupa A i P” [Nationwide Ensemble of Art School Students “Trupa A i P”]. Continuing this institutional comedy, Bikont, Orłowski and Czajkowski made personal stamps for themselves: Bikont became “the chairman of the Artistic Council of Trupa A i P”, Orłowski was its “artistic director”, and Czajkowski – “organizational manager”.

After breaking into a spacious, empty apartment on Nawrot Street, members of the troupe equipped themselves with all these paraphernalia and headed to the Department of Culture. There, it turned out that the premises they had seized had already been used for other purposes. In spite of that, officials were willing to support their initiative and offered the “nationwide ensemble” some other location – all they had to do was to find it. This time they chose an abandoned apartment located at 29 Wschodnia Street. According to one version, it was one of the vacant places from the list acquired by Orłowski, according to another – Orłowski learned about it from an artist friend of his, Andrzej Chętko. Members of the troupe moved there at the turn of September and October 1980, and in January 1981 the Department of Housing Affairs of the Łódź-Śródmieście District Office formally allocated it to them as commercial premises.<sup>12</sup>

And so Wschodnia became the “Trupa A i P Salon”. It started to serve as accommodation, a rehearsal room for theater and music performances, a painting studio, storage space for stage design elements, and a set of student films. It was a place of numerous meetings and endless social events of the artistic community asso-

recommended by Tadeusz Łomnicki, became the director after Jarosław Orłowski’s unsuccessful attempt to take on this role. The five-hour performance in the Théâtre du Soleil convention, with the participation of nearly one hundred and fifty people, took the form of a happening that broke the division between the stage and the audience – the audience played the role of delegates of the convention, commenting on its course and actively participating in the vote. According to Jasiński, the party authorities at the University of Warsaw, as well as the Security Service, tried to interfere with the undertaking. As for Bikont, he came equipped with an official letter from the National Film School in Łódź with the intention of filming the work on the performance and the event itself. It is possible that he wanted to prepare a material that would expose the façade, apparent character of reformist tendencies within the SZSP. In the end, however, there seems to be no such criticism in his documentary *Rekonstrukcja* [Reconstruction] (see <https://www.youtube.com/watch?v=U-GjFUSJ-9U> i t=300s [access: July 30, 2018]). Information about the performance – which, by the way, would merit further investigation – based on interviews and digital correspondence between the author and Jacek Raciborski and Bogusław Jasiński, July – August 2015.

12

Letter from Urząd Dzielnicy Łódź-Śródmieście, Wydział Spraw Lokalowych. Decyzja 11/81 z dnia 1301.1981 o przydziale lokalu użytkowego, the archive of Administracja Zasobów Komunalnych Łódź-Śródmieście.



The seal of the Ogólnopolski Zespół Studentów Szkół Artystycznych Trupa “A i P” and the “official” seals of Piotr Bikont, Wojciech Czajkowski and Jarosław Orłowski. Andrzej Chętko’s archive



ciated primarily with the Łódź Film School and the State Higher School of Visual Arts. Bikont, Czajkowski, Orłowski, Małgorzata Misiowiec and Katarzyna Latawiec settled in Wschodnia. Visitors from other cities stayed there overnight and friends who found themselves temporarily without home could “live” there. Rehearsals for the performances of *The Architect and the Emperor of Assyria* by Fernando Arrabal, *Mrs. Lenin* by Viktor Khlebnikov and the opera *St. Francis and the Wolf of Gubbio, or Brother Francis' Lamb Chops* by Stefan Themerson, were held there. There were occasional jazz sessions with musicians from various ensembles with whom Czajkowski played.<sup>13</sup> In the room with a balcony overlooking Wschodnia Street, Małgorzata Misiowiec arranged a painting studio for herself. Since Bikont was involved in the activity of the democratic opposition, their meetings took place on the premises, including, among other things, a nationwide convention and session of the representatives of the NZS from individual universities. Among the many unusual events that took place there, particularly worth mentioning is the meeting and meditation session with the Korean Zen master, Patriarch Seung Sahn Dae Soen Sa Nim. He came to Łódź to give a lecture at the State Higher School of Visual Arts. Throughout his visit, a group of monks who accompanied him stayed at Wschodnia for the night.

The economic crisis, deepening at the beginning of the 1980s, empty shop shelves and periodically introduced ration cards caused significant difficulties in everyday existence.<sup>14</sup> In the case of Wschodnia, these difficulties were exacerbated by the fact that people who lived there did not have a regular income. As one may easily guess, under such circumstances the costs of rent for the premises were also an important problem.<sup>15</sup> Orłowski was in charge of handling the majority of organizational and financial matters, including rent payments. After the registration of NZS in February 1981, he made efforts to obtain funds for the maintenance of Wschodnia from there. In June 1981, the NZS National Coordinating Committee with its seat in Warsaw officially recognized the Nationwide Ensemble of Art School Students “Trupa A i P” as a “creative association within the NZS” and agreed to pay rent for Wschodnia.<sup>16</sup> A document has also survived, indicating that later, in May 1982, Trupa was granted a 50% rent reduction for the premises, based on its non-profit artistic activity.<sup>17</sup> It is likely that the same discount had been obtained a year earlier.

Thanks to the funds Orłowski obtained from NZS, Trupa members could go to another summer camp. Once again they chose the Suwałki region. During the summer of 1981, in Stańczyki, members of Trupa A i P organized the Letnia Szkoła Muzyki Nieformalnej [Summer School of Informal Music]. Apart from Wschodnia residents at the time, namely Orłowski, Bikont, Czajkowski,

13

With some of these musicians Czajkowski later formed a jazz supergroup called Free Cooperation.

14

According to Małgorzata Misiowiec, Wschodnia residents dried bread for biscuits and cooked fruits for jam. Once, the fruit accidentally boiled and set, forming a hard mass, which was still eaten chunk by chunk over the next few months.

15

Wschodnia lease agreement of Feb. 12, 1981 set the amount at 2289 PLN (rent and hot water), and the average salary at the time was 7689 PLN.

16

Letter from Krajowa Komisja Koordynacyjna NZS to Przedsiębiorstwo Gospodarki Mieszkaniowej Łódź-Śródmieście Rejon Obsługi Mieszkańców nr 6, 01.06.1981, signed by Teodor Klincewicz, member of the KKK NZS Presidium, the archive of Administracja Zasobów Komunalnych Łódź-Śródmieście.

17

Letter from Urząd Dzielnicy Łódź-Śródmieście, Wydział Spraw Lokalowych. Decyzja 132/82 z dnia 17.05.1982, the archive of Administracja Zasobów Komunalnych Łódź-Śródmieście.

Latawiec and Misiowiec, other members of the group included Łódź artists Andrzej Chętko, Jerzy Czuraj and Tymoteusz Lekler. Thanks to additional financial support from the Department of Culture in Suwałki and the local structures of the Solidarity Trade Union, the event had a professional character: the organizers rented a professional wagon used at music festivals, arranged for electricity to be connected, and set up the stage where the concerts would be held. Famous jazz musicians were invited, including Super Grupa Bez Fałszywej Skromności [Super Group Without False Modesty] with the following line-up: Czesław Adamowicz, Andrzej Mitan, Helmut Nadolski, Andrzej Przybielski and Janusz Trzcioński. They played concerts and taught music workshops. There were also mime theatre performances and spontaneous happenings. One of them, *Urodziny Jacksona Pollocka* [Jackson Pollock's Birthday], consisted in stretching a long red canvas on a nearby overpass and splashing it with white paint. The canvas later found its way to Wschodnia and was hung on one of the walls, where it was exhibited like a large-format painting.

After the communist authorities introduced martial law on December 13, 1981, Bikont was arrested and interned for nearly a year. In 1982, while martial law was still in force, artistic and cultural activity in Wschodnia lost its momentum. All that left was social life – all-night parties with guests who had to stay till morning if they failed to leave before the curfew. All activity of the anti-communist opposition stopped altogether. Wschodnia served merely as a place where information could be exchanged – families of interned persons came to ask where they could get food parcels or other type of help. A collection of food products to be sent to Bikont, who was interned at the time, was also organized, but some of the gifts never reached the addressee: someone ate cold meat laid out in the kitchen and a bottle of cognac, originally intended to be smuggled to Bikont in a cake, was eventually drunk on the spot... During this period the residents of Wschodnia changed: Małgorzata Misiowiec moved out and Janusz Cegieła, student of the Łódź State Higher School of Visual Arts, took her place. Students and graduates of that school who visited Wschodnia in 1982 included Chętko, Czuraj, Jerzy Grzegorski, Mirosław Ledwośniński, Ewa Bloom-Kwiatkowska and Sławomir Kosmynka. That summer the last holiday camp was organized by the milieu of Trupa A i P. Istebna in Cieszyn Silesia was chosen as the destination and the main purpose of the visit were musical recitations of the *Song of Songs* in local churches. The event was attended by Orłowski and Ewa Róża Fabianowska – in charge of the recitations, as well as a music band formed by Nadolski, Przybielski and Andrzej Biezan. They were accompanied by Czuraj, Cegieła and Grzegorski – the latter two were supposed to create stage design but in the end,



Letnia Szkoła Muzyki Nieformalnej Stańczyki 1981, Piotr Bikont. Andrzej Chętko's archive



Letnia Szkoła Muzyki Nieformalnej Stańczyki 1981, front: Jarosław Orłowski, back: Jerzy Czuraj. Andrzej Chętko's archive



Letnia Szkoła Muzyki Nieformalnej Stańczyki 1981, left: Wojciech Czajkowski, right: Andrzej Chętko. Andrzej Chętko's archive

due to lack of funds, they only prepared posters with information about their performances.

At the beginning of 1983, life in Wschodnia faded away. Bikont, released from internment, settled in Warsaw. Czajkowski and Orłowski also left. Trupa A i P practically ceased to exist and their members no longer wanted to be in charge of the premises they had previously occupied; besides, they could not afford to pay for its maintenance. It became evident that unless it was taken over by someone who would engage in artistic activity there, the premises would be seized by the administrative authorities and used for other purposes. It is under such circumstances, in the spring of 1983, that a group of graduates of the Faculty of Graphic Arts and Painting of the State Higher School of Visual Arts in Łódź, who wanted to open an art gallery there, took over Wschodnia. They were: Janusz Cegieła, Jarosław Dąbrowski, Paweł Duraj, Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak and Mirosław Ledwosiński.

How the “takeover” took place and how it proceeded in detail has been the subject of controversy and divergent narratives of the two groups occupying Wschodnia in turn until the last few years. Czajkowski and Bikont<sup>18</sup> espoused – supported by Chętko – that the initiative of handing over the premises came from the members of Trupa A i P. They also had to choose their “successors” and carry out their symbolic “anointing”. Bikont mentioned that during talks with members of the new group he set two conditions for taking over the premises. Firstly, they were to set up a gallery there and call it “Wschodnia”; secondly, he himself was to be involved in developing the gallery’s program – become a member of its program board and be informed about exhibition plans. This version of events suggests that Bikont came up with the idea to establish Galeria Wschodnia and gave it its name.

Members of the group that took over the premises offer an alternative version. They emphasize that it was their own initiative – most probably it was Cegieła, erstwhile resident of Wschodnia, who presented Grzegorski and Ledwosiński with the idea of taking over the abandoned place and setting up an art gallery there. Together they started talks with Orłowski for this purpose. They wondered how to secure a legal title to the premises – so that it would not be taken away from them as illegal users – and how to resolve financial issues related to its maintenance. As a result, they suggested that Klimczak, who was in a precarious housing situation, move into Wschodnia. Klimczak agreed – thanks to his permanent work at the Municipal House of Culture in Aleksandrów and seasonal conservation work on the renovation of historic sacral buildings, he had at his disposal financial resources that allowed him to repay the back rent for the premises incurred by the previous occupants, and guaranteed, at least for some time, that he would handle future costs. Thus,

18

Jarosław Orłowski was no longer alive at the beginning of this research on the history – and “prehistory” – of Galeria Wschodnia. In June 2017, already after an interview with the author (February 2015), when part of this text was finished, Piotr Bikont died in a car accident.



Salon Trupy A i P, hanging on the wall is the canvas from the happening *Jackson Pollock's Birthday*, by the wall: Andrzej Chętko's work *My Chronicle*, on the floor posters of *Construction in Process*, September/October 1981. Andrzej Chętko's archive



Salon Trupy A i P, from the left: Sławomir Kosmynka, Ewa Bloom-Kwiatkowska, Magdalena Marcinkowska, Elżbieta Mielczarek, 1982. Andrzej Chętko's archive

necessary formalities were completed. Klimczak entered into a (fictitious) employment contract with the (non-existent) “Ensemble of Art School Students Trupa A i P” represented by Orłowski. On this basis, in June 1983, he was allocated one of the rooms in Wschodnia as a “spare room” for residential purposes. In August 1984 he signed a lease agreement for an apartment consisting of a room facing the courtyard, a kitchen, a hallway, a bathroom and a toilet.<sup>19</sup> This way, part of Wschodnia space, a total of 48.35 square meters out of 129.09 square meters, was reclassified as a residential unit, and the remaining two rooms and a part of the corridor with a total area of 77.72 square meters retained the status of a utility unit leased by the “Nationwide Ensemble of Art School Students” for the purposes of cultural activities. The rent for the residential section and the gallery was separately calculated. A little later, when handling various administrative procedures, the new Wschodnia team used the stamp made in 1981, when the group started to operate as the *Niezależne Zrzeszenie Studentów Szkół Artystycznych Trupa A i P* [Independent Association of Art School Students Trupa A i P], but when the NZS was banned under martial law, the word *niezależne* – “independent” was removed.

Grzegorski, Klimczak and Cegieła confirm that members of Trupa A i P had a positive attitude towards their idea of taking over Wschodnia – perhaps the aspirations of both groups converged. Grzegorski rejects the version according to which the idea and the name of the gallery was invented by Bikont.<sup>20</sup> In his opinion, the idea for the name emerged during joint discussions among the artists who took over the premises concerning the establishment and organization of the future gallery. It was Cegieła who suggested the name. It should be stressed, however, that the name was “naturally” associated with that place, thus sanctioning the already firmly rooted custom of describing it as “Wschodnia”.

The second condition mentioned by Bikont, namely his involvement with the gallery board and right to co-decide on its program, has not been fulfilled. Not everyone agrees that such a condition was made at all – Grzegorski has no recollection of that and Klimczak only vaguely remembers a similar event. Cegieła claims that if such a condition was actually set, they did not take it seriously. The new team did not recognize the right of the members of the defunct Trupa A i P to impose any conditions on the premises that were abandoned, neglected, with months of unpaid rent and electricity bills. Regardless of the status and validity of the “contract” concluded by both parties, it would be difficult to imagine that Bikont, as a member of the gallery’s program board, would co-decide on its program. It would be extremely challenging due to the artistic differences that existed between him, a theater man and an enthusiast of *commedia dell’arte*, and a group of visual artists in charge of Galeria Wschodnia.<sup>21</sup> It would

19

Letter from Urząd Dzielnicy Łódź–Śródmieście, Wydział Spraw Lokalowych, Decyzja IV. K-8197/67/83 o przydziale pomieszczenia zastępczego z dnia 20.06.1984, the archive of Administracja Zasobów Komunalnych Łódź– Śródmieście.

20

Grzegorski stresses that after his release from internment (in October 1982) Bikont did not return to Wschodnia and was not interested in any events that were organized there.

21

In a statement from 1990 reported by a Łódź journalist, Bikont emphasized that “in the former seat of Arlekin i Pantalón only a very good gallery opened but that was not enough for him” – A. Barbaryko, “Fotografią się jeszcze nie zajmowałem. Piotr Bikont,” *Kalejdoskop*, May 1990, No. 5, p. 9.

have been even more difficult, if not impossible, to reach an agreement later, when Galeria Wschodnia became associated with the milieu of the Łódź neo-avant-garde and found itself on the orbit of the influence of its leading actors. Bikont stressed that by declaring his accession to the future gallery board, he wanted a place in Łódź free of symbolic legitimacy and real influence of the artists from the neo-avant-garde *Warsztat Formy Filmowej* [the Workshop of the Film Form], in particular Józef Robakowski.<sup>22</sup>

The fact that Bikont tried to gain influence on the gallery's program indicates that he wanted to retain some degree of control over the place he was "handing over". Czajkowski and Orłowski also wanted to take advantage of the opportunities offered by Wschodnia. They tried to return to the property and live there after it had been renovated and maintained by the new team. However, they met with strong opposition, mainly from Klimczak, who was a resident there. The refusal of Galeria Wschodnia owners, who did not want the previous users to retain any real or at least symbolic influence on what was happening in the place that was gaining a new identity, sparked conflict between members of both these groups.

In recent years, this conflict has been mainly symbolic: former members of *Trupa A i P* – Czajkowski and Bikont, as well as their friend Andrzej Chętko, claimed that Grzegorski and Klimczak, who ran Galeria Wschodnia, diminished the importance of events that had taken place there before the gallery was established, or completely erased the fact that there used to be a different cultural milieu there. Indeed, the "prehistory" of the place now occupied by the gallery was often omitted or given only a marginal role. On the other hand, previous users of Galeria Wschodnia tended to suggest that the gallery simply stems from the "prehistory" of its location, thus symbolically subordinating it to the earlier events and suggesting that without them Galeria Wschodnia would never be established nor gain its identity.

Regardless of the actual course of events – which today is very difficult to determine – it can be said that Wschodnia of the *Trupa Arlekina i Pantalona* and Galeria Wschodnia are diverse, largely separate and independent histories or biographies of the same place.

### Start-Up

The place taken over by the team that was to create Galeria Wschodnia required a thorough renovation.<sup>23</sup> It was in a very bad shape: dirty walls, plaster falling off in some places, non-functional and unreliable electrical installation – with burnt cables and only one working socket. The work that would take many months began in the summer of 1983 and lasted until the end of January 1984. It

22

Bikont distanced himself from the projects carried out by former WFF members. As Cegieła and Grzegorski recall, during the 1981 *Konstrukcja w Procesie* [Construction in Process] exhibition – initiated by Ryszard Waśko and organized by a group that included, among others, Józef Robakowski and Antoni Mikołajczyk – Bikont walked around the factory hall where the works were presented and attached cards with the mocking inscription "Steam Art" to radiators. According to Małgorzata Misiowiec, the inscription actually said "Thermal art – radiator", and Bikont's jokes extended to an old inflatable mattress, which received the title "Action art: blow it yourself", and a nearby building with a hole in the wall, referred to as the "Observatory".

23

The main source of information about the events preceding the opening of Wschodnia and its first two years were interviews and digital correspondence between the author and Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak (April 2014 – March 2015), Janusz Cegieła (November–December 2014), Mirosław Ledwosiński (December 2014) and Ewa Robak (February 2015).

was done by the new occupants. Grzegorski, Cegieła, Ledwosiński, Duraj and Dąbrowski plastered and painted walls, cleaned and painted window frames, scrubbed wooden floors, replaced electrical installation and installed boards for hanging paintings and lighting on the walls. Klimczak participated in renovation in the evenings, after returning from work that provided him with an income and allowed him to pay rent and utility bills for Wschodnia: at that time he was employed part-time in the Municipal Culture Centre in Aleksandrów Łódzki and during holidays he supplemented his income doing conservation work in St. Catherine's Church in Witoń, near Łęczycza. He lived in Wschodnia for the entire duration of the renovation. At the end of 1983, his partner and later wife, Ewa Robak, also moved there.

Wschodnia organizers tried to secure both financial and formal-institutional support for the gallery. At the "start-up" stage, the main problem was to obtain funding to renovate the rooms and adapt them for exhibitions. Klimczak paid for the rent and utilities but he could not afford to cover the significant extra costs. Moreover, the gallery still had an unregulated status and its existence was not adequately secured: there was still a concern that the premises acquired on the basis of a fictitious contract with a non-existent student organization might be taken away from the artists. That is why Grzegorski, Klimczak and Ledwosiński, the most active members of Wschodnia group, tried to legitimize the idea of the gallery in the Department of Culture of the Łódź City Council. They managed to obtain the approval and informal support of Krystyna Potocka-Suwalska, the then inspector in charge of visual arts and culture promotion. They also received financial support from the art scholarship program of the Mayor of Łódź. The committee in charge of applications for scholarships, chaired by Potocka-Suwalska, awarded five individual scholarships to Grzegorski, Klimczak, Ledwosiński, Dąbrowski and Duraj (Cegieła, who was still a student, was not eligible for the scholarship for formal reasons).<sup>24</sup> The artists agreed that each of them would donate the entire sum for the renovation and the "start-up" of Wschodnia. All but Dąbrowski, who thus separated from the group and withdrew from the whole project, kept their promise.

Galeria Wschodnia was officially inaugurated on February 28, 1984, with the opening of an exhibition of graphic art by Janusz Cegieła, Paweł Duraj, Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak and Mirosław Ledwosiński. Zbigniew Zieliński, who was a friend of the group, designed the poster and brochures. Featured on both was the logo of Galeria Wschodnia, which he also designed: a characteristic, black sign which may be interpreted as a combination of the letters "G" and "W", or as a three-dimensional cube – a schematic representation of the gallery's space. These projects mark the

24

Interview with Krystyna Potocka-Suwalska, March 2015.



Larger exhibition room at Galeria Wschodnia, letters and display lighting visible by the ceiling; Dieter Krüll's *Drawings, Objects*, April 1985



Galeria Wschodnia logotype on the poster for the first exhibition and its designer Zbigniew Zieliński, February 1984

beginning of Zieliński's long-term collaboration with Galeria Wschodnia – he created all the posters, brochures and invitations to the exhibitions and artistic events organized by the gallery until 1991; the cooperation ended then, only to be revived in 2013.

The poster and the brochure of the first exhibition feature a puzzling

phrase: "Galeria Wschodnia ŁDK". The latter acronym stands for Łódzki Dom Kultury [Łódź Cultural Centre], where Klimczak started working as a "cultural-educational instructor" at the beginning of February 1984. One of the reasons for associating with this state institution was the formal, legal, administrative and infrastructural opportunities it offered, which Wschodnia could utilize. Thus, at the beginning, the gallery operated under the aegis of the ŁDK. It may be concluded that administratively it almost became part of that institution: a document from that period bears a stamp with the inscription "Galeria Wschodnia ŁDK", and next to it another with the name of Adam Klimczak, serving as "artistic director" of the gallery. Operating on these principles, Wschodnia had a chance to formalize its identity and solve the problems that resulted from the unclear status of the occupied premises. It could also print posters, folders and invitations in a professional printing shop, rent and transport works of art from state exhibition facilities, as well as handle a number of organizational matters. Artists running Galeria Wschodnia, however, retained their autonomy in shaping the gallery's program. This resembled the mode of operation of many alternative galleries in the 1970s, which, in terms of form, infrastructure and finances, were part of a variety of institutions and organizations – universities, student unions, community centers, etc. – but retained significant independence in their activities and program. The cooperation of Wschodnia with ŁDK lasted almost a year. It is clear, however, that the identification with the state institution on a symbolic level began to dwindle and disappear already in the first months.<sup>25</sup>

The cooperation definitely came to an end when Klimczak, under pressure from Grzegorski and Ledwośniński, left Łódzki Dom Kultury. The artists feared that the state institution would completely absorb their gallery, and as a result their program would lose its autonomy and the premises could be taken away and given to someone else.

In 1984, Ledwośniński made an independent attempt to find institutional support and legitimacy for the gallery, whose fate still seemed uncertain. He asked Ryszard Hunger, Rector for Student Affairs at the State Higher School of Visual Arts in Łódź, for support. According to Hunger, efforts were made at that time to secure

25

The phrase "Galeria Wschodnia ŁDK" can only be found on the posters and in the folders of the first two exhibitions – the above mentioned group exhibition of prints and another event, featuring Zygmunt Laskowski's painting – opened between February and April 1984. Later, in Leonard Grabowski's exhibition folder, the name "Galeria Wschodnia" appears separately from the letters "ŁDK", which are placed below, at the very bottom of the page. In the brochure of Wiesław Markowski's exhibition, which closed the year 1984 in the gallery, there is no longer any mention of the institution which significantly contributed, in terms of organization and finances, to the making of the exposition. At the same time, documents from that period still refer to "Galeria Wschodnia ŁDK". The final effect of this cooperation was the brochure for Stano Filko's exhibition from the beginning of 1985, printed on behalf of ŁDK. Earlier, at the request of ŁDK, a "letterhead" with Wschodnia logo was also printed. It was used by the gallery owners until the early 1990s.

Wschodnia's existence – he allegedly informed the Department of Culture of the Łódź City Council that the school offered the facility its patronage as a gallery of its own students and graduates.<sup>26</sup>

At that time, their Alma Mater seemed to be a natural ally of the group of artists that formed Galeria Wschodnia. They received rather typical artistic education and understood art in terms of objectness as well as formal and aesthetic aspects; moreover, they were all painters or graphic artists. They were constantly in touch with the school – for example participating in its regular plein-air events. Although in their decision to run their own gallery there was something of a natural desire to go beyond the repertoire of stimuli, experiences, ideas and creative habits of the State Higher School of Visual Arts, both the general profile of the gallery and Klimczak and Grzegorski's first choices remained within the circle of inspirations and contacts from the academic community. It is not without reason that the exhibition spaces were originally adapted to the requirements of the presentation of traditional works of art: paintings, graphic art, drawings and small sculptures or spatial objects. Also symptomatic is the fact that during its first two years there was a graphic press in the middle of one of the gallery rooms.

For the artists who ran it, the gallery was slowly becoming an opportunity to look for alternatives, to recognize on their own what was happening "outside" in contemporary art. This process took time because the academy, as Grzegorski and Klimczak emphasize, did not provide them with the instruments necessary for the understanding and creative reception of the conceptual, media or performative practices developing in the 1970s. Contrary to appearances, it also did not provide them with solid knowledge of the (neo-)constructivist tradition, from which many neo-avant-garde factions developed in Poland.

Already at that early stage, a certain quality became evident that was to permanently define Wschodnia and its activity, namely, following the dynamics of changes in the artistic environment, using its internal "flows" and the networks that shaped them. The first exhibition became a self-presentation of the artists running the gallery. In two subsequent shows they presented the works of their older colleagues, both graduates of the Łódź State Higher School of Visual Arts, whose works they regarded at that time as enlightening and incisive – Laskowski's painting and typography projects, as well as Grabowski's artistic books and paper objects.

Grzegorski, Klimczak and Ledwośniński headed the team of five members of Galeria Wschodnia. They formed, as Cegięła put it, a "triumvirate" and together they developed the exhibition program. Several months after the gallery opened, Cegięła and Duraj withdrew from the project to deal with urgent personal matters. From the very beginning, Ledwośniński hoped that all those involved in

26

Interview with Ryszard Hunger, January 2015. This could not be confirmed – there is no mention of the patronage of the State Higher School of Visual Arts in the administrative documentation of the premises. Perhaps it was a spoken recommendation, providing informal support.



Printing press in the smaller exhibition room at Galeria Wschodnia; in the background: Grzegorz Sztabiński's the exhibition *6 Years (Paintings, Drawings)*, March 1985





In the foreground, from the left: Paweł Duraj, NN, Jarosław Dąbrowski, in the background, opening of Stano Filko's exhibition *White Spaces. Works from 1973–1978*, February 1985

the gallery's operation would form an artistic group. It is in these categories that he perceived and presented their collaboration – he even claimed that they constituted “Grupa Wschodnia” – the Wschodnia Group. The others, however, did not agree with this type of collective identification. The name “Grupa Wschodnia” was not featured on the prints accompanying their joint exhibition. It was, however, displayed on the poster advertising the exhibition of works by Grzegorski, Klimczak and Ledwosiński, which took place at the turn of June and July 1984 in Germany at the Dresden Academy of Fine Arts.<sup>27</sup> Ledwosiński, who co-organized the whole event with his German-based colleague Jacek Mrozewicz,<sup>28</sup> was responsible for including information about the “group” show on the poster.



From the left: Janusz Cegiela and Adam Klimczak, opening of Joanna Przybyła's exhibition *Doublebarre*, January 1988

The exhibition of paintings, graphic art and drawings by the late Wiesław Markowski, artist from Gdańsk, was an organizationally and logistically extensive undertaking. It took place at the turn of November and December 1984. Making full use of the opportunities offered by the “association” with the structures of the ŁDK, Wschodnia

came closer, probably the closest in its entire history, to the operation model of a classic exhibition facility. Grzegorski had known Markowski earlier and had been in touch with his family. Together with Klimczak he went to Gdańsk to visit the artist's wife, to see and select works for the exhibition. They were transported by a truck owned by the ŁDK. The cooperation with the state institution made it possible to officially rent Markowski's painting from the BWA collection in Łódź and to rent and pay for hotel rooms for the artist's family members invited to the opening. Also the formalities related to obtaining permission from the censors, i.e. the Regional Control Office of Press, Publication and Performances, were handled by the ŁDK in this case.<sup>29</sup>

The decision to show Markowski's works signaled a desire to go beyond local artistic circles. Expanding the gallery's repertoire with the works of other artists from outside Łódź became possible at the beginning of 1985 through the involvement of Grzegorz Sztabiński, who was a lecturer at the Łódź State Higher School of Visual Arts. The outcome of this cooperation were three exhibitions organized that year and merging into a rather coherent ideological and formal proposal. Wschodnia showcased the works by the Slovak artist Stano Filko,<sup>30</sup> dating back to the 1970s and included in Sztabiński's

27

Poster of the exhibition *Grupa Wschodnia. Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak, Mirosław Ledwosiński*, June 18 – July 7, 1984, Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, digital reconstruction by Zbigniew Zieliński.

28

E-mail correspondence with Mirosław Ledwosiński, December 2014.

29

Documents related to the organization of Wiesław Markowski's exhibition can be found in the archive of Galeria Wschodnia.

30

By the mid-1980s Filko had already emigrated to the USA.

collection, a retrospective review of Sztabiński's own work, and an exhibition of Jan Berdyszak's output. The work by all these artists could be placed within the broadly understood conceptual trend; intertwined with their theoretical reflection, it went beyond traditional disciplinary divisions and was characterized by visual economy and discipline. For the first time exhibitions at Wschodnia were accompanied by texts: an essay on Filko's artistic attitude written by Sztabiński; the manifesto *white immaterial space in the white infinite space*, created by Filko together with Miloš Laky and Ján Zavarski at the turn of 1973 and 1974; Sztabiński's commentary to his own exhibition; finally, extracts from Berdyszak's *Notes from sketch-books* from 1978–1980. They demonstrated one of the directions of changes in conceptual attitudes at the turn of the 1970s and 1980s. The authors, with characteristic, more or less pronounced pathos, stressed the need to go beyond a purely intellectual view of reality and search for “transcendence”<sup>31</sup> – which is to be “outside the real world”<sup>32</sup> and remain “inexpressible”.<sup>33</sup>

Two other exhibitions from 1985 were organized on Ledwosiński's initiative and based on his contacts. The first one – drawings, photographs and sculptures by the German artist Dieter Krüll – was another step towards extending Wschodnia offer to include foreign artists. The second, featuring paintings and theatrical costumes designs by Jacek Bigoszewski, Łódź-based artist and member of staff at the State Higher School of Visual Fine Arts and “Filmówka”, marked a return to the circle of local references. In the photos from the opening there is large group of painters and graphic artists who were teaching at the State Higher School of Visual Arts at the time, including Stanisław Fijałkowski, Marian Kępiński, Andrzej Marian Bartczak and Krzysztof Wawrzyniak. However, one can also see former members of the neo-avant-garde Warsztat Formy Filmowej – Antoni Mikołajczyk, Józef Robakowski as well as Jacek Józwiak, previously associated with *Kultura Zrzuty* [Pitch-in Culture]. In retrospect, this meeting of representatives of both Łódź artistic circles – the relations between whom were rather tense, especially in the 1970s and 1980s, sometimes turning into open antagonism – seems extremely significant. This is because it signals that a milieu shift was taking place. At that time, there were plans to organize Stanisław Fijałkowski's exhibition at Wschodnia. While this never came to pass, at the turn of 1985 and 1986 the gallery presented installations and photography by Antoni Mikołajczyk. It might have seemed at first that



Opening of Jacek Bigoszewski's exhibition *Horizon*, among the attendees Antoni Mikołajczyk and Józef Robakowski (against the door), October 1985

31

G. Sztabiński, untitled, in: *Stano Filko. Białe przestrzenie. Prace z lat 1973–1978*, exhibition folder (Łódź: Galeria Wschodnia, 1985), unpaginated.

32

S. Filko, M. Laky, J. Zavarský, “Manifest (biała niematerialna przestrzeń w białej nieskończonej przestrzeni),” a photocopied leaflet, the archive of Galeria Wschodnia.

33

J. Berdyszak, “Notatki ze szkicowników 1978–1980,” in: *Jan Berdyszak. Katedra. Instalacja 1985. Studia po... Grafika 1979–1983*, exhibition folder (Łódź: Galeria Wschodnia, 1985), unpaginated.



Bathroom at Galeria Wschodnia, from the left: Dieter Krüll, NN, Mirosław Ledwosiński, Adam Klimczak, Jerzy Grzegorski, April 1985



Opening of Jacek Bigoszewski's exhibition *Horizon*, among the attendees: Andrzej Marian Bartczak, Krzysztof Wawrzyniak (in the entryway), Marian Kępiński and Stanisław Fijałkowski (against the stove), October 1985

Wschodnia would be a mouthpiece of the artistic milieu associated with the State Higher School of Visual Arts and represent its characteristic approach to art, but Mikołajczyk's exhibition undeniably meant that it entered into the orbit of the influence of neo-avant-garde artistic culture.

Just before the opening of Mikołajczyk's exhibition, Ledwośniński withdrew from his involvement in running Galeria Wschodnia. As he stresses today, his decision was motivated by his realization of their divergent aspirations and goals: unlike Grzegorski and Klimczak, he was not interested in running a gallery and organizing exhibitions in the long run. Instead, he rather hoped to create and work as an artistic group. When he noticed that there was no chance of that – he went away.<sup>34</sup> Grzegorski assumes, however, that there might have been an additional reason for his departure, namely the turn towards the neo-avant-garde that took place in Wschodnia at that time. Therefore, the deepening ideological differences and disapproval of the new course chosen by the gallery could also contribute to the decision.<sup>35</sup>

This way, by the end of 1985, only Grzegorski and Klimczak remained from the six members of the group that had formed the gallery.

### “Milieu” in search of a “place”

By the time Galeria Wschodnia opened, Łódź had already had over a decade of experience with alternative gallery movement.<sup>36</sup> Since the early 1970s, the city had seen various gallery initiatives inspired by the ideas and practices of conceptual art or formed part of the development of the neo-avant-garde artistic culture in its broad sense. In the first half of the 1970s, three conceptual galleries opened in the Klub Plastyków [Artists' Club] of the Związek Polskich Artystów Plastyków, ZPAP [Union of Polish Visual Artists] at 86 Piotrkowska Street. These were: Galeria 80 x 140 (1971–1978), run by



Galeria 80 x 140, coordinator Jerzy Treliński, Tadeusz Piechura's exhibition 7, and Andrzej Pierzgalski's Galeria A4, with photographic commentary to the ongoing exhibition at the principal gallery, October – November 1972. Jerzy Treliński's archive.

Jerzy Treliński, an associated Galeria A4 (1972–1976), run by Andrzej Pierzgalski, and the Galeria Adres [Address Gallery] (1972–1977), run by Ewa Partum. Treliński and Pierzgalski presented, first of all, their own conceptual projects and works of Łódź-based artists who collaborated with them, they also organized shows and actions outside Klub Plastyków – in the urban space and during open-air events outside Łódź.<sup>37</sup> Ewa Partum's gal-

34  
Email correspondence with Miroslaw Ledwośniński, December 2014.

35  
Although Ledwośniński rejects such an interpretation, it is not entirely unlikely.

36  
Józef Robakowski wrote about many gallery initiatives in Łódź in 1988, from an “insider's” position – cf. idem, “Piegi polskiej sztuki lat osiemdziesiątych,” in: idem, *Sztuka poszukiwania decyzji. Dekada 1980–1990* (Koszalin: Moje Archiwum, 1990), p. 82–96. In the second half of the 1990s, the history of the alternative gallery movement in Łódź was outlined by Krzysztof Jurecki – see idem, “Łódź Galleries and Their Tradition,” *Exit*, 1997, No. 4, p. 1592–1596.

37  
Cf. Ł. Guzek, “Najbardziej radykalne postawy w ruchu galerii konceptualnych lat siedemdziesiątych (Galeria 80 x 40 Jerzego Trelińskiego i galeria A4 Andrzeja Pierzgalskiego)” and idem, “Galeria 80 x 40 i galeria A4 – kalendarium,” *Sztuka i Dokumentacja*, 2011, No. 4, p. 48–69, 84–89.

lery was one of the nodes in the national and international network of contacts and artistic exchange. It presented conceptual, media and performance projects, as well as documentation of artistic ideas and activities. Galeria Adres should be considered not only in terms of self-organization but also its feminist aspects – as an expression of the female artist's aspiration to take an important position in the field of artistic production managed mainly by men. For nearly a year, the gallery operated in Klub Plastyków, in a small room under the stairs, only to be subsequently removed by the decision of the Chairman of the Łódź branch of ZPAP, Wiesław Garboliński. It then was moved to Ewa Partum's apartment at 7d Rybna Street, where the artist organized further events until 1977; twice she also organized exhibitions outside – at Klub Continental (12 Zachodnia Street; 1973) and at Klub Międzynarodowej Książki i Prasy [International Book and Press Club] (7 Jaracza Street; 1974).<sup>38</sup>

In 1973, Studencki Klub Plastyki, SKP [Student Art Club] was founded as an association of art lovers.<sup>39</sup> Its patron and sponsor



Jiří Valoch at Galeria Adres, ul. Rybna 7d, Łódź 1973. Ewa Partum's archive

was Bernard Kepler, director of the Biuro Wystaw Artystycznych, BWA [Art Exhibition Bureau] in Łódź. Members of the club initially took part in artistic and educational events organized by the BWA and the Muzeum Sztuki in Łódź but over time they began hosting meetings with artists and art critics

on their own.<sup>40</sup> In 1975, in the “Na Piętrze” [Upstairs] Central Club of the University of Łódź, located at 7 Jaracza Street, Galeria Na Piętrze opened and operated for several months. It was run by the president of SKP, Tadeusz Porada, and his associate Bogna Stawicka. The gallery featured Łódź artists associated with the State Higher School of Visual Arts, as well as other art centers in Poland. In 1976–1977 Bogna Stawicka organized the Warsztat Rejestracji Twórczych [Workshop of Creative Registration] there – a series



Galeria Art Forum, from the left: Jacek Talczewski, NN, Orlan, George Geormillet and Guy Argence (HPA group – Histoire et Prospection de l'Art), Jadwiga Ciszewska, Tadeusz Porada; in the background the leftovers of the action *Orlan-body – Measuring Institution*, December 1981. Tadeusz Porada's archive

of seminars and discussions dealing with the problems of contemporary art: conceptualism as well as related theory and practice, contextual art, as well as intellectual attitudes and philosophical and scholarly inspirations in creative activity. Finally, in 1977 Tadeusz Porada founded Galeria Art Forum [Art Forum Gallery] (1977–1981). It initially operated in the BWA basement at 31 Wólczajska Street but had to move after the intervention of ZPAP. Thanks to the patronage of SZSP, the

38  
More on Galeria Adres, see D. Monkiewicz, “O funkcjonowaniu międzynarodowej sieci wymiany artystycznej w Polsce na przykładzie Galerii Adres w Łodzi,” in: M. Morzuch [ed.], *Ewa Partum. Nic nie zatrzyma idei sztuki*, exhibition catalog (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015), p. 12–26. Monkiewicz states that the gallery was financed from Ewa Partum's private funds (inheritance from her deceased father), and that the print of invitations and catalogs was sometimes financed by ZPAP and later Klub Międzynarodowej Książki i Prasy – *ibidem*, p. 17–18.

39  
Jerzy Drygalski was the initiator and the first president of Studencki Klub Plastyki; after a year he was succeeded by Tadeusz Porada.

40  
Members of the club also organized summer holiday camps, combined with visiting artists from other cities; these trips were co-financed by SZSP.

gallery obtained permanent funding and premises at 93 Kościuszki Avenue; sometimes it also organized events at “Na Piętrze” Club. It featured quite a broad range of Polish and foreign neo-avant-garde trends, including conceptual, performative and media practices: photography, film and video. As far as the Łódź artistic community is concerned, Art Forum featured artists from the Warsztat Formy Filmowej (mainly Józef Robakowski), the Łódź Kaliska group, as well as Zbigniew Warpechowski, Ewa Partum, Edward Łazikowski and Grzegorz Sztabiński. All three initiatives – Galeria Na Piętrze, Warsztat Rejestracji Twórczych and Galeria Art Forum – included the publication of exhibition catalogs, theoretical texts and recorded debates.<sup>41</sup>

At the turn of the 1970s and 1980s, another important place for the Łódź avant-garde was Dom Środowisk Twórczych [House of Creative Milieux] at 33 Kościuszki Avenue. In 1980 it was transformed into Stowarzyszenie Twórców Kultury, STK [Association of Culture Creators] (1980–1987). As a formal organization with premises and funding, STK could carry out a number of artistic initiatives, becoming an important center of artistic life of the Łódź neo-avant-garde. Since 1980, artists associated with the neo-avant-garde movement were members of the STK board;<sup>42</sup> this allowed, among other things, for the association to be involved in the organization of *Konstrukcja w Procesie* in 1981.<sup>43</sup> An important cultural factor was the fact that the same building housed the restaurant of Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu, SPATIF [Association of Polish Theater and Film Artists] – a place of countless social events of the artistic community, often accompanied by intense imbibing of various beverages. Galeria Ślad [Trace Gallery] (1979–1981), run by Janusz Zagrodzki, also operated under the aegis of DŚT, and later STK. Apart from the STK’s headquarters, it used Salon Sztuki Współczesnej [Salon of Contemporary Art] at 86 Piotrkowska Street and the room of Teatr 77 [Theater 77] at 54/56 Zachodnia Street. The gallery held over twenty presentations of conceptual and media practices, performance shows, as well as exhibitions of objects and documentation of artistic activities from Poland and – less frequently – abroad. It was dominated by artists associated with Łódź: the Warsztat Formy Filmowej milieu, Zbigniew Warpechowski, Edward Łazikowski.<sup>44</sup>

At the turn of the 1970s and 1980s, a number of private galleries were created in the apartments and studios of artists. In 1978, Józef Robakowski and Małgorzata Potocka founded Galeria Wymiany [Exchange Gallery], in 1980 Ryszard and Maria Waśko launched Archiwum Myśli Współczesnej [Archive of Contemporary Thought], and in 1982 Antoni Mikołajczyk – Punkt Konsultacyjny Sztuki [Art Consultation Point]. All of them all drew on the traditions of conceptual galleries, playing the role of archives documenting artistic

41 Information about Studencki Klub Plastyki, Galeria Na Piętrze, Warsztat Rejestracji Twórczych and Galeria Art Forum is based on interviews and e-mail correspondence with Tadeusz Porada (July 2017), as well as documents from his archive.

42 Józef Robakowski was made a deputy chairman of STK, Janusz Zagrodzki was made secretary, and the board included Antoni Mikołajczyk and Andrzej Paruzel – cf. “Powstało Stowarzyszenie Twórców Kultury,” *Dziennik Popularny*, 24–26 December 1980, p. 2.

43 STK played an important role in the organization of *Konstrukcja w Procesie* in 1981. Using the official status of the association, the organizing committee could, among other things, open a bank account for the event – see Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [ed.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź* (Łódź: Muzeum Artystów, 1996), p. 20. It was also under the aegis of STK that Antoni Mikołajczyk developed the exhibiton *Falochron. Sztuka polska 1970–1980*, which was held either as part of *Konstrukcja w procesie*, or parallel event – its exact status is unclear; cf. *ibidem*, p. 24.

44 See “Sztuka w poszukiwaniu miejsca. Z Januszem Zagrodzkim rozmawia Grzegorz Borkowski,” in: *Galeria Ślad 1979–1987*, exhibition catalog (Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski), 1998, unpaginated; “O miejsce dla sztuki. Z Januszem Zagrodzkim rozmawia Piotr Lisowski,” in: P. Lisowski [ed.], *Paristwo wojny*, exhibition catalog (Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, 2012), p. 8–15.

ideas and activities as well as the instruments to build symbolic capital and networking potential of the artists who run them: establishing contacts, exchanging information, focusing and organizing artistic life. The latter function gained in importance after the imposition of martial law, when, on the one hand, many creative associations and societies were suspended or disbanded, and on the other – official exhibition institutions were boycotted. It was at that time that the practice of organizing vernissages, screenings, performance shows, concerts, lectures and discussions in private apartments or studios and moving between them developed.



Galeria Wymiany, the screening of Paul Sharits films, first row from the left: Tomasz Snopkiewicz, Piotr Zarębski, Andrzej Różycki; second row from the left: Grzegorz Królikiewicz, Mariella Nitostawska; third row from the left: Małgorzata Józwiak, Grzegorz Musiał, Małgorzata Tarlikowska, Miklos Novotny, Tomasz Samosionek; at the back, by the projector: Józef Robakowski, 1982. Galeria Wymiany archive

A project was launched to create an alternative circulation, linking all such places into a kind of “network”. In the manifesto *Sieć. Dziesięć propozycji kultury Możliwej* [Network. Ten Proposals of Possible Culture] – featured in an unofficial contribution-based book *Fabryka*, which was published in the aftermath of *Konstrukcja w procesie*, Ryszard Waśko wrote: “The network is not an organization. It is, however, a continuous construction of interchangeable places of creative work in society. Elusive places, anonymous places, places of everyday life are better than any institution, gallery or museum.”<sup>45</sup> In the spring of 1982, sixteen artistic meetings were held, not only in Łódź, but also Warsaw.<sup>46</sup> The phenomenon gained its broadest dimension in the form of *Pielgrzymka artystyczna: Niech żyje sztuka!* [Artistic Pilgrimage: Long Live Art!], organized on September 2–4, 1983 by Antoni Mikołajczyk, Józef Robakowski, Zbigniew Warpechowski and Ryszard Waśko, which included events in several private galleries attended by the artistic community. One of them was Galeria Ślad II [Trace II Gallery] (1982–1987), run by Janusz Zagrodzki in his private apartment at 15 Tuwima Street. Another one was Strych [Attic], Włodzimierz Adamiak’s studio at 149 Piotrkowska Street, used by the Łódź Kaliska group before martial law, and after its introduction transformed by members of this group into a space of collective artistic and social activities: meetings, parties,<sup>47</sup> exhibitions, discussions, performance shows, film festivals, edition of the community-funded magazine “Tango”, as well as many other undertakings carried out by participants of what was soon to be called “Kultura Zrzuty”.

It is worth stopping for a moment and taking a closer look at these two references. Zagrodzki, as an art historian and theoretician, at-

45 R. Waśko, “Sieć. Dziesięć propozycji kultury Możliwej,” in: *Fabryka*, Łódź 1983, unpaginated.

46 A. Rottenberg, “Fabryka i okolice,” in: *eadem*, *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.* (Warszawa: Open Art Project, 2009), p. 211.

47 Cf. E. Nowina-Sroczyńska, “Uczty nomadów. Szkic do antropologicznej opowieści o Łodzi Kaliskiej,” *Łódzkie Studia Etnograficzne*, 2007, vol. 46, p. 167–179; on the feasts at Strych: p. 170–174.



Galeria Ślad II, Kajetan Sosnowski’s exhibition *Painting*, during the *Artistic Pilgrimage* in Łódź. Standing from the left: NN, Witosław Czerwonka; seated on the sofa from the left: NN, Janusz Bałdyga, Ewa Zarzycka, Józef Robakowski, Katarzyna Pawłowska; standing next to them: Andrzej Partum; September – October 1983. Galeria Ślad archive (held by Janusz Zagrodzki)





Strych, First Polish Independent Cinema Festival *Silent Cinema 82–83*; in the upper photograph, among the attendees: Jacek Józwiak, Antoni Mikołajczyk, Małgorzata Potocka, Jacek Kryszkowski, Andrzej Świetlik, Andrzej Wielogórski, Ewa Kowalska, Zbigniew Bińczyk, Marek Janiak, Józef Robakowski; February 1983. Łódź Kaliska archive, source: [kultura-zrzuty.pl](http://kultura-zrzuty.pl)

tempted to describe this unofficial gallery circulation by means of the notion of “private art” and expressed the mythology of the “place” which founded it as an existential-community space of meeting through art: “art, the true source of vitality of any culture, must look for new places where it could exist and develop. In recent years, studios and private apartments have become such places, where contact with art was natural, and indispensable as breathing in air. [...] These places create a space of existence open to personal activities entering the sphere of privacy. [...] These places are very different from the stereotypical exhibition halls, without any concern for defending or delimiting one’s own work. By their very existence they do not suggest the character of artistic activities. Art that is born out of intimate sensations and personal feelings is unspecified, blurred, not entirely clear and uncertain of its reasons [...]. The activity of private art require a different outlook, careful and directed away from the center, a close look penetrating into the atmosphere of an intimate personality.”<sup>48</sup>

The activities undertaken at Strych as part of *Kultura Zrzuty* were described in a similar way, although with slightly different, more anarchist and ludic undertones. Their spontaneity, disinterestedness, independence and authenticity were emphasized, as well as their collective authorship and communal character based on contribution. Jolanta Ciesielska noted in 1988 that “taking a stand against the existing cultural and ethical norms, struggling for openness and sincerity, spontaneity and truthfulness of experience (including artistic experience), for finding an effective model of communication – *Kultura Zrzuty* becomes a great manifestation of independence, as well as an attempt to build a community movement of autonomous individuals liberated from conformism of behavior, forced productivity and manipulation.”<sup>49</sup> This “community movement of autonomous individuals” crystallized in a clear opposition to society, its norms and conventions, as well as current policies. Therefore, when describing the activity of Strych, Ciesielska emphasized that it was not “a place where the ‘political opposition’ was active, on the contrary – politics was almost entirely absent, but this

48  
J. Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*, Galeria Na Plebanii, Koszalin 1988, unpaginated. The text in its original form – as a paper *Sztuka w obiegu pozamuzealnym* – was prepared for the conference *Sztuka polska po 1945 roku* [Polish Art after 1945], organized by the Association of Art Historians in Warsaw in November 1984. However, it was not published in conference materials – cf. “Sztuka w poszukiwaniu miejsca. Z Januszem Zagrodzkim rozmawia Grzegorz Borkowski,” *op. cit.*

49  
J. Ciesielska, “Anioł w piekle (rzecz o Strychu),” in: *Łódź Kaliska, Bóg zazdrości nam pomyłek* (Łódź: Łódź Kaliska Muzeum, 1999), p. 7.

place had ambitions to create the so-called third power, independent of both the ‘official’ and the ‘church’ factions.”<sup>50</sup> This vision of an independent “protest through individuality” is further confirmed in the retrospective account of Jacek Józwiak, who coined of the name “*Kultura Zrzuty*”. He stated that the majority of people associated with *Kultura Zrzuty* “seemingly distanced themselves from external events, without being unequivocally involved in clandestine, pro-independence, anti-regime activity”, but “the very form of the group’s presence and functioning made it a critical organization in the face of the external political situation, contesting all official state structures.”<sup>51</sup> Józwiak also proposed a more “pluralistic” approach to *Kultura Zrzuty*. In his opinion, it did not have “a uniform message in terms of program and aesthetics. It was a certain set of individual attitudes, representing their own, separate stories, different artistic awareness, as well as different degree of involvement in socio-political issues.”<sup>52</sup> In addition to its communal dimension, this remark reveals an agonistic aspect in *Kultura Zrzuty*: individual and generational differences, tensions within the milieu, personal hostilities, divergent aspirations and interests, competing for position, symbolic capital, independence, radicalism and gestures of protest, and on a slightly different level – mutual suspicions of collaboration with the Security Service.

Strych was a place where the two energies, communal and agonistic, could coexist, overlap and even strengthen each other. In the spacious, 200-square-meter venue, in the absence of restrictions typical for private housing, it was a community forum, indispensable for the development of artistic life during martial law era. Near Strych, *Galeria Czyszczenie Dywanów* [Carpet Cleaning Gallery], run by Adam Paczkowski and Radosław Sowiak at 255 Piotrkowska Street under the cover of a service company, was operating for several months (1982–1983, publications until the end of 1985). However, it featured mainly artists from the neo-avant-garde of the 1970s.<sup>53</sup> Strych, which integrated various attitudes, generations and currents of the artistic milieu, made it possible for the neo-avant-garde to be confronted with the young generation, which – at least in part – built its identity on the anarchist contestation of the artistic attitudes and culture of the 1970s. The main factor that lent this melting pot some qualities of a community and kept it together was opposition to the external social and political situation. After the abolition of martial law in 1983, followed by a partial lift of the boycott of official artistic events and exhibition institutions a year later, the internal ties and “glue” of *Kultura Zrzuty* loosened. In 1984–1985 agonistic tendencies and particular interests finally prevailed over the community and as a result the group associated with Strych disintegrated.<sup>54</sup> It was time to find another place that could once again bring together the alternative artistic milieu and focus its activities. Such a place was to be *Galeria Wschodnia*.

50  
J. Ciesielska, “*Kultura Zrzuty*,” in: M. Janiak [ed.], *Kultura Zrzuty 1981–1987* (Warsaw: Akademia Ruchu, 1989), p. 3.

51  
J. Józwiak, “*Kultura Zrzuty* – o pamięci i realizacji idei,” *Sztuka i Dokumentacja*, 2012, No. 7, p. 76. There are divergent opinions as to what a degree the Security Service was interested in the activity of *Kultura Zrzuty*, or whether it kept its participants surveillance. Verification would require separate studies.

52  
*Ibidem*.

53  
Cf. *Czyszczenie dywanów*, exhibition catalog (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2011).

54  
Cf. J. Ciesielska, “Anioł w piekle (Rzecz o Strychu),” *op. cit.*, p. 11. Several years later, in 1988, Józef Robakowski wrote: “After 1984, the interests of many people who had previously selflessly cooperated during martial law began to diverge. The conspiratorial element and defiance fade into the background at that time, and instead there are a lot of disputes about the so-called artistic positions, which definitely weaken this interesting movement. Other problems included scheming and slander, as well as a tendency to place one’s individual interests with official galleries, museums and student clubs.” – cf. J. Robakowski, “Piegi polskiej sztuki lat osiemdziesiątych,” *op. cit.*, p. 92. Soon, disputes broke out over the scope, initiative, authorship and historical interpretation of the *Kultura Zrzuty* phenomenon. These disputes continue to this day, as evidenced by the symposium *Kultura Zrzuty 1982–1987*, organized as part of the 4th Festival *Sztuka i Dokumentacja* [Art and Documentation Festival] (April 13, 2012, Łódźki Dom Kultury) and its supplement *Spotkanie z Kulturą Zrzuty* [Meeting with *Kultura Zrzuty*] (June 9–10, 2012, Kino Charlie, Łódź). Cf. materials from the symposium – “Czym była/jest *Kultura Zrzuty*?” *Sztuka i Dokumentacja*, 2012, No. 7, p. 58–93, and the documentation of both events – <http://www.kultura-zrzuty.pl/suplement.php> [access: April 15, 2016].



It was the neo-avant-garde milieu that was primarily involved in the search for a new forum. In 1983, STK, previously suspended under martial law, was reactivated. A year later, Tadeusz Porada became the president of the association, while Janusz Zagrodzki and Józef Robakowski joined the board. For three years, until the liquidation of STK in 1987,<sup>55</sup> its headquarters once again became a venue for artistic presentations: shows of new media art as part of the *Videoforum* series organized by Janusz Kołodrubiec, performances and meetings with artists. For a short time (1985–1986) Zagrodzki and Robakowski were also involved with Nawa św. Krzysztofa [The Nave of St. Christopher] – a “church-driven” gallery at the Jesuit church in Łódź. Both artists were members of its program board and participated in the edition of its publications.<sup>56</sup> Reminiscing in Galeria Ślad II run in his apartment, Zagrodzki emphasized: “I have never set myself the goal of opening a private gallery. [...] I suggested from the outset that these activities should be relocated to more convenient place, with better space for exhibitions and a significant number of viewers. We placed great hopes in Nawa św. Krzysztofa [...], later this role was taken over by Galeria Wschodnia.”<sup>57</sup> Both of them, together with Robakowski, watched closely the first events organized in Wschodnia, and at the beginning of 1985 they tried to drag it into the orbit of the neo-avant-garde. On Zagrodzki’s initiative – supported by Robakowski and Mikołajczyk – in February 1985 Klimczak and Grzegorski became members of STK, and a bit later the association adopted a resolution on collaboration with Galeria Wschodnia.<sup>58</sup> The two groups were soon bonded by friendship – one of the opportunities to strengthen it was Robakowski and Grzegorski’s joint stay at the plein-air event *Opisanie świata* [Describing the world] held in Okuninka that summer.<sup>59</sup> All this prepared Wschodnia to take over the energy of the milieu and the tradition of Łódź’s alternative galleries. In the following years, the identity of the gallery would be shaped by the following elements of

55

In 1985, due to financial problems (debt incurred during martial law and losses related to the later commercial activities) and the conflict with local authorities, Stowarzyszenie Twórców Kultury faced liquidation for the first time. Despite attempts to save it, it was finally dissolved in July 1987 – cf. Z. Cichomicz, “Konstrukcja w rozpadzie,” *Radar*, 1985, No. 42, p. 2–3; M. Koprowski, “Prawda na biegunach,” *Radar*, 1986, No. 49, p. 2–3; J. Robakowski, “Sztuka to – potęga!” *Odgłosy*, 1987, No. 26, p. 11; J. Bąbol, “Pewne moralne zastrzeżenia...!” *Dziennik Łódzki*, 11 August 1987, p. 1–2; J. Rakowiecki, “Niech szczepną artyści...!” *Tygodnik Powszechny*, 1987, nr 35, p. 3; J. S. Józwiak, “Różne języki,” *Rzeczywistość*, 1987, No. 51, p. 11.

56

According to Janusz Zagrodzki’s account, the reason for discontinuing the cooperation was the fact that the church considered some of the artistic events organized there to be “pagan” and refused to approve them – interview with Janusz Zagrodzki and Anna Leśniewska-Zagrodzka, February 2015. Grzegorz Sztabiński, also involved in the gallery’s activity, wrote more about its history – see idem, “Nawa św. Krzysztofa,” in: K.W. Tatarowski, A. Barczyk, R. Nollbrzak [eds.], *Pomimo. Obok. Przeciw. Kultura niezależna w Łodzi w latach 70. i 80. XX wieku* (Łódź: Dom Literatury w Łodzi, 2013), p. 136–144.

57

“Sztuka w poszukiwaniu miejsca. Z Januszem Zagrodzkim rozmawia Grzegorz Borkowski,” *op. cit.*

58

Interviews with Jerzy Grzegorski (July 2014), Janusz Zagrodzki and Anna Leśniewska-Zagrodzka (February 2015).

59

Interviews with Józef Robakowski (August 2014) and Ryszard Hunger (January 2015). It was an open-air workshop organized by Ryszard Hunger from the Łódź State Higher School of Visual Arts. Hunger was the artistic director of the art section, while Robakowski was in charge of the photography and film section.



Czyszczenie Dywanów, Adam Paczkowski’s birthday, March 1983. Muzeum Sztuki in Łódź

this tradition: neo-avant-garde culture with its repertoire of artistic ideas and practices; the ethos and mythology of a “private”, separate place where the artistic and social community is concentrated; the contribution – or “pitch-in” – approach to developing the gallery’s program; the position, symbolic capital and networks of leading artists-organizers of the alternative artistic movement in Łódź, along with their ambitions and antagonisms.

Following these and further transformations of the “topography” of the alternative artistic movement in Łódź, Robakowski wrote in 1988: “The fall of Strych, an important PLACE, turned another page in the ‘private movement’ in the Łódź artistic community. Then Galeria Ślad II, Galeria Czyszczenie Dywanów and Archiwum Myśli Współczesnej also closed down, and the authorities even dissolved another important PLACE, namely Stowarzyszenie Twórców Kultury. Is this movement experiencing a regression? I think not! Only the circumstances have changed. Something that fulfilled its role ceased to exist for various reasons. Apparently, in today’s Łódź it is actually enough to have one public PLACE – Galeria Wschodnia, which A. Klimczak and J. Grzegorski through their selfless work made into an ‘open place’, where active people feel at home.”<sup>60</sup>

### Open place, network-contributory development logic and discussion on the neo-avant-garde

As a result of the turn to the neo-avant-garde milieu, Wschodnia leaders opened up – more radically than before – to the idea of inviting particular artists and organizing their exhibitions. Such suggestions were made by people who started to work closely with the gallery at that time. Initially, the exhibition proposals were presented mainly by Mikołajczyk, Zagrodzki and Robakowski, and later the circle was expanded to include people from outside Łódź. The invited artists, both Polish and foreign, brought with them new contacts and cooperation opportunities, contributing to the development of the entire network. Thus, over the course of the following decade, these “circles of Wschodnia” – to use Klimczak’s metaphor – which dynamically expanded at the end of the 1980s, resulted in the gallery’s participation in a number of projects carried out in Poland and abroad. There was a mechanism of exchange and mutual accumulation of symbolic capital at work there – those who proposed inviting artists or organizing exhibitions at Wschodnia built their own community position as organizers of artistic life, while Wschodnia expanded its exhibition offer, quickly advancing to the forefront of Polish alternative galleries by the end of the 1980s. However, the openness of the

60

J. Robakowski, “Piegi polskiej sztuki lat osiemdziesiątych,” *op. cit.*, p. 93.

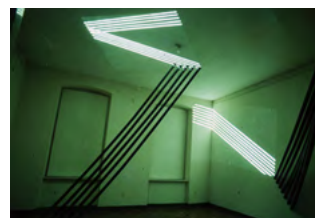
gallery's leaders to a variety of suggestions from members of their milieu did not mean sacrificing program coherence and profile clarity. What made it possible to preserve them at that time was the relative coherence of the attitudes of the closest circle of the gallery's collaborators and their program suggestions, as well as the rather consistent decisions of the leaders of that "open place". Grzegorski and Klimczak rejected many proposals for exhibitions or activities at that time, whenever they found their artistic value to be unsatisfactory or when they felt that they diverged too much from the previous gallery presentations.

Let us go back to the moment when Wschodnia entered the orbit of the Łódź neo-avant-garde milieu. Although initially Zagrodzki and Robakowski were the ones who attempted to "drag" the gallery to the neo-avant-garde side, the decisive impulse came from Mikołajczyk. After the conclusion of the Warsztat Formy Filmowej in 1977, Mikołajczyk, just like other members of the group: Robakowski, Waško and, to a lesser extent, Bruszewski, strived to build his position in the community by organizing artistic life and working as an exhibition commissioner. Above all, we should mention his exhibition of Polish art called *Falochron. Sztuka polska 1970–1980* [Wavebreaker. Polish Art 1970–1980], accompanying the 1981 edition of *Konstrukcja w Procesie*, as well as his involvement in the creation of a contribution-based publication *Fabryka*, which followed *Konstrukcja*. When STK adopted a resolution on cooperation with Galeria Wschodnia, Mikołajczyk presented Grzegorski and Klimczak with the concept of his own exhibition, which he wanted to organize in the gallery, immediately gaining their approval. Thanks to this and other initiatives, which he carried out in Wschodnia in 1986–1988, the artist made the greatest contribution to the opening of the gallery to the neo-avant-garde milieu. It is difficult to overestimate the role he played at this stage of its history.

Mikołajczyk's individual exhibition *Linia, przestrzeń, światło* [Line, Space, Light] was held at Wschodnia at the turn of 1985 and 1986. In addition to the photographs from the series *Zapisy świetlne* [Records of Light] and *Fale światła w przestrzeni* [Waves of Light in Space], created in the first half of the 1980s, it included an installation titled *Metamorphosis*, prepared specially for this occasion. This was one of the artist's many light installations, built using cheap and relatively easily available raw materials such as paper, cardboard, plywood, shive and fiber boards, wood, metal, as well as various light sources – from daylight, through light bulbs and fluorescent lamps, to slide projectors.<sup>61</sup> Earlier, Mikołajczyk created similar installations in Germany and the Netherlands on several occasions, for example in 1985, as part of the group presentation *Prozess und Konstruktion*, which was the second

61

A.M. Leśniewska, "Przestrzeń światła," in: *eadem* [ed.], *Antoni Mikołajczyk. Przestrzeń światła*, exhibition catalog (Warszawa: Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, 1998), p. 7.



Antoni Mikołajczyk's installation *Metamorphosis* at the exhibition *Line, Space, Light*, December 1985 – January 1986

edition of *Konstrukcja w Procesie* organized by Ryszard Waško in Munich. The work prepared for Wschodnia was the first Polish edition of this type of installation; several of the subsequent editions, held at the turn of the 1980s and 1990s, were also part of projects carried out by the gallery.<sup>62</sup> All these works were ephemeral in character, building various relations between light, material structures and the existing space in order to produce spatiotemporal sequences of perceptual experiences. They examined the ability of light to affect the perception of material forms in the viewer, emphasizing the specific features of a given place, making them artistically significant, but also transforming and redefining the existing space.<sup>63</sup> The first installation prepared for Wschodnia consisted of cardboard pipes painted black and light lines projected by means of a slide projector in such a way that "a beam of black rods would continue in light streams [...]. The aim of the project was to create such a composition of space that, from each point of observation, the mutual relations between space and light constitute a mutually complementary system of shapes."<sup>64</sup>

It was a groundbreaking project in the history of Wschodnia. It was the first time that an installation was created there, which involved the entire gallery space, referred to it as such and made it artistically significant. Mikołajczyk entered into a dialogue and cooperation with the place, created a site-specific work, or rather, as it was then called in the artistic community associated with Wschodnia – a realization "for the place". This type of ephemeral works, created "for the place" – partially surrendering to its determinants, but at the same time transforming it, interfering in its material-spatial structure and involving its memory, its cultural, social or economic aspects – were to become one of the characteristic features of Wschodnia. The artists themselves usually participated in the preparation of such projects financially and/or in terms of materials. It was so in this case as well: Mikołajczyk paid for the materials needed to create his installation, and from Wytwórnia Filmów Oświatowych [the Łódź Educational Films Studio] he obtained white flaps for windows, thus ensuring effective darkening and visual "cleaning" of the gallery rooms. After the exhibition, the materials stayed at Wschodnia and were subsequently used until the end of the 1980s.

The following exhibition at Wschodnia was an extensive presentation of international mail art prepared by Leonard Grabowski and Andrzej Chętko. This interest in the artistic practice based on networks of contacts and taking communication processes as its framework subject can be treated from today's perspective as a symbolic announcement of the development of the networking of the gallery itself. What is

62

Cf. A.M. Leśniewska, "Kalendarium," in: *eadem* [ed.], *Antoni Mikołajczyk. Przestrzeń światła*, *op. cit.*, p. 113–116.

63

Cf. A. Vowinckel, "Wolność artysty... jest jego rzeczywistością i jego utopią," in: A.M. Leśniewska [ed.], *Antoni Mikołajczyk. Przestrzeń światła*, *op. cit.* This is how the artist defined his attitude towards the realization of this type of works: "As soon as we are given an interior at our disposal, we begin to adapt its space to our own artistic idea. [...] Every new space of the gallery becomes an area of possibility of realizing the project using architecture, sculpture and ephemerality of light. In my installations – light sculptures – I change and invalidate its character by introducing spatial elements into the interior. A ray of light deforms the space, changes its proportions, pierces walls and ceilings, blows up its interior" – quoted after A.M. Leśniewska, "Kalendarium," *op. cit.* See also F. Lipiński, "(Re)mediacje i ramy. Szkic o twórczości Antoniego Mikołajczyka," in: E. Chorzępa, M. Piłakowska [eds.], *Antoni Mikołajczyk. Światło odnalezione* (Poznań: Fundacja 9/11 Art Space and Galeria Piekary, 2016), p. 64–72.

64

A.M. Leśniewska, "Kalendarium," *op. cit.*, p. 118.



Opening of the exhibition *Mail-Game*, left: Józef Robakowski, right: Edward Łazikowski, February 1986



more, part of Grabowski's collection displayed at the exhibition was the result of an action he performed out in 1984. The artist carried out mail-art action consisting in sending a blank postcard with his own address to several dozen artists from different countries. Several months later, most of these "spaces" – one could also say "open places" – returned to the sender, filled with various forms of artistic expression and testimonies of current trends in art.<sup>65</sup>

While preparing his individual presentation at Wschodnia, Mikołajczyk was already thinking about future exhibition projects. Thanks to his contacts, in 1986–1987 two large group exhibitions took place in the gallery. In both cases, Mikołajczyk performed simultaneously as a commissioner of the exhibition and the featured artist. On his initiative, in April 1986 Wschodnia presented *Postawy* [Attitudes] – an exhibition of leading Polish photographers and photomedia artists: Zofia Rydet, Stefan Wojnecki, Zdzisław Pacholski, Jerzy Lewczyński, Natalia Lach-Lachowicz, Zygmunt Rytka, Paweł Kwiek, Andrzej Różycki, Józef Robakowski and Antoni Mikołajczyk. It was based on the idea of confrontation of individual creative "attitudes", i.e. on a concept strongly emphasized

and exploited in the 1970s. The aforementioned attitudes were only signaled by means of individual works or fragments of individual series, which probably did not facilitate the reconstruction of artistic concepts and the practice of individual participants. Nevertheless, Mikołajczyk managed to gather artists belonging to different generations and representing separate, distinct approaches to the medium of photography. The exhibition was



Stowarzyszenie Twórców Kultury, Zdzisław Pachulski's action *The Silent Majority*, held during the group exhibition *Attitudes* at Galeria Wschodnia, in the foreground Zofia Rydet and Janusz Bogucki, April 1986

accompanied by the action by Pacholski *Milcząca większość* [Silent Majority], carried out during a meeting at the STK headquarters, where the artist photographed those present there with blank "speech bubbles" by their mouth.

Shortly after *Postawy* closed, Mikołajczyk began planning another group exhibition, this time international. Due to geopolitical conditions and limited financial and organizational opportunities, he decided to use the "mail-art" mechanism of inviting artists and transporting works to the exhibition. As he later mentioned, he sent letters of invitation and a request that "due to the unique situation in Poland at that time, all works submitted for this exhibition should be sent to my friend Aleksander Honory's address to Cologne, from where I brought them later to Łódź."<sup>66</sup> Thanks to this, in April 1987 Wschodnia presented the exhibition *Utopia i Rzeczywistość* [Utopia

65

I. Klamann, "Mail art by Leonard Grabowski," *Kalejdoskop*, May 1990, No. 5, p. 36. As part of his presentation at Wschodnia, Grabowski carried out his own mail-art action: he cut a red paper sheet into pieces and sent them as postcards to the gallery, throwing them into mail boxes in various locations in the city. When they arrived at the venue, they were put together and shown at the exhibition – *ibidem*, p. 37.

66

I. Klamann, "Rozmowa z Antonim Mikołajczykiem," *Kalejdoskop*, October 1990, No. 10, p. 13.



Les Levine's work at the exhibition *Utopia and Reality*, April 1987, video documentation

and Reality], and the works by over thirty artists (the only woman was the Hungarian artist Dóra Maurer), leading representatives of the international community of creators of geometric abstraction, neo-constructivism, minimalism and conceptual art. These included, among others, Carl Andre, Les Levine, Sol LeWitt and Lawrence Weiner. Foreign artists presented mainly conceptual records of artistic ideas or documentation of their earlier works. The factor that contributed to this was undoubtedly the "mail-art" method of transporting works. The artist that responded particularly fittingly to the organizational conditions was Sol LeWitt, who sent a "delegated drawing" – an instruction to make a large square on the wall, divided into four smaller ones, filled with diagonal lines arranged in different directions;<sup>67</sup> the drawing was reproduced on the wall at Wschodnia by Grzegorski, in accordance with the provided instruction. As a result of high travel costs and difficulties in obtaining permission to come to Poland, only one of the foreign participants featured at the exhibition came in person, namely the Dutch artist, art critic and curator Frank Gribling, an important figure for international artistic contacts between East and West of Europe in the 1970s.<sup>68</sup>

It seems that the idea of organizing *Utopia i Rzeczywistość* could have been partly a response to the *Process und Konstruktion* exhibition – the second edition of *Konstrukcja w procesie* organized by Ryszard Waśko in Munich in 1985. Like the latter, Mikołajczyk may have decided to use his own symbolic capital and contacts in the international artistic community, which he gained during his trips to exhibitions and film festivals abroad in the 1970s, as well as while of working on the above mentioned group presentation of *Falochron* in 1981. These contacts were developed in the subsequent years. Moreover, when inviting foreign artists, Mikołajczyk referred not only to Galeria Wschodnia, but also to his own conceptual "institution", i.e. Punkt Konsultacyjny Sztuki<sup>69</sup> – his own gallery located in his studio. Earlier, Waśko had done the same by issuing invitations to *Konstrukcja w procesie* in 1981 signed as Archiwum Myśli Współczesnej.<sup>70</sup> Mikołajczyk's aspiration to use his experience from *Konstrukcja w procesie* and his willingness to reapply the strategies he developed at that time is also evidenced by the fact that, following the example of the above mentioned *Fabryka*, he planned to publish an independently reproduced catalog of works and theoretical commentaries by the artists featured in *Utopia i Rzeczywistość*. It is likely that the design was completed, though ultimately never implemented.<sup>71</sup>

67

Another of LeWitt's "delegated drawings" (six geometric figures in white chalk on a black background) had been realized earlier during the 1981 *Konstrukcja w procesie* – cf. Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [ed.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, op. cit., p. 27–28.

68

In 1975 Frank Gribling visited Poland, and in 1977 he prepared an exhibition in Eindhoven, the Netherlands, devoted to Eastern European conceptual photography – cf. F. Gribling, "Photography as a Medium of Communication in Eastern European Art," in: G.J. de Rook [ed.], *Oosteuropeese conceptuele fotografie*, exhibition catalog (Eindhoven: Technische Hogeschool, 1977), p. 5. He was also one of the people who inspired and supported the idea of organizing the extensive show of Central and Eastern European art *Works and Words*, which took place in 1979 in Amsterdam, at the De Appel gallery – cf. M. van Mechelen, *De Appel. Performances, Installations, Video, Projects, 1975–1983* (Amsterdam: De Appel, 2006), p. 243–273. Gribling's interest in the artistic practices of Central and Eastern European countries was linked to his belief that the Western European art world was dominated by the influence of American art. The presentation of experimental art from socialist countries was meant to contribute to overcoming this dominance – cf. F. Gribling, "Preface," in: J. van Droffelaar, P. Olszanski [eds.], *Works and Words*, exhibition catalog (Amsterdam: De Appel, 1980), p. 3.

69

As Mikołajczyk informs in the exhibition brochure, "Art Consultation Point invited artists from various countries to the International Presentation of Ideas in 1986" – *Utopia i rzeczywistość / Utopia & Reality*, exhibition folder, ephemeral print, the archive of Galeria Wschodnia.

70

The belief in the power of influence that the creation and use of such "institutional signs" had was the legacy of the Warsztat Formy Filmowej and the whole movement of alternative galleries in Poland of the 1970s. This can also be seen in Ryszard Waśko's story about the establishment

Instead, a kind of video catalog of the exhibition was created on the initiative of Janusz Zagrodzki. Having noted the possibility of establishing collaboration with Wschodnia already at the beginning of 1985, Zagrodzki stopped organizing exhibitions at his Galeria Ślad II: “I thought that since there was such a good place for art as Galeria Wschodnia run by Jurek Grzegorski and Adam Klimczak, it was no longer necessary to keep my gallery.”<sup>72</sup> Thanks to his suggestions, mediation and cooperation, Wschodnia organized exhibitions of Elżbieta Kalinowska and Edward Łazikowski.<sup>73</sup> However, the cessation of the exhibition activity in Galeria Ślad II did not mean the disappearance of its “signboard”. In 1985–1987, Zagrodzki reduced his gallery’s activity to “video documentation, combined with theoretical commentary.”<sup>74</sup> It consisted of video catalogs of artistic presentations shown in other places. There were six of them in total – Edward Łazikowski’s exhibition in the Salon Sztuki Współczesnej, Jan Dobkowski’s exhibition at Nawa św. Krzysztofa, as well as four presentations at Wschodnia by, respectively: Antoni Mikołajczyk, Elżbieta Kalinowska, Andrzej Ciesielski and the already mentioned *Utopia i Rzeczywistość*.<sup>75</sup> All of them were recorded with the Olimpus video camera, which Zagrodzki had bought from a German artist traveling through Poland. The cinematographers were Józef Piwkowski and Bartoł Lukić. The visual material from the exhibitions was accompanied by Zagrodzki’s theoretical commentary, read by himself.<sup>76</sup> It was characterized by a high level of generality, humanistic universalism, as well as a characteristic pathos, associated with a peculiar “mysticism of art” discernible in the author’s approach. The soundtrack also played an important role.

What is striking about these video-documents is their expressive and well-thought-out form. While developing the concepts of individual recordings, Zagrodzki undoubtedly used his experience from the 1970s, when he worked as a screenwriter on a number of films about avant-garde art, produced by members of the Warsztat Formy Filmowej at Wytwórnia Filmów Oświatowych and Studio Małych Form Filmowych Semafor [the Semafor Studio of Small Film Forms]. The key element was the movement of the camera, corresponding to the specificity of the works shown at a given exhibition. In the case of Mikołajczyk’s *Metamorphosis* installation, the camera aptly conveyed the movement of the viewer’s body in space and the spatiotemporal process of experience, crucial for this work. More traditional shots appeared in materials from the exhibitions *Znak i przestrzeń* [Sign and Space] by Kalinowska and *Piszęcośłyszę* [IwritewhatIhear] by Ciesielski. In the case of the former, the aim was to emphasize the issue of the rhythm of marking as a gestural dimension of painting, in the latter – the idea

of Archiwum Myśli Współczesnej: “I had an apartment in a typical socialist high-rise building. Eleven floors. So I thought about what to do here, what kind of invitations to send to the world so that people believed that I was a serious, representative person. I realized that art in the West functioned in a completely different circulation than in Poland, more institutionalized”. Further on, Waško writes that one of the rooms of the apartment could accommodate “only a kind of archive – I kept there all the documents, catalogs, books, letters from friends... and this room brought me an idea for the name of this quasi-institution” – cf. Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [ed.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, op. cit., p. 15.

71

I. Klamann, “Rozmowa z Antonim Mikołajczykiem,” op. cit., p. 13.

72

“Sztuka w poszukiwaniu miejsca. Z Januszem Zagrodzkim rozmawia Grzegorz Borkowski,” op. cit.

73

Zagrodzki also considered presenting the work of Czech artist Dalibor Chatrný. The idea was to show his sculptures made of metal filings formed with magnetic force, but since obtaining appropriate magnets was not possible, the exhibition did not take place – interview with Janusz Zagrodzki and Anna Leśniewska-Zagrodzka, February 2015.

74

“Sztuka w poszukiwaniu miejsca. Z Januszem Zagrodzkim rozmawia Grzegorz Borkowski,” op. cit.

75

Independent video documentation of *Utopia i Rzeczywistość* was produced by Witold Krymarys.

76

The video documentation of Andrzej Ciesielski’s *Piszęcośłyszę* was the only one not to be accompanied by Zagrodzki’s commentary.

of writing itself and the processual nature of the script, its various visual forms, its duration, repetitiveness and seriality, noticeable in the presented artistic books and installations. The collective character of *Utopia i Rzeczywistość* translated into a structure similar to a video catalog: the sequence devoted to an artist was opened with a board with their name, followed by a presentation of their work with a commentary on their general artistic attitude. In describing the concept of the exhibition, Zagrodzki focused on the theme of utopian thinking, which disregarded the real conditions and possibilities, as a basis for all significant achievements in art. This corresponded to the main context created for the presentation by Mikołajczyk himself. As a motto of the exhibition folder, he quoted Carl Andre: “Life is but a dream and works of art are crumbs of awakening”, later adding “The artist’s freedom, based on their internal attitude, is their utopia, as well as their reality.”<sup>77</sup> It was in this inner “distinctiveness”, in the negative freedom from the real conditions of life and artistic creativity, that a significant portion of the neo-avant-garde milieu saw signs of resistance to the social, political and economic reality of the time.

Mikołajczyk later presented the documentation of *Utopia i Rzeczywistość* at the 2nd Biennial of New Art in Zielona Góra. A much more interesting “extension” in the subsequent history of Wschodnia was the fate of the material from Ciesielski’s exhibition *Piszęcośłyszę*. In spite of having missed the exhibition, art critic Jerzy Busza devoted an insightful text to the event.<sup>78</sup> Analyses of Ciesielski’s works were closely interwoven with a reflection on their media mediated experience, which marked the culture of the postmodern era, as well as with a diagnosis of the ongoing changes in artistic culture, including the role of art criticism itself. Considering the situation of experiencing art in the form of documentation – the experience of art as a spectral archive – Busza emphasized that the exhibition “exists in a new mutation, as a replica transposed into a video recording with all the substantive consequences of such a procedure. [...] for me the ‘real’ exhibition is not Andrzej Ciesielski’s artistic presentation that took place two years ago but, as it turns out now, a poor copy of the video footage, and what is more, only when I am watching it.”<sup>79</sup> In the analysis of this “new mutation”, the critic took into account the low quality of the recording – i.e. the materiality of the archival medium itself – as one of the factors shaping the experience of the presented works and generating their meanings.

The exhibition by Ciesielski *Piszęcośłyszę* took place on the initiative of Mikołajczyk. Following his suggestion, Grzegorski and Klimczak also invited Peter Downsbrough, who prepared the installation *i (AND)*, referring to Wschodnia space and emphasizing its selected aspects by means of subtle, conceptual and

77

*Utopia i rzeczywistość / Utopia & Reality*, op. cit.

78

J. Busza, *Wspomnienia z wystawy, której nie było*, herein, p. 498-499.

79

*Ibidem*, p. 501.



Andrzej Ciesielski’s exhibition, *IwritewhatIhear*, on the wall: posters for events at Galeria Na Plebanii, February 1987



minimalist interventions. In addition, Mikołajczyk was responsible for developing the program of Wschodnia. It is commonly believed that the gallery, as an “open place”, has never had any clearly formulated program. However, things are not so simple. In the archive of Wschodnia there is an unsigned typescript entitled *Założenia programowe Galerii „Wschodnia”* [Program objectives of Galeria “Wschodnia”].<sup>80</sup> Grzegorski and Klimczak do not recall the exact circumstances of the document but they agree that the main author of the ideas presented therein was Mikołajczyk.<sup>81</sup>

The document was probably written in 1987 and is an important testimony to the response of the neo-avant-garde milieu to a number of presentations of Polish “new expression”. These include mainly group exhibitions and generational presentations *Ekspresja lat 80tych* [The 1980s Expression] at the BWA in Sopot (1986) and *Co słychać* [What's Up] in the former Norblin Factory in Warsaw (1987), presentations by Gruppa and Koło Klipsa at Documenta 8 in Kassel (1987), as well as other group and individual shows, which were part of the apex of the institutional interest in “new expression” at the time. In the first part of the text there are references to the conceptual model of broadening the definition and field of art, as well as to the neo-avant-garde idea of a gallery-laboratory from the turn of the 1960s and 1970s. Focusing on current art – Polish and foreign – Wschodnia allowed “the possibility of presenting achievements that may raise doubts as to their aesthetic values, provided that they relate in an interesting way to the concept of art or are an attempt to seek a new place or function for it.”<sup>82</sup> As a result, the gallery was supposed to be “not so much an artistic salon as a laboratory where various creative experiments will be located. Therefore, we envisage combining exhibitions of artwork with lectures by artists and art theorists, as well as discussions.”<sup>83</sup> The emphasis on making the gallery a place for the development of discursive culture related to art was also the conceptual heritage of the theory-practice, artistic symposia and alternative gallery movement of the 1970s.

The second part of the text deals with the key issue of self-determination, redefinition and transformation of the neo-avant-garde, reacting in its “prolonged duration” or “life after life” to the emergence of “new expression”. In this situation, Wschodnia was to become a space for updating the neo-avant-garde culture. It was supposed to be a place for presenting new activities by artists whose attitudes were shaped in the 1970s, as well as those who debuted in the 1980s, who distanced themselves from the neo-avant-garde and criticized it, but at the same time drawn on its heritage – more or less consciously – used its tools and practices, and retained certain essential components of its ethos.

80  
*Założenia programowe Galerii „Wschodnia”,* unsigned typed manuscript, unpaginated, the archive of Galeria Wschodnia.

81  
Interview with Jerzy Grzegorski and Adam Klimczak, March 2015.

82  
*Założenia programowe Galerii „Wschodnia”,* op. cit.

83  
*Ibidem.*

*At the present moment, it seems to us that the most important artistic problem is the crisis of avant-garde art. Its first symptoms became evident already at the end of the 1970s. Nowadays, abroad, the response to avant-garde intellectualism consists in different kinds of expressive art (Neo-Fovism, Neue Wilde Malerei, etc.). In the near future we want to examine this problem in Polish art, presenting exhibitions of artists who used to belong to the avant-garde art in the 1970s. [We – T.Z.] are interested in their current actions and transformations in their works. In addition to these exhibitions, we intend to present works by artists who have either cut themselves off from the avant-garde or have recently expressed reservations about its proposals. Our exhibition program for the nearest future can therefore be described as a discussion around the avant-garde.*<sup>84</sup>

Although the program had never been published and the artistic community associated with Wschodnia never regarded it as such, it was a fitting description of the general profile and area of interest of the gallery, as well as the criteria for the selection of exhibitions. It did not interfere with the logic of the “open place” described earlier, but only directed, narrowed down and specified the “openness” of the gallery, not allowing it to change into a complete uncertainty and chaotic eclecticism. In the late 1980s, there was indeed a “discussion around the avant-garde” in Wschodnia. Apart from the current attitudes and realizations of the artists originating from the neo-avant-garde formation of the 1970s, the younger generation was presented there, combining – in various proportions – elements of the avant-garde ethos with harsh expressiveness, ludic aspect, anarchist contestation, but also imagination, symbolism, attention to materiality and everyday life. Wschodnia artists of the younger generation freely used the new “languages” of art developed by the neo-avant-garde – from new media practices, through performance, to installation – “knocking them out” of their original framework and enriching them with the same elements that came to the fore in “new expression” in the field of painting. Pointing out to the broader and – at least at first glance – paradoxical consequences of the emergence of this trend, Grzegorz Dziamski wrote that “the greatest beneficiary of the painterly expression of the 1980s turned out to be post-conceptual art, which, affected by such an approach to painting, became more expressive, sensual, open to the world of everyday signs and objects [...]”.<sup>85</sup> Wschodnia was one of the principal places where the process of negotiation and synthesis of the neo-avant-garde and its “neo-expressionist” negation took place. What is more, the gallery was also – and I will return to this in a moment – one of the places where the vectors of Polish art of the 1980s were fundamentally reoriented and “remapped”, where its key elements were redefined and their hierarchy rebuilt.

84  
*Ibidem.*

85  
G. Dziamski, “Ekspresja malarska lat 80.” in: J. Ciesielska [ed.], *Republika bananowa. Suplementy do sztuki polskiej lat 80.* (Wrocław–Szczecin: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, Dolnośląski Festiwal Artystyczny przy OKiS, Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2009), p. 32.

As a result of such a program framework, what was then regarded as the flagship element of “new expression”, i.e. “*neue wilde*”, was almost entirely absent at Wschodnia. One of the exceptions was Marek Kamiński’s exhibition *Malarstwo, fotografia, videoperformance “Per ass, hole and cello”* [Painting, photography, videoperformance “Per ass, hole and cello”], organized at the beginning of 1986, at a time when the neo-avant-garde turn of Wschodnia was just beginning to take hold. But even in this case expressionist painting coexisted with media images and was itself partly based on them: in some of the paintings, among the gestural, loud, colorful forms, were female figures – painterly quotations from magazines or pornographic films. A photograph of a woman spreading her buttocks was also placed on the invitation (with a note “*Lick me*”) and a truly “punk” poster of the exhibition. This triggered an unexpected “political”



Invitation to Marek Kamiński’s exhibition *Painting, Photography, Videoperformance “Per Ass, Hole and Cello”*, February 1986

resonance: just before the opening of the exhibition, the hosts of the gallery received a phone call from Krystyna Potocka-Suwalska, who worked in the Department of Culture of the Łódź City Council, warning them about the planned censorship intervention. Upon seeing information about Kamiński’s exhibition, censors concluded that the films that were to be screened were pornographic. However, ultimately they did not intervene.<sup>86</sup>

An even more complex case was the exhibition *Budujemy mosty dla Pana Starosty. Obiekty, obrazy* [Building Bridges for the Foreman. Objects and paintings] by Sibylle Hofter – a young German artist from West Berlin, featured at Wschodnia on Robakowski’s initiative. Hofter filled one of the rooms at Wschodnia with a monumental work *Miasto* [City] – a painted model inspired by the elements of Berlin’s urban landscape,



Sibylle Hofter’s installation *City at Building Bridges for the Foreman*, February – March 1987

built of Styrofoam and paper. In another room, the artist presented her paintings – travesties of works by old masters, and painted metal objects – replicas imitating household appliances. All the works resembled objects made by children and were vaguely reminiscent of the Italian trans-avant-garde or the German “*neue wilde*”. Art critic Jolanta Ciesielska placed them in this context, writing that the expression of the painted surfaces of objects brings to mind “the naive form of children’s drawings, and at the same time the poetics of *neue wilde*.”<sup>87</sup> She also emphasized, however, that Hofter was inspired by

86

Interview with Jerzy Grzegorski (July 2014) and Krystyna Potocka-Suwalska (March 2015).

87

J. Ciesielska, *Samochód z Senegalu*, typed manuscript, the archive of Galeria Wschodnia.

a toy car hand-made by a craftsman from Senegal. As a result, interpreting the artist’s oeuvre, she noticed in her work the desire to escape from life in the big city, from consumerism and the kitsch of mass culture. This reading was in line with the intentions of the artist, who wanted to express her objection to “Western perfectionism”.<sup>88</sup> This situation calls attention to something that could be called artistic geography or even the geopolitics of the “new expression” movement, which carried different meanings on either sides of the Iron Curtain. In order to show it, it is enough to juxtapose Hofter’s *Miasto* with an installation under the same title, also consisting of a mock-up model, by the Wrocław-based group Luxus. The superficial analogies in terms of material and painterly aesthetics veiled significant differences in the message: as one can guess, Luxus’ work was not about the excess of consumerism and perfectionism, but – as Paweł Jarodzki, one of the group’s members, put it – about showing “the character of the contemporary Polish city – a complete mess with all its ridiculous details.”<sup>89</sup> This was not the only case when the work by a Western artist featured at Wschodnia emphasized the disparities between the economic, political, social and cultural conditions. In the case of Hofter’s exhibition, this difference was also evident in the material organization of the project: the German artist could afford to bring the works from Berlin in a rented delivery van. Thus, she was able to move freely around Poland and – using Wschodnia’s and Robakowski’s contacts – show her projects in several other cities: Wrocław, Koszalin, Lublin, Warsaw and Zielona Góra.<sup>90</sup>

Undoubtedly, the artists who took over the neo-avant-garde ethos of independence and radicalized it, while at the same time building their identity and symbolic capital on the vitriolic criticism of intellectualism and conceptual-analytical attitudes of the 1970s art, included members of Łódź Kaliska. In the spring of 1985 they had to leave the Strych<sup>91</sup> following a conflict with Adamiak, who owned the venue – and started looking for new premises for their activity. What is important, they were looking for an “exclusive” place, one in which they could play the role of the main “actors”. Wschodnia did not meet this condition. As Zofia Łuczko recalls, “Wschodnia had a favorable atmosphere, akin to that at Strych, but at that time it was already very well known, and thus too open, too overcrowded and operating according to its own program.”<sup>92</sup> In December 1986, Łuczko founded the Galeria “U Zofii” [“At Zofia’s” Gallery] in her rented apartment at 46 Obrońców Stalingradu Street. It was there, for several months, until June the following year, that Łódź Kaliska found refuge, along with the already heavily shrunk milieu of “pitch-iners”. This did not mean, however, that Kaliska’s members completely rejected the possibility

88

“Rozmowa Marii Morzuch z Sibylle Hofter,” *Kalejdoskop*, May 1990, No. 5, p. 34.

89

Quoted after A. Mituś, P. Stasiowski, *Agresywna Niewinność. Historia grupy Luxus* (Wrocław: BWA Wrocław, 2014), p. 462.

90

“Rozmowa Marii Morzuch z Sibylle Hofter,” *op. cit.*, p. 34.

91

J. Ciesielska, “Anioł w piekle (rzecz o Strychu),” *op. cit.*, p. 11.

92

Z. Łuczko, *Galeria „U Zofii”*, quoted after M. Pierzchała, “*Galeria U Zofii. Kalendarium imprez oraz historia galerii*,” *Sztuka i Dokumentacja*, 2011, No. 5, p. 113; cf. *ibidem*, p. 110–115.

of carrying out projects at Wschodnia. On the one hand, the cooperation was fostered by their earlier acquaintance and friendship with Klimczak and Grzegorski,<sup>93</sup> and on the other – the desire to mark one’s presence and introduce a critical and mocking voice to the “discussion around the neo-avant-garde” that began to build the gallery’s profile. Therefore, when Wschodnia leaders planned to create their own cyclical event – a group exhibition that would present the younger generation of artists, members of Łódź Kaliska, thinking about a similar initiative, offered to join them and contribute to the organization.



Poster for *Golden Forehead* – 1st May Day Art Picnic

The name of the project was created during a conversation between Grzegorski and Andrzej Kwietniewski. When the former, referring to the image of Łódź as a city of textile industry, proposed “Złote Ozólenko” [Golden Weaving Shuttle], the latter, with perverse humor characteristic of Łódź Kaliska, changed it to “Złote Czółko” [Golden Forehead]. Ultimately, the name stuck.<sup>94</sup> The full name of the event, held three times in 1987–1989, was: I Majówka Artystyczna *Złote Czółko* [1st

May Day Art Picnic Golden Forehead].<sup>95</sup> During the first edition of the “two-day meeting of artists”, Łódź Kaliska was represented by Marek Janiak, Andrzej Kwietniewski and Adam Rzepecki. Following their suggestion, the gallery hosts invited other participants of *Kultura Zrzuty*: Zbigniew Libera and Jerzy Truszkowski, whose works were also featured at group presentations of “new expression” at that time (1986–1987), as well as the composer, musician and poet Janusz Dziubak.<sup>96</sup> The organizers clearly had ambitions to make *Złote Czółko* a nationwide event. Therefore, artists from Warsaw, Lublin, Wrocław and Gdańsk were invited, including Janusz Bałdyga, Mikołaj Smoczyński, Ewa Zarzycka, Anna Płotnicka and Grzegorz Klaman (the last three did not take part in the event) – in some cases through the network of contacts of Łódź Kaliska. The meeting and presentations were accompanied by a contributory catalog. The participants were asked to send materials that would announce works to be shown at the exhibition. The majority of them were drawings and descriptions of installations, as well as photographs and stills from videos, single music scores and theoretical statements.<sup>97</sup>

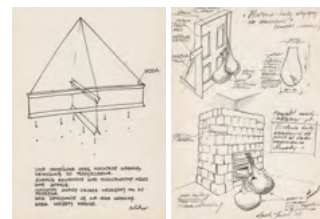
93  
Klimczak and Janiak knew each other from high school. Later, at the turn of 1984 and 1985, Klimczak and Grzegorski sporadically appeared at Strych.

94  
Interview with Jerzy Grzegorski, July 2014. Another version of this title is given by Marek Janiak, who claims that the term “złote czółko” – “golden forehead” appeared as a result of a spelling error when the preliminary agenda of the event was written – interview with Marek Janiak, August 2018.

95  
The reference to Łódź as a city of the textile industry was also expressed – though rather ironically – in the announcement in which the event was entitled: *Złote czółko czyli pierwsza majówka artystyczna w prawdziwie robotniczym mieście* [Golden Forehead, or the First May Day Art Picnic in a Real Worker’s City] – cf. museums and galleries program, *Kalejdoskop*, May 1987, No. 5, p. 18.

96  
Dziubak later separated from the *Kultura Zrzuty* and preferred to emphasize his association with the group *Niezależne Studio Muzyki Elektroakustycznej* – cf. Janusz Dziubak’s letter to Jolanta Ciesielska of 25 September 1988, <http://www.kulturazrzuty.pl/tworcy-dziubak.php> [access: 25 July 2015].

97  
Ultimately, the catalog, in the form of a handful of photocopies, was compiled after the exhibition – *I Majówka Artystyczna “Złote Czółko”*, exhibition catalog, Galeria Wschodnia and Galeria “U Zofii”, photocopy, the archive of Galeria Wschodnia.



*Golden Forehead* – 1st May Day Art Picnic, exhibition catalog, selected pages

Thanks to Łódź Kaliska, Wschodnia collaborated with Galeria “U Zofii”. This is where *Złote Czółko* started. The event began with the opening of an exhibition by Mikołaj Smoczyński, presenting wall installations made of white fabric, which addressed the painterly issues of light and texture, and a performance by Janusz Dziubak – a kind of “concert” on a paper keyboard. Next, the participants and the audience went to Wschodnia, where the remaining works were shown: installations, objects and paintings by members of Łódź Kaliska, Bałdyga, Grzegorski and Klimczak, as well as cardboard panels with stills from the videos *Obrzędy intymne* [Intimate Rituals] by Libera and Truszkowski’s *Pożegnanie Jesieni* [Farewell to Autumn]. There was an incident during the vernissage: Truszkowski and Libera, both drunk, began to destroy the works by other artists. Before they were stopped – mainly by Grzegorski and Janiak – they managed to tear off Bałdyga’s installation hanging under the ceiling and break it into pieces. As a result of this act of destruction the event planned for two days ended on the first.<sup>98</sup>

Several days later, Wschodnia went to II Biennale Sztuki Nowej, BSN [2nd Biennale of New Art] in Zielona Góra, organized by Zenon Polus, Zbigniew Szymoniak, Brygida Grzybowicz and Wojciech Kozłowski under the aegis of the local BWA and with the support of its director Bogumiła Chłodnicka. Contacts and mediation of the members of Łódź Kaliska once again contributed to the fact that Wschodnia was featured at an official, nationwide exhibition. The Zielona Góra biennale was established to show the works of young artists who, since the introduction of martial law, had been essentially boycotting state galleries and functioned in the unofficial circulation.<sup>99</sup> The initiative was approved by local party officials, who responded with enthusiasm, seeing it as an opportunity to regain legitimacy after martial law and to “prove themselves” to central authorities. The local authority also provided financial support in collaboration with the Ministry of Culture and Art.<sup>100</sup> The same was the case with the above mentioned official presentations of “new expressions”, organized with the approval and financial support of local and central authorities.<sup>101</sup> As the organizers of the Zielona Góra biennale recall, it was a bilateral compromise.<sup>102</sup> On the one hand, the artists, initially distrustful of the state institution and reluctant to “enter into an arrangement with the authorities”, seeing the substantive freedom that had been given to them and the need to appear in the official circulation, agreed to take part in the event. On the other hand, the authorities, responding with leniency, although not without censorship, to the critical nature of

98  
Interview with Jerzy Grzegorski and Adam Klimczak, June 2016.

99  
Cf. the statement by Zenon Polus, in: P. Słodkowski [ed.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej* (Zielona Góra: Fundacja Salony, 2014), p. 272–278 and K. Schiller, “Nowa fala w Zielonej Górze. Biennale Sztuki Nowej 1985–1996. Zarys wydarzeń,” *Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku*, 2017, No. 3, p. 270–288.

100  
Statements by Zenon Polus, in: P. Słodkowski [ed.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej, op. cit.*, p. 273–274, 295.

101  
Cf. K. Stanisłowski, “1987,” in: *idem* [ed.], *Apogeeum. Nowa ekspresja 1987*, exhibition catalog (Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, 2010), p. 7–9.

102  
Statements by Zbigniew Szymoniak and Wojciech Kozłowski, in: P. Słodkowski [ed.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej, op. cit.*, p. 339, 381.

some of the projects,<sup>103</sup> tried to create an atmosphere of progressive liberalization in cultural policy.<sup>104</sup> It was not a disinterested move on their part. In mid-1980s, the communist authorities attempted to continue and radicalize the economic reforms initiated at the beginning of the decade in order to get Poland out of the crisis and repay its foreign debt. In 1985–1986, guidelines for the so-called second stage of the reform were developed, which was to allow the transition from a command economy to a centrally controlled-market system. The reform assumed, inter alia, raising foreign capital, increasing social involvement in the process of economic recovery and supporting the development of the private sector. However, these plans were drawn up with very poor public support for the reform and a general lack of faith in its success. Moreover, the radicalization of the changes required further increases of prices. A referendum was planned for the second half of 1987, in which the public was to vote for a reform program – aware of the costs it involved. It seems that the partial liberalization of cultural policy, which had begun earlier, was meant to create the impression of a general “openness” of the authorities and to be part of a wider effort to increase public support for economic reforms.<sup>105</sup>

The first edition of BSN in 1985 was preceded by a meeting *Laboratoria Młodych* [Laboratories of the Young], organized at the end of 1983. Among the invited were the participants of *Kultura Zrzuty*: members of Łódź Kaliska and Jerzy Truskowski.<sup>106</sup> They could attend the event thanks to one of the organizers of the biennial – Brygida Grzybowicz, who used to be involved in the Łódź’s Strych and knew the milieu of “pitch-iners” well. She also invited them to participate in I BSN.<sup>107</sup> This time, Łódź Kaliska and Truskowski were joined by Jacek Józwiak.<sup>108</sup> The first edition of the biennale was already dominated by actions, performances and installations – actions redefining artistic languages and art issues of the previous decade in a new cultural situation, while “wild painting”, at the time considered as emblematic art of the 1980s, remained in the background.<sup>109</sup> In doing so, efforts were made to take into account representatives of centers from all over the country, artists of different generations, as well as a broad panorama of artistic attitudes.<sup>110</sup>

103

Statements by Zenon Polus and Wojciech Kozłowski, in: P. Stodkowski [ed.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, op. cit., p. 295–297, 391.

104

Statement by Zbigniew Szymoniak, in: P. Stodkowski [ed.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, op. cit., p. 322.

105

Cf. D. T. Grala, *Reformy gospodarcze w PRL (1982–1989). Próba ratowania socjalizmu* (Warszawa: Trio, 2005), p. 276–310. Cf. also K. Stanisławski, “1987,” op. cit., p. 7, 11, which refers to the “loosening of the knot” by the communist authorities in connection with the deteriorating economic and social situation in the country and attempts to introduce market reforms.

106

Cf. N. Markiewicz [ed.], “Kalendarium Biennale Sztuki Nowej,” in: P. Stodkowski [ed.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, op. cit., p. 399.

107

Grzybowicz met members of Łódź Kaliska in 1983 in Gorzów Wielkopolski, during the *Próg* meeting organized in Mała Galeria by Ewa Hornik – author’s e-mail correspondence with Brygida Grzybowicz, January 2018.

108

“In 1985, the BWA in Zielona Góra organized I Biennale Sztuki Nowej – an official event that marked the end of the period of boycott of state institutions in the field of contemporary art, so the official circulation of culture was reestablished. This event was also a harbinger of the end of *Kultura Zrzuty*. I manifested this state of affairs in my performance as part of the biennial, making a symbolic act of burning of the ‘Tango’ publication” – J. Józwiak, “*Kultura Zrzuty* – o pamięci i realizacji idei,” op. cit. The biennial was also attended by Łódź-based artists not associated with *Kultura Zrzuty*: Sławomir Kosmyńka, Tadeusz Piechura. Grzegorz Przyborek, Grzegorz Sztabiński and Jerzy Treliński.

109

M. Szczegóła, untitled, in: B. Chłodnicka, W. Kozłowski, Z. Polus [eds.], *I Biennale Sztuki Nowej* (Zielona Góra: BWA w Zielonej Górze, 1985), p. 11.

110

Cf. Wojciech Kozłowski’s statement, in: P. Stodkowski [ed.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, op. cit., p. 377.

While working on the I BSN, the organizers appreciated alternative galleries as important driving forces and places that served as focal points for the unofficial artistic life. From that, the idea of the second edition of the biennale was born organically. It was decided to invite the most important alternative galleries from all over Poland and offer them the opportunity to present their associated artists. Such a “gallery-based” approach made it possible to showcase the very organizational structure of the unofficial circulation and outline its artistic geography.<sup>111</sup>

Twelve galleries from all over Poland were invited to participate in II BSN. Everyone could show documentation from the previous two years and the work of four to eight associated artists. The openness to the pluralism of the artistic field and the desire to confront various attitudes, strongly emphasized in the catalog,<sup>112</sup> translated into a broad panorama of the presented galleries. They were: Galeria 72 from Chełm; Galeria Akumulatory 2, Galeria AT and Galeria Wielka 19 from Poznań; Galeria BWA from Lublin; Galeria Działań, Pracownia Dziekanka and Galeria RR from Warsaw; Foto-Medium-Art, Zakład nad Fosą and Ośrodek Działań Plastycznych from Wrocław; Galeria “po” from Zielona Góra; Galeria Wschodnia from Łódź. Half of them were run by artists.<sup>113</sup> An additional exhibition was prepared by the organizers themselves, showcasing artists who enriched the image of “the most important phenomena for contemporary progressive art”<sup>114</sup> and who either remained outside the gallery movement, or were associated with galleries that did not participate in II BSN. As Zenon Polus recalls, “someone said that Biennale Sztuki Nowej meant ‘from Stażewski to Rzepecki’. [...] And there was a lot of truth in that.”<sup>115</sup>

As I have already pointed out, it was Łódź Kaliska that made it possible for Wschodnia to take part in the II BSN. Beginning preparations for the second edition of the event, the organizers already knew about the Wschodnia activity from members of



Adam Rzepecki’s work *Zielona Góra* at II BSN Biennale of New Art, BWA in Zielona Góra, May 1987

the group.<sup>116</sup> Initially, Łódź Kaliska received a separate invitation – the organizers offered them to prepare a show under the aegis of Strych. The group initially considered such a possibility and planned individual presentations of Janiak, Kwietniewski, Rzepecki, Dziubak and Libera, as well as a show of documentation of the “Galeria Strych and related situations.”<sup>117</sup> However, this idea – for reasons that

111

The question of the “geography of the youngest art” was already brought to the attention of the critic Krzysztof Stanisławski – cf. *idem*, “Spóźniona transawangarda? – na marginesie II Biennale Sztuki Nowej – Zielona Góra ‘87,” *Sztuka*, 1988, No. 35–38, p. 43.

112

Z. Polus, untitled, in: *idem* [ed.], *II Biennale Sztuki Nowej*, op. cit., p. 4.

113

Cf. Wojciech Kozłowski’s statement, in: P. Stodkowski [ed.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, op. cit., p. 379–380.

114

Z. Polus, “Wystawa od organizatorów,” in: Z. Polus [ed.], *II Biennale Sztuki Nowej*, op. cit., p. 114.

115

Cf. statement by Zenon Polus, in: P. Stodkowski [ed.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, op. cit. The work of Henryk Stażewski was featured at Galleria 72 from Chełm, run by Bożena Kowalska – cf. N. Markiewicz [ed.], “Kalendarium Biennale Sztuki Nowej”, op. cit., p. 406.

116

E-mail correspondence with Wojciech Kozłowski, October 2014.

117

See Marek Janiak’s letter to the organizers of II Biennale Sztuki Nowej, undated typed manuscript, the archive of Łódź Kaliska, cf. [http://www.kulturazrzuty.pl/wydarzenia\\_1987.php](http://www.kulturazrzuty.pl/wydarzenia_1987.php) [accessed 20 May 2016]. According to the letter, having initially been granted a limit of five openings, the members of the group suggested to the organizers of the biennale to invite additionally Jerzy Truskowski and Grażyna (Zofia) Łuczko.



are difficult to establish today – was eventually abandoned. Instead, members of Łódź Kaliska, Libera and Truszkowski went to Zielona Góra as artists invited by Wschodnia.

The presentation prepared by Wschodnia at II BSN was to a large extent a repetition of what had been presented at the gallery during I Majówka Artystyczna *Złote Czołko*. The works of Janiak, Rzepecki, Kwietniewski, Libera, Truszkowski, Klimczak and Grzegorski were supplemented with works from earlier individual exhibitions of Mikołajczyk, Kalinowska, Ciesielski and Hofter, as well as documentation – the “video catalogue” of *Utopia i Rzeczywistość*. Some works were modified, expanded or shown in other variants. This concerned, among others, *Metamorphosis*, Mikołajczyk’s site-specific installation, which the artist arranged from scratch while preserving its fundamental character, adapting it to the space of the so-called Wieża Głodowa [Starvation Tower], where it was featured under the title *Obszar zmienności* [Area of Variability].<sup>118</sup>

The Biennale was also an opportunity to show the self-awareness of the gallery hosts, to manifest the principle of “open place” and to draw attention to the contributory mechanism of program building. The catalog contains a text by Adam Klimczak, which is worth citing in its entirety:

*The gallery program is co-created by many people. And on this almost 130 square meters of “public” apartment in a rented tenement house the activity of those people who do not hesitate to be an obstacle to the peaceful existence of this place is revealed. At the price of conflicts and compromises, energy is generated that changes the existing forms of action and creates the awareness that only those structures that absorb, activate and concretize our intentions are important. These creative perturbations (the reason for which may be for example an idea of a group or individual, destructive personality, the temptation of exclusivity, commerciality, means of realization, power, time...) also highlight the process that takes place in the area of almost every active gallery, whether ephemeral or one with a long tradition. Once initiated, this process must be subject to constant changes in time and space.*

*The artistic activity and the size of the gallery’s area of influence depend not only on the extent of the passion and competence of the people associated with it, but also on the degree of understanding of these principles. The greater the mobility of the process, the greater the chance to eliminate the private, destructive GAME, which accelerates the danger of stabilization or the end of the gallery. In a situation where there is a constant threat of liquidation or even closure, these experiments can be quickly transferred and reconstructed in another place.*

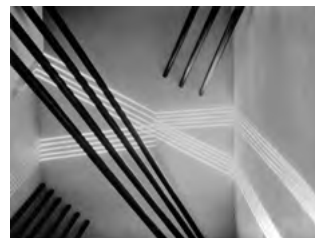
*What has been accomplished in the gallery over the three years of its operation is probably a proof of the idea of co-creating these places, fragile with their privacy and exposed to constant surveillance. The reason why the aspect of choice of specific artistic trends and phenomena, attitudes and tendencies (so often manifested in programs) has been deliberately omitted in these principles is their inherent openness to all the problems characteristic of the art of our time. Its complexity and mobility are manifested and documented today by those galleries that remain faithful to the previously mentioned principles.<sup>119</sup>*

118

A. M. Leśniewska, “Kalendarium,” *op. cit.*, p. 125.

119

A. Klimczak, “Galeria Wschodnia,” in: Z. Polus [ed.], *II Biennale Sztuki Nowej*, *op. cit.*, s. 86.



Antoni Mikołajczyk's installation *Areas of Changeability* at II BSN, BWA in Zielona Góra, May 1987

Describing the open, multi-entity and contributory process of shaping the gallery’s program, Klimczak devoted considerable attention to the “creative perturbations” associated with it. Individual passions, conflicts, compromises, particular interests, striving to monopolize the place, advantage associated with the position in the field of art and the symbolic capital held, and finally “destructive personality”: all these elements dynamized the situation in the gallery and affected its development, but they could also threaten its very existence. The key to its maintenance was to balance and eliminate divergent aspirations, interests and actions of individuals, achieved by the fact that none of them held a dominant position for long. The constant changeability of the people deciding about the gallery’s program was meant to guarantee self-regulation of the associated artistic milieu. One could note the surprising, at least at first glance, similarities to the liberal discourse of “free market” regulated by the “invisible hand”, although in the case of Wschodnia the role of such “hand”, which – in the most visible way – regulated the milieu situation in the gallery and moderated its program, was played by Grzegorski and Klimczak.

In the retrospective assessment of the organizers, Wschodnia and its “very strong representation”<sup>120</sup> were some of the most interesting and vibrant elements of the second edition of the biennale. Apart from



Group action initiated by the members of Łódź Kaliska during the II BSN, BWA in Zielona Góra, May 1987

the featured works, the audience’s attention was focused on the action initiated there by members of Łódź Kaliska. Polus describes it as follows: “Łódź Kaliska was already well known in Poland. They performed in many different outdoor situations. They were famous for being rogues, they cut somebody’s tires or drained them, you never knew with them. Here they were very well-behaved. They gave a joint

performance: they set up tables at the BWA door, put up a few bottles of vodka, I don’t even know if they drank this vodka or not, they probably drank a little, but they weren’t too drunk. But each of them would grab [their head] and said: ‘What a shitty art! What a shitty art!’<sup>121</sup> According to Kozłowski’s similar but more detailed account, “everyone was sitting at one table and shouting with one voice: ‘What a shitty event!’ Their heads fell on this [table], and Lachowicz approached them and said: ‘Applause! Congratulations! Congratulations!’ Everyone congratulated each other.”<sup>122</sup> Polus also remembers the “controversial things” that Libera showed at the biennial, including “paintings made with his own sperm” and the video *Obrzędy intymne*.<sup>123</sup> As he recalls, he talked about them with Tadeusz Pawłowski, a Łódź-based philosopher and aesthetician, present at the biennale: “And I ask him what he thinks about it, because what Libera shows is simply obscene, they affect his

120

Statement by Wojciech Kozłowski, in: P. Stodkowski [ed.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, *op. cit.*, p. 377.

121

Statement by Zenon Polus, in: P. Stodkowski [ed.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, *op. cit.*, p. 304.

122

Statement by Wojciech Kozłowski, in: P. Stodkowski [ed.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, *op. cit.*, p. 378. The preserved photographic documentation by Leszek Krutulski-Krechowicz and the attached description indicate that aside from Adam Klimczak, Marek Janiak and Andrzej Kwietniewski from Łódź Kaliska, other artists, such as Andrzej Ciesielski, Sybille Hofter, Zygmunt Rytka, Jerzy Grzegorski, Andrzej Lachowicz and Zbigniew Szymoniak took part in the action – documentation of the action of artists invited by Galeria Wschodnia to II BSN, photographic prints glued onto paper and described, the archive of BWA in Zielona Góra. The description placed next to the photos also confirms that the phrase was: “What a shitty event!”

123

Statement by Zenon Polus, in: P. Stodkowski [ed.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, *op. cit.*, p. 303. At I BSN Libera showed, among others, the works: *Niektóre kobiety, dla których onizowałem się w latach 1977–1978* [Some Women I Masturbated to in 1977–1978] and *Niektóre kobiety, dzieci i mężczyźni, dla których onizowałem się* [Some Women, Children and Men I Masturbated to]. These were collages consisting of sheets of paper with traces of dried sperm. He also presented a cardboard with frames documenting his video *Obrzędy intymne*, just like during *Złote Czołko*. Krzysztof Stanisławski’s account indicates that the video itself was also presented – see *idem*, “Spóźniona transawangarda? – na marginesie II Biennale Sztuki Nowej – Zielona Góra ’87,” *op. cit.*, p. 43.

own family, these films. And Pawłowski made me aware of something completely new. He said: 'You know what, I'm going to know in a few years' time whether it was worth watching or not. There are no *ad hoc* statements.' Oh, I liked it. We will see how it is going to function socially. And how the world around us is changing. He was right, he was right."<sup>124</sup>

The today's retrospective opinions on the Wschodnia show remain in line with the assessments formulated just after the biennial. It is worth recalling the insightful review by Krzysztof Stanisławski, who saw signs of a breakthrough in II BSN: a departure from expressionist painting, identified with the trans-avant-garde, in favor of objects, installations and activities constituting a new phenomenon, described by him as "post-trans-avant-garde art."<sup>125</sup> In this context, Wschodnia deserved special attention, as it was "the greatest revelation of II BSN" and "presented the most interesting (perhaps second only to the salon of Wielka 19) and the most diverse exposition of post-trans-avant-garde art. [...] The greatest number of events took place at Wschodnia and the artists were able to create the most heated atmosphere there. Their actions were accompanied by a genuine joy of creation and a desire to establish contact with the audience."<sup>126</sup> According to the critic, other galleries were quite bland compared to the two mentioned venues, and the final "proof that a real change of order had taken place among alternative galleries was provided by the uninteresting expositions of two 'giants' from several years earlier: the Lublin-based Galeria BWA [...] and the Warsaw's Galeria RR [...]."<sup>127</sup>

Stanisławski's review allows us to retrieve the complex temporality of what started to happen in 1986–1987 at Wschodnia. The "discussion on the neo-avant-garde", around its "life after life", its anachronistic continuation in the field redefined by the trans-avant-garde "new expression", generated a space in which "post-trans-avant-garde" art could emerge as a continuation, update and transformation of the neo-avant-garde. Post-trans-avant-garde art changed the vectors of the artistic field of the 1980s, redefined its reference points and remapped it. It also created, retrospectively, a different perspective of looking at the "new expression" itself: it showed it as a phenomenon that only seemingly rejected the conceptual-media and performative culture of the neo-avant-garde of the 1970s, but in fact developed in the field of art permanently transformed by its ideas and practices. Wschodnia was one of the places that built such a different perspective in the second half of the 1980s. A specific summary of this process took place in Łódź, albeit outside Wschodnia, at the "exhibition-installation" *Lochy Manhattanu, czyli sztuka innych mediów* [The Dungeons of Manhattan, or Art of Other Media], organized at the turn of May and June 1989 by Józef Robakowski. As the artist recalls, one of the aims of the project was to draw attention to the element of continuity between the conceptualism of the 1970s and the "new expression" of the 1980s, to show that "this young movement is not only expressionist, but also

124  
Statement by Zenon Polus, in: P. Słodkowski [ed.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, *op. cit.*, p. 304.

125  
K. Stanisławski, "Spóźniona transawangarda? – na marginesie II Biennale Sztuki Nowej – Zielona Góra '87," *op. cit.*, p. 37–44.

126  
*Ibidem*, p. 43.

127  
*Ibidem*, p. 44.

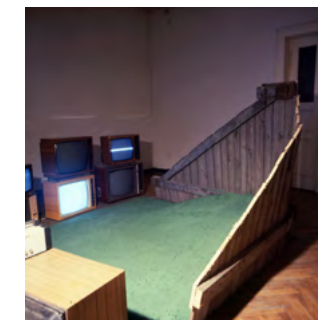
already has the characteristics of postmodern activities, based on conceptual experiences from previous years."<sup>128</sup>

After *Złote Czołko* and the second edition of the BSN, Wschodnia continued its "discussion around the neo-avant-garde" and organized a series of exhibitions that developed the ideas and experiences of art of the 1970s in a new cultural situation. At the turn of 1987 and 1988 a real offensive of activities using technical media took place in the gallery. In May 1987 Andrzej Paruzel showed an installation called *Sznurowadła w kolorze zieleni weneckiej* [Shoelaces in the Color of Venetian Green], which was a clear gesture of confrontation of neo-avant-garde media practices with "new expression". It consisted of two elements – "corners" located opposite each other. On one side, Paruzel set up a "wall" made up of a dozen or so TV sets of different sizes. They were switched on, but not connected to an external antenna, and thus they only emitted cathode-ray tube light; some screens featured a fragmented image of a TV program. The second "corner" formed a small fence made of planks – cut out by Paruzel together with Klimczak and Grzegorski from a larger fence "somewhere in the city".<sup>129</sup> A large amount of green pigment was poured out under the fence – about one hundred kilograms purchased by the artist cheaply in a paint shop, in a way that resembled how building materials – like sand or gravel – were stored on construction sites. The installation can be interpreted as a combination of two realities, two types of media: television monitors, used by the conceptual-media neo-avant-garde, and pigment that as an emblem of "new expression". They marked the field of art, perhaps even the "boxing ring" in which the confrontation would take place, but they also exchanged their features: the pigment became a conceptual medium, while TV sets "regained" their object-material aspect.

Several months later, in October, Robakowski's exhibition *Gabinet kątów energetycznych* [Chamber of Energy Angles] was held at Wschodnia. Until the beginning of 1987, Robakowski concentrated his organizational activity in Łódź on STK and Galeria Wymiany he ran. At the STK premises he could organize a series of meetings and screenings in 1984–1986, as well as the first edition of the *Video-Art-Clip* festival. Following the liquidation of STK the artist turned to Wschodnia more often. *Gabinet* was a multimedia exhibition of his works from the series *Kąty energetyczne* [Energy Angles], developed since the mid-1970s and continued until the mid-1990s. This exhibition can also be interpreted as a gesture of confrontation between a representative of the neo-avant-garde and "new expression". Robakowski turned the idea of an "angle" – an emblem of avant-garde intellectualism and rational attitude in art – into the principal theme of his exhibition in order to demonstrate that it was still relevant in a new cultural situation. To this end, he saturated it with

128  
"Postmodernistyczny garaż. Z Józefem Robakowskim rozmawia Paweł Lisowski," in: P. Lisowski [ed.], *Państwo wojny, op. cit.*, p. 31. Cf. I. Graw, "Conceptual Expression: On Conceptual Gestures in Allegedly Expressive Painting, Traces of Expression in Proto-Conceptual Works, and the Significance of Artistic Procedures," in: A. Alberro, S. Buchmann [eds.], *Art After Conceptual Art* (Vienna: MIT Press, Generali Foundation, 2006), p. 119–133.

129  
E-mail correspondence with Andrzej Paruzel, January 2018.



Andrzej Paruzel, *Venetian Green Shoelaces*, May 1987

ambiguity. The author's text for the exhibition evoked echoes of discourses accompanying conceptual artistic practices in the 1970s, used a similar language, but at the same time it was infused with subtle undertones of a prank and manipulation:<sup>130</sup>

*The works from the series Kąty energetyczne are an expression of my fascination with the theme of an ANGLE as a kind of intuitive geometry. [...] I wonder to what extent "geometry" as a purely abstract idea of human practicicism can function in art? Hoping to demonstrate how important this problem is, I've decided to use mystification, which may become my only argument in the process of seeking the "truth". Attempting to make the idea of an angle a FETISH allowed me to impose geometry on reality, and even on my biological motility – that is, as a consequence, the tension of metaphysical energy. This tension is supposed to be the aim of this absurd work, that is, a way of giving my own articulation to the matter that already exists independently of from me.<sup>131</sup>*

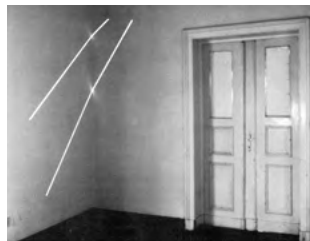
The angle was indeed a recurring fetish at the exhibition appearing countless times, in various forms, media and contexts. Hanging on the walls were photographs of fragments of urban and natural landscapes with angles, as well as paintings and photographs featuring abstract compositions with angles emanating with light or energy. In the second, darkened room, the artist placed a slideshow projector, which projected two lines of light on the wall, refracting in the corner of the room. There was also a video work evoking the idea of energy angles and filling the whole gallery with sounds associated with technical apparatus. A beam of light from a projector played the role of



Józef Robakowski giving an interview during the opening of the exhibition *Chamber of Energy Angles*, October 1987

a link between the two spaces, falling on a screen with its angles marked in black. The frame marked out by angles was filled with shadows cast by the bodies of viewers passing in front of the projector. All elements of the exhibition were arranged in such a way that they complemented one another and formed a complete installation.

In an interview given during the opening,<sup>132</sup> Robakowski distinguished two current artistic attitudes: the rational attitude and the attitude consisting in creating absurd images and content through "one's own expression". He himself opted for the rational attitude – he argued that it also facilitates generating absurd things, sentences and situations.



Józef Robakowski, *Chamber of Energy Angles*, October 1987

130

On the occasion of the next edition of *Gabinet Kątów Energetycznych* at Mała Galeria in Warsaw, in June 1988, Robakowski already spoke directly about his "game of manipulation" used to "blur the clear personal image" – J. Robakowski, "Manipuluję," in: *idem*, *Sztuka poszukiwania decyzji. Dekada 1980–1990*, *op. cit.*, p. 79.

131

J. Robakowski, "Gabinet Kątów Energetycznych," in: *idem*, *Sztuka poszukiwania decyzji. Dekada 1980–1990*, *op. cit.*, p. 35.

132

This interview later became a part of Robakowski's 1987 video *Gabinet Kątów Energetycznych*, based in large part on the artist's documentation of the exhibition at Galeria Wschodnia.

Thus, in a way "on his own turf", he confronted himself with "new expression" and at the same time distanced himself from it, arguing that through rational attitude the same effects and values can be achieved, which were considered specific for this flagship trend of the 1980s. By reducing "new expression" to the element of absurdity he could refer to elements of Dadaistic absurdity, present in his own work for years. One could even go as far as to posit that he understood and designed his exhibition at Wschodnia as a cabinet of rationalist-dadaist curiosities.<sup>133</sup>

The exhibition by Tomasz Samosionek, which concluded 1987, also drew on the ideas and experiences of the 1970s, in particular photo-media conceptualism. It was composed of photographs, objects and installations that involved the analysis and staging of various aspects of the photographic medium – light, emulsion, image and its paradoxical reality. Samosionek built an apparatus to collimate a beam of light – that is to obtain a parallel beam with as little diffraction as possible – and then photographed the collimated light coming from various sources and passing through color filters. Photos of collimated beams were placed on the wall of one of the gallery rooms, while the other room was filled with an installation consisting of black threads, forming a complicated network – it was intended to mark the hypothetical, infinite path of these light beams, subject to reflections and refractions. The subsequent installation featured photographic emulsion transferred from the prints through a long bath in water and dried on the walls of glass containers. The viewers could also delve into the microstructure of the photography – under the microscope they could see the systems of silver grains along with the color, creating various graphic effects. Other installations and objects concerned the relationship between the architectural objects visible in the photographs and their hypothetical "extensions" outside the frame, drawing also on the theory of relativity. This was complemented by the installation on the floor – black and white stripes reproducing the zigzag pattern of parquet slats and striped cushions laid on them. This "couch" was an arrangement solution integrating individual objects and installations into the whole integrated with the gallery space, and at the same time it served as a perverse reference to the seats in art museums.<sup>134</sup>

The culmination of this series of presentations of media practices was another project carried out in Wschodnia by Robakowski. In March 1988, the second edition of the *International Video-Art-Clip Festival* took place in the gallery. In anticipation of the high interest generated by the screening, the public was asked to register in advance in order to reserve places and to collect entrance cards. In the passage between the rooms that form the exhibition space of the gallery, two televisions were set up "back to

133

See J. Robakowski, "Manipuluję," *op. cit.*, p. 79, where the term "curiosity" is directly related to the artist and his work, and T. Zaluski, "On Art History and Its Advantages for Living, Józef Robakowski's Exchange Gallery and Multimedia Collection," in: B. Czubak [ed.], *Art of Exchange. Józef Robakowski's Collection [Latent Capital 4]* (Warsaw: Fundacja Profile and Wilanów Palace Museum, 2013), p. 50–56, 90–92, where I discuss Robakowski's early inspirations with modern "cabinets of curiosities", as well as his use of the idea of "curiosity" in exhibitions he organized in the late 1990s and after 2000.

134

Reconstruction of the exhibition based on photographic documentation from the archive of Galeria Wschodnia and a description of the artist – e-mail correspondence between the author and Tomasz Samosionek, July 2016.



Tomasz Samosionek, *Line, Grain and Space. Photographs from 1982–1987*, December 1987

back” to each other and connected to a single video recorder. The main point of the program was a show of works from the seventh edition of *Infermental*, “the first international magazine on video tapes”.<sup>135</sup>

*Infermental* was a grassroots artistic initiative, an international network of contacts and cooperation in the making, documentation, distribution and presentation of video image. In 1981–1991, eleven editions of the magazine were published, prepared by a changing team of editors from different parts of the world – Europe, North America and Japan. The materials were obtained through an open call for proposals, selected and organized in thematic sections. The *Infermental* network expanded with each successive edition, taking advantage of the networking of each of the regional centers responsible for organizing and editing the magazine. The project was initiated by a Hungarian artist Gabór Bódy, while his wife, art historian Vera Bódy, was in charge of the organization and coordination of the work. Robakowski and Małgorzata Potocka<sup>136</sup> participated in the symbolic launch of *Infermental* in 1981 in Budapest, and then became a part of its international network – Galeria Wymiany run by them operated as one of its “offices”. Thanks to this, they received materials from subsequent editions of the magazine and established contacts resulting in further artistic exchange.

Vera Bódy took part in the second edition of the *Video-Art-Clip* Festival at Wschodnia, presenting the already mentioned seventh edition of *Infermental*. Robakowski, on the other hand, showed his own selection of works by authors from various countries, largely based on materials from the third, fourth and fifth editions of this magazine. The audience could also see material by the critic Elisabeth Jappe about performance art at Documenta 8 in Kassel, a set of works by Maria Vedder – who also visited in Łódź – and a selection of Studio 235 Media Art from Cologne, presented by Alexander Honory and Norbert Meissner. A number of tapes by Polish artists submitted to the “open screen” section were also shown. The review gave the Polish audience a unique opportunity to get acquainted with a broad panorama of current ideas, attitudes and aesthetics of video artists from different countries.<sup>137</sup>

*Video-Art-Clip*, based on the international network of *Infermental*, fit well into the already clearly defined profile of Wschodnia, its self-organizational ethos, openness, community, as well as network and contribution logic of development. In the text accompanying both editions of the event, Robakowski additionally emphasized the idea of video as a medium conducive to the unrestricted development of contacts and interpersonal communication: “The International *Video-Art-Clip* Festival is a kind of *forum* for everything that can be called artistic activity on *video* today, that is a manifestation and at the same time a historical record of the mentality of authors from many countries. *Now, at the moment*, but also earlier.... after all, this movement originated from something and continues with

135

I am writing more about *Infermental* in the text “*Infermental*. Pierwszy międzynarodowy magazyn na kasetach wideo (1981–1991),” in: R.W. Kluszczyński, T. Załuski [eds.], *Wideo w sztukach wizualnych* (Łódź–Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego and Galeria Labirynt, 2018), p. 205–246.

136

Aside from them, other Polish participants included Paweł Kwiek and Ryszard Waśko – see *ibidem*, p. 213–216.

137

Robakowski also showed a selection of materials from the second edition of the *Video-Art-Clip* Festival in May 1988 at Galeria Dziekanka in Warsaw, and in November at the BWA in Lublin. He also presented works from various editions of *Infermental* were at the end of the 1980s in alternative galleries in Kraków, Wrocław, Poznań and Koszalin – see *ibidem*, p. 245.



II International Film Festival *Video-Art-Clip*, standing on the right Vera Bódy and Józef Robakowski, February 1988



II International Film Festival *Video-Art-Clip*, Alexander Honory, Norbert Meissner and the audience in both rooms of Galeria Wschodnia, February 1988

a new perspective in store. It is an optimistic, vital and universal movement. It develops, it resounds. It is spread all over the world as an opportunity for contact between receivers and implementers. [...] Today it plays its role like ‘mail art’ did in the 1960s and 1970s, that is it will have the possibility of independent communication between people.”<sup>138</sup>

Wschodnia’s turn towards the neo-avant-garde, the cooperation with Mikołajczyk and contacts with the international artistic community rooted in minimalism and conceptualism had an impact on Grzegorski’s and Klimczak’s art. As I have already mentioned, they were both educated at the Łódź State Higher School of Fine Arts, mainly in formalistically defined painting and graphic art. The proposals from Mikołajczyk, Robakowski and other representatives of the neo-avant-garde were at first a challenge for them. They did not fully understand such art, but intuitively sensing its importance and potential, they decided to present it at Wschodnia. For them it was a specific educational process, a period of awakening and shaping artistic awareness, active assimilation of stimuli to which they were exposed when organizing individual and collective exhibitions in their gallery.

The transformation that took place in the works of both young artists in 1987 can be generally described in terms of reification of the image, its conversion into an object or installation, created on the basis of “non-artistic” materials and entering into spatial and meaningful relations with the place of its creation or exhibition. These projects were intermedial in character, combining phenomenological problems of perceptual experience with generating meaningful messages through connotations related to the applied materials and their arrangement, as well as through associations created by referring to various cultural codes.

For Klimczak, the breakthrough was his participation in the exhibition *Utopia i Rzeczywistość*, prepared by Mikołajczyk in April 1987. In line with the curator’s idea, Klimczak prepared an installation *Transparent dla sąsiadki* [Banner for the neighbor]. It was a canvas roll, set on two wooden rollers and thus reminiscent of a Torah scroll. Before the exhibition, the object was mounted on the external wall of the building, between the windows of Wschodnia and the adjacent residential premises. On the unfolded part of the canvas, from the side of the gallery, there was an inscription that read “utopia”, and from the neighbor’s side – “reality”. The action consisted of several aspects. Klimczak objectified the painting canvas, prepared a work “for the place” or a site-specific installation, referred the concept of the exhibition to Galeria Wschodnia itself, defining its status in relation to the surroundings in terms of “non-place” or “a separate place”, and finally – with his work – entered the public space. During the exhibition, however, the scroll was presented inside the gallery, with a documentary photograph and a situational drawing, which showed the way it was fixed outside the building and thus allowed its message to be reconstructed. Although this first activity in the public space in the history of Wschodnia

138

J. Robakowski, “*Video-Art-Clip*,” in: *Sztuka osobna czyli republika artystów niezależnych*, exhibition catalog (Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 1991), unpaginated.



Adam Klimczak, *Banner for a Neighbor*, April 1987



was very discreet and “inbred”, it played an important role in Klimczak’s activities: from that moment on Łódź, with its space, history and “inherited memory”,<sup>139</sup> became one of the elements of the thematic universe of his art and gallery activity. Two years after the *Utopia i Rzeczywistość* exhibition, the artist reconstructed the creative process and the transformation of consciousness associated with his work:

*At that time I realized quite clearly (after all, I was living in the rooms of our gallery, formerly an apartment) how symbolic was the wall separating the space of the gallery and the exhibition contained therein from another multi-family apartment with an identical layout. For me, it became the line separating utopia and reality. As a result of such an understanding of the environment, Transparent dla sąsiadki was created – linking two worlds, two concepts. Then there was also another discovery: my city, a safe sphere that I understand and feel. So I became a truly Łódź artist. [...] Since then, this paranoid creation, the bastard of German-Jewish parents, treated like a bastard by the authorities, has become my Arcadia and my Muse.<sup>140</sup>*

The issue of “Łódź” manifested itself clearly in Klimczak’s subsequent work, prepared for *Złote Czółko* in May 1987. In the installation *Miejsce odosobnienia* [Place of Seclusion], the painting canvas was replaced by a photographically exposed canvas featuring a fragment of the center of Łódź, and roofing paper. In this work, the roofing paper was a direct reference to the roof of the building from which the photograph of the city was taken (it was, of course, the roof of the tenement house where Wschodnia is located), but in artist’s later work, another important aspect was the potential reference to the word *papa*, which means both “father” and “roofing paper” in Polish, thus building a bridge between autobiographic and collective dimensions of Łódź history. As Jerzy Busza wrote, in Klimczak’s works the roofing paper is “an artistic paraphrase of the tenement house roof” and as such it is “an ambiguous tribute to the plane that covers us with the metaphorical essence of ‘Łódź’, as well as to ‘papa’, to the City-Father, etc.”<sup>141</sup>

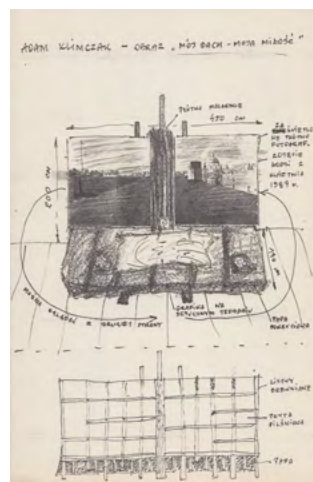
The breakthrough in Grzegorski’s oeuvre was represented by the object titled *Tym, którzy wiedzą* [To Those Who Know], prepared for *Złote Czółko* in May 1987. It was a large, white canvas, stretched and nailed to the wall. In the middle, in a vertical arrangement, sharp stone slates protruded from it, set in a wooden frame hidden under the canvas. The objectification of the painting was accompanied by a powerful expressive charge and a wide range of potential associations. As Jolanta Ciesielska emphasized, this peculiar “relief” was the first attempt to confront the real space, it was a transition from the surface of the painting to the artist’s later installations.<sup>142</sup> Grzegorski built them from various materials and objects – including canvas and other textile materials, wooden slats and logs, stone elements, etc. – he linked them with strings or rubber bands into complex structures and suspended them in the air. The resulting simple, legible and summative construc-

139  
J. Busza, “Trybut dla Łodzi,”  
*Kalejdoskop*, May 1990, No. 5, p. 7.

140  
“Artysta w miejscach odosobnienia.”  
Interview with Adam Klimczak,  
*Kalejdoskop*, May 1989, No. 5, p. 39.

141  
J. Busza, “Trybut dla Łodzi,” *op. cit.*,  
p. 7.

142  
J. Ciesielska, “Tym, którzy nie wiedzą,”  
*Kalejdoskop*, May 1990, No. 5, p. 5.



Adam Klimczak, design for the work *Place of Seclusion* (originally titled *My Roof – My Love*) in the catalog of *Golden Forehead – 1st May Day Art Picnic*, May 1987



Jerzy Grzegorski, *To Those Who Know*, 1987

tions on the one hand determined and shaped the space, and on the other hand drew attention to the relations of their own constituent elements, balancing each other’s weight. According to Ciesielska, it was the spatial balance that was the main problem of the artist’s works of that time, revealing “improbable connections, ‘tentions’ of seemingly broken elements in space.”<sup>143</sup> In the structure of these works, the critic saw two aspects or levels: “The mixture of abstract elements, playing the role of planes or lines, with forms living their own life, included in the ‘ready-made’ condition into the area of composition.”<sup>144</sup>

Grzegorski himself declared his willingness to create installations that could function on three levels. The first level was determined by the transition from image, representation and traditionally understood narrative to material objects, “real events, about a physical being”. The second level, which consisted of meaning and association, was determined by connotations with the “world of relic or industrial constructions”, structural analogies with industrial architecture or machinery construction. On the third level, where he went beyond materiality and object associations, his works were to be perceived as existing “in the world of mind, abstraction and aesthetics”.<sup>145</sup> The installation *Three Points* Grzegorski showed in November 1988 at Galeria “po” [“after” Gallery] in Zielona Góra was a successful attempt to make these assumptions a reality. Wooden and canvas elements, hung on strings, manifested their “poor”, coarse materiality, evoked associations with some primitive machinery, shaped the space through mutual relations, and finally, in their overall configuration, created an abstract effect of a balance full of tension. Unlike Klimczak, Grzegorski did not introduce autobiographical references to his art, giving it a more neutral, depersonalized character instead.

### Self-reliance, or installations and performances

In the following years, Wschodnia continued to develop according to the logic of “open place”, based on direct contacts, networking and contribution. The profile of the gallery as a place where installations and performances that stemmed from the neo-avant-garde tradition and corresponded to the “post-trans-avant-garde” artistic space in the broad sense of the term, was also consolidated. While in 1986–1987 objects and installations dominated, in 1988 performance art gained primacy. There were

143  
*Ibidem*.

144  
*Ibidem*. When talking about “planes” and “lines”, Ciesielska made a reference to the fact that Grzegorski developed in his installations the same issue of the balance of forms that had earlier been examined in his graphic art.

145  
J. Grzegorski, untitled, *Kalejdoskop*, May 1989, No. 5, p. 40.



Jerzy Grzegorski, *Three Points*, 1988

also realizations in which the boundary between the two types of artistic practices was fluid and elusive. The performance could include specially prepared material props with considerable autonomy and presented after the end of the activity as independent objects or installations. Some installations, on the other hand, were remnants or creations of earlier activities, symbolically evoking and emphasizing the performative process behind them.

The ephemerality and the low cost of performance activities in 1988 made it possible to organize over thirty artistic events at Wschodnia – the largest number in the gallery's history to date. Performances and installations were carried out at one's own expense. The necessary materials, tools and objects were purchased by the gallery hosts and the artists themselves, or obtained by any means available under the conditions of the late communist-era economy of scarcity and the inherent black market. A special form of the latter was the "neighbors' market",<sup>146</sup> i.e. the social economy of exchange, based on direct contacts, acquaintances and favors. The "neighbors' market"

*was as a consequence of the social and family circles that served various functions, including economic ones. Such a circle is aware of the needs of its members and the possibilities usually associated with their official place of work. It is facilitated by "information nodes" in apartments or service points, because the transmission of information is also a function in such a circle. Its participants are not equal, and it is usually those who have a supply offer that dominate. The trade within the social circle is not unselfish, of course, although the return takes on a different character, not necessarily monetary. It may take place in kind or in the form of arranging some issue. [...] The participants of the circle also sell their products outside, to the "strangers" in relation to this social-family arrangement. [...] Nevertheless, part of the offer is always reserved for distribution among "our own" within the circle, despite lower, at least directly, revenues. This proves that narrowly understood economic benefits cannot explain the activities of the "neighbors' market".<sup>147</sup>*

This network mechanism displayed many similarities to the network of artistic contacts and cooperation on which Wschodnia's activity was based. In fact, it was an economic and social factor that made this cooperation possible in many respects. In this sense, it contributed to the installation-performative profile of Wschodnia in the late 1980s and early 1990s. The variety of artistic practices presented in the gallery at the turn of the decade seems to be more orderly when one notices the existing thematic, network and social or organizational points of contact between them. One of the recurring themes of performances was the question of balance – balancing at the border of the critical point at which a balanced relationship may collapse. The presentations that touched upon

146

See M. Bednarski, *Drugi obieg gospodarczy. Przesłanki, mechanizmy i skutki w Polsce lat osiemdziesiątych* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1992), p. 204–207.

147

*Ibidem*, p. 205.

these issues were characterized by economical use of means and formal minimalism, or even asceticism, they were also quite abstract in character and message, although at the same time they strongly involved the audience and evoked lively emotional reactions. In April 1988 Anna Płotnicka made the performance *Co jest na górze – jest na dole* [As Above, So Below] with the use of large-format panes. The artist, pressing on a pane of glass resting on her body, slowly brought it up vertically, to the point of short-term balance, and then let it to fall on the floor. The idea was to make sure that the glass, when falling on the floor, would not crash, but rather settle safely thanks to the air cushion that is formed during the fall. The audience reacted with tension, anxiety and surprise to particular moments of the action. The performance undoubtedly had a phenomenological and material dimension, as it used glass as one transparent, visible and invisible medium in order to emphasize the presence of another – the air. However, it also had a symbolic and existential dimension, probably more difficult to access: the artist wanted to evoke a phrase about "holding on to the air", referring to the situation of seeking support in life, especially when someone "has nothing to hold on to". The message was universal, but the fact that Płotnicka heard this expression in a conversation between two women from her family also lent it a gender aspect.

The glass was also used as a prop in a performance by Zbigniew Warpechowski with the participation of Norbert Klassen, Boris Nieslony, Jacques van Poppel and Roi Vaara. All the artists belonged to the Black Market performance supergroup at that time and performed under its name, taking part in a kind of tour of Poland.<sup>148</sup> During the group's appearance at Wschodnia, while they were evoking the subject of travel, Warpechowski initiated his own action. He played the role of a "table": lying on his back, he raised his arms and legs so that the remaining artists could rest a glass "table top" on them. Then, sitting on chairs at such a "table", they knocked lightly on the glass to indicate where it should be lifted or lowered in order to position it horizontally.<sup>149</sup> Finally, they placed a glass ball



Performance on Zbigniew Warpechowski's initiative as part of the Black Market's presentation, October 1988

on the "table" and Warpechowski tried to move the glass plane in such a way that the ball would not fall off it. In the second part of the action, four artists sat down on the floor, becoming the "legs of the table", and the glass "top" rested on their heads. Warpechowski, walking around the "table", knocked on the glass, giving a signal where to lift it or lower it. The whole could be perceived as a performative mini-treaty on interpersonal relations, cooperation and unstable balance within a group. The success



Anna Płotnicka's performance at the exhibition *As Above, So Below*, April 1988

148

During their nearly one-month stay in Poland, Black Market members performed in Sandomierz, Warsaw and Łódź – see Z. Warpechowski, *Zasobnik* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1998), p. 114. As the invitation to the Wschodnia performance indicates, presentations were also planned in Kraków and Poznań – Black Market, *Philosophy & Performance*, invitation to the event at Galeria Wschodnia, ephemera, the archive of Galeria Wschodnia. However, it was not possible to determine whether that eventually happened. Initially, Zygmunt Piotrowski was also among the artists, but before his arrival in Łódź he decided to leave the group and, although his name appears on the invitation, he did not participate in the performance at Wschodnia.

149

See the author's description of the performance – Z. Warpechowski, *Zasobnik*, op. cit., p. 114.



of joint actions depended on their coordination, which, however, required submission to the power of someone else and could lead to the objectification of the individual. Perhaps, however, the solution to this dilemma lied in the interchangeability of roles.

Several days later, Janusz Bałdyga performed at Wschodnia *½ performance parzysty* [*½ Even Number Performance*]; it also featured panes, although not as spectacularly as in Płotnicka's or Warpechowski's works. This was one of Bałdyga's last performances under this common title in 1986–1988. For the purpose of this edition, the artist built a series of objects and installations of linear forms, which symbolically annexed and articulated the gallery space, introducing divisions and tensions into it, as well as creating an impression of a dynamic balance. Some of the installations were mobile and played a role in the performance itself. The whole thing was presented as an independent exhibition after the performance. Reconstructing the shape, course and sense of his undertaking, Bałdyga writes now:

*The key action complementing the sense of the objects installed at Galeria Wschodnia in 1988 were single gestures that created elementary meanings. Particularly important was the work Horyzontalny/wertykalny – ½ [Horizontal/Vertical – ½], referring to the form of the cross. It was characterized by ephemerality and, on the other hand, a departure from the canonical form of juxtaposition of two perpendicular lines in a vertical and horizontal arrangement. I drew the standard or canon of the cross with a black line on a white wall. The object itself, consisting of a tight rope, glass and steel elements, was a mobile organism susceptible to changes and transformations. My gesture of combining two perpendicular elements questioned their cultural meaning by moving away from the unambiguity of the canon drawn on the wall. I call this type of action a single gesture performance. The second work concerned the boundary around one's own body. The regular spiral made of a transparent plastic tube is a perfect guideline through which I pull red wine. My body in a white shirt is "outlined" with a red line, pulsating, integrated with its character, shape and temperature. The second sequence is to reject the red substance beyond the boundaries of my body. Using a three-meter long wooden gutter I draw half of the circle with wine pushed out of a plastic tube. The place I have chosen, which is delimited by a wall, makes it possible to draw the border in the form of ½ of a circle, the second part remains outside the area of our experience. The work, which was not subject to my interference, is two seemingly twin frames joined together in forms resembling step pyramids. They were glazed using natural support points resulting from the way wooden elements were joined together, and thus were objects of limited stability. The two forms were placed in a larger hall of Wschodnia, opposite each other on the diagonal axis. This gives the impression of annexation of the whole space. I call this work ½ piramidy [½ of a Pyramid] [...].<sup>150</sup>*

Bałdyga's activity can be interpreted as the performativization and potentialization of selected cultural symbols. The artist tried to purge them from conventionalized content and reclaim their hidden

150

E-mail correspondence with Janusz Bałdyga, September 2018.

semantic potential by reducing them to the gestural dimension, to the material-dynamic aspect. The gesture was not a carrier of specific meanings here, but rather something that was supposed to liberate the pure semantic potentiality that emerged from space and body: from their elementary relations and the flows that took place between them. Bałdyga's performative gestures restored the dynamics to the cross, circulation, pulsation and body temperature to the blood, and to all the symbols used – pure potentiality, additionally evoked by the half-life of the objects and activities that were carried out only in "½".

The relationship between the body and space was also addressed in the performance 'Shun, performed by Zbigniew Piotrowski in November 1988. The meditative practices of the artist emerged from the search for esoteric sources common to all religious systems and consisted in contemplating silence, duration, his own body, as well as the place and its specificity.<sup>151</sup> The activity at Wschodnia took place in the passage between the two exhibition rooms. The artist stood there barefoot, almost motionless, bringing his body into a state of tension, increased attention and receptivity. One could get the impression that he was trying to intensify the experience of his own body in this particular place and integrate it with the surrounding space: to allow the latter to "penetrate" the body and at the same time to "saturate" it or "mark" it with its reflective, self-con contemplative presence. This way, he reinforced the presence of the space itself and made it visible to the audience. In the *Stalker* performance, carried out two years later, the artist additionally "expanded" the space of Wschodnia with the experience of the presence of another place. First, he spent several hours in the open air, sitting by a bonfire lit in a nearby "wild" square, and then moved his contemplative activity into the gallery's interior.

The private, home space of Wschodnia, serving not only as a venue for presentation, but also for creating art, was sometimes used as an art studio. Several artists had the same association and through their installations decided to "move" the space of their own studios there. It was about the interventional transformation of Wschodnia, palimpsest-like layering of traces of other places within its space, opening it to a "hospitable" relation with them.

Two such installations were created in May 1988 as part of the second edition of *Złote Czółko*. At the exhibition *Wystąpienie II* [Appearance II], Mikołaj Smoczyński showed photographs from the series *The Secret Performance*, as well as the installation *Przeniesienie (fragmenty)* [Transfer (fragments)]. Both elements were closely linked to the artist's studio in Lublin, located at the Institute of Artistic Education of the Maria Curie-Skłodowska University at 11 Zana Street. From 1983 Smoczyński focused on the space of that room, first photographing its entire interior, then the



Janusz Bałdyga, *½ Even Number Performance*, October 1988



Zbigniew Piotrowski, 'Shun, performance, November 1988

151

A.M. Leśniewska, "The Artist's Space," *Exit*, 2006, No. 1, p. 4035.

walls, and finally concentrating on the floor itself. Photos presented at Wschodnia showed the floor of the studio, covered with PVC tiles, as well as oil stains spilled on it, in which were reflected the windows and the light coming in through them. The eponymous term “performance” referred, on the one hand, to the artist’s activities, the traces of which, visible on the floor, were recorded in the photographs. On the other hand, it evoked the effect of time – both the (long) exposure time of the photographs themselves, as well as the time of existence of the matter recorded on them.<sup>152</sup> Perhaps it was also about the “secret performance” of the artistic act, thanks



Mikołaj Smoczyński's installation *Transfer (fragments)* at the *Appearance II* exhibition, May 1988

to which ordinary, “commonplace” materials became detached from their utilitarian contexts, turning enigmatic and expressive, gaining symbolic potential, so that they evoked existential themes – singular presence, permanence, trace and memory. The *Transfer* installation was also a record of a specific “performance”: PVC tiles, torn off the floor of Smoczyński’s Lublin

studio, were installed on the walls of one of the exhibition rooms at Wschodnia. As the artist himself recalled, “in 1987 I decided to tear off the floor. I was tired with it. I’ve had enough of the place that has already absorbed the traces of past experiences and was no longer able to initiate new ones [...]. The floor was a layer of PVC. [...] Once I had detached the tiles from the ground, I put them together, making sure that they remained in the order in which they had been before, when they were the floor. I packed them and took them to Łódź. There I installed them again on the walls of one of the rooms. They created a kind of wall limiting the interior from all sides. They stretched from the gallery floor to the ceiling.”<sup>153</sup> The installation at Wschodnia was not only another attempt to reconfigure the everyday, “familiar” experience of space and matter,<sup>154</sup> but it also helped Smoczyński to overcome fatigue associated with many years of exploring the space of the Lublin studio and start creating installations exploring the specificity of subsequent, diverse places.<sup>155</sup>

Witosław Czerwonka acted in a different, more conceptual and immersive way in the realisation of *Przestrzeń przenośna – Sopot w Łodzi* [A Portable Space – Sopot in Łódź], also created during the *Złote Czółko*. By means of an audio installation, which consisted of a



Witosław Czerwonka's installation *A Portable Space – Sopot in Łódź*, May 1988

152

P. Majewski, “The metaphysics of ‘pictures realized’. Selected aspects of Mikołaj Smoczyński’s early works,” in: M. Lachowski [ed.], *Mikołaj Smoczyński. A Retrospective* (Lublin: Warsztaty Kultury – Filia Centrum Kultury w Lublinie, Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, 2011), p. 44.

153

M. Smoczyński, *Czas przeszły. Komentarze do prac zrealizowanych w latach 1980–1999*, Lublin 1999, typescript, cited after M. Lachowski [ed.], *Mikołaj Smoczyński. A Retrospective*, op. cit., p. 132. Smoczyński’s description may suggest that in the same year he removed PVC tiles from the floor of his Lublin studio and used them for the realization of *Transfer* at Wschodnia. This is how his statement in the above catalog was interpreted, which erroneously states that this work was created in 1987, as part of I Majówka Artystyczna *Złote Czółko* – see “Kalendarium,” in: M. Lachowski [ed.], *Mikołaj Smoczyński. A Retrospective*, op. cit., p. 190 (also p. 46, 132). In fact, it was created a year later, in the course of the next edition of *Złote Czółko*.

154

“I provoked a situation that contradicted everyday experience. [...] A person entering this space is placed in a state of unstable equilibrium. I induce a moment of uncertainty, anxiety and this anxiety causes us to start thinking in other categories about fragments of reality that we know very well.” – “Uczucia mieszane.” Magdalena Ujma’s interview with Mikołaj Smoczyński, *Czas Kultury*, 1995, No. 4, p. 61.

155

Smoczyński stressed that the project at Wschodnia was his “first serious and responsible attempt with installation” – *ibidem*, p. 60

stereo and four speakers, he played a recording of a specific sound performance in one of Wschodnia’s rooms. It was a series of sounds that the artist recorded while walking around his Sopot studio and knocking on various objects there. On the floor, as a complement to the installation, there was also the address of the studio, and on the walls – photographs of its individual walls.

Marek Chlanda appeared at Wschodnia in April 1990, most likely through Jaromir Jedliński from Muzeum Sztuki in Łódź.<sup>156</sup> In the late 1970s, the artist introduced wooden elements – boards, blocks, slats – and roofing paper into his works on paper, which gradually transformed them into objects, often leaning against the wall, or into installations emphasizing their connection with the surrounding space. The exhibition *Wyobraźnia martwa* [Dead Imagination], which conveyed the artist’s fascination with the art of Kazimir Malevich, featured a group of such works. Some of them had been completed before Chlanda’s arrival in Łódź, while others were made on the spot, using materials that the artist found in the gallery. The latter set was a reaction to the experience of the space of Wschodnia. As Maria Morzuch wrote, “in the dimensions and repetitions of the architectural arrangement of the gallery”<sup>157</sup> Chlanda noticed a similarity to the space of his studio and tried to use this similarity, creating installations freely inspired by the spatial relations characteristic of the place where he used to work. These structures were located in the corners of the gallery space and in the hallway. They seemed coarse, fragile, provisional and temporary. Some, especially those in the hallway, resembled materials left over from some renovation work, resting against the wall in some random place. All of them “held” drawings with a more or less processed theme of a black square or other element from the universe of Suprematism, seemingly rewriting Malevich’s idea in the spirit of Existentialism characteristic of the 1980s. Two other realizations confronted Wschodnia with the memory of the place where the gallery functioned, with its material and cultural aspect. Mikołaj Smoczyński, returning to Wschodnia at the turn of 1991 and 1992 with the exhibition *Akcja równoległa* [Parallel Action], also showed his *Zdjęcie* [Removal/Photograph] among the prepared works. It was an “image” created as a result of sticking a cotton canvas reinforced with plaster on the wall, and then tearing it off together with the paint and plaster fragments. The title “removal/photograph” referred to a series of analogous site-specific actions carried out by the artist since 1990 and evoked both “photographic” associations – the wall was a “negative” for the emerging “print”, and “archeological” ones – the aim was to remove what is on the surface and reach deeper layers that hide the “memory” of the place. At Wschodnia, Smoczyński “took off” the “image” of the wall around the door, which connects both exhibition rooms and exposed it

156

Interview with Adam Klimozak and Jerzy Grzegorski, July 2016.

157

M. Morzuch, *Kręgi Wschodniej*, herein, p. 525.



Marek Chlanda, *Dead Imagination*, April 1990

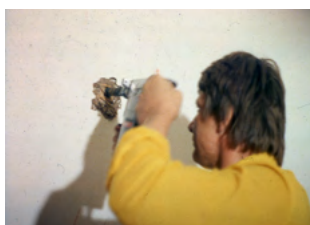


Mikołaj Smoczyński's installation *Removal/Photograph* at the *Parallel Action* exhibition, December 1991



on the gallery wall behind them. This “archaeology of the place”, however, was limited to the strictly material aspect of its memory and could only indirectly provoke a general reflection on what had happened there in the past.

The cultural dimension of the memory of the place was invoked in the *Way-out* action carried out in April 1989 by Piotr Bikont, Jarosław Orłowski, Andrzej Chętko, Wojciech Czajkowski and Jerzy Czuraj, i.e. people associated with the former Salon Trupy A i P. Since the establishment of the gallery, the relations between



Jerzy Czuraj performing during the *Way-out* action, April 1989

them and Wschodnia were tense, albeit far from hostile. This was evidenced, among other things, by the fact that at the beginning of 1986 Chętko presented (together with Leonard Grabowski) his mail art collection, and Bikont had a sing-song recitation performance to the music of Krzysztof Knittel and Marek Nędziński, during

which Bikont's films, screened from projectors held in hands and moved by Cegiela and Grzegorski, provided visual setting for the action. *Way-out* was an opportunity for the entire “management” of Trupa A i P, as well as their artist friends, to perform at Wschodnia together. It was most likely Bikont's idea, as he wanted for the Trupa to symbolically say goodbye to the place, and to be able to mark its distance to the character it acquired after it was transformed into an art gallery.<sup>158</sup> The event also included the opening of an exhibition of Czuraj's paintings and a show of unspecified video materials. The actual action consisted in drilling a hole in the wall separating Wschodnia from the adjacent apartment with a symmetrical layout. Chętko, dressed in a yellow suit, started to drill through the wall. Then he handed the drill over to Czuraj, who continued his work. When the exit opening was made, the audience gathered in the gallery could look inside the neighboring apartment (rented for this occasion from Lucyna Wierzbicka, who lived there) and see Bikont, Orłowski, and after a while also Chętko and Czajkowski – eating, drinking and smoking cigarettes at a lavishly laid-out table. It is worth mentioning that among the goods consumed there were luxury foreign goods bought at Pewex.<sup>159</sup> Thus, Wschodnia was confronted with its own past, with the “prehistory” of its place, and at the same time with another option of using it, abandoned when the gallery was established there and now inaccessible, existing only on the basis of parallel time or alternative history. “The feast”, viewed through a hole in the wall, suggested – somewhat one-sidedly – that earlier cultural practices at Wschodnia had served as affirmation and cultivation of the “art of life”, while now only art was cultivated in the gallery spaces, art that remained separated from “real life”

158  
Interview with Piotr Bikont,  
February 2015.

159  
*Ibidem.*

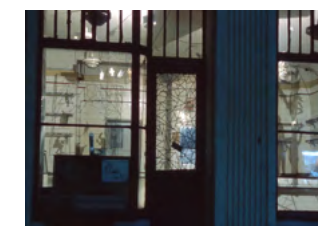
outside the gallery. Perhaps *Way-out* was not only a symbolic farewell of the members of Trupa A i P to the place, but also a hint for its current users how to “go beyond” the shell of too narrowly understood art and open up to the “life” taking place outside.<sup>160</sup>

In the discussed period, Wschodnia actually opened up to the outside, although not in the sense and scope that would satisfy Bikont or other members of Trupa A i P. It involved episodic activities in urban space. They resulted from the creative principles of individual artists, whose requests and suggestions were realized by the hosts of Wschodnia, and not from a general change in the way of operation or profile of the gallery. During the second edition of *Złote Czółko*, Wojciech Zamiara carried out an action consisting in hanging three large-format colorful pieces of fabric on the wall of a tenement house visible from Wschodnia's courtyard. A blue square, a red triangle and a yellow circle, in stark contrast to the greyish plaster falling off the wall, were arranged in a kind of badge or medal; perhaps they were a kind of symbolic decoration for the city. The second installation, made of cords stretched over the “well-like” courtyard of a tenement, was built on a different property. At the turn of June and July 1990, Sibylle Hoftter presented her *Nowe Obiekty* [New Objects], inspired by scenes from Fellini's films, cut out of sheet metal in silhouette-linear forms. They were suspended in space and illuminated in such a way that they cast precise, “drawing-like” shadows on the walls. The artist also asked to be allowed to place some objects outside the gallery, in one of the nearby shops. The owner of a butcher's shop located on the other side of Wschodnia Street agreed. As a result, after dusk, the shadows cast by Hoftter's objects could be observed not only in the gallery, but also inside the butcher's shop. However, it was not a site-specific action, but rather an attempt to expand the ready-made objects by including them in the social environment. Finally, it is worth mentioning Teresa Murak's work in this context. The artist first appeared at Wschodnia in March 1990, presenting an exhibition and performance entitled *Ścierki wizytek* [Visitandines' Washclothes]. As part of her work, she sowed cress on an old cloth used by nuns in the monastery and suspended it in the door connecting the two rooms of the gallery. A few months later, in June, Murak performed the action from the series *Zasiewy – Bioenergetyczna suknia roślinna Teresy Murak dla...* [Sowing – Bioenergy Plant Dress by Teresa Murak for...] under the aegis of Wschodnia. About three kilometers from the gallery, in the police booth of the Road Traffic Department at the intersection of Strykowska and Źródłowa Streets, the artist placed a “robe” made of fabric sown with cress, resembling a standing figure. In doing so, Murak referred to one of the first projects with the use of sowings – the action *Procesja* [Procession] from 1974, when, dressed in a

160  
See also D. Muzyczuk, “Deliberations on Economics Cooked Up in the Back Room – Phase Two,” herein, p. 465-466.



Wojciech Zamiara, *Is Direction Necessarily a Division?*, installation arrangement, May 1988



Sibylle Hoftter's *New Objects*, the butcher shop at 36 Wschodnia street, June – July 1990



*Bioenergy Plant Dress* by Teresa Murak for... in a police booth on the corner of Strykowska and Źródłowa Streets, June – July 1990

similar robe, she wandered along the streets of Warsaw. A photo from this event was placed on a leaflet informing about the project prepared under the aegis of Wschodnia. The leaflet also included a text by Jolanta Ciesielska, who noted that the artist “extends her presence by leaving an active bioenergetic field, composed of living tissue of plants or a pulsating solution. Fitting into the context, it balances between the reality of the fact and its conventionality, generalization and concreteness, an escape from problems and from what constitutes their basis – individual life.”<sup>161</sup> This was not the only case when “living matter” was used in artistic practices at Wschodnia. In February 1990, Leszek Golec installation *Oddycha i mruży oczy* [It Breaths and Squints] – a wooden structure made of boards, arranged on the floor in the shape associated with a fish skeleton – also included an animal performance. In the triangular “fish head”, covered with a glass plate, a living rat was moving.

Another series of activities at Wschodnia was associated with Paweł Kwaśniewski, a representative of a new wave of radical, expressive performance with elements of physical self-aggression. The series opened with *Pieśń o różowym trójkącie* [A Pink Triangle Song], produced during the second edition of *Złote Czołko* in May 1988. It was a symbolic



Preparations for Paweł Kwaśniewski's performance *A Pink Triangle Song*, May 1988

tribute and commemoration of the artist's friend, a gay man who had died of AIDS several months earlier.<sup>162</sup> Kwaśniewski, dressed in a white suit, was lying under a bucket suspended from the ceiling of the gallery, filled with highly diluted emulsion paint – white with some red. Through a pipe from the bucket, the pinkish liquid poured straight into the mouth of the artist, who spit it out, trying to breathe, and at the same time emitted the sounds of gargling, spitting and throttling, which made the eponymous “song”. The liquid, splashing around, stained the white outfit in pink. The performance didn't last long – the tube was poorly attached and quickly slipped out of the bucket – but managed to produce a condensed, affective message. The symbolism of the pink triangle, used to mark homosexual men in Nazi concentration camps, was associated with the artist's acceptance of the role of the victim, and an action that can be read as a symbolic gesture of redress for gay men, and at the same time a charge against a society that excludes them.

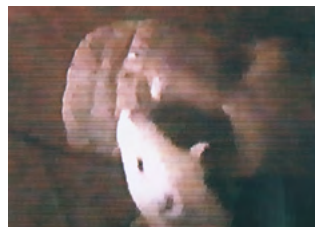
The same evening the Finnish group Jumalan teatteri, invited to Wschodnia through Kwaśniewski's contacts, gave a performance. A year earlier, in Oulu, Finland, the artists, who were still students of the Finnish theatre academy, made their debut with an aggressive performance during which they were naked and threw food at the audience, fired firecrackers and used powder fire extinguishers.

161

J. Ciesielska, “Teresa Murak – zasiewy,” in: *Teresa Murak. Z cyklu Zasiewy – Bioenergetyczna suknia roślinna Teresy Murak dla...*, leaflet accompanying the artistic action, photocopy (Łódź: Galeria Wschodnia, 1990).

162

E-mail correspondence with Paweł Kwaśniewski, August 2018.



A living rat inside Leszek Golec's installation *It Breaths and Squints*, February 1990

The action against the conservative educational policy of the theatre academy and, more broadly, against the social status quo, ended when the fire brigade and the police were called. Some of the spectators ended up in hospital with breathing problems caused by powder from fire extinguishers, and members of the group, accused in the media of anarchism and terrorism, were arrested and sentenced to pay a fine and serve time in prison (ultimately changed to community service).<sup>163</sup> The action of Jumalan teatteri at Wschodnia can be seen as a continuation of that performance. In the darkness, lit only by a single spotlight, one of the group's



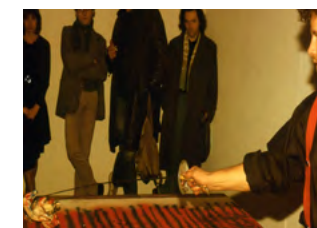
Setting off the fire-extinguisher at the performance by Jumalan Teatteri, May 1988

members delivered a speech in English, simultaneously translated into Polish, in which he addressed social themes, the issue of the fight against the system, the sense of the work of art as an expression of political attitude, as well as the theater as a purification method and a path to authentic existence. Another artist walked naked around the gallery, while the others, with the sounds of beats, were building a growing pace of narration. The action culminated in a firecracker being fired and the opening of a powder extinguisher, which led to the escape of the audience and the breakdown of two video cameras used to document the event.

At that time, Kwaśniewski, as well as Joanna Czerwińska, Janusz Ducki and Waldemar Petryk, cooperated with the Warsaw-based Galeria Kalypso [Calypso Gallery], which had been operating since the end of 1983 in Petryk's apartment. Thanks to Kwaśniewski's mediation each of the artists was featured at Wschodnia in November 1988. The artist himself gave the performance *O łowach* [Concerning Hunt]. First he greedily chewed and ate pieces of roast chicken, probably a figure of “caught game” here, then he spread glue on his face, hands, arms and hair and began to sprinkle them with feathers. At the same time, he waded across the floor, tearing with his feet a sheet of fabric attached to it, and then stitching it in his wake with a stapler. This way, he symbolically embodied a hunted animal, taking on the role of the victim. The action evoked mixed feelings for various reasons – Adam Klimczak, for example, could not forgive the artist that he wasted a large part of the chicken, scattering pieces of it on the floor. Perhaps it was precisely these controversies that caused Kwaśniewski to return several months later with the performance *List do Łoździan* [A Letter to the People of Łódź]. A raw chicken laid on a table covered with white fabric was first painted with

163

See [https://fi.wikipedia.org/wiki/Jumalan\\_teatteri](https://fi.wikipedia.org/wiki/Jumalan_teatteri) [access: 20 July 2018].



Paweł Kwaśniewski's performance *A Letter to the People of Łódź*, March 1989



a spray in predatory red and black stripes, and then it was stabbed by the artist with an épée and moved along the table like a billiard ball. This time, after the action, Klimczak managed to take over the chicken, removed the painted skin and cooked it for dinner.

Another distinct group of events were activities related to Łódź Kaliska. The end of the 1980s marked on the one hand the closure of the “heroic” and “neo-Dadaist” period of the group’s activity, focused on criticizing neo-avant-garde artistic culture, developing practices of “embarrassing art” and taking up questions about individual freedom in art and society. On the other hand, it also saw the emergence of projects based on travesting well-known works from the history of art and announcing the birth of the Łódź Kaliska Museum: a new formula of the group’s activity, developed in the 1990s and placed in the context of the postmodern culture of citation and pastiche. In the background of these processes there was a rivalry between the members of the group, which made it clear above all in their individual appearances.

The link between these issues can be clearly seen in the activities carried out under the aegis of Galeria Wschodnia. During the second edition of *Złote Czółtko*, Łódź Kaliska staged the “theater show” *Kinder haben Rechte*, as well as organized an action of arranging a picture and shooting a film based on Hieronymus Bosch’s *The Haywain Triptych*. The first of these events took place at



Shooting of the Łódź Kaliska movie *The Haywain*, May 1988

Teatr Studyjny in Łódź, courtesy of Jolanta Ciesielska, who ran an art gallery there at the time. The second one took place in the open air, in the area surrounding the Łódź State Higher School of Visual Arts. “The theater show” was an excellent summary of the group’s activities to date. Based on the poetics of the absurd and foolery, it was a manifesto of faith in childish infantilism, immaturity, embarrassment, negation of all principles and consistency in contradiction as the only way to unrestricted and ultimately unattainable lasting freedom. The noisy performance consisted of a set of parallel, disorderly actions: Andrzej Kwietniewski and Marek Janiak delivered texts, a professional actor read the group’s manifesto, Andrzej Rzepecki walked around the stage with a white and red bulb on his head and a plaque with the inscription “First of all I am a Polish artist”, skits were performed and all these activities were accompanied by a naked female model sitting on the stage.<sup>164</sup>

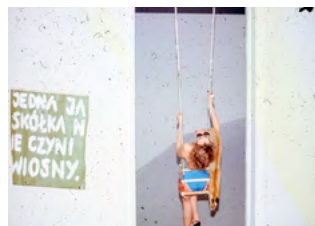
*Wóz z sianem* [The Haywain], on the other hand, was a complex organizational, logistic and production undertaking, with the participation of numerous crew members and extras, leading to the creation of a photograph staged on the model of Bosch’s work (later

164

J. Lubiak, “Immaturity and dirty realism as Łódź Kaliska’s artistic strategies,” in: *idem* [ed.], *Frankness and Blague. The Ethics of Łódź Kaliska’s Works 1979–1989* (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2010), p. 161–162.



Łódź Kaliska theater play *Kinder haben Rechte*, Teatr Studyjny, May 1988



Łódź Kaliska’s muse Pynio (Małgorzata Kapczyńska) at the *Mrs. Mela, Kapczyńska, Tilof* exhibition by Andrzej Kwietniewski, April 1989



From the left: Zofia Łuczko, Andrzej Paruzel, Małgorzata Kapczyńska (Pynio), April 1989

printed on a large format photographic canvas and supplemented with painting inserts) and a film documenting the entire process of the creation of this contemporary, ambiguous travesty of Bosch’s allegory.

From April to June 1989, members of Łódź Kaliska gave a series of individual appearances at Wschodnia to celebrate the tenth anniversary of the group’s existence. The activities of Rzepecki and Janiak deserve special mention. Unlike Andrzej Kwietniewski, who juxtaposed triangular constructions resembling abstract artworks with the “muse” of Łódź Kaliska, Pynio (Małgorzata Kapczyńska), who was swinging between the rooms of Wschodnia wearing a swimsuit and to the sounds of “hack-job music”,<sup>165</sup> and Andrzej Świetlik, who presented photographs of fictitious members of his family, subsequently painted black by Makary Wielogórski, Rzepecki and Janiak created situations that threatened their health or even life. They both had previously sought to test their bodies and consciousness, to overcome fear and personal limitations at all costs. As Rzepecki recalls, “we clearly felt, especially me and Janiak, that we approached a dangerous boundary, and that we wanted to do that, we wanted to prove ourselves. The time comes when a man comes to a conclusion that he has done so many things that there is no sense to go further.”<sup>166</sup>

Rzepecki’s performance *Chyba czas już umierać* [Maybe It’s Time to Die]<sup>167</sup> given at Wschodnia ended such type of activity and was meant as a gesture of symbolic parting of the artist with Łódź Kaliska and the alternative artistic movement.<sup>168</sup> Krzysztof Jurecki described it as follows: “We could see the artist sitting quietly, with a large bag filled with stones brought from above the Raba River hanging over him. After the fuse burned out, the contents of the bag were to be poured on his head. Rzepecki’s task was to withstand the psychological tension resulting from waiting for the stones to fall. The bag was connected to a large water-filled balloon by means of a clever construction. When the bag burned through, the balloon was punctured and its contents splashed the amused viewers.”<sup>169</sup> Rzepecki himself managed to avoid the falling stones: “It took such a long time that I didn’t hold it and when they started to fall, I stepped aside and survived.”<sup>170</sup> This symbolic suicide was accompanied by gunshots from a BB gun and surrounded by collages made of railway tickets with the name of the Łódź Kaliska railway station and ridiculous drawings in the style of “a grey square on a white background”.<sup>171</sup> Although the artist did not actually part with the group and later participated in its activities carried out under the name of Muzeum Łodzi Kaliskiej, at the beginning of the 1990s he became more involved in making individual video works, focused on his family life. The earliest of them were presented at Wschodnia under the common title *Królów jest bez liku* [There Are Plenty of

165

K. Jurecki, “Chłodnym okiem? Jubileusz 10-lecia Łodzi Kaliskiej,” *Kalejdoskop*, July – August 1989, No. 7–8, p. 46.

166

“I thought that somewhere inside me, there was an objection against this craze of everyone in one direction, that I wanted something else.” Zbigniew Libera talks to Adam Rzepecki, in: D. Radziszewski [ed.], *Preferuję bardziej zrzuć niż kulturę*, exhibition catalog (Nowy Sącz: Małopolskie Centrum Kultury Sokół, 2013), p. 65.

167

It was a radicalized version of the performance *Druga śmierć Ajschylosa* [The Second Death of Aeschylus] from 1986 – see D. Kuryłek, “Really, I’m not a nihilist. Chosen aspects of Adam Rzepecki’s work from the years 1979–1989,” in: D. Radziszewski [ed.], *Preferuję bardziej zrzuć niż kulturę*, op. cit., s. 37–38.

168

*Ibidem*, s. 38.

169

K. Jurecki, “Chłodnym okiem? Jubileusz 10-lecia Łodzi Kaliskiej,” op. cit., p. 46–47.

170

“I thought that somewhere inside me, there was an objection against this craze of everyone in one direction, that I wanted something else.” Zbigniew Libera talks to Adam Rzepecki, op. cit., s. 65.

171

K. Jurecki, “Chłodnym okiem? Jubileusz 10-lecia Łodzi Kaliskiej,” op. cit., p. 47.

Kings] in December 1990.

The main element of Janiak's performance was a two-day session of *Ćwiczenia wyzwalające* [Liberating Exercises], closing the cycle of activities carried out under this title since the beginning of the 1980s. By doing them "for the camera" or in front of the audience, Janiak made an attempt to perform difficult or impossible actions – for example film tricks, which seemed to belong to the world of children's imagination, unrestricted by the realism of adulthood. They were supposed to be the realization of what one only dreams of in adulthood, but what, due to various limitations, is not realized in practice. In this sense, the "exercises" were also "liberating": they allowed one to do what is dangerous, what is socially or morally unacceptable, or what is simply not right to do.<sup>172</sup> The performance at Wschodnia had a complex, multi-element structure and "initially consisted in 'lulling' the audience by reading a long, tedious text *Rozważania niefrasobliwe dla ludności* [Carefree Reflections for the Population]."<sup>173</sup> According to the pre-approved script, Janiak was "disturbed" by Klimczak and Grzegorski, who brought him water, offered him a cigarette or gave him flowers. Then the artist repeated two exercises he had previously performed: he tried to run up the wall and hit a soldier figurine standing on a pedestal with a toy pistol. It was intended to illustrate the evolution of "exercises", which at first were an attempt to play humorous tricks or games. The main performance had a completely different character. "Janiak, perversely dressed in white, carried out the most dramatic and drastic action from the *Ćwiczenia wyzwalające* series."<sup>174</sup> He attached a knife to a flexible bamboo rod, tightened the rod, tying it with a string to the floor, and stood on the other side, exposing himself to the impact. Under the string a burning candle was placed, which at some point was to release the "impact mechanism" and bring the knife to hit him in the face. Standing in focus and testing his mental endurance – and reflexes – Janiak was meant to evade the blow at the last moment. However, the lamp of Grzegorski's camera prevented him from doing so. The video documentation shows that the flashing light repeatedly knocked Janiak out of his focus, causing involuntary movement of his body. Blinded by one of the successive flashes, he did not notice the moment when the string burned out and did not manage to avoid the approaching blade. Fortunately, the knife hit him in the glasses. An attempt to repeat the action – each of the "liberating exercises" was supposed to be done twice – was interrupted by Urszula Czartoryska, who was in the audience, which Zofia Łuczko immediately supported. The last element of the presentation was the scattering of white flowers in the hallway. Janiak assumed that he would ask the first person who would pick them to come up to him and hit them in the face. He did so by slapping a young woman

172

Interview with Marek Janiak, August 2018.

173

K. Jurecki, "Chłodnym okiem? Jubileusz 10-lecia Łodzi Kaliskiej," *op. cit.*, p. 47.

174

*Ibidem.*



Marek Janiak, *Liberating Exercises*, May 1989

and barely avoiding a fight with her partner.<sup>175</sup> During the repetition of this action, the artist Andrzej Paruzel, who was the first to pick up the flowers (this time red), managed to avoid Janiak's blow. After the whole event, the artist apologized the slapped person and invited her to take part in the next session to be held the following day. On that occasion, the woman read out an accusatory text that condemned the artist's deed.<sup>176</sup> Janiak's entire performance was supposed to create a situation of authentic communication and exchange between the artist and the audience, combined with an element of existential risk and full of emotional involvement of both parties. In this sense, it summed up and crowned Janiak's ten years of activity, revealing the aspiration that was hidden under the guise of foolery, pranks and irony.

Thanks to the contacts of Łódź Kaliska in December 1989, the Hungarian group Hejettes Szomlyazók appeared at Wschodnia, giving an expressive, grotesque performance on simple brass and percussion instruments made by the artists on the spot. Another concert on hand-made or redesigned instruments was the performance by Łódź Fabryczna *Instalacje – trochę z prądu, trochę z pierza...* [Installations – a Bit of Electric Current, a Bit of Down...] in April 1990. The group, co-created by Mirosław and Małgorzata Łupina, Tomasz Kieszniewski and Sławomir Belina, was formed in the orbit of the influence of Łódź Kaliska. This was evidenced not only by the allusion in the name, but also by the fact that two of its members, Mirosław Łupina and Tomasz Kieszniewski, were students of Janiak (who at that time taught photography to architecture students at the Technical University of Łódź), and Belina was to be considered Rzepecki's pupil.<sup>177</sup> Akin to the activities of Łódź Kaliska was also the use of the repertoire of artistic practices developed by the neo-avant-garde, while at the same time drawing on the Dadaist poetics. All these references, continuations and similarities notwithstanding, Łódź Fabryczna represented the younger generation of visual artists, distinguished by strong ties with the independent music scene<sup>178</sup> and treating art as one of the tools of cultural self-creation, social distinction and a holistic style of being. However, it was characteristic of the Łódź art scene at the end of the 1980s and the first half of the 1990s that this kind of "fresh blood" was quickly incorporated into the milieu shaped by people originating from the neo-avant-garde and *Kultura Zrzuty*. This was the case with Łódź Fabryczna, which debuted in May 1989 with a concert at *Lochy Manhattanu*, a year later performed at Wschodnia, and in the following years took part in such collective events organized by Galeria Wschodnia and/or Józef Robakowski, as *Kręgi Wschodniej* [The Circles of Wschodnia, 1991], *Sztuka osobna czyli Republika Artystów Niezależnych* [Separate Art, or the Republic of Independent Artists, 1991/1992],

175

Interview with Marek Janiak, August 2018.

176

K. Jurecki, "Chłodnym okiem? Jubileusz 10-lecia Łodzi Kaliskiej," *op. cit.*, s. 47.

177

K. Jurecki, "Łódź Fabryczna," *Exit*, 1991, No. 5, p. 186.

178

*Ibidem*, p. 186, 188.



Łódź Fabryczna, *Installations – a Bit of Electric Current, a Bit of Down*, April 1990



*Łódzki ruch neoawangardy 1970–1992* [The Neo-Avant-Garde Movement of Łódź 1970–1992, 1992]. The paratheatrical concert in April 1990 at Wschodnia included playing musical instruments converted into complex machines – performative installations. This included a bicycle-driven accordion, a flute emitting sounds by means of attached foot pumps, as well as a brass-percussion instrument, which was equipped with a vacuum cleaner scattering feathers around the gallery. There were hens strolling in front of the instruments; the animals, as Jurecki stressed, “suffered no harm.”<sup>179</sup>

Activities at the junction of performance art, live experimental music and audio art were also carried out by foreign artists, travelling – like the aforementioned Black Market – with their performances all over Poland. Thanks to a well-developed network of contacts, the gallery was offered the opportunity

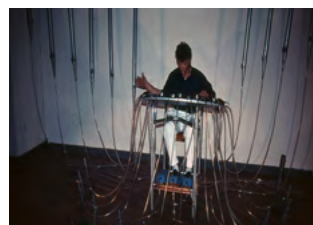


Godfried-Willem Raes at the performance by Logos Duo, November 1989

to host a presentation by Horst Rickels and Elvira Wersche from the Netherlands and the Belgian duo Logos Duo, formed by Moniek Darge and Godfried-Willem Raes. The Dutch appeared in Łódź in June 1988. During the vernissage, Wersche’s exhibition, featuring objects-clothes with hand-painted forms, became the background for the concert by

Rickels, a professional musicologist and constructor of musical instruments. At Wschodnia, the artist performed a dozen or so minutes long piece on a hand-designed and built instrument. It consisted of more than twenty organ pipes, which were connected by long, transparent tubes with two sets of mattress pumps, operated by hands and feet. The upper panel was a kind of “percussion keyboard” of the organ: the change of strength and the way hands hit the pumps affected the volume and character of the sound obtained. With the combination of metallic pipes, transparent air pipes and panels with rubber pumps, the whole instrument resembled a cybernetic device. Several months later the Belgian duo Logos Duo appeared at Wschodnia, and gave a sound and choreographic performance with the use of traditional instruments (violin and clarinet), a computer, sound converters, but also a human voice treated as a musical instrument. In the first part, the half-naked artist performed a kind of ritual dance, generating sounds that were captured by microphones, computer processed and emitted by speakers placed in the gallery. In this way a sound space was created, in which the instrument was a moving human body and a number of props. In the second part of the performance the artists played the violin and clarinet. In

179  
*Ibidem*, p. 186.



Horst Rickels, *Mercurius Wagen*, June 1988

the third part they used the violin, a set of installations generating sound through various types of “strings”, as well as human voice combined with a computer speech synthesizer. The whole was crowned with an experimental, concrete “vocalization” by both artists, not devoid of humorous accents, both due to the generated sounds and the carnal and facial aspect of the performance.

In 1989, the series of sound productions by Benelux artists



Paul Panhuysen, the *Vaselinum Album II* performance, December 1989

was concluded by Dutchman Paul Panhuysen. He appeared at Wschodnia thanks to Mikołajczyk, who two years earlier had shown his work at the exhibition *Utopia i Rzeczywistość* [Utopia and Reality]. This time he presented a sound performance *Vaselinum Album II* made with the use of two “long string installations”. One of them stretched through both gallery rooms, the other, stretched over the heads of the audience, was placed in the smaller room. Metal barrels were attached to the strings, acting as “resonance boxes”. Playing the larger “instrument” consisted in moving between strings and moving fingers on them – lubricated with the eponymous Vaseline. Rhythmically walking or swinging his whole body, Panhuysen produced strong, expressive sounds, sometimes resembling various string instruments, and sometimes rather approaching the sound of an alert siren. On the strings of a smaller installation, transformers connected to electricity were hanging – their vibrations generated sound amplified by “resonance” barrels. The artist moved the transformers, changing the tension of the strings and this way he modulated the sound of the instrument.<sup>180</sup>

Although in the discussed period Wschodnia functioned in the circumstances of the end of the communist Poland and the beginning of the political transformation, the gallery, while remaining a “separate place” in the social space, rarely presented works that directly related to the current economic and socio-political changes in Poland in terms of their theme.<sup>181</sup> One of the few presentations of such kind was the screening of student short films about the Orange Alternative. Mirosław Dembiński and Maciej Odoliński from the Łódź Film School, equipped with an official permission to make a documentary about “youth problems”,<sup>182</sup> travelled to Wrocław many times to shoot street demonstrations which ridiculed and contested the political system of the People’s Republic of Poland as a manifestation of “socialist surrealism”. The film made “in Poland, about this reality and in this reality”<sup>183</sup> was shown at Wschodnia in February 1989, shortly after the first screening that took place at “Filmówka”.<sup>184</sup>

Zbigniew Warpechowski’s work included an individualized,

180

I would like to thank Konrad Smoleński for his assistance in the technical characteristics of the installations that were used in the sound activities of Logos Duo and Paul Panhuysen.

181

It should not be forgotten, however, that it was not a very frequent theme in Polish art of that period. See preliminary analysis of this issue – W. Kozioł, M. Świetlik, “Poszerzyć imaginariusium polskie. Interview with Stanisław Ruksza on the exhibition *Oblicze dnia. Koszty społeczne w Polsce po 1989 roku.*” <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/33381> [access: 10 March 2017] and M. Iwański [ed.], *Wyparte dyskursy. Sztuka wobec zmian społecznych i dezindustrializacji lat 90.* (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Akademii Sztuki w Szczecinie, 2016) (e-book).

182

U. Kłoda, “Panaceum. Pomarańczowa Alternatywa.” Interview with Mirosław Dembiński, *Kalejdoskop*, September 1989, No. 9, p. 35.

183

*Ibidem*.

184

The film is available in the film library of Muzeum Sztuki Nowoczesnej in Warsaw – <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/pomaraneczowa-alternatywa-pomaraneczowa-alternatywa-real> [access: 10 July 2018]. M. Miller also worked on the film. A. Kraszewski was the author of the second film about the Orange Alternative, which was presented at that time at Wschodnia.

critical, but also strongly abstract commentary on the Polish cultural and socio-political reality. The artist performed for the first time at Wschodnia in January 1988, most probably on the initiative of Robakowski or Zagrodzki. At that time he gave the performance *Azja* [Asia], featuring his seven-month-old granddaughter. The child sitting on mattress was playing with the book *I Ching*, sucking and biting its corners, while Warpechowski hammered a nail into the wall, probably marking the opposition between “East” and “West”.

Later, in the second gallery room, he gave a lecture that was a general reflection on the position of Poland between “Europeanism” and “Asianism”, as well as a critical diagnosis of the historical shift of Polish culture and social life into the orbit of the latter – “Asianism”: “All the ‘totals’ of our lives are already Asian and I am afraid that it is irreversible. Neglect, mess, somnambulism of movements, or violence, dirt and distraction, horror, humiliation and rudeness; and we are in the middle of it, and it is already in us.”<sup>185</sup> Paradoxically,



Zbigniew Warpechowski, *Asia*, discussion after the performance and lecture by the artist, January 1988

this shift was to intensify with the development of fascination with the West: “wanting to be Europeans at all costs, we are becoming more and more Asian.” Criticizing the West, commercialized and in love with glamor – and therefore increasingly “Asian”,<sup>186</sup> Warpechowski concluded: “My postulate is: ‘to withstand Asia and Europe’, to praise draughts.”<sup>187</sup> Although

“Asianism” could be interpreted as an allusive criticism of the influence of the USSR on Poland, the lecture was devoid of direct references to the political system of the People’s Republic of Poland, socialism or communism.

In March 1990 Warpechowski performed *Bрудna woda* [Dirty Water] at Wschodnia, which could be interpreted as his commentary on the beginnings of the political transformation in Poland. It is worth quoting the author’s description:

*I have prepared: a kind of installation – a table made of bricks, glass, foamed polystyrene and string. It is covered with black oil paint. A tray with black water. In this tray, the fish – connected with me in such a way that I am approaching, crawling to the tray – I take the fish out of this dirty water. On my head I have a “spare head” made of papier-mâché. On the sides there are two ladders leaning against the walls, to which two young people are tied. They are tied from underneath, in a very uncomfortable position. The boys groan and moan. Crawling up to the tray – I immerse my face in the dirty water, and the “spare head” is above it. I’m suffocating, I spit the water out. I get up, take off the costume, wash myself in dirty water. I wipe it with a towel with the inscription “Solidarity”. The red inscription stains me red. I kneel before my “installation”, bend my head first over the string, which pulls and turns over part of it, and then I break the glass with*

185

See Z. Warpechowski, *Azja*, typescript, the archive of Galeria Wschodnia. The text can also be found in the book: Z. Warpechowski, *Podręcznik bis* (Kraków: Otwarta Pracownia, 2006), p. 282–289.

186

Z. Warpechowski, *Azja*, *op. cit.*

187

*Ibidem*. Warpechowski’s critical attitude towards “Europeanism” was expressed in his earlier performance entitled *Azja* [Asia], produced a few months earlier in Lublin. The artist, as he reports himself, felt like a “Polish man. [...] Neither Asian, nor a European. A man stifled by the system, brought up by idols and television intellectuals in the cult of mediocrity and admiration for Western splendor.” – Z. Warpechowski, *Zasobnik*, *op. cit.*, p. 101.



Zbigniew Warpechowski’s performance *Dirty Water*, March 1990

*my head. I cut off the boys from the ladders with a knife. Moans. I put on a clean shirt on my dirty body. I put two glass cups on my cheeks, I’m waiting. I cut one place where the cup was attached with a scalpel and I put the cup back on there. I wait until it sucks out the blood. I take the fish (previously taken out of the dirty water) and pour my blood over it. “Scramble, boys!” – I shout and the boys start messing with the room.*<sup>188</sup>

In this complex, multi-element action, clearly evident are the themes of impurity, contamination and disease on the one hand, and purification and treatment on the other. In the political context, the most significant seems to be the gesture of wiping the dirty body with a towel bearing the inscription “Solidarity”, which both colored the artist’s body red and left the dirt on the towel. One can see this as a criticism of the Round Table’s decisions, perceived as betrayal of the ideals of the Solidarity Trade Union and “getting dirty” by the representatives of the union through “a settlement with the communists”. It is also worth noting that the performance, undoubtedly a manifestation of Warpechowski’s “conservative avant-gardeism”, coincided with the activities of anarchizing youth. In the same year, on Piotrkowska Street in Łódź, a happening *Wspólnota Leeżeć umywa ręce* [Lyying Community washes hands] took place, during which the members of this Łódź group – which was born of the Łódź branch of the Orange Alternative – made a mockery out of distancing themselves from the “dirty” Solidarity actions; the message was clear and straightforward, as the words “washes hands” on the board that accompanied the action were written in the characteristic font used by the Solidarity. Warpechowski himself acknowledged his anarchist attitude at the time<sup>189</sup> – perhaps the aforementioned “scramble”, which concluded his performance at Wschodnia, was its manifestation.

The economic and social changes that took place in Łódź itself at the beginning of the transformation period were rarely reflected in the art presented in the gallery. Sometimes the reference to the specificity of the local context took on an intuitive, aesthetic, strongly metaphorical character and occurred without recognizing the nature of rapid changes taking place in the city, and above all – the progressive collapse of the textile industry.<sup>190</sup> In March 1991 American artist Morgan O’Hara made an installation and the performance *Przemiana jest podstawowym procesem wszystkich form życia* [Transformation is the Basic Process of All Forms of Life]. The starting point was the idea of creating a peculiar “portrait” of Łódź and associating the map of the city with the spider web, which in turn would be linked to the weaving process and the textile industry.<sup>191</sup> In her work, O’Hara used fiber, yarn and textiles, arranged – with the help of the Łódź artist Małgorzata Borek, a friend of Wschodnia hosts – in various industrial plants

188

Z. Warpechowski, *Zasobnik*, *op. cit.*, p. 148–149.

189

See *ibidem*, p. 148.

190

On the economic and social changes in Łódź in this period – see W. Michalski [ed.], *Transformacja społeczno-gospodarcza Łodzi na tle regionu* (Łódź: Polskie Towarzystwo Geograficzne, 1996); E. Marczyńska-Witozka, W. Starzyńska, “Procesy dezindustrializacji w aglomeracji łódzkiej w latach dziewięćdziesiątych,” *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Geographica Socio-Oeconomica*, 2002, No. 4, p. 25–32; M. Potoczna, “Praca w doświadczeniu biograficznym trzech generacji kobiet z łódzkich enklaw biedy,” *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica*, 2015, No. 56, p. 75–80.

191

E-mail correspondence with Morgan O’Hara, August 2018.

in Łódź. Her installation evoked an image of the process of fabric production from yarn, which in turn is made from fiber, and made it into the eponymous metaphor of “transformation” as the “basic process of all forms of life”. Pieces of fabric hung in both rooms of the gallery featured “performative drawings” – records created by the artist while observing the work of weaveresses. There was also a possible, albeit hardly legible, reference to the latter – the female



Morgan O'Hara's performance at the *Transformation is the Basic Process of All Life Forms* exhibition, March 1991

bust placed in the gallery space as a symbol of the mythical Penelop.<sup>192</sup> The installation was complemented and “animated” by the performance using cotton fiber bales, made during the vernissage. The whole presentation can probably be read in terms of a poetic tribute to Łódź as a city that ranked among the largest textile industry centers in Europe, as well as to Łódź's weareresses, whose work fascinated the artist. Although O'Hara was not

aware of the poor condition of the textile sector,<sup>193</sup> and her poetic and stoic evocation of the transformation as “the basic process of all forms of life” could then be associated with a discourse about the inevitability of economic transformation regardless of social costs, from today's perspective her gesture is more of a tribute to what was disappearing in the early 1990s and found no place in collective memory – it was rather intensely excluded from it.<sup>194</sup>

Two months after O'Hara's presentation Adam Klimczak made *Podłączyłem się do Wschodniej (podwójna instalacja dla PAPA)* [I Hooked Up to Wschodnia (double installation for PAPA)]. The work was based on the duality of utilitarian and symbolic-artistic meanings of the word “installation” and “papa” [Polish for roofing paper and daddy]. In the gallery walls and floor holes were brutally drilled, in which yellow metal pipes wrapped in roofing paper were placed. These pipes emerged and ran in absurd places in the interior, as if they were installed without taking care to preserve not only the aesthetics, but also the functionality of the space. Referring in his works to the material space and cultural memory of Łódź, the “City of the Father”,<sup>195</sup> Klimczak reacted to the repairs of the gas installation that were carried out in Łódź tenement houses without respect for their architectural fabric: unceremoniously exposed yellow, pipes became a characteristic feature of the facades, gates and staircases of many tenement houses. This way, one of the elements of the abrupt changes that took place “outside” was introduced into Wschodnia's interior, thus gaining there a symbolic and somewhat critical dimension. It should be added that the vernissage of Klimczak's exhibition took place on May 30, 1991,

192

*Ibidem.*

193

*Ibidem.*

194

See M. Madejska, *Aleja włókniarzek* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2018).

195

J. Busza, “Trybut dla Łodzi,” *op. cit.*, p. 7.



Adam Klimczak, *I Hooked Up to Wschodnia (double installation for PAPA)*, May – July 1991

the day of Corpus Christi. Before the vernissage, in the morning, on the street in front of the gallery windows, there was a religious procession. Józef Robakowski stood in front of the tenement house that housed Wschodnia, documenting crowds of the faithful on video, and at the same time, he directed the camera at the open windows of the gallery time and again. The recording shows that the artists from Łódź associated with Wschodnia did not get involved in what was happening on the street and treated their “camera participation” in the event as a kind of game at most. Thus, however, they manifested their distance from mass social behavior, the presence of religious ceremonies in the public sphere, and perhaps also the growing political influence of the Catholic Church in the new political situation.

Paradoxically, Polish capitalism of the 1990s did not begin with the implementation of the “Balcerowicz Plan” in 1990, but several years earlier, when certain market mechanisms were introduced into the system of centrally controlled economy – as part of the so-called second stage of economic reform carried out by the last Polish governments of the communist Poland. A testimony to this period was the appearance of Teatr im. Kici Koci at Wschodnia, in January and November 1988. This theatrical group, loosely connected with the visual arts milieu, was recommended to the hosts of the gallery by their journalist friend Marek Miller. He also wrote an article in which he focused on a particular organizational and legal form of the theater. In June 1987 Teatr im. Kici Koci was registered as a private economic entity – a limited liability company. As the deed of registration stated, the subject of the company was to “conduct business in the field of theatrical performances, bringing together artists and theater animators in order to prepare artistic presentation, as well as carrying out impresario and promotional activities concerning the company's undertakings, initiating, creating and supporting newly founded, non-institutional professional theaters, creating and running an art gallery...”<sup>196</sup> The principal offer included performing paid theatrical performances at customers' premises.<sup>197</sup> On the one hand, the project was based on taking advantage of the new opportunities for private business offered by the second stage of the reform, which has already been mentioned. It also seemed to refer to the conviction, at that time growing in creative circles, that only privatization and marketization of the cultural sphere would be an effective remedy for its ailments and pathologies. On the other hand, the ostentatious identification with market mechanisms appeared somewhat ironic, making Teatr im. Kici Koci as a limited liability company an artistic commentary on the emerging capitalist reality in itself. The opera buffa convention and the play with free market phantasms of the time were also present in Miller's commentary, in which he wrote:

196

M. Miller, “Wypis ‘Kici-Koci;’” *Kalejdoskop*, March 1988, No. 3, p. 24. The theater troupe was composed of Zbigniew Mich, Magdalena Kuta, Maria Maj, Wojciech Królikiewicz, Łukasz Kos, Tomasz Mamcarz.

197

Section “Repertuar teatralny,” *Kalejdoskop*, October 1988, No. 10, p. 29. In an advertisement from June 1991 Teatr Kici Koci promoted their performance *Ku polepszeniu ludzkości* [For the Perfection of Humanity] as follows: „you can invite us to your home or garden – to celebrate family events, social gatherings, honor important guests” – Section “Łódzka kronika,” *Kalejdoskop*, June 1991, No. 6, p. 33. It should be noted, however, that both performances at Wschodnia were free of charge.

"In my mind's eye I saw Kici Koci establishing branches in New York, I saw the company grow rich and broaden, absorbing the Grand Theatre in Łódź, and then the Lenin Steelworks."<sup>198</sup> Interestingly, the patron of the whole enterprise was to be Edward Abramowski, whose postulate: "set up cooperatives and you'll make a different country" concluded Miller's text. That is as far as visions of the future are concerned. The economic and social present of Poland at the end of the 1980s was commented on by Teatr im. Kici Koci in the



Teatrzyk im. Kici Koci, *For Europe*, November 1988

performance *Za Europę* [For Europe], concerning "the sublimity and ridicule of our most recent emigration."<sup>199</sup>

In the gallery, mostly outside the context of the artistic activities presented there, there were also critical analyses of capitalist reality formulated by Western artists. At the beginning of 1990, at a time when economic "shock therapy" was beginning in Poland,

paving the way for a local version of "turbo-capitalism", American artist Bruce Checefsky gave a lecture on American photography of the 1980s on the occasion of his exhibition at Wschodnia. On a board borrowed specially for this occasion, he wrote a number of theses with chalk. The photographic documentation shows the first on that list was a cautionary critical statement: "in a capitalist society there is no art, there is only culture". One can only guess what the argument based on this hypothesis concerned, it is also difficult to reconstruct the response it elicited and determine to what extent it was comprehensible to Polish audiences at that time.



Bruce Checefsky lecturing on *American Photography of the 1980s*, in the background his exhibition *Fabricated Works*, January 1990

It was undoubtedly a meeting of two different, asynchronous timelines and different economic and social worlds.

At the end of 1990 Stefan Szczelkun, A Briton of Polish descent, presented a more extensive and decidedly more critical commentary on the realities of life in capitalism. As an element accompanying his exhibition *Glamour – Is It the Real Thing?*, the gallery published, in the

form of a small, unofficial brochure, a translation of his text with the same title.<sup>200</sup> It came from the author's volume of *Class Myths and Culture*<sup>201</sup>, released in the UK by Working Press, which – as the company's motto stated – published "books by and about working class artists."<sup>202</sup> It was a critical manifesto, directed against a new form of hierarchy and power embodied in culture and social life, which the author described as glamor.<sup>203</sup> Writing from

198  
M. Miller, "Wypis 'Kici-Koci,'" *op. cit.*, s. 25.

199  
*Ibidem*.

200  
S. Szczelkun, *Glamour – is it the real thing?* (pamphlet), trans. into Polish by M. Świerkocki, publication accompanying the exhibition (Łódź: Galeria Wschodnia, 1990).

201  
S. Szczelkun, *Class Myths and Culture* (London: Working Press, 1990), p. 33–42. The text has a different title there: *Fifty Two Glamour Cards. A New Form of an Old Power Game*. The book also contains an autobiographical text about the artist's working class roots, education and social advancement, essays about cities, workers' architecture, the social role of artists, as well as descriptions of the author's own artistic projects.

202  
*Ibidem*. The motto appears next to the name of the publishing house on the back cover and in the note inside.

203  
Polish translator, Maciej Świerkocki, rendered "glamour" as "świąteczność".



Stefan Szczelkun, *Glamour – Is It a Real Thing?*, Lucyna Skąpska reading the brochure by the artist at the opening of the exhibition, November 1990

the position of a working class artist, manifesting his social commitment and using left-wing language and critical culture, Szczelkun exposed glamor as a manifestation of the ideology of elitism, a tool of hierarchy and class oppression inscribed in the body. He rejected the unattainable utopia of bodily perfection, the traumatizing and oppressive "myths of an ideal body", which compel us to "psychic self-mutilation", ruin "the relationships between people" and replace them with alienated relationships offered by the consumer lifestyle and entertainment. The ideal body was supposed to be a sign of self-confidence and brilliance, as well as a guarantee of a better position in professional relations.

Although this mechanism had a broader anthropological-historical dimension and was not limited to capitalism, advanced capitalism together with its cutting-edge technologies of beautifying the body intensified its influence and gave it a new, unprecedented form. This critical description undoubtedly corresponded – on a counterpoint basis – with the phenomena that began to develop in Poland: the acceptance of social inequalities and hierarchical class structure while rejecting the very category of "class", the discourse of elitism and exclusiveness, normative images of beautiful bodies and glamor of a businessman's life as a model of life goals.<sup>204</sup> In other fragments of Szczelkun's text one can find similarities to later cultural reactions to these phenomena, including the strategy of Polish critical art and the principal themes of the discourse that accompanied it. Glamor "leaves out the reality of ourselves as living organisms. [...] Body functions are taboo in the media... including birth and death [...]. The whole complex and profound process of death, dying and bereavement is rarely pictured. Such exclusions bolster the otherwise tenuous norm of glamor." Therefore "the campaign for real people on the media is up against this. The picturing and participation of people with disabilities and physical differences in art and the media is a crucial part of all our liberation from the yoke of glamor."<sup>205</sup> Unlike critical practices and discourses that later appeared in Poland, Szczelkun set his remarks in the context of criticism of the capitalist free market, class relations, work and production, taking advantage of the broadly understood heritage of Marxism.

204  
See M. Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, 2016), p. 40–157.

205  
All quotes from the artist's text cited from S. Szczelkun, "Fifty Two Glamour Cards. A New Form of an Old Power Game," in: *idem, Class Myths and Culture*, *op. cit.*, p. 33–42



In the booklet published by Wschodnia, the artist's text was accompanied by an advertisement of a surgeon offering a rhinoplasty. Images used in such ads also appeared, anamorphically stretched and transformed in other ways, in the artist's collages presented at the exhibition. As the gallery hosts recall, the presentation appeared to the audience as disproportionate to their realities of life<sup>206</sup> and not yet reflected in their social imagination or local commercial offer. It can therefore be assumed that Szczelkun's text and his critical, class analysis of glamor also failed to elicit a response – all the more so as they appeared at a time when the social class discourse disappeared from the public sphere, and nearly half of Polish society assimilated phantasmic and exotic images of capitalist glamor from the American TV series *Dynasty*, which was first broadcast on Polish television in July 1990.<sup>207</sup> What is more, the possible discussion and exchange of the artist's views with the audience was hindered or even prevented by the language barrier.<sup>208</sup>

The aforementioned *Dynasty* also featured as one of the main themes an image of male homosexuality, and such images “could have been even more exotic for Polish audiences in the 1990s than the images of the capitalist opulence of American higher spheres.”<sup>209</sup> The image of the modern, rich American gay man offered by this popular soap was, however, a highly normalized one.<sup>210</sup> Several months before the start of the series, other images of male homosexuality appeared at Wschodnia – definitely diverging from the moral and social norms. In October 1989 Robakowski received a scholarship in Montreal, where he met Marc Paradis and Simon Robert – artists creating gay videos. With their support, he made there a video *Dotyk Józefa* [Joseph's Touch], in which he talked about his encounters with male homosexuality at three different points in his life. The visual background to this story was a video by Paradis and Robert from the early 1980s, showing the stylized, dazzling beauty of the male body. In March 1990 the Canadian artists came to Poland at the invitation of Robakowski and presented their work at Wschodnia. As a result of the non-normative subject matter of their works – Grzegorski and Klimczak describe it today as “gay porn”<sup>211</sup> – the gallery hosts decided to organize a closed show, to which only several people from the artistic community and exhibition institutions in Łódź were invited. Not everyone managed to stay until the end of the presentation – art critic Urszula Czartoryska left the gallery after a few minutes. The presence of Canadian artists in Łódź was not limited to this show – their attitude and everyday behaviour were also a constant manifestation of glamor. During their almost one-month stay, they paid for parties for Łódź artists in the Malinowa restaurant and drove around the city in a white Mercedes. In the same white Mercedes they took Grzegorski, Klimczak and Robakowski to the vernissage of one of the exhibitions at the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, allegedly provoking bewilderment and awe among those present there.<sup>212</sup>

206  
Interview with Jerzy Grzegorski and Adam Klimczak, September 2016.

207  
See M. Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, op. cit., p. 165–166.

208  
E-mail correspondence with Stefan Szczelkun, September 2018.

209  
M. Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, op. cit., p. 167.

210  
*Ibidem*, p. 170–175.

211  
Interview with Jerzy Grzegorski and Adam Klimczak, July 2016.

212  
*Ibidem*.

### Material infrastructure, artistic culture, interpersonal ties

In 1983–1992, the whole premises where Wschodnia is located functioned administratively as two separate spaces: an apartment with an area of 48.35 square meters and a commercial space of 77.72 square meters, rented by the “Zrzeszenie Studentów Szkół Artystycznych” for the purpose of cultural activities. In an official letter of May 1986 with a notice of rent increase the commercial premises are already referred to as “a gallery”.<sup>213</sup> The rent rose slowly but steadily throughout the 1980s. Administrative documents indicate that since 1983, i.e. from the moment when the new team took over Wschodnia in order to open a gallery there until the beginning of hyperinflation in 1989, the rent for both the residential and gallery parts increased nearly five times – at a similar rate as average salary.<sup>214</sup> It should be remembered, however, that Adam Klimczak and his wife Ewa Robak, who lived at Wschodnia and maintained the premises with their own money, as well as Jerzy Grzegorski, who participated in financing the exhibitions, were artists and as such did not have any regular income. Until 1986 there was a printing press in one of the gallery rooms – in the periods between exhibitions Klimczak used that space as his studio and created artwork there, which he then tried to sell, with varying degrees of luck. In that early period, he belonged to the Związek Artystów Polska Sztuka Użytkowa [Association of Artists Polish Applied Art] – one of the creative associations established by the central government after the dissolution of ZPAP under martial law. Membership in the association made it possible for Klimczak to declare his premises as an art studio and pay lower taxes on the income from his gainful activity there for several months. Another opportunity to earn money was renovation of churches in the province, carried out mainly in summer, and informal commissions for renovations in private homes. Ewa Robak designed and made clothes, which she then sold in shops in Łódź and Lublin. In the late 1980s and early 1990s, she also started designing clothes for clothing companies in Łódź. Grzegorski made set designs for the Łódź Feature Films Studio and gave private painting lessons; however, these commissions were not frequent and profitable enough for the artists to make a living out of them alone.

The exhibitions at the gallery were funded by the hosts, Klimczak and Grzegorski, artists who presented their works or activities, as well as commissioners of group exhibitions. All contributions were both financial and material. The artists often paid for the materials needed to prepare exhibitions, or tried to arrange them themselves in the conditions of the late communist era economy of deficit and the inherent “neighbors' market”, i.e. the social economy of exchange, based on direct contacts, acquaintances and favors.

213  
This probably happened earlier but the documents concerning the rent for the commercial premises from 1984–1986 have not survived.

214  
At the time rental rates increased from about 2500 PLN to nearly 10800 PLN – protocols and appendices to the contracts of Galeria Wschodnia from 1983–1988, the archive of Administracja Zasadów Komunalnych Łódź–Śródmieście. According to official data of the Social Insurance Institution (ZUS), average wages then increased from about 14500 PLN to over 53000 PLN.

Any costs of shipping the works were covered by the artists. If they came from outside Łódź, they were provided with accommodation and food for the duration of their stay in Wschodnia. In many cases, Grzegorski and Klimczak took care of the materials needed for exhibitions and performance activities on site, using their own contacts in the local artistic community. This was the case of Ivan Kafka's exhibition *Kopce i skupiska – dwa stany możliwego dążenia* [Piles and Concentrations. Two States of Possible Pursuit], organized in November 1987 through Maria Morzuch from Muzeum Sztuki in Łódź. The main element of the exhibition was a monumental sawdust mound. Nearly one ton of this material was obtained free of charge



Piling up sawdust – preparations for Ivan Kafka's exhibition *Piles and Concentrations. Two States of Possible Pursuit*, November 1987

from a sawmill near Łódź. Notified by Kafka about the nature of the planned installation, Grzegorski and Klimczak spent several weeks bringing sawdust bags to Wschodnia, put aside for them by the owner of the sawmill. Before the opening, all the material was poured out in the form of a mound, filling one of the gallery rooms almost to the ceiling. Although in the text included in the exhibition brochure Janina Ojrzyńska

emphasized the game between the lightness of actual matter and the monumentality and massiveness of its form as an important aspect of the artist's oeuvre,<sup>215</sup> in the work created at Wschodnia, the collected material was itself so massive that it was feared that the floor of the room might give in under its weight. After the exhibition Grzegorski and Klimczak got rid of the sawdust and dumped it at a nearby deserted square. Earlier, however, they let their friends' children play with it.<sup>216</sup>

While the contributory economy sufficed as far as organizing exhibitions was concerned, it never covered the maintenance costs of Wschodnia, disproportionately higher than those generated by the exhibition activity. Despite pressure from Ewa Robak, Klimczak refrained from organizing "pitch-ins" to keep Wschodnia; the few attempts to hold such collections were rather social in character with the intention of providing something for joint consumption. Maintenance costs also included higher telephone bills, (over)used by visitors of openings as a "communal" and "free" means of communication.<sup>217</sup> Wschodnia's household was supported by food parcels sent from abroad by artists from the gallery's network of contacts, including Sybille Hoftner and Paul Panhuysen. Thanks to the very favorable black market exchange rate of Western currencies into Polish zlotys, foreign artists who visited the gallery sometimes invited the hosts and others from the local artistic milieu for meals in such Łódź establishments as Spatif or Malinowa at Grand Hotel.

215

J. Ojrzyńska, untitled, in: *Ivan Kafka. Kopce i skupiska – dwa stany możliwego istnienia*, exhibition folder, ephemera (Łódź: Galeria Wschodnia, 1987).

216

Interview with Jerzy Grzegorski, July 2016.

217

The bills were so large that Ewa Robak tried – in the long run unsuccessfully – to have the phone switched off during the openings. Interview with Ewa Robak, February 2015.

In the discussed period, Wschodnia received small support from the Department of Culture of the Łódź City Council on several occasions. In September 1989 Krystyna Potocka-Suwalska, appreciating the importance of the Łódź artistic community growing out of the neo-avant-garde and using "other media", declared: "Galeria Wschodnia also plays an important role in activities using other media. It is a certain phenomenon of culture and at the same time an artistic fact. The Department of Culture intends to provide at least a small amount of financial support for these activities."<sup>218</sup> Small amounts provided by the office through the Stowarzyszenie Artystyczne [Artistic Association] – one of Łódź-based organizations of artists – were spent mainly on printing invitations and exhibition posters. Sometimes invitations were printed free of charge at the Łódź State Higher School of Visual Arts in Łódź.

The shift towards the neo-avant-garde, which has been discussed earlier, made it necessary to introduce changes in the gallery's equipment. At the turn of 1985 and 1986 the printing press disappeared from the gallery hall. Slowly, elements of the exhibition infrastructure were also dismantled – home-made strips for hanging pictures and graphic art, as well as spotlights under the ceiling. This was due to the fact that many installations created in the gallery at the turn of the 1980s and 1990s artistically involved the whole gallery space and required it to be "cleared out". Gallery hosts also faced technical problems: one of the gallery walls, separating the apartment from the adjacent one, had a weak structure and was filled with planks, clay and straw. In order to reinforce it and, if necessary, to be able to attach artwork to it, it was covered with long fiberboards, glued at the seams with linen tape. This solution did not work – as a result of humidity, the boards bent and moved apart, revealing the seams, visible in many photographs documenting the exhibitions from that period.<sup>219</sup> The windows were covered with screens arranged by Mikołajczyk. When destroyed, they were replaced by white cloth strips attached to the window frames.

Wschodnia also obtained equipment needed to present video works. Blaupunkt TV and video recorder were bought by Klimczak in 1986, when he went abroad to a Western country for the first time, to visit his brother in Paris. For this purpose, he used money he had earned in Poland renovating an apartment of a certain elderly woman. Grzegorski was in charge of the photographic documentation of exhibitions and openings at the gallery. Initially, he used a Practica camera bought legally in the Łódź branch office of Kino-Foto-Film company. If one wanted to buy equipment there at an official price, much lower than the black market rates, one had to submit an application on behalf of some institution. An application was therefore submitted on behalf of Galeria Wschodnia – which had no legal or institutional status – and the purchase was successful.

218

Klamann, "Z magistratu". Interview with Krystyna Potocka-Suwalska, *Kalejdoskop*, September 1989, No. 9, p. 3.

219

Interview with Jerzy Grzegorski, July 2016.

As far as video documentation is concerned, the gallery hosts did not have their own camera, but their friends fellow artists recorded the events organized there. These included Bartol Lukić and Józef Piwkowski, who, under the direction of Janusz Zagrodzki, created “video catalogues” of exhibitions, as well as Witold Krymarys, Jacek Józwiak, Bolesław Janusz Kapuściński, Andrzej Janaszewski and Józef Robakowski. In the archive of the gallery, video documentation of over fifty events from 1987–1992 has been preserved. Although more recordings were made, some of them were lost during two “archival catastrophes” that befell Wschodnia in the 1990s: in 1992 Klimczak left his bag with cassettes with photographic and video documentation of the events at Wschodnia on a bus, and in 1998, as a result of flooding of Muzeum Artystów – I will return to this later – some of the media where gallery documentation was stored there were destroyed. Certain videos existed in single copies and could not be recovered.<sup>220</sup>

The “archival catastrophes” mentioned above were preceded by another one, albeit the video material was successfully reconstructed. In March 1990 the Łódź-based magazine “Kalejdoskop” published information about two thefts that happened at Wschodnia not long apart.<sup>221</sup> The thieves took the aforementioned video recorder and the TV set, as well as a collection of videotapes with documentation of exhibitions and artistic activities. Hoping to recover these materials, the hosts of the gallery offered to exchange the recorded tapes with clean ones. No one responded to their announcement but the lost documentation was reconstructed from copies owned by fellow artists and the Center for Polish Sculpture in Orońsko.

The theft was most probably committed by someone from the criminal underworld, for which Wschodnia Street was famous. This was neither the first nor the only incident of this kind. Local residents came to exhibition openings and some of them tried to misappropriate things they found there, including cameras – attempts most often thwarted by the gallery hosts.<sup>222</sup> After the loss of video equipment at the turn of 1989 and 1990, Wschodnia received – with the help of Ryszard Waśko – another video recorder and a TV set as a donation from one of the West German foundations. This set was stolen in June 1991. While the gallery hosts were away – preparing the exhibition *Kręgi Wschodniej* in Warsaw – somebody climbed the cornice of the tenement and took all the audio-visual equipment out of there through an open window.

The relations of Wschodnia with its social environment were quite complicated and there was undoubtedly no “symbiosis”. Local residents knew the gallery and visited it, but in principle they approached its activities with misgivings, perhaps in response to the cultural distinction. On the other hand, gallery hosts or their friends

220

There was another form of documentation of what was going on in Wschodnia. Krystyna Namysłowska, who worked for the local Polish Radio station, interviewed the gallery hosts and the artists they invited many times. Unfortunately, the recordings of these interviews could not be located at the radio archive; it is possible that they were destroyed – interview with Krystyna Namysłowska, April 2015. In turn, Polish Television (TVP) rarely visited Wschodnia. The archives of the local TVP branch contain three reports from the 1990s in which the gallery is mentioned. However, all of them concern its participation in other events (*Konstrukcja w Procesie – Back in Łódź 1990*) or cooperation with other entities (Muzeum Sztuki in Łódź and Muzeum Artystów).

221

Section „Kronika łódzka,”  
*Kalejdoskop*, March 1990, No. 3, p. 21

222

Interview with Ewa Robak, February 2015.



View from the gallery's balcony onto Wschodnia street, 1988

occasionally used the “shibeens” located on Wschodnia Street and bought vodka there. According to one – unconfirmed – urban legend, they developed a unique method of obtaining alcohol, which involved dropping a string from the balcony of the gallery, whistling, and after a moment of pulling it back up, with a bottle of vodka attached to it.<sup>223</sup> Loud, boozy parties organized at Wschodnia to celebrate exhibition openings or other occasions were also the cause of conflicts with the residents of the tenement where the gallery is located. The neighbors, however, responded in kind and reciprocated with their own parties, just as loud. On the other hand, relations with the neighbor from the apartment on the other side of the wall, the already mentioned by Lucyna Wierzbicka, were excellent. Sometimes neighbors helped to repair a car of an artist visiting Wschodnia, to obtain the needed materials or even to assemble the exhibition.<sup>224</sup>

As I have already mentioned several times, in the 1980s Wschodnia was not engaged in the anticommunist opposition, keeping away from the socio-political reality and remaining a “separate place”. A single police intervention, which took place



Mikołaj Smoczyński, *Appearance III*, July 1988

at the gallery, was purely accidental. In June 1988, during the opening of Mikołaj Smoczyński's exhibition entitled *Wystąpienie III* [Appearance III], the gallery's windows were wide opened. This attracted the attention of a group of police officers, who entered the premises to check what was going on there. Upon seeing the exhibition, they did not know how to react. They did not understand the featured works – one can imagine their confusion and bewilderment at the sight of white fabric hanging from “T” shaped frames. They did not get involved in the conversation, nor did they accept the offer of drinking alcohol together.<sup>225</sup>

Ewa Robak, Klimczak's wife, played an extremely important role at Wschodnia in the 1980s, although what she did could be classified as women's “invisible work”. As part of a rather traditional gender division of labor, she did not enter the symbolic sphere of Wschodnia – she did not appear as a co-host of the gallery, did not participate in developing the program or selecting exhibitions. Instead, she managed the material sphere efficiently, providing artists visiting the

223

See M. Skłodowska, “Podwójne widzenie. Rozmowa z twórcami galerii Wschodniej,” <https://magazynszum.pl/podwojne-widzenie-wywiad-z-tworcami-galerii-wschodniej/> [access: February 8, 2017].

224

*Ibidem*.

225

Interview with Jerzy Grzegorski and Adam Klimczak, July 2016.



Adam Klimczak and Ewa Robak, 1991



gallery with accommodation and meals, as well as creating a good atmosphere for interpersonal relations. She also took an active part in organizational and promotional activities – it was thanks to her that leaflets and invitations to exhibitions reached people who were interested in the gallery's activity and formed its audience.<sup>226</sup>

The community of Wschodnia visitors, as well as the highly informal nature of the place's activities, were conducive to the establishment of close emotional, social, friendly and, in some cases, love bonds. Sometimes the relationship created that way was to be so permanent that it turned into a life partnership. The community followed the custom – taken from Strych – of making the so-called “lists” or “books of brothers-in-law”. These were half-mocking, half-serious “networks” or “maps” of emotional and sexual connections, indicating “who is in a relationship with whom” and “who has slept with whom” – or “would like to sleep with whom”.<sup>227</sup> The living room at Wschodnia often served as a setting for sexual congress; it is even assumed that several children might have been conceived there.<sup>228</sup> There was also a celebration of a formal marriage held there: in November 1990 the wedding reception of Tatiana Czekalska and Leszek Golec was held at the gallery.

In the discussed period, the artistic culture of Wschodnia was not restricted to the social dimension. It also included the climate of intellectual exchange, discussions about art, in which not only artists participated, but also art critics, people associated with official exhibition institutions, active in the field of other artistic disciplines, and finally, representing the academic community of researchers. In the 1980s, practically all gallery rooms were used for the exhibition openings. In addition to the exhibition halls, the kitchen – a place of social interaction and events – and the living room, which often turned into a space for a lively intellectual exchange, were actively used.

Maria Kornatowska, film expert and lecturer at the Łódź Film School, visited Wschodnia at that time. Tadeusz Pawłowski, philosopher at the University of Łódź and head of the Department



Piotr Perz and Maria Kornatowska, in the background: Tadeusz Pawłowski, May 1985

of Aesthetics, was a close observer of the exhibitions and activities presented at Wschodnia. Initially, he was focused on the methodology of science, later he became involved in aesthetics and art, and in particular in action art. He studied its international scene, but he was also interested in its local manifestations, regularly visiting the Art Forum gallery in Łódź

at the turn of the 1970s and 1980s. Later, he wrote a book about that period, devoted to happening.<sup>229</sup> At the end of the 1980s he

226

Interview with Ewa Robak (February 2015) and Maria Morzuch (September 2014).

227

Interview with Ewa Robak (February 2015) and Zofia Łuczko (February 2018).

228

Interview with Adam Klimczak, July 2015.

229

T. Pawłowski, *Happening* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1982).

was also interested in artistic practices in which ordinary, common things were used. Wschodnia, focused at the time on performance art and intermedia installations, provided him with examples of projects from both spheres. Archival photographic documentation



Tadeusz Pawłowski in conversation with Hilmar Boehle, January 1991

indicates that Pawłowski attended most of the events organized by the gallery in 1985–1994.<sup>230</sup> In many pictures he is speaking to the artists who present their art, as well as to the gallery hosts. It is known that he always asked about the ideological principles of the featured works and activities, as well as about the ideas behind the

exhibition setting.<sup>231</sup> In some situations, such as during Zbigniew Warpechowski's performance and lecture on *Azja*, the Pawłowski's discussions became public. As Ewa Robak recalls, with his calmness, methodicality of inquiries and precision of thinking, the philosopher “introduced a dignified atmosphere into the whole menagerie.”<sup>232</sup> He also took part in the II BSN in Zielona Góra, where Wschodnia was featured. The above-cited statement by Zenon Polus, who said that Pawłowski was cautious in his assessment of such works as *Obrzędy intymne*, indicates that although some of the art shown at Wschodnia posed a challenge for him, he kept an open mind.



Peter Downsborough and Janina Ładnowska, June 1987

The gallery was also visited by the staff of the Muzeum Sztuki in Łódź. Ryszard Stanisławski and Urszula Czartoryska attended some events, while Janina Ładnowska and Maria Morzuch came quite regularly. The latter befriended Klimczak and Grzegorski, and in particular Ewa Robak. Occasionally she also

cooperated with the gallery. In addition to the already mentioned Ivan Kafka, in January 1991 Morzuch arranged the visit of the German artist Hilmar Boehle at Wschodnia, during which he created installations of ready-made objects, saturated with symbolic and cultural references. She brought Ryszard Stanisławski, who was still the director of the Muzeum Sztuki at that time, to his exhibition. After visiting the gallery, Stanisławski decided to purchase one of the artist's works for the museum collection. She also acted as an intermediary with Wschodnia the following year, when Jaromir Jedliński was the director of the museum. At that time, the Łódź museum exchanged the collections with the Musée d'Art Contemporain in Lyon and Morzuch proposed that one of the works from the French collection, *Musée Khômbol* by Driss Sans-Arcidet, should be shown at Wschodnia.<sup>233</sup> The monumental installation –

230

Pawłowski can already be seen in the photos from the opening of Stano Filko's exhibition in February 1985, and for the last time he appears in the photographs from Mimmo Catania's exhibition in April 1994. It cannot be ruled out that he also visited Wschodnia later (he died in 1996), however, it is difficult to determine because of the lack of documentation for the exhibition openings from that period.

231

Interview with Ewa Robak, February 2015.

232

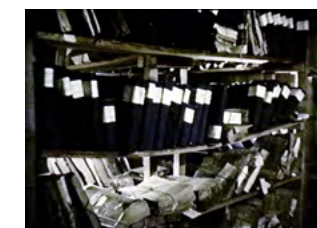
*Ibidem*.

233

Interview with Maria Morzuch, September 2014.



From the left: Ewa Robak, Hilmar Boehle, Damian Kuryłto, Maria Morzuch, Jerzy Grzegorski, Bożenna Stokłosa (against the stove), Adam Klimczak, January 1991



Driss Sans-Arcidet, *Musée Khômbol*, June – September 1992



a phantasmatic archive with shelves full of folders and boxes for fictitious documents and artifacts – filled one of the gallery rooms at that time.

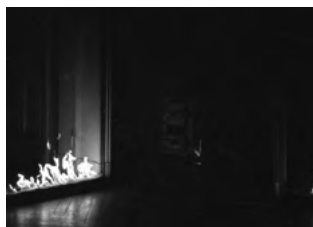
Art critics and theoreticians Janusz Zagrodzki, Jerzy Busza and Krzysztof Jurecki visited Wschodnia and wrote texts about the artistic practices featured there. Jolanta Ciesielska was an art historian and critic who, however, cooperated most actively with Wschodnia at the turn of the decades. She advocated the “new expression” trend, ran the Warsaw’s Galeria Stodoła [Barn Gallery] (1985–1987), participated in the Łódź activities of Kultura Zrzuty and wrote texts about Strych and Łódź Kaliska. In 1987–1990, she was the head of Galeria Teatru Studyjnego [The Studio Theater Gallery] in Łódź, where



Łódź Fabryczna, *Installations – a bit of Electric Current, a Bit of Down*, in the center: Krzysztof Jurecki, right: members of the group, June 1988

she mainly presented representatives of the broadly understood “new expression”. She showed, among others, the productions of Gruppa, Marek Kijewski, Mirosław Filonik, Małgorzata Niedzielko, and artists associated with the Gdańsk milieu, such as Grzegorz Klaman, Robert Kaja, Andrzej Awsiej and Joanna Kabala. As for artists from Łódź, featured performers included Edward Łazikowski, Andrzej Janaszewski or Andrzej Paruzel. There was also a concert of the band Sternenhoch, the core of which consisted of Zbigniew Libera, Barbara Konopka and Jerzy Truszkowski.<sup>234</sup> In 1987 Ciesielska also started cooperation with Wschodnia. She wrote texts about the exhibitions and – I will return to this

later – about the gallery itself. In order to refresh and modernize the gallery’s program, she proposed to introduce exhibitions of artists associated with “new expression”.<sup>235</sup> However, she was not very successful – she only managed to persuade Grzegorski and Klimczak to prepare a show of paintings, graphic art and drawings by Wojciech Łazarczyk, painting objects by Zbigniew Taszycki – the closest to the mainstream of “new expression” – and a concert by Mirosław Filonik, which was lit by fire burning in cement basins set up on the thresholds of both gallery rooms. Institutional and organizational support was also important: in 1988, thanks to Ciesielska, several shows were held at Teatr Studyjny as part of events organized by Wschodnia: the second edition of *Złote Czółko* and a meeting of artists, critics and art critics *Zająć pozycję* [Take the Position]. Ciesielska herself took part in this latter event, presenting the paper



Mirosław Filonik, *Ants Nest*, May 1989

234

Apart from them, the group included Jacek Rydecki, Ryszard Idziak, Barbara Wysocka and Anna Nowak.

235

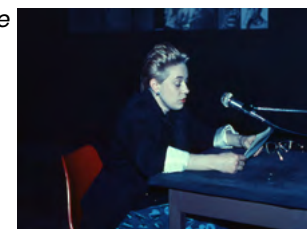
Interview with Jolanta Ciesielska, January 2015.

*Obgryzanie trupa historii (kilka uwag o erze hien* [Gnawing on the Corpse of History. Some Remarks on the Era of Hyenas] – a critical analysis of postmodern culture and the contemporary art world. A year later, under the aegis of Wschodnia, she organized a nationwide discussion *Do tyłu i do przodu* [Backwards and Forwards], during which an attempt was made to summarize and retrospectively evaluate the art of the 1980s.

Thanks to the cooperation with Ciesielska, texts by art critics, as well as the presence of people associated with Muzeum Sztuki and the university milieu, Wschodnia came closer to the model described in its program: a gallery which not only presents artistic projects and activities, but also focuses on “combining exhibitions of artwork with lectures by artists and art theorists, as well as discussions.”<sup>236</sup>

At the end of the 1980s Wschodnia was often mentioned in the local cultural press. In 1987, after several years of interruption due to the martial law, the monthly “Kalejdoskop. Łódzki Przewodnik Kulturalny” was relaunched. In 1987–1992, when Andrzej Wojciechowski and Zbigniew W. Nowicki served as editors-in-chief, Galeria Wschodnia and its artistic circle, derived from the neo-avant-garde and Kultura Zrzuty, were a regular feature. Numerous extensive articles were devoted to them, positive, sometimes even enthusiastic in tone, and “Social Chronicle” section reported the projects and travels, as well as the successes of individual artists. Reporters at “Kalejdoskop” were avid supporters of the art created by that milieu and advocated its projects. Some of them, such as Marek Miller or Marek Koprowski, had previously participated in the activities of Kultura Zrzuty and were friends with many people from that circle. Koprowski also collaborated with the local cultural and social weekly “Odgłosy”, where Łódź artists from the neo-avant-garde circles, and especially its media faction, were often featured.

The first reference to Galeria Wschodnia appeared in the “Kalejdoskop” in February 1987, in the section devoted to the program of Łódź cultural institutions and art galleries. Its profile was then described as a “presentation of the latest achievements of local and foreign artists.”<sup>237</sup> Taking into account the fact that the most important projects with the participation of the international artistic milieu were still ahead of Wschodnia, it can be said that this description was more of an expression of aspirations and plans rather than actually executed activities. The same issue featured an enthusiastic text by Marek Miller, in which Wschodnia, due to its alternative and experimental nature of the presented art, was considered a double “off” in relation to city’s artistic institutions.



*Take the Position. Artists in the Face of the Situation in Contemporary Art*, Jolanta Ciesielska’s lecture, June 1988

236

*Założenia programowe Galerii “Wschodnia”, op. cit.*

237

Dział “Propozycje muzea i galerii,” *Kalejdoskop*, February 1987, No. 2, p. 15.

Miller wrote: “Galeria Wschodnia’ – a perfectly matched area. Wschodnia Street is an unusual place with a unique atmosphere. The cracked plaster on old tenements, craftsmen’s workshops, private shops, home dinners... and such a trade, such characters, such life!



Wschodnia Street, end of the 1980s

Łódź China city! Piotrkowska, with its official art, has its ‘off-off area’ there.”<sup>238</sup> He vaguely outlined the prehistory of the place where Wschodnia operated – he mentioned that earlier there had been “theatrical, musical and film activities” there, although he did not list Trupa A i P specifically. He correctly identified the broader circle of people

associated with Wschodnia with the STK milieu, while the essence of the gallery’s activity, based on “deliberately adopted program eclecticism”, was for him “an attempt to present and define art of the second half of the 1980s.”<sup>239</sup> The journalist also stressed the cultural contribution of the place, which attracted not only visual artists, but also representatives of other fields of culture and scholarship; in this context, he mentioned Grzegorz Królikiewicz, Maria Kornatowska and Tadeusz Pawłowski.

Several months later Miller published a text devoted to Łódź’s “art houses” – alternative galleries located in private apartments.<sup>240</sup> Among them, he discussed Galeria Ślad II, Strych and the “U Zofii”. Although he did not mention Wschodnia by name – perhaps recognizing that it was something other than a “gallery in a private house” – his description of those venues could be easily applied to it as well. Miller noted that the main reason why “art houses” were established was the desire to create a non-official artistic circulation and places that would be adapted to the specificity of current forms of experimental artistic output. Moreover, he drew attention to the economic, communal and self-organization aspects of a gallery of such type. He wrote with flourish how artists from other cities came to such places at their own expense, as they found there space to present their art, as well as an opportunity to eat and stay overnight for free. He appreciated the atmosphere of “art houses” and the intensity of the exchange of ideas and experiences that took place there. He also emphasized that although these galleries were usually rather ephemeral, they had one advantage, namely “extraordinary organizational efficiency”: their animators could prepare a meeting, exhibition or show in just a few days.<sup>241</sup> Miller’s text demonstrates that already at that time people were aware of the combination of economic, social and artistic aspects that defined alternative places of art.

238  
M. Miller, “Off Piotrkowska,” *op. cit.*, p. 46.

239  
*Ibidem*, p. 47.

240  
M. Miller, “Domy sztuki,” *Kalejdoskop*, September 1987, No. 9, p. 14–15.

241  
*Ibidem*, p. 15.

Miller returned to Galeria Wschodnia in an article written for the second edition of *Złote Czółko* in 1988.<sup>242</sup> The event served as a pretext for a praise of the gallery itself. Pointing out that the 1987–1988 season was “exceptionally successful” for Wschodnia, Miller stated that the gallery “has become an unquestionable center of alternative art in our city.” He also expressed his belief that “the activity and ambiance of Galeria Wschodnia would already be a sufficient subject for a book.”<sup>243</sup>

An interview with Klimczak and Grzegorski published in another issue of “Kalejdoskop”, as if in response to Miller’s text, provided a counterpoint for such an enthusiastic and idealized image. This material needs to be analyzed in more detail, as it is a valuable testimony to how Wschodnia hosts looked at their nearly four years of activity, how they assessed the condition of the gallery and how they presented their plans for the future.

Klimczak and Grzegorski did not hide the fact that running an alternative gallery with an intensive exhibition and performance program entailed battling with a plethora of difficulties. They consistently built a “private” ethos of Wschodnia – they emphasized that it was able to function “only thanks to the involvement of almost exclusively private forces and funds of the people who co-created the gallery’s program at that time.” They revealed its milieu-based and “contributory” economy, confessing that “everyone contributed to the running of this ‘business’, hosts and invited artists, exhibition commissioners, and gallery supporters.”<sup>244</sup> The costs of running the gallery also included the need to share time between their own artistic work and “serving the art of other artists.” They did not hide the fact that the gallery operated in a state of continuous crisis, constantly balancing on the edge of collapse, and they themselves oscillated between enthusiasm and discouragement:

*On a regular basis, while preparing individual presentations, which required exceptional effort and each time involved some financial crisis, we were overwhelmed by doubt and despondency. At such time we would be asking ourselves if it was worth to continue, if it should still be at our own expense, our money, our time and our art; if the next season would be yet another attempt to prove to ourselves and others that it was possible to exist despite everything.*<sup>245</sup>

This confession was undoubtedly a realistic description of the difficulties associated with the repeated efforts to keep Wschodnia afloat, but at the same time it was a heroization of one’s own activity, inscribing oneself into the heritage of the neo-avant-garde with its ethos of artistic independence and radicalism. The ultimate aim of Wschodnia, as its hosts stated, was to create a place for “all those isolated artistic attitudes, for which functioning in the commercial circulation of the art market is not an end in itself.”<sup>246</sup>

242  
M. Miller, “Majówka artystyczna,” *Kalejdoskop*, September 1988, No. 9, p. 15.

243  
*Ibidem*.

244  
I. Klamann, “Galeria Wschodnia”. Interview with Jerzy Grzegorski and Adam Klimczak, *Kalejdoskop*, October 1988, No. 10, p. 37.

245  
*Ibidem*.

246  
*Ibidem*.

The late communist-era art market consisted of commercial galleries operating under the aegis of such state institutions as *Państwowe Przedsiębiorstwo Pracownie Sztuk Plastycznych* [State Enterprise of Fine Arts Workshops], *Sztuka Polska*, *Spółdzielnia Plastyka* [Visual Arts Cooperative] and *Spółdzielnia Ład* [Harmony Cooperative] or *Cepelia*. Although first private galleries appeared in the mid-1970s, in order to open them one had to meet a number of conditions and to obtain a license from the Ministry of Culture and Art, which was by no means an easy feat. In the autumn of 1988, i.e. at the time of the interview, there were about eighty private art galleries in Poland. The rapid increase in their number, as well as the emergence of auction houses, would not begin until 1989.<sup>247</sup> Although the art market in the late People's Republic of Poland had a certain real dimension, it seems that in Klimczak and Grzegorski's statement it served as a phantasmatic figure, and rejecting it was above all a symbol of refusal to pander to broader artistic and aesthetic tastes.

According to Grzegorski and Klimczak, *Wschodnia*, as an important place for the presentation of such "isolated" artistic attitudes, was meant to have a cultural impact and stimulate the emergence of new undertakings, which would follow its example and keep their artistic and institutional independence. They both spoke of their hope that "the continued existence of a gallery that is known and appreciated not just in Poland will contribute to the establishment of other, competitive galleries in Łódź, that would feature contemporary art freely and without subordination, neither to any criteria – with the exception of the criterion of artistic value – nor to official institutions."<sup>248</sup> As examples of such places, they mentioned the new Łódź initiatives: *Galeria Chaos Faza 3* [Chaos Phase 3 Gallery] and the gallery operating as part of the Łódź Film School.

Contrary to Grzegorski and Klimczak's hopes, both galleries closed after several months. *Chaos Faza 3* was a project of *Stawomir Kosmyńska* and *Ewa Bloom-Kwiatkowska*. In January 1988 they illegally took over the basement of the building at 15 *Wigury Street* and started their artistic and exhibition activity. Soon afterwards, a cultural center, *Dom Kultury Manhattan* [Cultural Center Manhattan], opened at that address, headed by *Tadeusz Porada*. The latter allowed *Galeria Chaos Faza 3* to continue its activity and even supported it organizationally, but after a few months he stepped down as the head of the venue. Soon, young artistic community grouped around *Kosmyńska* and *Bloom-Kwiatkowska*, who managed to organize several exhibitions that testify to their willingness to go beyond the field of visual arts towards popular culture, phenomena associated with the music scene, as well as street graffiti. However, their activities at *Manhattan* were still unofficial. When the city authorities proposed to formalize the status of the gallery, the artists rejected it and, as a result, at the beginning of 1989, were ordered to

247

M. Golka, *Transformacja systemowa a kultura w Polsce* (Warszawa: Instytut Kultury, 1997), p. 74–75. The first auction house "Rynek Sztuki" was founded in Łódź in March 1991. The first auction took place there a month later – see A. Zawada, "Pieszo po galeriach," *Kalejdoskop*, July–August 1992, p. 20.

248

I. Klamann, "Galeria Wschodnia." Interview with Jerzy Grzegorski and Adam Klimczak, *op. cit.*, p. 37.

249

See J. Glinkowska, *Między autorską galerią sztuki a instytucją kultury zanurzoną w otoczeniu społecznym. Galeria Manhattan 1991–2016*, MA thesis written under the supervision of dr Tomasz Załuski (Łódź: Uniwersytet Łódzki, Instytut Kultury Współczesnej, 2018), p. 13 and X. Stańczak, *Kultura alternatywna w Polsce 1978–1996. Wyobraźnia, samoorganizacja, komunikacja*, doctoral dissertation written under the supervision of prof. dr. hab. A. Menowel (Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Instytut Kultury Polskiej, 2015), p. 69.

leave the premises. The symbolic end of the nearly one-year-long existence of *Galeria Chaos Faza 3* was marked by the burning of their paintings and artistic objects as part of the action *Dymy nad miastem* [Smoke Over the City], which took place in one of the Łódź courtyards.<sup>249</sup> The gallery operating at the Film School in Łódź was even more short-lived and ended prosaically. In May 1988 it was opened at 189 *Piotrkowska Street*, under the supervision of *Zofia Łuczko* – member of *Kultura Zrzuty*, the "muse" of Łódź *Kaliska* and former animator of *Galeria "U Zofii"*.<sup>250</sup> *Łuczko* hoped for a place where she would be able to carry out her own vision, but when it turned out that she was simply expected to organize exhibitions of the Film School lecturers there, she resigned as the head of the gallery.<sup>251</sup>

At that time, however, there were, or would soon appear, other galleries whose activity was related to *Wschodnia*. These included the *FF Gallery* (*Forum Fotografii* – Photography Forum), headed by *Krzysztof Cichosz* since the end of 1983 at the *Dzielnicowy Dom Kultury Łódź-Widzew* [District Cultural Center Łódź-Widzew], and at the end of 1989 moved to the *Łódzki Dom Kultury*. It presented a wide range of photography, from documentary, through staged photography, to intermedia art. The latter, given *Cichosz's* personal interests, as he developed his own concept and technique of creating photographic installations, had a unique place in the gallery's program.<sup>252</sup> It was also a point of contact with the activities of *Wschodnia*, which, apart from the already mentioned exhibitions of *Mikołajczyk*, *Smoczyński*, *Robakowski*, *Samosionek* or the group presentation *Postawy*, at the turn of the decades featured intermedia objects and photography installations by *Zygmunt Rytko*, *Andrzej Janaszewski* and *Cichosz* himself;<sup>253</sup> all of them were also presented at *Galeria FF*.

*Hotel Sztuki*, headed by the artist *Andrzej Paruzel*, was similar to *Wschodnia* and very close in character. In 1988, *Paruzel* created *Biuro Przewodników po/Sztuce i Kulturze* [Art and Culture Guides Bureau] – a fictional, conceptual institution inspired by *Andrzej Partum's* *Biuro Poezji* [Poetry Bureau], the ideas of situationalist cartography and drift, as well as the conviction that the category of art should be replaced by the category of culture. *Paruzel's* activity as an "employee" of the Bureau consisted in walking around the city space, marking testimonies of history and culture in the field and on a map, publishing announcements about fictitious undertakings of this "institution" in cultural magazines, as well as publishing a periodical with the financial support of official cultural institutions: *The Film Museum and Teatr Studyjny* in Łódź. At the beginning of 1990 the fictitious office was absorbed by the real exhibition activity – *Hotel Sztuki* [Art Hotel].<sup>254</sup> In the attic of the administrative building at 2 *Wolności Square*, made available to him by the Museum

250

M. Miller, "Galeria szansy," *Kalejdoskop*, September 1988, No. 9, p. 37.

251

Interview with *Zofia Łuczko*, February 2018.

252

L. Lechowicz, "The Phenomenon of the FF Gallery," in: K. Cichosz, M. Świątczak [eds.] *Time of the Forum of Photography. 25 Years of the FF Gallery* (Łódź: Łódzki Dom Kultury, 2008), p. 17–22.

253

Interestingly, in 1989, *Wschodnia* was also the set of *Andrzej Różycki's* documentary *Nieskorczoność dalekich dróg. Podstuchana i podpatrzona Zofia Rydet* [The Infinity of Distant Roads. *Zofia Rydet Overheard and Observed*] was shot (many thanks to *Karol Józwiak* for the information). A special exhibition of the artist's works was arranged at the gallery at that time, but it was not a "regular" exhibition: it was not included in the program and was not available to the audience – interview with *Jerzy Grzegorski*, October 2017. It should be added that in 1990 the film won the *Grand Prix* at the 1st Media Festival "Człowiek w Zagrożeniu" – see "Biała Kobra dla A. Różyckiego," *Dziennik Łódzki*, 29 October 1990, p. 2.

254

See "Przewodnik po/Sztuce i Kulturze. Z Andrzejem Paruzelem rozmawia Tomasz Załuski," <http://www.atlassztuki.pl/pdf/paruzel2.pdf> [access: March 26, 2018].

of History of the City of Łódź, and occasionally also in the rooms of the museum itself, Paruzel presented works of the same neo-avant-garde artistic milieu, both from Łódź and other Polish cities, that had previously been shown at Wschodnia. An analogous profile, including intermedia installations, performative activities and new media, a similar set of artists and, at the same time, larger space and better organizational possibilities meant that Hotel Sztuki could initially seem to be a development of the neighboring gallery, located only several hundred meters away.<sup>255</sup> Wschodnia hosts did not look at Paruzel's project as their competition, nor did they treat it as an attempt to take over "their" artistic milieu, but rather considered it as a partnership that strengthened the position of that milieu and created a new opportunity for its expansion. At Paruzel's invitation, Grzegorski created a spatial installation *Dwa punkty* [Two Points] – a white canvas structure with black slates, placed on the garden stairs of Museum of History of the City of Łódź, and Klimczak made a work using coils of tar paper on the roof of the building, titled *Miejsce w Łodzi – Hotel Sztuki* [A Place in Łódź – Hotel Sztuki], a tribute not just to the new place, but also to the multi-ethnic past of the city and the Jewish cultural heritage. Both of them regularly attended exhibition openings at Hotel Sztuki. Not long after the two galleries cooperated in the third edition of *Konstrukcja w Procesie*. Finally, we should mention Galeria 86, headed by Janusz Głowacki and Grzegorz Musiał at 86 Piotrkowska Street. It was established in 1985 as an exhibition and commercial facility, which operated under Przedsiębiorstwo Państwowe Sztuka Polska [State Enterprise of Polish Art] as part of the official art market in Poland at the time. The trade profile definitely distinguished it from Wschodnia, as did its exhibition program, focused on the classics of the Polish post-war avant-garde, post-constructivism, classical artistic disciplines and the milieu of the State Higher School of Visual Arts in Łódź.<sup>256</sup> However, Gallery 86 also featured the new generation of Łódź artists, who later became a part of the milieu associated with Wschodnia. One example is Tomasz Matuszak, who made his debut in 1994 at Galeria 86, and then, at the end of the decade and after 2000, had several exhibitions at Wschodnia.

Let us go back to the interview analyzed earlier, however. The uncertain financial situation, as well as the constant organizational difficulties Klimczak and Grzegorski faced in the four years of running the venue, prompted them to attempt to modify Wschodnia program for the future, as well as to try to obtain external funding, which would make it possible for the gallery to develop and undertake projects on a larger scale. In the scope of the program, they intended to "limit the season to a few individual presentations and two or three recurring exhibitions with international artists who are part of the current of contemporary art world and who utilize various media."<sup>257</sup> However,

255

See A. Brzezińska [ed.], *Hotel Sztuki* (Łódź: Muzeum Historii Miasta Łodzi and Wydawnictwo Hotel Sztuki, 1991), unpaginated. The Łódź and national artistic circles were only a starting point here. Already in its second year of operation, Hotel Sztuki established cooperation with institutions from Berlin, Bratislava and Brussels as part of an international project that addressed the topic of confrontation and cultural exchange and posed questions about the prospects of European integration – see E. Mikina, A. Paruzel [eds.], *The Routes of European Culture* See A. Brzezińska [ed.], *Hotel Sztuki*, op. cit.

256

See K. Jurecki, "Niezuważony jubileusz". Interview with Janusz Głowacki and Grzegorz Musiał, *Kalejdoskop*, September 1995, No. 9, p. 2–5.

257

I. Klamann, "Galeria Wschodnia". Interview with Jerzy Grzegorski and Adam Klimczak, op. cit., p. 38.

they had no illusions that the organization of a number of international, and in addition recurring exhibitions would require cooperation with other entities: "We hope to carry out these plans not just with our private means and not just in the rooms of the gallery. We believe that sooner or later there will be authentic and official cooperation with institutions promoting culture, based on equal terms, without prejudice and envy."<sup>258</sup> They also offered a significant example that such a kind of cooperation was possible:

*Recent years have proved – to cite the pioneering Łódź-based exhibition Konstrukcja w Procesie – that the most interesting presentations of contemporary art would be unthinkable without the participation of artists. In addition, we are convinced that even very large exhibitions can be organized with relatively small financial means, provided that the funds are handed over to the creators.*<sup>259</sup>

In 1987, during his stay with Ewa Robak in West Berlin, Klimczak met Ryszard Waško. Their meeting was arranged by Mikołajczyk, who had told Waško about Wschodnia. A year later, Klimczak went to Waško to talk about Wschodnia's collaboration in organizing the next edition of *Konstrukcja w Procesie* in Łódź and opening Muzeum Artystów there.<sup>260</sup> In the cited interview we can see traces of that conversation and an outline of the new formula that Wschodnia would adopt in the 1990s, after establishing cooperation with Waško.

Before that, however, Ewa Robak, tired of living at Wschodnia from one exhibition opening to another, convinced Klimczak to move out. At the beginning of 1990 they settled in an art studio in the Dąbrowa district, thanks to the help of Krystyna Potocka-Suwalska. For some time Wschodnia lost its residential function. However, artists who had their exhibitions there continued to stay there during their time in Łódź.

### Accumulated Symbolic Capital and Its Reinvestments

Characterizing the political transformation of the late 1980s and early 1990s, Tadeusz Kowalik stresses that Poland made "a systemic leap forward – in just three or four years it moved from real socialism to capitalism. This leap resulted in a social order characterized by severe class divisions, large income and wealth inequalities and a significant degree of social exclusion."<sup>261</sup> The harshest, Anglo-Saxon transformational variant was chosen, particularly in terms of social costs – rejecting more sustainable and evolutionary German and Swedish solutions – which served as a basis for the economic and social "shock therapy".<sup>262</sup> Under the new rules, the market played a dominant role, while attempts to create a "third way" such as a "social market economy" were abandoned<sup>263</sup> – although such a principle was included in the Constitution of the Republic of Poland of 1997.<sup>264</sup>

258

*Ibidem*.

259

*Ibidem*.

260

Interview with Ewa Robak, February 2015.

261

T. Kowalik, "Blaski i cienie polskiej transformacji," in: M. Kaltwasser, E. Majewska, K. Szreder [eds.], *Futuryzm Miast Przemysłowych. 100 lat Wolfsburga i Nowej Huty* (Kraków: korporacja ha!art, 2007), p. 279.

262

*Ibidem*, p. 269–271, 273, 279.

263

*Ibidem*, p. 270.

264

Constitution of the Republic of Poland of 2 April 1997 (Dz.U. 1997, No. 78, item 483), Article 20: "Social market economy based on freedom of economic activity, private property and solidarity, dialogue and cooperation of social partners constitutes the basis of the economic system of the Republic of Poland."

265

T. Kostyrko, M. Czerwiński [eds.], *Kultura polska w dziesięciu przemian* (Warszawa: Instytut Kultury, 1999). The book was an abbreviated version of a report written two years earlier. See also another analysis published at that time by the Institute of Culture – M. Golk, *Transformacja systemowa a kultura w Polsce*, op. cit.



The effects of the political transformation quickly made themselves felt in the sphere of culture.<sup>265</sup> As the 1997 report on the state of culture and contemporary studies on the subject<sup>266</sup> demonstrate, faith in the universal nature of market mechanisms, considered to be the best remedy for the ailments of that sphere, went hand in hand with the ideological desire to cut off with a “thick line” from the systemic solutions created in the era of the People’s Republic of Poland. This translated into a significant decrease in public spending on culture and a reduction in government subsidies in the first years of the transformation,<sup>267</sup> a hasty dismantling of legal and administrative rules and institutional mechanisms regulating that area, as well as the conviction that the best cultural policy would be the lack of such a policy.<sup>268</sup> Its actual lack<sup>269</sup> led to “too hasty a withdrawal of public patronage from the state’s supportive role with regard to culture; this took place without proper synchronization of the scope and pace of withdrawal with the process of shaping new forms of patronage.”<sup>270</sup> In the field of visual arts, the Fund for the Development of Visual Arts and the Cultural Development Fund, financing programs created in the early 1970s and 1980s respectively, were abolished. The same happened to the legal and institutional structures which served as a base for the members of artists’ unions, made it easier for them to obtain commissions and public procurements, purchase materials for work or hire studios, enabled them to participate in exhibitions and plein-air workshops, as well as ensured institutional contacts with Polish and foreign partners.<sup>271</sup> The tendency of the state patronage to “withdraw”, especially at the central level, was clear and unambiguous.

These changes were closely related to the process of decentralization of power and the transfer of some of the powers of central administration to regional and local governments. As a result of the local government reform of March 1990,<sup>272</sup> local authorities became one of the main organizers of cultural life in the country. The increase in the autonomy of communes in the area of management and financing of culture was conducive to the development of local civic activity and grassroots initiatives of the third sector, proposed by numerous associations and foundations. At that time, it was hoped that decentralized local government would be a better patron of culture than the state.<sup>273</sup> However, this did not mean rejecting the belief in the saving role of the market, but rather a conviction that public and private funds should be combined as a principle of funding culture, at least during the transitional period. In the field of visual arts, while still looking towards public patronage, people counted on the development of the private market and patronage of art, at the same time building the phantasm of the middle class, especially its main protagonist – the “businessman”, as the entity that would finance artistic production and distribution of art.<sup>274</sup>

266

See, among others, A. Wąsowska-Pawlik, “Polityka kulturalna Polski 1989–2012” and K. Jagodzińska, “Charakterystyka działalności kulturalnej w Polsce po transformacji ustrojowej,” in: J. Hausner, A. Karwińska, J. Purchla [eds.], *Kultura a rozwój* (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013), p. 107–159; B. Gierat-Bieroń, “Kierunki rozwoju polityki kulturalnej w Polsce po 1989 roku. Koncepcje ministerialne (I),” *Zarządzanie w kulturze*, 2015, vol. 16, issue 3, p. 205–219.

267

D. Ilczuk, D. Wieczorek, “Finansowanie kultury ze środków publicznych,” in: T. Kostyrko, M. Czerwiński [eds.], *Kultura polska w dekadzie przemian*, op. cit., p. 189–190.

268

K. Krzysztofek, “Ewolucja założeń i programów polityki kulturalnej w Polsce w latach dziewięćdziesiątych,” in: T. Kostyrko, M. Czerwiński [eds.], *Kultura polska w dekadzie przemian*, op. cit., p. 272. See also A. Wąsowska-Pawlik, “Polityka kulturalna polski 1989–2012,” op. cit., p. 113.

269

In this respect interviews with ministers of culture who held office in 1989–1996 provide an interesting read, see B. Gierat-Bieroń, *Ministrowie kultury doby transformacji, 1989–2005 (wywiady)* (Kraków: Universitas, 2009), p. 19–99.

270

K. Krzysztofek, “Ewolucja założeń i programów polityki kulturalnej w Polsce w latach dziewięćdziesiątych,” op. cit., p. 272.

271

T. Kostyrko, “Sztuki plastyczne i ich odbiorcy,” in: T. Kostyrko, M. Czerwiński [eds.], *Kultura polska w dekadzie przemian*, op. cit., p. 38.

272

Act of 8 March 1990 on Municipal Self-Government (Dz. U. 1990, No. 16, item 95). An extension of this trend was Act of 25 October 1991 on organizing and conducting cultural activity (Dz. U. 1991, No. 114, item 493).

These processes were also visible in Łódź. In January 1990, when the implementation of economic and social “shock therapy” began, an interview with economist Jerzy Drygalski was published in “Kalejdoskop”. When asked how culture should be supported during the ongoing economic crisis and cuts in spending on culture, he pointed out that “there can be no question of administering culture. It is necessary to give its creators a significant degree of freedom, to create an atmosphere for ‘crazy’ ideas and unconventional actions. Support what is alive and spontaneous. After all, this is also an opportunity for the city.” He did not hide the fact that “the promotion of grassroots initiatives must go hand in hand with the commercialization of at least some cultural and artistic activities.” However, he was in favor of combining private sources of financing for culture with public patronage: “I think that power should be exercised by wise patronage. It is clear that a whole range of cultural projects, artistic activities or fields of culture must be supported. There is no other way. On the other hand, however, artistic circles must think economically and self-organize. It is only when these two trends are intertwined that the situation of cultural milieu will begin to improve from its current predicament. But it is not easy. Culture is subsidized all over the world. Industry, business, should understand that by supporting culture they also act in their own interest, that they contributes to the development of the city.”<sup>275</sup> Apart from indicating the development of the city as a perspective that justified and economically legitimized public patronage of culture, it is worth emphasizing the necessity of self-organization of the artistic milieu. While in the 1970s and 1980s self-organization practices made artistic and political sense, and their economic aspect, associated with operative fundraising for artistic activity, remained in the background, in the new political context economic issues were brought to the fore. As far as the acquisition of the world of business for the financing of culture is concerned, the phantasms and rhetoric to which frequent references were made in the public sphere is well illustrated by an excerpt from the statement of Andrzej Reiter, Deputy Director of the Department of Culture and Art of the Łódź City Council: “I want to establish a Club of Patrons of Culture, selected from among the people from the world of great money, a highly exclusive, snobbish club, but also financially beneficial for its members. We must all think differently today than we did yesterday, but for many this may prove to be the most difficult.”<sup>276</sup>

The same issue of “Kalejdoskop” published an appeal to support Łódź culture as a result of the collapse of the state patronage of art. Combining trade union and employee rhetoric with new business rhetoric, the editors of the magazine wrote: “We turn to the management and employee self-governments of Łódź factories, cooperatives, owners of foreign companies, Polish immigrants, Łódź

273

D. Ilczuk, D. Wieczorek, “Finansowanie kultury ze środków publicznych,” op. cit., p. 200 and A. Gontarz, “Kultura w gestii samorządów,” in: T. Kostyrko, M. Czerwiński [eds.], *Kultura polska w dekadzie przemian*, op. cit., s. 301.

274

See M. Szcześniak, “Sztuka bez klasy? Uwagi o badaniu polskiej sztuki czasów transformacji,” in: J. Banasiak [ed.], *Założenia przedwstępne przy badaniu polskiej sztuki najnowszej* (Warszawa: Fundacja Kultura Miejsca, 2015), p. 112–139.

275

“Łódzki syndrom.” Zbigniew Dominiak’s interview with Jerzy Drygalski, *Kalejdoskop*, January 1990, No. 1, p. 6–7.

276

“O łódzkiej kulturze.” Marek Koprowski’s interview with Andrzej Reiter, *Kalejdoskop*, January 1990, No. 1, p. 4.

craftsmen, entrepreneurs, to all those who can afford to 'invest' in this project. This is a social project and will benefit all of us."<sup>277</sup> The appeal was followed by a bank account number of the first entity that could be supported in that way. It was Stowarzyszenie Konstrukcja w Procesie [Construction in Process Association].

In the aforementioned report on the state of culture of 1997, which analyzed the effects of local governments gaining powers to organize cultural life, it was concluded that "the situation of cultural life of local communities depends to a large extent on the will and commitment of local government, as well as the activity and persuasiveness of representatives of cultural centers. [...] There is a need for a creative, committed attitude on the part of cultural circles, their willingness to create the values they need in the local community and their ability to convince them to support their own initiatives and undertakings."<sup>278</sup> This description could be successfully applied to the initiative of organizing the exhibition *Konstrukcja w Procesie – Back in Łódź 1990* and the establishment of Muzeum Artystów. In the summer of 1989, Ryszard Waśko returned to Łódź after several years of emigration in West Berlin. The new political situation after the victory of the Solidarity opposition in the elections to the Sejm and Senate in June also brought a promise of new opportunities in the public sphere. Waśko hoped that the political change that was taking place would create a favorable climate for a return to the idea of *Konstrukcja w Procesie* and would make it possible to organize another, third edition of the show, after the Łódź exhibition in 1981 and the Munich exhibition in 1985, back in Łódź. He also assumed that it would be a prelude to activities on a broader scale, which would make it possible to develop concepts that appeared already during the first edition of the event. The idea was to create an artistic institution run by the artistic community itself.

In July 1989 Stowarzyszenie Konstrukcja w Procesie was established (and registered a month later). The first chairman of its committee was cultural animator Tadeusz Porada, and its members were artists Ryszard Waśko, Wojciech Bruszewski, Janusz Kołodrubiec, Edward Łazikowski and sociologist Krzysztof Osada.<sup>279</sup> Apart from them, Małgorzata Kamińska-Bruszevska, a radio journalist, and press journalists Zbigniew W. Nowak and Marek Koprowski, among others, joined the association.<sup>280</sup> The objectives of the activity were outlined in very broad terms, as is characteristic of all undertakings initiated by Waśko. Returning to the initiative from 1981, the association was to re-organize *Konstrukcja w Procesie* in Łódź, and the works created during the event would be given to the "society".<sup>281</sup> In the long run, Muzeum Artystów would be created in Łódź, where works from three editions of the project would be displayed. The task of the latter institution was to take care of the collection and amass new works, acquired primarily through the

277

"Szukamy mecenasów dla łódzkiej kultury," *Kalejdoskop*, January 1990, No. 1, p. 37.

278

A. Gontarz, "Kultura w gestii samorządów," in: T. Kostyrko, M. Czerwiński [eds.], *Kultura polska w dekadzie przemian*, op. cit., p. 301.

279

"Stowarzyszenie Konstrukcja w Procesie," *Kalejdoskop*, September 1989, No. 9, p. 48.

280

Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [ed.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, op. cit., p. 149

281

"Stowarzyszenie Konstrukcja w Procesie," op. cit., p. 48.

preparation of subsequent editions of *Konstrukcja*. Within the framework of the museum, an important role was to be played by the Academy of Artists, organizing lectures, workshops, open-air workshops, scholarships and study visits for artists. The museum was also to house a documentation and publishing center focused on the latest world art. Soon Fundacja Konstrukcja w Procesie [Construction in Process Foundation] was also established, with the purpose to raise funds for the implementation of these plans.<sup>282</sup> Waśko was the president, and the first board was composed of Zbigniew W. Nowak, Antoni Mikołajczyk, Galeria Wschodnia hosts – Grzegorski and Klimczak, as well as Emmett Williams, Sofia Zezmer and Ania Baumritter representing the international artistic community.<sup>283</sup>

Waśko set the whole undertaking in the context of the changing geopolitical and geocultural situation, which on the one hand was conducive to Poland's openness to the West and the development of its reintegration with Europe, and on the other hand generated interest in post-socialist Eastern Europe and fashion for its art in the West. "*Konstrukcja w Procesie* and Muzeum Artystów with the program of creating a bridge between East and West for artists and culture, are perfectly suited to the favorable climate of an integrating Europe. The great interest of the West in Polish matters and sympathy for Solidarity, which, as the only trade union in the world, initiated and supports the movement and activity of *Konstrukcja w Procesie*, guarantee the success of the foundation as a sponsor, and thus the success of our plans."<sup>284</sup> Waśko distanced himself from the rhetoric of "catching up" and "imitating" the West. The advantage of the countries of Eastern Europe, and therefore Poland, was what distinguished them from the West and that is why it could be interesting from the perspective of the latter. Referring to the specificity of both geocultural blocs, presented quite stereotypically, he said: "The West has forgotten its spiritual values, focusing on technological development. Like Miłosz, I see an opportunity for our part of Europe in its civilizational backwardness, in the predominance of spirituality over materialism. Attempts to recreate the West here seem nonsense to me. You have to be aware of your own identity. We have to promote what we have to live in."<sup>285</sup> What was that "spirituality" supposed to be all about? Waśko explained that it manifested itself in the fact that it "maintains and develops interpersonal ties."<sup>286</sup> In his opinion, the social responsibility of artists was to act in the sphere of interpersonal ties, creating, cultivating and strengthening them.<sup>287</sup> This defined the program framework of *Konstrukcja w Procesie – Back in Łódź 1990* and determined the official rhetoric of this event. "In 1981, *Konstrukcja w Procesie* presented art of the 1970s. Now it is supposed to be art created here, on the spot, in direct contact with the living social situation. Its artistic

282

Section "Kronika towarzyska", *Kalejdoskop*, May 1990, No. 5, p. 19.

283

Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [ed.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, op. cit., p. 150.

284

"Stowarzyszenie Konstrukcja w Procesie," op. cit., p. 48.

285

"Sztuka na drodze mistycznej powinności." Jerzy Jarniewicz's interview with Ryszard Waśko, *Kalejdoskop*, February 1990, No. 2, p. 6.

286

*Ibidem*.

287

*Ibidem*.

sense is to be created through philosophical and social sense. The energy of creative art is supposed to stimulate life – and this is what I call social mysticism.”<sup>288</sup> The project therefore had certain features of today’s art residencies: it was assumed that the artists would not bring ready-made works with them, but would come a week before the opening of the exhibition and jointly create works in which there would be references to the specificity of the local context, to the local social situation. It was also emphasized that these activities were primarily about being together, about bonds and community – a meeting of an international community of artists, in which the local community would also be able to participate, more or less actively.<sup>289</sup> Artists were invited using the method applied for the first time at the Munich edition of *Konstrukcja* in 1985: a group of artists who belonged to the organizing committee selected further participants.<sup>290</sup>

An interesting phenomenon was the circulation of symbolic capital in the process of gaining political and financial support necessary for the implementation of the project. Waśko came to Łódź in 1989 as the initiator and co-organizer of the first two editions of *Konstrukcja*, with symbolic capital associated on the one hand with contacts in the international artistic community and the ability to mobilize a large group of Western artists to come to Poland, and on the other hand with cooperation with Solidarity in Łódź during the organization of the first *Konstrukcja* in 1981. In the autumn of 1989, in the new economic and political situation, it helped to obtain letters of support for the initiative of Stowarzyszenie Konstrukcja w Procesie on the part of the Łódź Solidarity structures, already divided into two opposing and competing factions: NSZZ Solidarność, the Łódź Region Board, and the Regional Organizational Commission of NSZZ Solidarność. The letters were in Polish and English, because in an effort to gain the support of the central authorities and the Łódź city and voivodship authorities, *Konstrukcja* organizers were also looking for allies and sponsors abroad. Thus, the strategy of double or “cross” legitimacy was applied. Letters from the Solidarity movement, which was recognizable and popular in the world, were supposed to build symbolic capital for the undertaking abroad, helping to gain expressions of support and promises of financial aid from people from the world of business, politics and art, while declarations of support obtained in the West were used to strengthen the status of the whole initiative in Poland. Referring to an *imaginarium* related to the developing capitalism and utilizing the rhetoric of contacts with the world of Western business and politics, this is how Waśko’s visit to the USA in February 1990 was reported: “The effects of a monthly stay [...] exceeded all expectations. During numerous meetings with politicians and businesspeople, Ryszard Waśko received evidence of interest and support for the idea of both the international exhibition

288

Ryszard Waśko’s statement – quoted after D. Śmierczalska, “Konstrukcja w Procesie. Czy sztuka wyzwoli energię miasta?”, *Głos Poranny*, 3 October 1990, p. 6.

289

Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [ed.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, op. cit., p. 168, 184. See also MB, “Sztuka bez świątyni. Konstrukcja w Procesie 1990,” *Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki*, 10 October 1990, p. 2. It was stated that the organizers of the *Konstrukcja* “assume the participation of the audience in artistic activities, emphasize the very process of creation. That is why the work done earlier is not accepted – it is to be done here and now, in connection with a specific place and time.”

290

See the statement by Maria Waśko – M. Fabjańska, “Wywiad z nieobecnym, czyli nowojorskie rozmowy o Ryszardzie Waśce,” <https://magazynsum.pl/wywiad-z-nieobecnym-czyli-nowojorskie-rozmowy-o-ryszardzie-wasce-new-york-conversations-about-ryszard-wasko/> [access: August 20, 2018].

*Konstrukcja w Procesie 1990* and the emerging Muzeum Artystów.” The information was accompanied by a list of names, starting with “Tony Salomon – influential banker and politician, John Heimann – President of Merrill, a powerful financial corporation, Elizabeth de Cuevas – Rockefeller’s daughter.”<sup>291</sup> While the attempt to obtain support from the Ministry of Culture and Art, which at that time was starting the process of “dismantling” cultural policy, ended in failure,<sup>292</sup> the new post-Solidarity city and voivodeship authorities in Łódź, as well as representatives of local business, agreed to help organize *Konstrukcja*. Local press was also on board. The spokespersons for Stowarzyszenie and Fundacja Konstrukcja w Procesie were members of these organizations: journalists Zbigniew W. Nowak – the then editor-in-chief of “Kalejdoskop”, and Marek Koprowski, who cooperated with “Kalejdoskop” and “Odgłosy”. “Kalejdoskop”, which had already devoted a lot of attention to the activities of the Łódź artistic community deriving from the neo-avant-garde, in 1990 became a media outlet of *Konstrukcja w Procesie*. After the launch in mid-October that year, the event was also reported by local newspapers almost daily: “Dziennik Łódzki”, “Głos Poranny” and “Gazeta Wyborcza”. It also published its own “Bulletin of Stowarzyszenie Konstrukcja w Procesie”, prepared by Wojciech Bruszewski on the Amiga computer in the first office of the organization, which was located in the garage of his house.<sup>293</sup>

In June 1990, “Kalejdoskop” published Nowak’s interview with the Mayor of Łódź (and later the Voivode of Łódź) Waldemar Bohdanowicz, concerning the city’s cultural policy. Bohdanowicz objected to the widespread belief that Łódź required a culture specific to it – a working-class one? – and stressed that the city needs rather a European culture, “from everyday behavior to the creation and consumption of the highest goods of artistic life.”<sup>294</sup> He advocated exclusiveness as a driving force for all cultures, at the same time stipulating that in times of economic crisis it is not possible to finance all cultural projects: “We need to support those artists and those activities that have a chance to bring us closer to world culture.”<sup>295</sup> When asked directly about the possibility of supporting grassroots initiatives of the artistic community, such as *Lochy Manhattanu*, Galeria Wchodnia or *Konstrukcja w Procesie*, he diplomatically refrained from making any clear statement, but confirmed that the initiatives that “constitute a pass to Europe” should be supported.<sup>296</sup> The project of the third edition of *Konstrukcja w Procesie* met all the above mentioned criteria, and the statement by the Mayor of Łódź can be read as an indirect justification for the involvement of public authorities in the preparation of the event. The organizers of *Konstrukcja* also tried to provide such a justification, announcing – as has already been mentioned – that the artistic works made during the event,

291

“Konstrukcja w Procesie,” *Kalejdoskop*, May 1990, No. 5, p. 18.

292

See Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [ed.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, op. cit., p. 163.

293

*Ibidem*, p. 172.

294

“Ku Europie.” Zbigniew W. Nowak’s interview with Waldemar Bohdanowicz, Mayor of Łódź, *Kalejdoskop*, June 1990, No. 6, p. 2.

295

*Ibidem*.

296

*Ibidem*, p. 3.

including a number of permanent projects in the open urban space, would be donated to the local community. In the press releases about the upcoming event, however, special attention was paid to the announcement that Canadian artist David Rabinowitch was to “design (including details) and arrange the office of the Deputy Mayor of Łódź, Elżbieta Hibner, and the hall in front of the office of the Łódź Voivode, Mr Waldemar Bohdanowicz.”<sup>297</sup> What could be at stake there was the desire to reciprocate the local authorities for their support, the desire to symbolically consolidate the cooperation between artists and officials, as well as an attempt to legitimize *Konstrukcja*, together with the characteristic type of artistic activities, as the embodiment of the cultural policy of the city, to define it as a kind of “official public art” or “urban social art”. However, there was something symptomatic – and at the same time deeply ironic – in the fact that the above mentioned arrangements were to be performed by Rabinowitch. This participant of the 1981 *Konstrukcja* identified himself artistically with the tradition of constructivism, but rejected the social obligation of art as “nonsense”, “an insignificant element, an absolutely failed idea.”<sup>298</sup> The value of creating art was, in his opinion, the fact that it gives “a sense of power, and every person has a desire to increase their power in relation to other people.”<sup>299</sup> Waśko, who, when initiating *Konstrukcja* in 1981, referred to the social principles of constructivism, nine years later toned down his statements, rejecting the “utopian vision” of the avant-garde and reinterpreting its social program in existential categories of “maintaining and developing interpersonal ties.” He was far from manifesting such an attitude as Rabinowitch, but it seems that he was primarily interested in the artistic community and the social and milieu ties that formed it, while the society as such remained in the background.

According to Tadeusz Kowalik, one of the elements of the social and economic imagination of Polish politicians during the transformation period was the conviction that Poland was going through the phase of the initial accumulation of capital.<sup>300</sup> It seems that a similar intuition was behind the idea of creating Stowarzyszenie and Fundacja Konstrukcja w Procesie. Waśko and other people involved in the activities of these related organizations assumed that the political transformation, leading to a profound reorganization of the public-administrative sphere, would also create an opportunity to make radical changes in the field of artistic production. It was probably hoped that there would be a “new distribution”, a redistribution of funds for cultural activities and, despite the ongoing economic crisis, new actors and new institutional entities would be able to take decisive positions in the local field of artistic production. This, however, in a situation of budget cuts in the sphere of culture, would require the “redirection” of funds from the pool earmarked for already existing institutions.

297  
“Konstrukcja w Procesie back in Łódź 1990,” *Kalejdoskop*, October 1990, No. 10, announcement on the inside cover.

298  
“Konstrukcja w Procesie 1990.” Jerzy Jarniewicz’s interview with David Rabinowitch, *Kalejdoskop*, November 1990, No. 11, p. 46.

299  
*Ibidem*.

300  
T. Kowalik, “Blaski i cienie polskiej transformacji,” *op. cit.*, p. 274.

In any case, this is how Ryszard Stanisławski, the director of Muzeum Sztuki in Łódź, perceived the new initiative. When, at the end of 1989, Stowarzyszenie Konstrukcja w Procesie approached Janusz Urbaniak, the last Deputy Mayor of Łódź under the People’s Republic of Poland, with a request to support the idea of organizing another edition of the exhibition in the city and creating Muzeum Artystów there, he consulted Stanisławski on that matter. The director of Muzeum Sztuki harshly criticized the whole project – although he declared that *Konstrukcja* could be organized under the auspices of his institution, at the same time he rejected the idea of creating Muzeum Artystów. He emphasized the economic utopia of the idea: “If we tried at least in part to satisfy the demands of the author [of the program of Muzeum Artystów – T.Z.], we would simply have to abolish not only the activity and existence of probably all cultural institutions in Łódź, but also ‘accrue debt’ (where?) and constantly increase this debt in connection with the demands for e.g. ‘new scholarships for projects’, ‘exhibitions in Poland’, ‘stays of foreign artists in Poland’ and ‘several months of stays of Polish artists in other countries.’”<sup>301</sup> He also called for a cultural policy in times of crisis, the main element of which would be “support for existing, proven institutions, programs and initiatives, those that deserve it, of course, and thanks to this support they will develop their activities according to the intended ideas, and only then – financing new, expensive projects.”<sup>302</sup> Several months before that, in Wiesbaden, Germany, at a meeting of the Internationales Künstler Gremium, when Wojciech Bruszewski appealed on behalf of Stowarzyszenie Konstrukcja w Procesie for financial support for the organization of the exhibition and the process of creating Muzeum Artystów, Stanisławski commented the artist’s address in a similar way. According to his own account, he reminded that there was already an art museum in Łódź, with traditions and international acclaim, and argued that “in the difficult situation of the city and the country, it would be better to maintain the generosity of the milieu with one institution of this kind in the city.”<sup>303</sup>

The association responded with an article by one of its members, journalist Marek Koprowski, published in “Odgłosy”. It quotes Waśko’s letter *Dlaczego się trzeba bronić przed dyrektorem Muzeum Sztuki w Łodzi?* [Why should we defend ourselves against the director of Muzeum Sztuki in Łódź?] in which, in the rhetoric of the manifesto and the “motion of distrust”, the author accused Stanisławski of, among others, monopolistic practices, torpedoing independent initiatives and exhibition policy leading to the stagnation of his own institution.<sup>304</sup> Stanisławski replied with a letter in which he rejected the accusation of monopolistic practices, at the same time appealing to focus on the financing of existing institutions. Undoubtedly, one can understand his attitude as a director of an

301  
Cited after the reproduction of excerpts from Ryszard Stanisławski’s letter to Janusz Urbaniak, in: Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [ed.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź, op. cit.*, p. 157.

302  
*Ibidem*.

303  
Section „Polemiki, listy, opinie”. Ryszard Stanisławski’s response to the article *Konstrukcja konfliktu*, *Odgłosy*, 21 January 90, No. 3, p. 13.

304  
M. Koprowski, “Konstrukcja konfliktu,” *Odgłosy*, 17 December 1989, No. 51, p. 11.



institution potentially threatened with budget reduction due to the emergence of a new exhibition and museum initiative on the local stage. It seems, however, that in his protest there was also a desire to consolidate symbolic capital and defend the position of Muzeum Sztuki as an institution presenting current artistic activities. In turn, he accused Waśko – with noticeable irony – that his plans were in fact dictated by his ambition, his desire to gain symbolic capital, as well as to compete in the field of local art with Józef Robakowski: “Maybe Ryszard Waśko heard somewhere abroad a suggestion that he should cooperate more closely with Muzeum Sztuki, which has exhibition experience widely appreciated in Europe, and it offended him? Or maybe he was more affected by the fact that during his absence the fascinating exhibition *Lochy Manhattanu* took place in Łódź – without his organizational participation?”<sup>305</sup>

Robakowski had already made his contribution to that dispute, publishing the pamphlet *Sztuka odwetu* [The Art of Retaliation] in “Odgłosy”. He accused Waśko of deliberately excluding him from participation in the new initiative, trying to gain a position in the local art field. Robakowski saw this as an effect of many years of conflict and rivalry, as a result of which he was disregarded in a number of Waśko’s undertakings in the 1980s. In the article, however, he did not speak only on his own behalf, but presented himself as the voice of the local artistic community: “In Łódź, despite all the cataclysms that we have experienced here together, artistic life still exists and this fact cannot be overlooked with some ‘deceitful’ trick. This milieu must be included in the bloodstream of every important initiative, otherwise it is going to be a corpse, utterly devoid of life and energy. Devious omissions and exclusions will solve nothing, even on Solidarity’s back, which must be beyond reproach.”<sup>306</sup> Waśko was painted as an outsider who, having lost his bond with the local artistic community during his emigration, returned after many years and tried to build his position next to the local artistic community, trying to drag its members – involved in the so-called “naïve”<sup>307</sup> organizing committee – to his side, as well as to capture his symbolic capital and organizational potential. As one of the main actors on the Łódź art scene, Robakowski had to manifestly oppose such attempts. Although he was finally invited to participate in *Konstrukcja w Procesie – Back in Łódź 1990* and had an individual exhibition at Muzeum Artystów in 1992,<sup>308</sup> he did not join the group of people organizing these undertakings. The relations between him and Waśko remained tense and the rivalry between the two artists did not lessen. Waśko – who later took part in exhibitions initiated by Robakowski, *Łódzki ruch neoawangardy 1970–1992* [The Neo-Avant-Garde Movement of Łódź 1970–1992] and *Żywa galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1997* [Living Gallery. The Progressive Art Movement of Łódź 1969–1997], also perceived their

305  
Section „Polemiki, listy, opinie”. Ryszard Stanisławski’s response to the article *Konstrukcja konfliktu*, *op. cit.*, p. 13. The whole dispute would require a more detailed analysis, which, in turn, would need an extended archival search.

306  
J. Robakowski, “Sztuka odwetu,” *Odgłosy*, 7 January 1990, No. 1, p. 12.

307  
*Ibidem*.

308  
Reference to Józef Robakowski’s exhibition *W rozkroku (szkic z odległości debiutu... 1962-1992)* [In between (an essay from the distance of the debut)], Muzeum Artystów, 4–19 September 1992.

competition in terms of struggle for symbolic capital and position within the milieu. This is evidenced by his letter dated March 1984, written in exile in West Germany and criticizing the activities of the Strych community. Waśko accuses Robakowski of supporting this activity and legitimizing his authority, because “the ambition to be a ‘master’ does not allow him to get rid of the ‘background’ from which his artistic work can be reflected.”<sup>309</sup>

Waśko declared that the aforementioned letter was his “farewell” to the so-called ‘independent artistic milieu of Łódź’, from which I hereby definitely cut myself off and I have no intentions (after returning to Poland) to have anything in common with them.”<sup>310</sup> After his return to Poland, however, he entered the “independent artistic environment of Łódź” with panache and, gaining more and more collaborators and supporters of *Konstrukcja w Procesie* and Muzeum Artystów, he managed to gather around him a certain part of that milieu, and thus – to thoroughly transform the arrangement of the local field of artistic production. Thanks to both initiatives mentioned above, in the 1990s, as well as in the 2000s, when the tradition of *Konstrukcja w Procesie* was relaunched in a changed formula, in the form of three editions of the Łódź Biennale, he was one of the people who organized the local artistic life and gave it a supra-local dimension, opening it to new international contacts. He also had a strong effect, especially in the 1990s, on Wschodnia, which started long-term, close cooperation with him – although at the same time it did not stop collaborating with Robakowski. As an open space with a network and contributory logic, Wschodnia was able to make its potential available to both competing artists and organizers of artistic life. In the 1990s and 2000s, the gallery alternately or simultaneously engaged in projects initiated by Waśko or Robakowski. This kind of “oscillation” between the proposals of two former members of Warsztat Formy Filmowej was one of the main factors shaping its history at that time.

Cooperation with Waśko began for good at the turn of 1989 and 1990. Grzegorski and Klimczak were not members of Stowarzyszenie Konstrukcja w Procesie, but they became members of the board of the later foundation of the same name. In May 1990, the first issue of the information bulletin edited by Bruszewski was published. In the program manifesto published there, Wschodnia was mentioned next to the a.r. group and Warsztat Formy Filmowej, as a place of development of the avant-garde tradition, which the association invoked and wanted to hark back to.<sup>311</sup> In addition to this symbolic capital, Wschodnia brought its human capital (Grzegorski and Klimczak’s involvement), countrywide networks (almost all artists from Poland participating in the third edition of the 1990 event had earlier presentations at Wschodnia), local acquaintances and the organizational potential associated with them, as well as the material

309  
R. Waśko, “List otwarty do tzw. ‘artystów niezależnych Łodzi,’” typescript, the archive of Galeria Wymiany. Fragments were published in the book M. Janiak [ed.], *Kultura Zrzuty 1981–1987*, *op. cit.*, p. 161. However, the paragraph referred to therein was not taken into account.

310  
R. Waśko, “List otwarty do tzw. ‘artystów niezależnych Łodzi,’” *op. cit.*

311  
Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [ed.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, *op. cit.*, p. 150.

infrastructure in the form of the gallery's premises.

At the beginning of September of the same year, the office of *Konstrukcja w Procesie – Back in Łódź 1990* was opened.<sup>312</sup>

Wschodnia was also identified in the press as a collective entity organizing the event. Apart from articles exposing the role of Waśko as the initiator of the event and a person effectively seeking its financial support,<sup>313</sup> there were also press reports in which it was stated that the organizers were “artists associated with around Galeria Wschodnia” or simply were “Galeria Wschodnia”.<sup>314</sup> As for Wschodnia, flags with the inscription “Konstrukcja w Procesie” were painted using templates, and later hung on the buildings where artistic activities were to take place. One of such flags hung over the gate of the tenement house where the gallery was located. In the evenings, after completing work on the preparation of the upcoming event, Wschodnia became a place of social events, including group



Preparations for *Construction in Process. Back in Łódź 1990*, displaying the flag at the tenement house where Galeria Wschodnia is located

dances. A banner with the slogan “local standard”, proposed by American artist Richard Nonas, was also displayed in one of the rooms. It was supposed to explain and, in a way, justify in advance, “possible deficiencies, ambiguities or organizational complications”, indicating that “it is not important to organize an event perfectly but to be together, to cooperate and to be co-



Group dance at Galeria Wschodnia – the bureau of *Construction in Process*

existent.”<sup>315</sup> Finally, it was on Wschodnia that a provocative criticism of *Konstrukcja* and the neo-avant-garde artistic culture from which it emerged focused. During the event, posters with the name of the event, its start and end dates, as well as an inscription: “Gentlemen, let’s not deceive ourselves, what you are doing is shit, not avant-garde”, appeared on the door of the gallery and the adjacent wall of the staircase. This virulent comment was signed by the “Independent Research Center” of the aforementioned formation Wspólnota Leeżeć. This group, together with Łódź Fabryczna and a number of other people (e.g. Damian Czernobyl, Ewa Bloom Kwiatkowska and Sławomir Kosmyńka, Robert Laska, Marcin Pryt, Wiktor Skok, Marcelo Zammenhoff, Maciej Ożóg, the bands 19 Wiosen and Jude, Galeria Xylolit, Galeria Chaos Faza 3, squat KIL 210, Bunker Punx Klub or Wunder Wave) represented the young generation that started operating in Łódź and distanced itself from the firmly present neo-avant-garde tradition, or openly objected it.<sup>316</sup> Characteristic features

312

*Ibidem*, p. 171–172.

313

M.K., “Hojni sponsorzy,” *Dziennik Łódzki*, 4 October 1990, p. 5.

314

“Konstrukcja w Procesie ‘90,” *Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki*, 9 October 1990, p. 2 and MB, “Sztuka bez świątyni. Konstrukcja w Procesie 1990,” *op. cit.*, p. 2.

315

Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [ed.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, *op. cit.*, p. 184.



Interior of Galeria Wschodnia with the “local standard” banner, among the attendees: Ryszard Waśko, Gene Flores, Piotr Jedliński and Jerzy Grzegorski



Poster by the Lying Community with a critical commentary: “*Construction in Process. Back in Łódź 1990*. Gentlemen, let’s not deceive ourselves, what you are doing is shit, not avantgarde.” Andrzej Miastkowski’s archive

of this new, emerging milieu were thinking not so much in terms of art, but rather in terms of alternative culture as well as having strong ties with the independent music scene, and thus participating in a different circulation than the field of visual arts. This was due to a specific sensitivity, inspirations drawn from the aesthetics of musical culture and street graffiti, as well as different forms of self-creation by combining life with artistic activity and contestation of socio-cultural norms than in the case of artists originating from the neo-avant-garde or even *Kultura Zrzuty*. Nevertheless, in the ridiculous criticism of the artistic practices of the Wschodnia community, which had already been practiced by *Wspólnota Leeżeć*, there was something of an involuntary continuation of the “discussion on the neo-avant-garde”, initiated as part of *Kultura Zrzuty* and developed in Wschodnia. The very fact that young Łódź artists in the early 1990s still felt the need to refer to the milieu growing out of the neo-avant-garde proves the latter’s strength and vitality. Two years later, *Wspólnota Leeżeć*,<sup>317</sup> along with Łódź Fabryczna, took part in the exhibition *Łódzki ruch neoawangardy 1970–1992*, organized by Józef Robakowski and the hosts of Galeria Wschodnia.

During *Konstrukcja w Procesie – Back in Łódź 1990*, Wschodnia and its closest surroundings were also a place of artistic activities. In the gallery itself, Eric Snell made a kind of performative installation: he blackened the legs of a chair on a gas stove, and then drew with their charred ends on the wall of the exhibition hall. The artist could not stay in Łódź during the event – his work, performed many



*Construction in Process. Back in Łódź 1990*, Eric Snell’s performance at Galeria Wschodnia

days before the event, was covered with a white screen. This made it possible to arrange an additional, previously unplanned exhibition of the photographic works of Alexander Honory, an artist who was a friend of the gallery’s hosts, and was also involved in organizational work at the second edition of *Konstrukcja* in Munich in 1985. Honory’s exhibition lasted until the official start of the event, after which it was removed and Snell’s exhibition was opened. Opposite the gallery, on Wschodnia Street, Israeli artist Micha Ullman made his work. It was a kind of “bas-relief” in the asphalt of the roadway: a shape resembling a horizontal projection of a room was cut into the surface, and then it was filled with a slightly thicker layer of asphalt, thus creating a discrete “relief”, blended into the surroundings through its location, material and technique. Ullman’s postminimalist installation could have symbolized the gesture of transferring private space – perhaps the artist’s home or studio – or could have been associated with archaeological remains of some architectural structure. A little

316

Wiktor Skok, founder and vocalist of Jude, was also one of the co-founders and animators of this milieu. Several years ago he brought it out of oblivion and presented at an exhibition organized in Galeria Manhattan in Łódź (17 June 2011 – 17 July 2011), see *L-UND. Łódzka scena podziemna 1985–1995. Obowiązkowy appendix*, exhibition catalog (Łódź: Galeria Manhattan, 2011). In his curatorial text, Skok emphasized: “These artists didn’t care about the Parnassus of local culture. They saw the backwardness of post-conceptualism, the vague myths of the fighting avant-garde and the backward fascination with new media, which had not been new for a long time. The conflict was certainly a source of new values in a stuffy world closed in a circle of hermetic ‘searches’ for art, which had almost no connection to reality. The art that dominated in Łódź at that time was weak and did not take up any bold challenges. It was stuck in the same escapist games with avant-garde or neo-avant-garde” – *ibidem*, p. 4.

317

At the turn of June and July 1990, at the Łódź “Manhattan”, headed by Krzysztof Skiba at that time, the exhibition of *Wspólnota Leeżeć* was held, titled *Objawienie Kaszana* [Black Pudding/Dreck Revelation]. As Andrzej Miastkowski vel Egon Fietke, founder and chief animator of the group, recalls, “the exhibition presented various compositions and varieties of black pudding [the eponymous kaszan(k)a], e.g. framed slices or a jar of black pudding entitled ‘collective exercise’. Titles such as ‘exercise’ or ‘untitled composition’ referred to the works of independent artists of the time working within Galeria Wschodnia, were a mockery” – “Leeżenie trupem czyli testowanie teorii cudu. Z Andrzejem Miastkowskim rozmawiają Jan Mażewski i Ola Szczepaniak,” <http://www.miejmiejsce.com/sztuka/leezenie-trupem-czyli-testowanie-teorii-cudu/> [access: January 15, 2018]. See also J. Glinkowska, *Między autorską galerią sztuki a instytucją kultury zanurzoną w otoczeniu społecznym. Galeria Manhattan 1991–2016*, *op. cit.*



Construction in Process. Back in Łódź 1990, Micha Ullman's installation in the road surface on Wschodnia Street

further on, at 41 Wschodnia Street, the installation *White Passages* was made by the German artist Karin Sander, who renovated and painted the white gate of the apartment block located there.<sup>318</sup> The work, especially from today's perspective, can be interpreted as a commentary on the Polish reality of that time. The "transitoriness" indicated in the title of the work would then refer to

the process of political transformation, while white color – to the idea of renewal: to the desire to erase the past, to start from scratch and to bring about a radical change in the standard of living of society. Perhaps it was also a symbolic intervention, help and indication of the desired direction of changes – the renovation of a part of the building could have been an appeal for comprehensive care for the Łódź architecture, which was in a bad condition. The organizers, however, failed to consult the artist's undertaking with the building's tenants' community: a representative of the latter demanded that illegal renovation works be ended, threatening to call the police.<sup>319</sup> An attempt was made to mediate and the project could be completed.<sup>320</sup> The confrontation with the local community, however, showed a certain naivety and patronizing attitude – perhaps involuntary – rooted not only in the artist's gesture, but also in the organizational principles of the event.

Let us bear in mind that according to the overall concept, artists participating in the *Konstrukcja* were meant to create works on site which would refer to the specific local context and social situation.<sup>321</sup> Lucyna Skompska, the author of the most interesting and critically honest exhibition review, decided to examine "to what extent the Polish conditions and Łódź reality affected the change of the idea with which [the artists – T.Z.] came here. Some of them had already planned their works with Poland in mind, such as Terry Berkowitz, whose installation *Nigdy więcej wczoraj* [No More Yesterday] referred to the tragedy of the Łódź ghetto. I wrote a kind of questionnaire with two questions, one of which was: 'Did the reality which you encountered in Łódź change your initial concept of work and if so, to what extent?' Unfortunately, few artists responded. Nevertheless, their work demonstrated that this influence existed and in some works it was very vivid."<sup>322</sup> An interesting research experiment with the survey failed – only a few people responded to it, and without going into any depth at that.<sup>323</sup> As regards works whose authors addressed the specific local situation, Skompska listed the already mentioned intervention by Karin Sander; Les Levine's posters with the inscription "Change your mind" – stuck on the trams of the Municipal Transport Company in Łódź (chairman

318  
Sander made an analogous work in the gateway of the building of Muzeum Włókiennictwa [Central Museum of Textiles] in Łódź.

319  
BAMak, M.K., "Construction in Process. Afera i wydarzenia," *Dziennik Łódzki*, 11 October 1990, p. 6.

320  
Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [ed.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, op. cit., p. 192.

321  
Extensive documentation of the exhibition can be found in the book *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, in a program by the local television center – *Konstrukcja w Procesie. Łódź 1990*, dir. M. Olczyk, D. Foks, OTVP Łódź 1990, and in the films: *Back in Łódź. Konstrukcja w Procesie*, dir. J. Józwiak, 1990, and *Konstrukcja w Procesie 90 - Return*, dir. L. Czołnowski, 1991



Construction in Process. Back in Łódź 1990, Karin Sander's work in the gateway of the building at 41 Wschodnia Street

322  
L. Skompska, "Konstrukcja w Procesie po raz trzeci," *Exit*, 1991, No. 5, p. 167.

323  
E-mail correspondence with Lucyna Skompska, September 2018.

of the Łódź Region Board of the Solidarity Trade Union, Andrzej Słowik, who was also the head of the Transport Company, helped to obtain the approval for that) and worn on the streets of the city by volunteers; Luigi Pasotelli's performance, made in the Municipal Transport Company warehouse, under the motto "The youth of today is the Poland of tomorrow"; finally, the action of Margaret Raspé – the artist, dressed in a white cillice, immersed herself in the polluted waters of the nearby Bzura river, and then symbolically "took with her" the pollution, presenting a dirty dress in the exhibition space of Hotel Sztuki.<sup>324</sup> In many cases, however, artists reproduced their earlier artistic idioms, trying to include certain material-spatial features of the immediate environment in their design or arrangement. Sometimes a given idiom gained a certain local "color", as in the case of Richard Nonas' installation, who used birch as "Polish wood" to make a number of repetitive structures.<sup>325</sup>

Skompska's list did not include two other projects which should be mentioned here. One of them, *Pytania nieświadomionego Amerykanina do narodu polskiego* [Questions of the Unaware American to the Polish Nation], was an example of a sober self-reflection of an artist who was asked to comment on foreign realities unknown to him. The Spanish artist Francesco Torres, who lived in New York at the time, performed daily on Łódź television, in programs that preceded the local news, where he was shown "upside down" and asked questions about political, social, cultural and artistic issues. One of them was: "In a market society, can art be an instrument of social change?"<sup>326</sup> The other work, *The Copy Shop. A Joint Ad-Venture / Art & Life* prepared by Wolfgang Heinke (in cooperation with Bernd Eickhorst and Ann Noël), received unexpected public attention, broke attendance records and for this reason was probably the most widely reported in the daily press. Heinke, who previously used xerography as a "link between traditional and modern art", brought six photocopiers to Łódź, made available free of charge by Toshiba.<sup>327</sup> They were used to open a 24-hour copy shop in the city center, which operated for several days. According to "Gazeta Wyborcza", "a copy shop installed for five days in a jeans clothing store, 48 Piotrkowska Street, was besieged by crowds twenty-four hours a day. [...] With such an attendance already on the second day there were no color sheets left, and if someone wanted to print a larger number of pages, they had to come with their own paper."<sup>328</sup> The report shows that the local residents "intercepted" the artistic project and used it for their own purposes, lending a real dimension to the symbolic motto "Art & Life" in the title. As a result, the campaign gained an additional symbolic aspect: it became a mini-study on the situation, needs and behaviors of the Polish society. However, it happened regardless of the artist's intentions, and even partly against them. This is evidenced by his

324  
L. Skompska, "Konstrukcja w Procesie po raz trzeci," op. cit., p. 169–171.

325  
*Ibidem*, p. 169.

326  
Cited after the artist's statement in a television program entitled *Konstrukcja w Procesie. Łódź 1990*, op. cit. See also Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [ed.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, op. cit., p. 240.

327  
D.Ś., "Konstrukcja w Procesie. Ksero jako sztuka?," *Głos Poranny*, 10 October 1990, p. 5.

328  
MB, "Sztuka kopiowania," *Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki*, 16 October 1990, p. 2.



ambivalent reaction to the whole event: “I wanted to do something for people who have no contact with art. [...] The success of the ‘copy-shop’ surprised me. The idea was good, but too much success is dangerous for art. On the other hand, I would never talk to so many people in a museum, for example.”<sup>329</sup>

It is therefore appropriate to agree with Skompska that the third edition of *Konstrukcja w Procesie* was above all “a meeting of avant-garde artists from all over the world, a forum for exchanging thoughts, views, artistic experiences, a joint creative and social presence.”<sup>330</sup> The event was largely based on the economy of enthusiasm. Foreign artists came at their own expense,<sup>331</sup> did not receive royalties for their works and agreed to donate them to the city. On site, they met with kindness, fair-mindedness, willingness to cooperate and help on the part of organizers and volunteers, as well as the atmosphere of fun.<sup>332</sup> Due to the principles of the exhibition, as well as financial and material realities, i.e. what was defined as “local standard”, organizational work was undertaken on an *ad hoc* basis, depending on the requirements of a given artistic project. As a result, the preparations took on a spontaneous form, improvised and at times quite chaotic. Following his belief that “it is necessary to promote what we have to live in”, Waško exoticized and aestheticized the realities of Łódź. In one of his statements he emphasized that foreign artists “come to Łódź like flies to honey because they feel that there is a unique spirit there, rooted in its space, architecture, all its nooks and crannies. In its non-civilization.”<sup>333</sup> This typically peripheral “non-civilization” of Łódź decided that – paradoxically – it was possible to do more there than in the “central” countries. Realizing his minimalist relief inside the Museum of the History of the City of Łódź, David Rabinowitch emphasized that “regarding this sculpture, the conditions that I have here are completely impossible in America. I think that it is virtually impossible to create there a work of art in a truly historical space on a permanent basis. This is a completely unique situation, possible only in Łódź.”<sup>334</sup>

As has been mentioned earlier, Rabinowitch was meant to arrange the space in which the voivode of Łódź and the deputy mayor of the city held their office. However, this project was never completed due to an incident that was a clash in the “communal” atmosphere that was built around the *Konstrukcja*. On the night before the opening of the exhibition, Rabinowitch destroyed Denis Oppenheim’s sculptures, placed near his own work in the Museum of the History of the City of Łódź and was forced to leave the event and the city.<sup>335</sup> However, attempts were made to legitimize the event in other ways and to justify the purposefulness of its organization in terms of the profit it brought to the city. Waško argued that because of the *Konstrukcja* Łódź benefited in business, political, social and institutional terms.<sup>336</sup> The collection of artistic works

329

*Ibidem.*

330

L. Skompska, “Konstrukcja w Procesie po raz trzeci,” *op. cit.*, p. 167.

331

Some foreign artists financed their visit to Poland with scholarships they received in their own countries.

332

Emmet Williams, the first “honorary director-president” of Muzeum Artystów, complained about “the proportion of social meetings (banquets, parties), where there are many people and it is difficult to find, talk, come into contact with art, compared to artistic manifestations, where art and its problems would not disappear and be the focus of attention” – *Konstrukcja w Procesie*. Jerzy Jarniewicz’s conversation with Emmet Williams, *Kalejdoskop*, April 1991, No. 4, p. 44. David Rabinowitch made similar comments: “The organizers did not see a contradiction between the seriousness of the creative act and the need to turn artistic activity into a great, loud party” – *Konstrukcja w Procesie 1990*. Jerzy Jarniewicz’s conversation with David Rabinowitch, *op. cit.*, p. 47.

333

Cited after D. Śmierczalska, “Czy sztuka wyzwoli energię miasta?”, *Głos Poranny*, 3 October 1990, p. 6. Waško also created the specific value and identity of the “uncivilized” Łódź, contrasting it with the modernizing copycat – Warsaw: “Łódź is simply itself, and Warsaw wants to be Western Europe. And this is the difference” – *Konstrukcja w Procesie*. Łódź 1990, dir. M. Olczyk, D. Foks, *op. cit.*

made during and after the event in the open urban space was also to become a permanent value. Regardless of the extent to which Waško’s statements reflected reality – which is difficult to verify today – the need or even the requirement to present them was significant. *Konstrukcja w Procesie – Back in Łódź 1990* operated in circumstances in which the *raison d’être* of artistic and cultural practices was to consist in their instrumental values and “profits” for the city: social, economic or political.

Observers already noticed the tension and negotiation between art and its external sphere. At the beginning of her review, Lucyna Skompska wrote: “Do not support the art of politicians and economists” – here is the first of Ryszard Waško’s 25 ‘Commandments’ from his *Manifest dla artysty zieleni, czystej wody i Ada Reinhardta* [Manifesto for the Artist, Clean Water, the Greenery and Ad Reinhardt]. Well, it turned out, however, that it is impossible to be completely cut off from politics and economy.”<sup>337</sup> In spite of the palpable critical note in the above quote, the author seemed to agree that links between art, business and politics are unavoidable and constitute a pragmatic necessity for the organization of a large international event. These associations were particularly evident at the opening of the exhibition, when there was public recognition of the contributions of the various political and economic actors. Not everyone was satisfied. Some were of the opinion that the symbolic profit they received was too low: the Solidarity chairman Andrzej Słowik “ostentatiously tore his invitation because he considered that the aid of his union had not been properly emphasized.”<sup>338</sup> After the opening a banquet took place in the restaurant “Halka”, sponsored by Jerome A. Siegel, the owner of the company “Titan”. As it was stated in the press, referring to the new *imaginarium* that was being formed at that time, “among the tables with platters, representatives of the world of art, politics and business exchanged comments and insights.”<sup>339</sup>

At the time when Wschodnia’s cooperation with Ryszard Waško began, the gallery was also involved in a number of other projects, which were a summary and an expression of appreciation for its activities on a local and national scale, aimed at consolidating and multiplying the previously gained symbolic capital, as well as “investment” thereof in new projects, broadening the scale of its activities.

In the second half of 1989 Klimczak and Grzegorski began to prepare a book that was to present and sum up the five-year history of Wschodnia. They also planned further, regular publications in the form of yearbooks. They were assisted by Mikołajczyk, who had some previous experience in publishing. Although the book was not ultimately published – for reasons that I am discussing further – at the beginning of 1990 the preliminary work was quite

334

The artist’s statement in the OTVP segment – *Konstrukcja w Procesie*. Łódź 1990, *op. cit.* Similarly, Sue Cramer wrote in “Art in America” that “it is difficult to imagine any international exhibition comparable to this event – wherever it may be: in the United States, Europe or Australia – with the possibility of access to so many places in the city and without special permission from official institutions” – cited after Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [ed.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, *op. cit.*, p. 238. There was an exaggeration in this: it was thanks to the official support of the city authorities that the organizers of the event obtained permission to use a number of places and cultural institutions for artistic activities.

335

See L. Skompska, “Konstrukcja w Procesie po raz trzeci,” *op. cit.*, p. 171.

336

D. Śmierczalska, “Sztuką się oddycha. Rozmowa z Ryszardem Wašką,” *Odgłosy*, November 1990, No. 1683, p. 12.

337

L. Skompska, “Konstrukcja w Procesie po raz trzeci,” *op. cit.*, p. 167.

338

*Ibidem*. This gesture ended the history of Solidarity’s “alliance” with *Konstrukcja w Procesie*. The subsequent edition of the event, organized in Łódź in 1993, took place without the support of the union.

339

D.Ś., “Konstrukcja w Procesie. Przestrzeń dla artysty,” *Głos Poranny*, 16 October 1990, p. 3.



advanced. Two plans for the structure of the publication have been preserved, handwritten on Wschodnia's "company" paper.<sup>340</sup> Both clearly indicate that it was to be a chronological presentation of photographic and text documents concerning all exhibitions and activities that the gallery organized between February 1984 and January 1989. All events were to be illustrated with photographs, most of them accompanied by texts: statements of the artists themselves or texts by art critics – discussing the general artistic attitude of a given artist or reviewing his or her exhibition. Many of these materials came from Wschodnia's exhibition folders or other publications. Others, few of them, had not been published before. Apart from the Polish version, all texts were to be translated into English. The whole was to be preceded by a short introduction prepared by the gallery's hosts and a broader introduction by art critic Jolanta Ciesielska.

Ciesielska's text appeared separately, as an announcement and "advertisement" of Wschodnia's publication, in the April issue of "Obieg" magazine. In the article, Ciesielska created the first outline of the history of the gallery. She mentioned its "prehistory", i.e. the activities of Trupa Arlekina i Pantalona, discussed interdisciplinary profile and diverse program of Wschodnia, and then reported on its activities: she briefly listed the most important events and exhibitions, emphasizing their significant number, international contacts of the gallery and participation in its activities of leading artists from the Polish and foreign neo-avant-garde. She also mentioned the gallery's plans for the year 1990. From today's perspective, however, the most interesting element was the analysis of the Wschodnia phenomenon – as an example of the whole movement of "private authorial galleries" – in the context of the ongoing political transformation, the economic crisis and the associated cuts in the financing of culture. Ciesielska bitterly diagnosed the situation of the economic crisis, in which "the state's austerity program begins with a reduction of money allocated to the cultural development of the country, which means drastically decreasing budgets of galleries, museums and theatres, mass liquidation of even renowned cultural events: music, theatre and film festivals, and a decreasing number of cultural development centers, artistic associations, film discussion clubs and creative residencies."<sup>341</sup> Without any illusions, she also criticized what today could be called the neoliberal political economy of the developing Polish capitalism, according to which "everything is subject to the laws of economics – the principle of self-financing and, as a result, commercialization". Accordingly, she saw negative consequences for art both from state cultural institutions, subject to financial and political-program restrictions, and from the "art market", which, as in the case of other authors of the period, acquired some phantasmic features in her eyes.

These consequences affected in particular non-traditional,

340

Plans for the structure of the book *Dokumenty Galerii 1984–1989*, two manuscripts, unpaginated, the archive of Galeria Wschodnia.

341

J. Ciesielska, "Na przykład Wschodnia," *Obieg*, April 1990, No. 4, unpaginated.

experimental and "non-commercial" forms of creativity – performance art, installations and new media. On the one hand, this art, "given the structure of the works or the attitudes of the artists who create it, is not subject to fluctuations of money", but on the other hand, it is "vulnerable to a number of complications related to the material security of the artists and their works and the possibilities of their realization". As the main problems, Ciesielska listed the lack of possibility to finance professional documentation of ephemeral activities, the lack of workshops adapted to the needs of installation authors, the lack of interest of museums and the art market in experimental film and video, and finally – the lack of opportunity for such works to be purchased by museum institutions, understood as the lack of opportunity for artists to earn money and make a living from art. It was here, in the order of argumentation, drama and rhetoric of the text, that the reference to Wschodnia appeared: "With all these problems, the existence of a selfless, gratuitous, artist-friendly institution that would at the same time enable the realization, presentation and documentation of this kind of art (let's call it 'ephemeral' or 'non-commercial') is simply invaluable. Galeria Wschodnia is such a place."<sup>342</sup>

Ciesielska suggested that the antidote to various deficiencies and negative consequences of state and market functioning is an alternative, private gallery initiative based on the principle of self-financing. It was supposed to be a model of "self-financing without commercialization" – operating while maintaining a high artistic level – thanks to the financial resources of the artistic community and the audience associated with the gallery. On the one hand, it assumed a necessity of following the logic of privatization of culture and the need to redefine the "private character" of the alternative gallery movement in the new political situation as a form of economic patronage, and on the other hand, a certain "socialization" of private patronage, the creation of a specific "milieu" or "cooperative" patronage, which also somewhat resembles today's crowdfunding mechanisms.<sup>343</sup>

Ciesielska not only described, but also practically exemplified and implemented this model in the article. Her text ended with an appeal for a "pitch-in" for Wschodnia – an announcement of a subscription to the publication presenting the five-year activity of the gallery, entitled *Dokumenty Galerii 1984–1989* [Documents of the Gallery 1984–1989].<sup>344</sup> Indeed, in the first half of 1990, Wschodnia hosts decided to print subscription "contributory tokens" to raise funds for the publication of the book. A single "token" cost 20,000 zlotys and featured an inscription which read that the owner was entitled to "purchase the first Wschodnia's documentation from 1984–89 and subsequent years. Subscription is also a form of your private help for the gallery! By giving us a larger sum of money, you give us proof

342

*Ibidem*.

343

An interesting question is to what extent "privacy", cherished in the alternative gallery movement of the 1970s and 1980s as an artistic and political gesture, contributed to the development, within artistic milieu that emerged from this movement, of a readiness to accept capitalist mechanisms in culture and private patronage as a principle of financing artistic production. This question should be seen in the context of socioeconomic analyses which show that the ground for the transformation of the early 1990s had been laid as early as the 1970s. See for example M. Gdula, "Odważ się być średnim! Genealogia i przyszłość polskiej klasy średniej," *Krytyka Polityczna*, 2015, No. 42, p. 83–132.

344

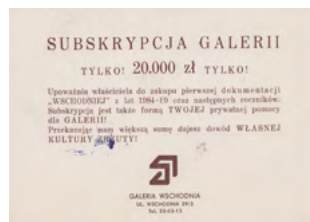
The article by Ciesielska and the accompanying announcement about the subscription complemented and supported each other: the subscription was a practical realization of the "self-financing without commercialization" described in the text, and the text provided substantive arguments in favor of supporting Wschodnia as a valuable artistic and cultural phenomenon.

of your own Kultura Zrzuty – Pitch-in Culture!<sup>345</sup> An advertisement in Ciesielska's article had a similar message to potential subscribers: "By paying the amount due, you are already supporting the gallery and making it possible to publish the *Documents* on time."<sup>346</sup> There was also information that the publication of the book was planned in June 1990. "Subscription tokens" were distributed in artistic circles associated with Wschodnia, both in Łódź and outside. Apart from the information about the subscription that accompanied Ciesielska's article in Warsaw-based "Obieg", published by the Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, announcements about fundraising appeared also in "Kalejdoskop" in Łódź. There, they coincided with another event summarizing and "consecrating" the gallery's activities to date, namely the awarding of the Sprężyna [Mainspring] prize to Grzegorski and Klimczak.

"Kalejdoskop" announced the first competition for this prize in June 1988. It was designed as a distinction for cultural animators, "for people or institutions that have distinguished themselves in terms of stimulating cultural life in the city in the preceding season." More specifically, the prize was meant to go to "an activist, artist or institution (not necessarily a cultural institution) that were able to break away in their actions from the daily routine causing intellectual ferment, went beyond the formalized framework, or were able to astonish with their invention or creative violation of what was generally considered difficult to break."<sup>347</sup>

The first winner of the Sprężyna prize was Paweł Nowicki, director of the Łódź-based Teatr Studio '83<sup>348</sup> in October 1988, and in May 1989 Józef Robakowski received the award as an "artist and art manager."<sup>349</sup> It seems that these distinctions were not awarded for achievements in the previous season, but for the overall activity to date. What is more, in Robakowski's case it was a gesture of recognition and celebration of the broader artistic milieu in Łódź, growing out of the neo-avant-garde of the 1970s and engaging in a "discussion" with it in the following decade. The May issue of "Kalejdoskop", which reported about the award, was almost entirely filled with Robakowski's own materials, texts about him, Mikołajczyk, Bruszewski, Paruzel and Workshop of the Film Form, articles about Warpechowski and Łazikowski, Łódź Kaliska and Łódź Fabryczna, as well as analyses of Grzegorski and Klimczak's artistic work. *Lochy Manhattanu*, which took place at that time, was also advertised and the celebrations of the 10th anniversary of Łódź Kaliska to be held in Wschodnia were announced.

During the first two editions, the prize was purely symbolic. The third edition was preceded by announcements about the search for a sponsor that would fund the prize, financial or in-kind, which the winner was to receive. This was part of the ideas and phantasms that dominated in the first period of economic "shock



Galeria Wschodnia's subscription – "pitch-in" for the book *Documents of the Gallery 1984–1989*

345  
Subscription for the purchase of the book *Dokumenty Galerii 1984–1989*, leaflet, the archive of Galeria Wschodnia. Purchasing a single "token" did not mean making a "prepayment" for the book (and thus the need for a later surcharge when buying it), but it was supposed to be equivalent to its purchase and entitled to receive a copy at the time of its publication.

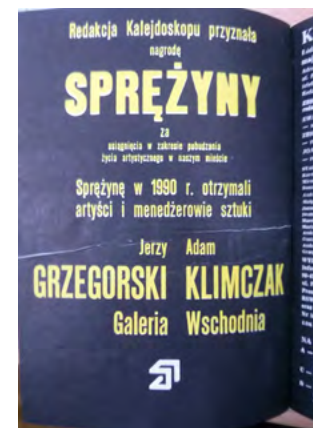
346  
J. Ciesielska, "Na przykład Wschodnia," *op. cit.*, p. 2.

347  
"Ogłaszamy nagrodę 'Kalejdoskopu' Sprężyna," *Kalejdoskop*, July 1988, No. 6, p. 48.

348  
"Redakcja 'Kalejdoskopu' przyznała nagrodę Sprężyny," *Kalejdoskop*, October 1988, No. 10, p. 2.

349  
"Redakcja 'Kalejdoskopu' przyznała nagrodę Sprężyny," *Kalejdoskop*, May 1989, No. 5, p. 2.

therapy" – concerning the financing of culture by private individuals and businesses that would gain public prestige through such sponsorship. Running the announcement about the search for a sponsor that would fund Sprężyna, the March issue of "Kalejdoskop" promised to honor applicants by making public their names and the names of the companies they represented. In the following month, the announcement was repeated, and right next to it, in the following column, there was information about the subscription for the publication of the book documenting the activity of Galeria Wschodnia. It seems that the magazine's editors already knew who would receive the award at the time and wanted the sponsoring of the gallery's publication to become part of the award. That is indeed what happened. The May issue of "Kalejdoskop" announced that in 1990 Sprężyna was awarded to "artists and art managers" Jerzy Grzegorski and Adam Klimczak, and also informed about two sponsors: a cash prize of 500,000 zlotys was donated by Stowarzyszenie Konstrukcja w Procesie, while Michał Mrowiński,



Announcement about awarding the Sprężyna prize, *Kalejdoskop*, May 1990

owner of the JAMI Printing House, offered to print Wschodnia's book of free of charge, listed there under the title *Dokumenty faktów 1984–89* [Documents of facts 1984–89]. The announcement was accompanied by an appeal for further forms of patronage to be offered to the gallery. As in the case of Robakowski, the award for Wschodnia was at the same time a gesture of appreciation for the entire Łódź artistic community associated with the gallery, to whose activities were devoted most of the texts published in this issue of the magazine. For the purpose of the article presenting

Grzegorski and Klimczak's award-winning activities, Robakowski also took a photo where the Wschodnia hosts were holding a white blank sheet of paper. Later, the logo of the gallery was pasted onto this empty space. There was something symbolic about this inconspicuous, anecdotal event: it played out the history of Wschodnia as an open place which, over time, was filled with content and gained its character.

The Sprężyna award ceremony was held in the courtyard of the tenement house where Wschodnia was located, and was attended by a large group of artists associated with the gallery, representatives of local media, as well as residents of that and neighboring properties. In addition to the "Kalejdoskop" award, presented by the editor-in-chief Zbigniew Nowicki, Wschodnia hosts received an

additional cash prize from the Department of Culture of the Łódź City Council. The event was accompanied by a performance by Elżbieta Kalinowska, who covered the floor in the gateway of the tenement house with her characteristic painterly and written signs. Grzegorski and Klimczak invited their friend, Jerzy Ryba, at the time deputy Minister of Culture, and earlier, in 1984–1989, the head of the Wrocław Galeria na Ostrowie, located in the cellars of the local St. Martin's Church.<sup>350</sup> The ceremony concluded with a banquet in a nearby restaurant, paid for by Wschodnia. Although the hosts only

planned to spend part of the financial reward they received, in order to pay the bill they had to spend it in full – and in addition, they had to organize a “picnic” among the guests.

The same issue of “Kalejdoskop” that reported about awarding Sprężyna to Grzegorski and Klimczak ran an announcement of Galeria Wymiany, in which Robakowski recommended noteworthy “publications in the field of



“Picnic” on the grass after the Sprężyna awarding ceremony, from the left: Jerzy Busza, Krzysztof Cichosz, Paweł Kwaśniewski, Piotr Jedliński, Adam Klimczak

new art.” Among the items mentioned above, the ad listed, as if “in advance”, *Dokumenty faktów 1984–1989*, described as a publication by Galeria Wschodnia from 1990.<sup>351</sup> This indicates that the publication of the book was quite certain. And yet it did not happen. According to Klimczak, the editorial work<sup>352</sup> stopped because the money intended for the publication had to be “redirected” to pay the bills for the gallery premises.<sup>353</sup> Due to the lack of funds, Wschodnia's publishing project was suspended. The book presenting the gallery's activities in the 1980s, as well as the yearbooks announced in the following years, were never published. Apart from the permanent difficulties in obtaining the necessary funds, what prevented the project from being executed was the involvement of Wschodnia hosts in new undertakings in the 1990s, especially in the co-creation of Muzeum Artystów. Not without significance was also their focus on organizing artistic life “here and now”, and as a consequence – a certain disinterest in relation to the compilation and publication of their own history. It is undoubtedly regrettable that the publication of *Dokumenty galerii 1984–1989* never came to fruition. It can be assumed that if the book had been published, it would have become a valuable testimony not only to Wschodnia's activity, the vitality of the alternative gallery movement, the effectiveness of self-organization initiatives and “self patronage”, but also to the “long life” of the neo-avant-garde and the importance of the artistic milieu of Łódź that grew out of it.

In May 1990, several days before Grzegorski and Klimczak were awarded with Sprężyna, Galeria Zachęta in Warsaw opened the

350

See P. Stasiowski, “Doświadczenia niezależności wrocławskiego środowiska w latach 80.,” in: K. Sienkiewicz [ed.], *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.* (Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2011), p. 150–152. Stasiowski writes that “Galeria na Ostrowie [...] was the organizer of two large, collective reviews of *Droga i Prawda* [Way and Truth] and co-organizer of two Regional Art Exhibitions. *Droga i Prawda* – National Youth Biennale, intended as a cyclical event, was an exhibition of a competitive character. It took place only twice, in 1985 and 1987, in the Church of the Holy Cross in Ostrów” – *ibidem*, p. 151. Grzegorski and Klimczak took part in the second edition of this event – see A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1992), p. 177.

351

Announcement “Galeria Wymiany. Biblioteka nowej sztuki w Polsce,” *Kalejdoskop*, May 1990, No. 5, p. 23.

352

Incomplete printing plates of texts from the book and sample prints with fragmentary proofreads have been preserved in the gallery archive.

353

Interview with Jerzy Grzegorski and Adam Klimczak, March 2015.

exhibition *Galerie lat osiemdziesiątych* [Galleries of the 1980s]. It was initiated and developed by the new director of the gallery, Barbara Majewska. After she took over the management of this institution in December 1989, on the wave of political transformation, “Zachęta cut itself off with a ‘thick line’ from the several decades of the history of the institution as a CBWA [Central Bureau of Art Exhibitions]. In the 1980s Majewska belonged to the independent art milieu. [...] Her coming to Zachęta marked the beginning of the period of the so-called ‘settlement exhibitions’, which summed up the 1980s.”<sup>354</sup> One of them was the exhibition *Galerie lat osiemdziesiątych*, organized, which is worth mentioning, in place of the previously planned exhibition of military artists' works *Droga do zwycięstwa* [Road to Victory]. As part of this and other “settlement exhibitions”,<sup>355</sup> Zachęta “hosted artists and curators who just several years earlier would not have even consider having their work featured there, as their milieu boycotted that organization [...]. The image of Zachęta – or maybe even the identity of the institution – was redefined. Independent art of the 1980s became its new tradition.”<sup>356</sup> It seems that the presentation devoted to the manifestations of the alternative gallery movement of the previous decade played a special role in that process. Being the first of the “settlement exhibitions”, it was intended as a symbolic declaration of identity. Its task was to create a new institutional tradition, to use the ethos of “independent” galleries as a model to which Zachęta could refer from then on. With this, the institution was trying to redefine its image.

Although the initiative to create the exhibition and its general concept came from Majewska, its realization was entrusted to young art historians – Dorota Jarecka and Katarzyna Kacprzak. Five alternative galleries from the 1980s, selected by Majewska, were invited to take part in the project itself: Galeria Dziekanka and Galeria Młodych from Warsaw, Galeria Wielka 19 from Poznań, Galeria Zderzak from Kraków and Galeria Wschodnia from Łódź. Their hosts were asked to show current work of artists who represented the artistic milieu associated with a given place. The incentive created a general thematic and organizational framework for the self-presentation of the invited galleries. As a result, an exhibition consisting of smaller, separate exhibitions was developed. The catalogue had an analogous structure and was filled with presentations of individual galleries and artists associated with them, preceded only by introductory texts by both commissioners.

As Jarecka and Kacprzak declared, the attempt to sum up the Polish art of the previous decade from the perspective of “independent” galleries – perceived as the part of artistic life through which “the liveliest current of that time passed” – was assumed to be revisionist in nature. The exhibition did not correspond to “a colloquial image of art of the eighties, shaped by large review

354

K. Sienkiewicz, “‘Bez przysłowiowej pompy’: Początki Centrum Sztuki Współczesnej i polityka kulturalna państwa,” in: *idem* [ed.], *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.*, *op. cit.*, p. 55.

355

Other “settlement exhibitions” organized from May 1990 to June 1991 at Galeria Zachęta included: *...czerwona przegrzywa; Cóż po artyście w czasie marnym? Sztuka niezależna lat 80.; Szyk polski; Epitafium i siedem przestrzeni* [...the Red One Loses; What are Artists for in a Destitute Time?; The Polish Chic; An Epitaph and Seven Spaces] – see *ibidem*.

356

*Ibidem*, p. 56.

exhibitions (*Ekspresja lat 80-tych; Co slychać; Realizm radykalny, Abstrakcja konkretna; Świeżo malowane*) [Expression of the 1980s; What's Up; Radical Realism, Concrete Abstraction; Freshly Painted]. While this trend appeared in the first half of the 1980s at Dziekanka, Galeria Młodych, Wielka and Zderzak, today these galleries show works of different kind, although they are usually the works of the same artists. However, the new directions of research undertaken by them have not yet been named or noticed, nor have the reasons why the interest in 'wildness' in art has ceased to exist. The uniform, and therefore untrue, image of Polish art of the past decade has crashed in recent years.<sup>357</sup> The exhibition showcased "independent" galleries as places that contributed to the questioning of that image, transformation of the related hierarchies, and drawing up a different vision of the history of Polish art in the 1980s. Jarecka's redefinition of "independence" in terms of operating both outside state-run galleries and museums, as well as outside "church" galleries associated with the political opposition was a part of that.<sup>358</sup> It was this total, absolute artistic and institutional "independence" that was to be sanctioned and consecrated<sup>359</sup> in the official circulation. This suggested, as it were, that the "independence" in question was a true counterpart of the oppositionist attitude in the social and political sphere,<sup>360</sup> styled it as a program and functional model of exhibition institutions in the transforming Poland, and also showed it as the most valuable part of the heritage of the 1980s, suggesting that it should be developed in the following decade. The price was a simplified approach and mythologization of such "independence", detachment of the phenomenon of alternative galleries from its actual history, from the real conditions, complexity and dynamics of artistic life in the 1980s. It is enough to mention that the "independence" of alternative galleries was sometimes negotiated at different levels, many artists circulated between selected official galleries, the "church circuit" and alternative venues, and some of the latter, such as the Koszalin Galeria na Plebanii or the Wrocław Galeria na Ostrowie, operated under the patronage of church institutions, but maintained a far-reaching program independence, presenting the same artistic phenomena as "separate", "third-circuit" places that escaped the "red-and-black" system, i.e. the Communist party vs. Catholic Church dichotomy.

This simplified image of the alternative gallery movement of the 1980s, and more precisely the omission of many places that were active at that time, was pointed out by Jerzy Ryba, who ran – as mentioned earlier – Galeria Na Ostrowie in Wrocław in the second half of that decade. Interestingly, he also questioned the choice of four out of the five galleries presented, emphasizing that they had been established much earlier or were hardly independent. Against this background, he pointed out Wschodnia as a positive

357

K. Kacprzak, untitled, in: *Galerie lat osiemdziesiątych*, exhibition catalog (Warsaw: Wydawnictwo Galeria Zachęta, 1990), unpaginated.

358

D. Jarecka, untitled, in: *Galerie lat osiemdziesiątych*, *op. cit.*

359

The concept of consecration is used here in the sense that Pierre Bourdieu gave it – see *idem*, *The Rules of Art*, trans. S. Emanuel (Stanford: Stanford University Press, 1995), p. 217–219.

360

Such a suggestion could have been intensified by the fact that Jacek Kaczmarski, invited by his friend, Zachęta's director Barbara Majewska, performed a mini-guitar concert at the opening – see "Jacek Kaczmarski mówi 'Expressowi': Nie chciałem być bardem rewolucji," *Express Wieczorny*, 9 May 1990, p. 3.

361

J. Ryba, "Pudło," *Gazeta Wyborcza*, 24 May 1990, p. 7. See also Bożena Kowalska's critical review – *eadem*, *Galleries of the 1980s, Projekt*, 1990, No. 5, p. 62.

362

This theme appeared, among others, in the TV program on culture "Pegaz" on 10 May 1990, in which a discussion took place with the participation of people running galleries presented at Galeria Zachęta. I have used a transcription of the conversation kept in the archive of Zachęta Narodowa Galeria Sztuki. I would like to thank Karolina Zychowicz for access to this transcription and other materials concerning Wschodnia's participation in the exhibition *Galerie lat osiemdziesiątych*.

example – and one that collaborated closely with the institution he managed: "The only regret concerns Łódź-based Wschodnia – the only true representative of the 1980s gallery at this exhibition. Purely ornamental or a token alibi?"<sup>361</sup> The second issue discussed in the context of the display at Zachęta was the lack of reference to the earlier exhibition of alternative galleries, i.e. the above mentioned second edition of the Zielona Góra BSN in 1987.<sup>362</sup> It was there that alternative galleries were presented for the first time in an official exhibition institution. The fact that Zachęta made no mention of that could have been due to the ignorance of the exhibition commissioners,<sup>363</sup> but it could also have been a conscious decision on the part of the capital's exhibition institution, reluctant to recognize the precedent that emerged in a provincial city. The comments rightly emphasized, however, that while the Zielona Góra biennial showed an element of current artistic life, at Zachęta alternative galleries, although still existing, were already presented as a historical phenomenon.<sup>364</sup>

In the introduction to the catalogue of the Warsaw exhibition, Wschodnia was aptly recognized in its specificity as a gallery "continuing the tradition of conceptual art, using photography, video, performance."<sup>365</sup> In the section devoted to the gallery itself, Jolanta Ciesielska emphasized that "this gallery, one of the most active in Poland in the second half of the 1980s, featured almost no new expression, so characteristic for that era."<sup>366</sup> The artists presented at Zachęta included Leszek Golec, Elżbieta Kalinowska, Antoni Mikołajczyk, Józef Robakowski, Zbigniew Warpechowski and the Łódź Kaliska group. The latter, with the additional participation of the "muses" Małgorzata Kopczyńska and Zofia Łuczko, arranged an installation in the gallery's staircase. Robakowski chose a "historical" approach, preparing a selection of his works from the entire decade. Kalinowska covered a fragment of the floor of one of Zachęta's rooms with her authorial "writing of the sign", as she would do several days later in the gateway of the tenement house where Wschodnia is located. Warpechowski presented the installation *Asia* [Asia], which he had created a year earlier for *Lochy Manhattanu* – this time the monumental, three-dimensional letters made of chipboard painted red were placed in the square in front of the entrance to Zachęta.<sup>367</sup> Leszek Golec also decided to show his work *Oddycha i mruży oczy* [It Breathes and Squints], presented several months earlier at Wschodnia. Just like at that time, the installation included a living rat under the glass pane. The Zachęta authorities agreed to this, and the animal, which came from the



Zbigniew Warpechowski, *Asia*, part of Galeria Wschodnia's presentation at the *Galleries of the 1980s* exhibition, Galeria Zachęta, Warsaw, May 1990

363

Dorota Jarecka admitted that neither she nor Katarzyna Kacprzak knew about II BSN – interview with Dorota Jarecka, January 2018. The omission of the biennial, resulting from the ignorance of commissioners, was noted retrospectively by its organizers – see the statement of Zenon Polus, in: P. Stodkowski [ed.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, *op. cit.*, p. 278.

364

During the discussion in "Pegaz" on May 10, 1990, Joanna Kiliszek, then running the Warsaw's Galeria Dziekanka together with Andrzej Rosolek, drew attention to this.

365

K. Kacprzak, untitled, *op. cit.*

366

J. Ciesielska, "Galeria Wschodnia," in: *Galerie lat osiemdziesiątych*, *op. cit.*

367

It is worth mentioning that at that time Warpechowski's reflections on the "Asianness" of Poland gained a new context. An analogous theme, although presented in a completely different way and serving different purposes, appeared in the discourse of foreign cultural policy conducted by Izabella Cywińska, Minister of Culture in Tadeusz Mazowiecki's government. In one of her later interviews, when asked about the presence of phraseology such as "you've betrayed us", "accept us into Europe" in her speeches abroad, Cywińska answered: "I had the impression that we have to remind ourselves that we are not Asians. I remember such a speech [...], during which I said how much we needed to feel together with them, that we nurtured, stored and even showed our desire for European traditions, because we could not do otherwise. Our Europeanness rested in the catacombs, as one of the officers described it" – B. Gierat-Bieroń, *Ministrowie kultury doby transformacji, 1989–2005 (wywiady)*, *op. cit.*, p. 27.



laboratory of the Faculty of Biology at the University of Warsaw, was delivered personally by Jarecka. During the exhibition, however, an incident occurred: a group of viewers protested aggressively against keeping the animal locked up and demanded its release. During the ensuing discussion, Jarecka tried to explain that “thanks to the art the rat avoided death”, but her arguments failed, and Klimczak and Grzegorski were forced to remove the animal. The event proved to be so discreet that information about it did not get into newspapers and, as a result, no “media scandal” erupted; it was not until 1993 and *Piramida Zwierząt* [The Animal Pyramid] by Katarzyna Kozyra that such a scandal broke out.<sup>368</sup> The last of those invited by Wschodnia, Antoni Mikołajczyk, pressured the management of Zachęta to open the still unfinished part of the gallery’s premises, expansion works on which lasted almost the whole 1980s, and prepared the premiere installation *Wyzwalanie światła* [Light Release]. In the semi-darkness of a monumental, austere space, he set up six towers, each several meters high, made of wood and canvas, with light emanating from the inside. The whole composition was complemented by a light drawing from the projector, cast on one of the twenty-meter high walls.<sup>369</sup>

The upshot of the exhibition *Galerie lat osiemdziesiątych* was a financial award – a one-time support that Wschodnia, together with the other alternative galleries that were featured there, received several months later from the Ministry of Culture and Art, and more specifically from the Department of Visual Arts, headed by Anda Rottenberg.<sup>370</sup> It was also most likely an answer to the problems that such venues faced in the new political and economic situation, reported by their management.<sup>371</sup>

Zachęta was not the only exhibition institution that, on the wave of political transformations, manifested, more or less directly, the desire to cut itself off with a “thick line” from its communist past.<sup>372</sup> In 1989 the management of the Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle also changed. Wojciech Krukowski became the head of this Warsaw-based institution, which was formally established at the beginning of the 1980s, and in the second half of the decade underwent a series of partial or unsuccessful “launches”. Since 1973 he had been the director of the Akademia Ruchu [Academy of Movement] group, in the 1970s he cooperated with Pracownia Dziekanka, and later he founded and co-created further centers of Akademia Ruchu.<sup>373</sup> Along with him, the staff of the Center was joined by people who were associated with this formation and earlier involved with the neo-avant-garde milieu. It is no coincidence that neo-avant-garde artistic culture, with its characteristic ideas, values and practices, became a point of reference for the profile and program of the Center. The institution headed by Krukowski “from the very beginning was closer to the performance, Fluxus, media, conceptual, experimental profile of the early period of Dziekanka

368

Probably for the same reasons, this case was not included in the list of acts of censorship of artistic events in Poland after 1989 – see J. Dąbrowski, “Spis wypadków cenzorskich 1989–2010,” in: *idem, Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka* (Warszawa: Fundacja Kultura Miejsca, 2014), p. 690–737.

369

See the authorial description of this project in “Kalendarium,” *op. cit.*, p. 137 and I. Klamann, “Rozmowa z Antonim Mikołajczykiem,” *op. cit.*, p. 13.

370

Awards for running non-commercial galleries promoting young artists went to: Stefan Fioner (Galeria Wielka 19, Poznań), Jerzy Grzegorski and Adam Klimczak (Galeria Wschodnia, Łódź), Joanna Kiliszek (Galeria Dziekanka, Warsaw), Paweł Susid (Galeria Młodych, Warsaw), Marta Tarabuła (Galeria Zderzak, Kraków). See also J. Kowalska, *Galeria Wielka 19* (Poznań: Stowarzyszenie Czasu Kultury, 2016), p. 26.

371

In the context of the exhibition *Galerie lat osiemdziesiątych*, these problems were pointed out by Paweł Susid, who had been the host of Galeria Młodych in Warsaw since 1984 – discussion in “Pegaz” of 10 May 1990, *op. cit.* Susid spoke directly about the specter of liquidation hanging over his gallery. Two years later he was actually forced to close down the place that had operated for almost a decade.

372

K. Sienkiewicz, “‘Bez przysłowiowej pompy’. Początki Centrum Sztuki Współczesnej i polityka kulturalna państwa,” *op. cit.*, p. 57.

373

See Z. Dworakowska, “‘Akademia otwartej aktywności’, czyli o ośrodkach Akademii Ruchu,” *Polish Theatre Journal*, 2015, No. 1, p. 2–10.

than to church art or even the so-called new expression.”<sup>374</sup> Apart from Dziekanka, it was interdisciplinary centers of Akademia Ruchu from the 1980s that became a model for the Center. It seems that Krukowski’s institution also wanted to institutionalize the ethos of the entire alternative gallery movement of the 1970s and 1980s, to take over its symbolic capital as its own “inheritance”, to become the depository holder and owner of the documentation of artistic ideas and activities it generated.

Krukowski’s first press conference as a new director was held in May 1990.<sup>375</sup> Soon afterwards, an idea emerged to make the Castle’s exhibition space available for the presentation of Galeria Wschodnia. In an interview for the August issue of “Obieg” – published since 1987 by Akademia Ruchu, and since 1990 by the Center for Contemporary Art – Krukowski already officially announced the Wschodnia exhibition, describing it as “a large scale realization.”<sup>376</sup> Janusz Bałdyga, member of the Center’s team, played the role of a liaison between the two venues.<sup>377</sup> Undoubtedly, the Łódź-based gallery, associated with the ethos of independence, with the continuation and transformations of neo-avant-garde artistic culture, with the tradition of conceptual art, installations, performances and new media, fit in well with the genealogy that the institution headed by Krukowski wanted to build for itself. Out of all five places presented at the exhibition *Galerie lat osiemdziesiątych* at Zachęta, Wschodnia was the closest in terms of program and image to the identity policy of the new Center for Contemporary Art. The exhibition at Zachęta could have been an additional stimulus and a negative point of reference: according to this assumption, the Center for Contemporary Art, within the framework of interinstitutional competition, wanted to organize an exhibition at which, unlike the one at Zachęta, the phenomenon of the alternative gallery would appear more fully and more in line with its specificity, and the Center itself would show that it is better than Zachęta predestined to take care of symbolic capital and the legacy of the alternative gallery movement. In this context, Wschodnia, with its artistic, milieu and self-organization potential at that time, was indeed an excellent choice. Krukowski hoped that Klimczak and Grzegorski would be able to gather a large group of artists who would not only fill the exhibition spaces of the Castle, but also perfectly fit into its raw, unfinished interiors.<sup>378</sup> As Piotr Rypson recalls, when the new team took over the Ujazdowski Castle, it was “a piece of a huge building in the middle of a dark forest, which served as a stomping ground for flashers. The entire exhibition space consisted of three rooms with concrete slabs instead of the floor.”<sup>379</sup> While the number of exhibition spaces increased by the time the Wschodnia exhibition was organized, their condition did not change significantly: most of the rooms, apart from concrete slabs on the floor, had brick walls

374

K. Sienkiewicz, “‘Bez przysłowiowej pompy’. Początki Centrum Sztuki Współczesnej i polityka kulturalna państwa,” *op. cit.*, p. 56. Krukowski himself pointed out that the Center for Contemporary Art reached for the ideas and artistic practices of the 1970s in order to achieve a “new opening” after the “closing” of the 1980s and the art of the “new expression” – see “Pulsowanie. Rozmowa z Wojciechem Krukowskim (2),” <https://magazynsum.pl/pulsowanie-rozmowa-z-wojciechem-krukowskim-2/> [access: November 11, 2017].

375

K. Sienkiewicz, “‘Bez przysłowiowej pompy’. Początki Centrum Sztuki Współczesnej i polityka kulturalna państwa,” *op. cit.*, p. 57.

376

J. Koźbiel, “Miejsce aktywne. Rozmowa z Wojciechem Krukowskim, Dyrektorem Centrum Sztuki Współczesnej,” *Obieg*, August 1990, No. 8, unpaginated.

377

K. Sienkiewicz, “‘Bez przysłowiowej pompy’. Początki Centrum Sztuki Współczesnej i polityka kulturalna państwa,” *op. cit.*, p. 56.

378

Interview with Adam Klimczak (February 2014) and Jerzy Grzegorski (July 2016).

379

Cited after K. Sienkiewicz, “‘Bez przysłowiowej pompy’. Początki Centrum Sztuki Współczesnej i polityka kulturalna państwa,” *op. cit.*, p. 56–57. See also A. Mazur, “Partyzantka. Rozmowa z Wojciechem Krukowskim (1),” <https://magazynsum.pl/partyzantka-rozmowa-z-wojciechem-krukowskim-1/> [access: 16 November 2017].

without plaster, with electrical wiring and heating system exposed, as well as uncovered ceilings, from which metal construction elements protruded. The institution was also struggling with a lack of appropriate equipment. In the same interview in which the Wschodnia exhibition was announced, Krukowski even spoke of “the unpleasant scarcity of technical equipment.” As he admitted, the Center was then “almost devoid of modern tools for registration, documentation of art, presentation of documentation, operation of the current program.”<sup>380</sup> Grzegorski and Klimczak, however, were accustomed to operating under such conditions and were able to cope with the shortages through self-organization. Paradoxically, those were the best possible circumstances to showcase the specificity of Wschodnia.

At the turn of June and July 1991 the exhibition of *Kręgi Wschodniej* [The Circles of Wschodnia] was held at the Center for Contemporary Art. The title referred to the ever-expanding network of contacts and cooperation, thanks to which the gallery was able to invite people from other artistic circles in Poland and abroad, as



Adam Klimczak and Jerzy Grzegorski against the posters announcing *The Circles of Wschodnia* exhibition, Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw, June 1991

well as to its intergenerational character and its open, “contribution” program. It was the third, after II BSN in Zielona Góra in 1987 and *Galerie lat osiemdziesiątych* at Zachęta in 1990, “external” presentation of Wschodnia at an official exhibition institution. At the same time, it was the first separate – and so extensive event of that kind. It featured nearly thirty artists, including two groups: Muzeum Łodzi Kaliskiej and Łódź Fabryczna. The group of people for years associated with the gallery was complemented by artists whom Grzegorski and Klimczak had met several months earlier on the occasion of *Konstrukcja w Procesie – Back in Łódź 1990*. Some of the presented works were created at the Ujazdowski Castle, in confrontation with the specificity of the place. Others were

repetitions or variants of works shown earlier, also at Wschodnia. All of them belonged to a rather coherent, post-conceptual artistic formula, which included intermedia objects and installations, performance shows and works using photography and video. Formation and milieu cohesion of their creators did not change the fact that individual works were characterized by considerable diversity in terms of artistic concept and meaning, and their authors were often strong individuals, striving to dominate the whole situation. On the one hand, the weeklong process of preparation and realization of the exhibition was marked by joint work and a party-

380

J. Kozbiel, “Miejsce aktywne. Rozmowa z Wojciechem Krukowskim, Dyrektorem Centrum Sztuki Współczesnej,” *op. cit.* See also A. Mazur, “Partyzantka. Rozmowa z Wojciechem Krukowskim (1),” *op. cit.*

like atmosphere among the invited artists, while on the other hand, it consisted in preventing tensions and conflicts between them by assigning each work a possibly separate place in the spaces of the



Preparations for *The Circles of Wschodnia* exhibition, from the left: Marek Janiak, Maria Szpakowska, Elżbieta Kalinowska, Antoni Mikołajczyk, Alexander Honory, Anna Płotnicka, Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak, Krzysztof Cichosz

Castle or its immediate surroundings. *Kręgi Wschodniej* inevitably took on the form of an “archipelago” of separate artistic worlds. The self-organization of Wschodnia concerned not only the concept and realization of the exhibition, but also its funding. The Center for Contemporary Art arranged for the transport of the already existing works and financed the materials needed for the production of the works on site, as well as providing assistance in the technical implementation of the exhibition. The institution’s budget did not include funds for artists’ fees, but only for the translation of texts for the catalog into English. The catalog itself, however, was designed,<sup>381</sup> financed and printed in Łódź by Wschodnia, using funds obtained from the Department of Culture of the Łódź City Council and from private sponsors. Klimczak went to local shops and companies based on Wschodnia Street and persuaded their owners to donate small amounts of money to the gallery in exchange for an advertisement in the Polish-English catalog of the Warsaw exhibition. The size of the advertisement depended on the amount transferred. Sixteen different businesses – catering establishments, grocery and gardening shops, textile producers, tailors, antique shops and a print shop – agreed to become one-off sponsors of Wschodnia, thus gaining bilingual advertisements at the end of its catalog. This way, a symptomatic document of the era was created: an expression of the belief of the creators of culture that it is necessary to adopt, at least in organizational terms, the commercial and marketing logic of the free market; a testimony of faith in private patronage of art, in sponsorship of entrepreneurs and businessmen;<sup>382</sup> finally, a unique record of the social and economic milieu of Wschodnia in the era of early Polish capitalism. It also seems that the model provided by *Konstrukcja w Procesie – Back in Łódź 1990*, based in part on private sponsoring, was not without significance.

Originally, it was assumed that the catalog would be a two-part publication. The first part, prepared and printed before the opening of the exhibition, was a “small chronicle of events” from previous activities carried out by Wschodnia. At the same time, the second part was announced, which would contain “extensive visual information about what was happening during the exhibition – what was created there.”<sup>383</sup> The first part did not concern the exhibition

381

The catalog was designed by Zbigniew Zieliński.

382

See M. Szoceśniak, “Sztuka bez klasy? Uwagi o badaniu polskiej sztuki czasów transformacji,” *op. cit.*

383

See *The Circles of Wschodnia*, exhibition catalog (Warsaw: Galeria Wschodnia and Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, 1991), unpaginated.

itself, but – as an attempt to “bring the image of Wschodnia”<sup>384</sup> – was a substitute for the unpublished book *Dokumenty Galerii 1984–1989*. Due to the unique nature of the exhibition, the catalog could only be created *ex post*, as its documentation. Ultimately, however, organizers ran out of money. Apart from the timeline of events and photographic documentation of selected exhibitions, the first, “historical” part included two short texts written by the gallery hosts and by Maria Morzuch.<sup>385</sup> They were an attempt to synthesize the quality of Wschodnia, to collect all the partial characteristics, expressions and definitions that appeared in its history. Grzegorski and Klimczak focused on the programmatic openness to various trends, milieux and artistic ideas, which was expressed in the logic of ever-expanding “circles”. They also inscribed the gallery in the history of alternative art venues in Łódź, and pointed out that it played the role of a bridge between artists from different generations and countries. At the same time, they mythologized the way it operated, emphasizing its independence from “official institutions”, “complete lack of commercial references” as well as financing from private resources and those provided by the associated artistic milieu. Morzuch addressed similar themes, describing Wschodnia’s openness as a consciously chosen “strategy without strategy”, characterized the gallery as a field of coexistence of artists from different generations and geographical circles, and described it as a place “integrating the milieu”. A new, very interesting element was her pointing out the materiality or “physicality” of the gallery rooms. Morzuch wrote that Wschodnia’s activity “is related to the capacity and physicality of this apartment-gallery. This is the potential of space. It responds to challenges when it is necessary to save money and maintain the importance of asceticism of an object in a clean space, and vice versa – it tightens up, concentrates around many gathered objects.”<sup>386</sup> This theme was further concretized by the analysis of the role played by the characteristic arrangement of exhibition space in selected projects created at Wschodnia.

As I have already mentioned, the actual catalogue presenting works from *Kręgi Wschodniej* was never made for financial reasons. However, its content was eventually used, albeit in a slightly more modest form – as an article written by Klimczak at the invitation of Jacek Werbanowski, editor-in-chief of the quarterly “Exit”. Accompanying the text about *Kręgi Wschodniej* was a timeline with previous activities of the gallery.<sup>387</sup> Wschodnia had been featured in “Exit” since the first issue of the magazine, which was published in January 1990. In subsequent issues there appeared full-page “advertisements”, minor announcements of upcoming events, as well as individual photos from exhibitions and performance shows held there. “Exit” devoted a lot of attention to the “long life” of the neo-avant-garde and was one more title that at the beginning of

384  
*Ibidem*.

385  
Maria Morzuch’s text from *The Circles of Wschodnia* (reprinted herein, p. 524–527), was also published in *Obieg*, 1991, No. 6, p. 12–13.

386  
M. Morzuch, “The Circles of Wschodnia,” herein, p. 524–525.

387  
A. Klimczak, “W kręgu ‘Wschodniej,’” *Exit*, 1991, No. 7, p. 265–273 (reprinted herein, p. 540–550); J. Grzegorski, A. Klimczak, “Galeria Wschodnia 1984–1988. Kalendarium wydarzeń,” *Exit*, 1991, No. 7, p. 286–287 and *idem*, “Galeria Wschodnia 1988–1991. Kalendarium wydarzeń,” *Exit*, 1991, No. 8, p. 326–329.

the 1990 reminded readers about the activity of the alternative gallery movement from earlier decades. For example, in the issues preceding the publication of materials about Wschodnia, there was a text and a timeline of Pracownia Dziekanka, and in later issues there was an analogous presentation about Galeria Działania.

In the aforementioned article, Klimczak presented the general concept of *Kręgi Wschodniej* and described the collective process of work on the implementation of the exhibition. However, it was the author’s vivid description and interpretation of individual works that was a proper part of the project. It took the form of a kind of a guide. Klimczak constructed his textual and visual narration – the text was accompanied by quite abundant photographic documentation<sup>388</sup> – as if he were leading a group of visitors through the exhibition spaces, bringing them closer to the artistic worlds they were encountering. This was a reflection of a real experience: due to the fact that viewers struggled with understanding the works – difficult to grasp, deprived of a broader context, and very diverse – Grzegorski and Klimczak tried to be “as often as possible guides explaining the artistic principles behind the works of the featured circle of artists.”<sup>389</sup> However, an important role in the reconstruction of this experience was played by video documentation – Klimczak wrote directly about “launching a video recorder”, which makes it possible to reproduce the events from the exhibition and witness them “again or for the first time.”<sup>390</sup> This medialization of the memory of *Kręgi Wschodniej* translated into the shape of a narrative which oscillated between the past time of “what is already history”, the impression of a “live” relation and a foreshadowing of what is to happen in the order of recreation and repetition.

Klimczak’s text also referred elliptically to broader situational elements that shaped the context of the presentation of *Kręgi Wschodniej* at the Center for Contemporary Art. It might be worth citing a longer fragment:

*A reminder of the past years and an attempt to present ways of documenting the activities of several Polish galleries has been the Dokumenty [Documents] seminar preceding our exhibition, organized by the Center for Contemporary Art in the rooms of the building-laboratory. Wschodnia presented there extensive documentation, which consisted of photographs, posters, video recordings and a timeline of events during the eight years of its activity. It was a significant fact for me that the Wschodnia exhibition was accompanied by a documentary monograph on the top floor of the Castle: it was a show of Akumulatory – a Poznań-based gallery, whose role and significance for the presentation of contemporary world art in recent decades cannot be overestimated.*

*Akumulatory, as well as several other Polish galleries run by artists, recently had to succumb to new, brutal requirements and have been closed under financial and local pressure. And the fact that there was a circle of artists working with a living and still existing gallery on the lower floor only confirmed our decision*

388  
Bearing in mind the technical deficiencies of the Castle faced at the beginning of the 1990s, it is worth noting that Wschodnia hosts made photographic and video documentation of the exhibition (the latter unfortunately no longer exists) on their own. It is not known whether the Center’s team made their own documentation as no materials concerning the exhibition have been preserved in the archives of the institution.

389  
A. Klimczak, “W kręgu Wschodniej,” herein, p. 541.

390  
*Ibidem*, p. 542.

*made years ago not to get involved in relationships with any institutions in terms of housing. By maintaining the gallery for so many years, so active, almost exclusively from private funds, we prove that thanks to our determination and the solidarity of artists and a multitude of nameless friends of the gallery, as well as the support of new sponsors, private or state institutions, it is still possible to operate, bringing together new and broader circles to the gallery.*<sup>391</sup>

Galeria Akumulatory 2 [Accumulators 2 Gallery], founded and run essentially by Jarosław Kozłowski, opened in Poznań in 1972.<sup>392</sup> In 1990, due to financial and housing problems, as Klimczak said, it had to close down. Nowadays, commenting – quite bitterly – on that, Kozłowski associates the crisis and collapse of many alternative galleries with the transformation of the political system and the expansion of free market capitalism:

*Paradoxically, when the political transformation took place and the system, which had been combated for many years, became a thing of the past, serious difficulties with the maintenance of the gallery began. The university [the Adam Mickiewicz University in Poznań – T.Z.] demanded money for providing access to space and electricity. We could not afford to cover these costs and as a result we were evicted. The last few presentations took place outside the gallery. I was already tired of relocating exhibitions and being dependent on the good will of people running other places, which had already begun to collapse for the same reasons. When freedom became statutory and what motivated these independent initiatives to a significant degree was achieved, it was overcome by the economic pressure of brutal capitalism.*<sup>393</sup>

In Klimczak's text one can sense a negative attitude towards the "brutal requirements" which contributed to the closure of the Akumulatory 2, but the "significant fact" of its collapse was above all an opportunity to manifest the superiority of the organizational model which Wschodnia adopted and thanks to which it was able to survive. This section also clearly shows how Wschodnia hosts understood independence from official, state institutions: the gallery could benefit from financial and organizational support of such entities as long as it did not mean losing its program independence, freedom and specificity of operation as well as the possibility to use their own premises.

The exhibition of the Akumulatory 2 documentation, which took place in June 1991, almost simultaneously with *Kręgi Wschodniej*, was part of a broader, as it was to turn out, long-term exhibition program. Three months earlier, in March, the Center for Contemporary Art had launched Galeria Dokumentu [Document Gallery],<sup>394</sup> initially run by Ewa Mikina and located on the corridor of the upper floor. The first exhibition was devoted to the work of Andrzej Paruzel. By the end of 1991, when the project was managed by Mikina, the documentation of the activities of Akoja Lucim [Lucim Action], the already mentioned

391  
*Ibidem*, p. 540.

392  
As for other people who co-created the gallery in different periods of its existence – see "Rozmowa Bożeny Czubak z Jarosławem Kozłowskim," in: B. Ozubak, J. Kozłowski [eds.], *Beyond Corrupted Eye. Akumulatory 2 Gallery, 1972–1990* (Warsaw: Zachęta National Gallery of Art, 2012), p. 10.

393  
*Ibidem*, p. 18.

394  
Galeria Dokumentu was created at the Center for Contemporary Art at the initiative of Krukowski as a reference to an earlier gallery of the same name, which operated as part of the Cultural Center of the Clothing Industries "Cora" in Warsaw, run by Akademia Ruchu in 1980–1981. See A. Mazur, "Pulsowanie.. Rozmowa z Wojciechem Krukowskim (2)," *op. cit.*

Akumulatory 2, Anastazy Wiśniewski and Galeria TAK [Yes Gallery] were shown, as well as materials related to the magazine "Robotnik Sztuki", published by the Elbląg-based Galeria EL [EL Gallery], and projects of Łódź Kaliska and Andrzej Partum. In the following years, the gallery was run by Grzegorz Borkowski. Exhibitions were often accompanied by meetings with the artists. Galeria Dokumentu closed at the turn of November and December 1998 with an exhibition on the activity of the Łódź-based Galeria Ślad and Ślad II, run by Janusz Zagrodzki. In the meantime, the place of presentation changed – in the early 1994 the archives were put on display on the ground floor at the western tower.<sup>395</sup> Throughout its existence, however, Galeria Dokumentu operated somewhat on the fringe of the main exhibition program of the Center for Contemporary Art, and the materials presented there were not thematically related to the current exhibitions. It seems that in institutional thinking and practice, the archives did not yet have the status of fully-fledged exhibition objects, which could exist alongside "proper" artistic projects, enter into a dialogue with them, build their context, and even – completely replace them.<sup>396</sup>

This does not mean that the documentation of art was not an important issue at the Center for Contemporary Art in the 1990s, especially at the beginning of the decade. On June 6–7, 1991, just before the opening of *Kręgi Wschodniej*, a session *Nowe techniki dokumentacji a sztuka* [New Documentation Techniques and Art]<sup>397</sup> was held there, and on June 10–16, in the Laboratory building, the related exhibition *Dokumenty*, which included "a presentation of new techniques of video documentation, computers, and diapositives."<sup>398</sup> It was this exhibition that Klimczak mentioned in the article in "Exit".<sup>399</sup> Apart from video recordings, photos, posters and a timeline documenting Wschodnia's activities, also featured were materials concerning the activities of BWA in Lublin, the Gdańsk-based Galeria Wyspa [Island Gallery] and the Warsaw's Stodoła. The main event, however, was the aforementioned scholarly session devoted not only to "new techniques of documentation", but also to the mission of the Center for Contemporary Art in the field of documenting Polish contemporary art.

It was symbolic that the session opened with a speech by Aleksander Wojciechowski, art historian who headed the Contemporary Art Documentation Studio at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences in 1957–1991. Several years earlier, in June 1975, he opened a similar meeting devoted to the issue of art documentation. During the 5th session of the Artistic Council of ZPAP, which took place at Muzeum Sztuki in Łódź, the discussed issues included a possible establishment and character of a nationwide center dealing with art documentation. Wojciechowski stressed that no single institution was able to document, develop

395  
I would like to thank Małgorzata Czyżewska from the Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle for access to documents and information concerning the activity of Galeria Dokumentu.

396  
The transformations that were to lead to a re-evaluation of the role of art documentation and archives of artistic life in the exhibition practices of Polish institutions took place in the first and second decade of the twenty first century. This concerns such phenomena as the "archival turn" in contemporary art, contextual approach to constructing exhibitions, processes of historization and institutionalization of 1970's art, or new curatorial ideas and practices.

397  
See J. Majewska-Tronowicz, E. Mikina, "Sesja: Nowe techniki dokumentacji a sztuka," *Obieg*, 1991, No. 7-8, p. 35–36.

398  
Informator Centrum Sztuki Współczesnej, *Obieg*, 1991, No. 6, p. 15.

399  
Strictly speaking, Klimczak referred to a "seminar", but it seems that he combined the scholarly session with the accompanying exhibition.



and disseminate significant artistic achievements on an ongoing basis, but at the same time he opted for the creation of a central facility that would coordinate the work of many institutions in that respect: "It would be a central information facility with lists of all documentary work currently being carried out in Poland by various institutions."<sup>400</sup> In the 1970s, however, the plans of the Ministry of Culture and Art did not include the establishment of such an institution. The idea was taken up again at the beginning of the following decade, when the Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle was established. In 1985, it was formally established that one of its main tasks was to "document Polish contemporary art". Later, the Center for Information and Documentation of Contemporary Art was formed within the structure of the institution and the concept of building a collection began to develop.<sup>401</sup> The Center continued to operate, in terms of its idea, organizational structure and staff, at the beginning of the 1990s, regardless of Krukowski's taking over as the head.<sup>402</sup> However, the change in the management and policy of the institution undoubtedly contributed to the fact that in the activities of this department the phenomenon of alternative galleries was to gain prominence. In July 1990, presenting the concept of the Ujazdowski Castle's collection and the activities of the Center for Information and Documentation of Contemporary Art, Jadwiga Majewska-Tronowicz wrote: "Considering that the main object of interest in the Center's activity is the artist and his or her work, among the databases in the system, the most developed in terms of both the concepts and the documentation activities is the "Authors" database. The main source is data on artists whose contribution was particularly important for events in the art of the 1980s which were focused around authorial galleries of that period."<sup>403</sup>

The session organized in 1991 was an attempt to reflect on the possibilities of carrying out the statutory tasks of the Center for Contemporary Art in the field of art documentation, already undertaken in the new political situation. In his opening speech, Aleksander Wojciechowski essentially repeated his 1975 theses about the need to "maintain a decentralized structure of factual works", while at the same time mentioning "the possibility of establishing a kind of coordination council."<sup>404</sup> In accordance with its statute, the Center aspired to the role of a coordinating facility for activities and documentation databases created by other institutions. In his speech, Krukowski noted that the exchange of information and division of tasks between the Center for Contemporary Art, the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, Zachęta and other centers outside Warsaw was essential. He pointed out that the documentation collected must have "informative utility" and stressed that "it is also extremely important to create a metainformation system. For its part, the

400

A. Wojciechowski, "Wprowadzenie do dyskusji," *Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP*, 1975, No. 3, p. 6.

401

P. Brożyński, "CSW. Narodziny instytucji," in: *idem* [ed.], *Krytyka instytucjonalna wobec transformacji* (Bytom – Lublin: Centrum Sztuki Współczesnej Kronika, Galeria Labirynt, Fundacja Slot, 2016), p. 139–141.

402

*Ibidem*, p. 142.

403

J. Majewska-Tronowicz, "Automatyzacja procesów informacyjnych w Centrum Sztuki Współczesnej," *Obieg*, July 1990, unpaginated.

404

J. Majewska-Tronowicz, E. Mikina, "Sesja: Nowe techniki dokumentacji a sztuka," *op. cit.*, p. 35.

Center should also have such a function."<sup>405</sup> The point was that the scattered documentation was not even known to specialists who were not informed where the materials on a given subject were and sometimes were not even aware of their existence. Therefore, it was proposed to create a report describing the existing collections. Moreover, in bold visions, the creation of an integrated institutional cooperation network which would operate a uniform, automated computer system, was suggested. The Center for Contemporary Art was to play the role of a central "node" in that network, to be an operator of a metainformation system. Jadwiga Majewska-Tronowicz and Ewa Mikina presented concepts of collecting and developing documentation and information on twentieth century art at the Center. A model of a computer system was presented, which was to be implemented and developed there. Technological issues were also discussed: the need to create, through bottom-up initiatives, a unified software "for the universal use of all interested parties, equipped with options to expand the program according to the needs of each cooperating party";<sup>406</sup> the possibility of working with computer networks for the exchange and co-creation of databases; the use of optical disk and multimedia in access to information; problems related to data processing and retrieval. There was also the question of copyright and possible fees for making documentation available. Finally, far-reaching perspectives were drawn for the integration of the Polish art information network designed in this way into European information systems.

As can be guessed, these plans, extremely ambitious and ahead of their time, were never implemented. There was no broad institutional cooperation or report on collections of art documentation gathered in Polish institutions, let alone the creation of a computer system for organizing, processing and searching for information, which would operate on the basis of unified software and allow for network communication, information exchange and co-creation of databases of individual institutions. The main obstacles included: cuts in expenditure on culture, the lack of a coherent and long-term national cultural policy in the 1990s – especially concerning modernization of infrastructure and the way in which contemporary art institutions function – the decentralization of funding and management of cultural institutions, the cost and shortcomings of existing computer technologies and, finally, the lack of a broader knowledge of the need for and value of an integrated network of databases on art. The session held at the Center is in itself an important document of the awareness, ambition and far-reaching plans of the institution's team at an early stage of political transformation, and at the same time – on the eve of the Internet era.<sup>407</sup> It is also a testimony to the aspiration to institutionalize and systematize the ideas and practices of the alternative gallery

405

I follow Majewska-Tronowicz and Mikina's account – *ibidem*.

406

*Ibidem*, p. 36

407

This issue certainly requires further inquiries, reconstructions and in-depth analyses. Undoubtedly, it is also worthwhile to return today to the idea of creating a metainformation system (systems) in the face of the progressing digitalization of documents of artistic life and the creation of dozens of smaller, unconnected electronic databases and archives. It seems that it is only today that this idea is possible to implement.

movement of the 1970s and 1980s in the field of art documentation, information exchange and networking.<sup>408</sup> The exhibition *Kręgi Wschodniej* and the presentation of materials informing about the history of the gallery were part of this context – the desire to undertake and implement on a wider scale the institutional models developed by the gallery movement.

The last of the undertakings through which Wschodnia summed up its 1980s activity, investing the accumulated symbolic capital in the integration and development of the associated artistic milieu, was the exhibition *Łódzki ruch neoawangardy 1970–1992*, organized by Robakowski in cooperation with Grzegorski and Klimczak. The initiative and the overall concept of the event came from Robakowski. He was looking for a way to present a narrative about the history of the alternative artistic scene in Łódź, which he developed in many texts from the 1980s, in an exhibition form.<sup>409</sup> He attempted to place in them the achievements of the Warsztat Formy Filmowej and strengthen the group's position in broader historical sequences, to show the continuity between the art of the 1970s and 1980s, and in particular to prove that many phenomena that occurred in the 1980s, such as *Kultura Zrzuty*, had their precedents in the previous decade or originated from its characteristic neo-avant-garde artistic culture. The exhibition was supposed to be a development of these narratives, a testimony confirming them, and at the same time a way to publicize them and distribute them more broadly. It was also meant as another manifestation of the key role Łódź played in the development of conceptual art, performance, installation and new media – in this respect, the show was a continuation of *Lochy Manhattanu*.

The undertaking was also a manifestation of Robakowski's organizational expansion, as in the changed political situation he was looking for institutional, technical and financial prospects to operate in the public sphere. Already in November 1989, he tried to gain access to the Łódź branch of the Polish Television. At that time, he designed and proposed a series of half-hour TV programs called *Szalona galeria* [Mad gallery].<sup>410</sup> It was as much an attempt to establish real cooperation as a manifesto of Robakowski's institutional criticism and historical-artistic policy. With characteristic rhetoric and zest, the artist wrote to the management of OTV Łódź:

*I think that the era of your inertia, apathy, indolence, lack of competence, orders, even stupidity is gone forever. [...] Łódź has already been widely proclaimed the Central European capital of other media. With this program I want to prove to our residents, or even to the whole world, that it is really the case. A crazy albeit real project [...]. I only need to have a free hand, a camera operator and a sound engineer, sometimes a TV studio, access to editing tools, an executive producer and that's all!*<sup>411</sup>

408

A symbolic recognition of the importance of this heritage was the invitation extended to the movement's representatives – artist Przemysław Kwiek, who, together with Zofia Kulik, co-created Pracownia Działania, Dokumentacji i Upowszechniania, PDDiU [Studio of Activities, Documentation and Propagation] and artist and cultural theoretician Jan Stanisław Wojciechowski.

409

See in particular the texts collected in the book: J. Robakowski, *Sztuka poszukiwania decyzji. Dekada 1980–1990*, *op. cit.* I analyze Robakowski's activity as an art historian and the role of art history in his artistic and organizational undertakings in the text "On Art History and Its Advantages for Living. Józef Robakowski's Exchange Gallery and Multimedia Collection," *op. cit.*, p. 47–92.

410

This was a reference to the title of a book by Marian Minich, director of Muzeum Sztuki in Łódź in 1935–1966 (see *idem*, "Szalona galeria," in: A. Minich-Scholz, *Marian Minich – pod wiatr*; M. Minich, *Wspomnienia wojenne. Szalona galeria* (Warszawa: Książka i Prasa, 2015), p. 187–327), and perhaps also to his educational and cultural concepts.

411

J. Robakowski, "Szalona galeria. Projekt 30-miuntowej audycji telewizyjnej (raz w miesiącu)," in: *idem*, *Teksty interwencyjne 1970–1995* (Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1995), p. 133.

The programs were intended to show a wide historical panorama of Łódź art, from the interwar period, through the post-war, 1960s and 1970s, up until the end of the 1980s, and to draw profusely on archival materials, especially the documentation collected within the alternative gallery movement. "I intend to move the archives of Łódź libraries, museums, private collections and reveal the so-called Łódź art houses (those of Zagrodzki, Mikołajczyk, Różycki, Jaskuła, Mich and Królikiewicz, Paruzel, Galeria Wschodnia, Galeria Wymiany, Łódź Kaliska, Moskwa, Pomarańczowa Alternatywa, Bieleński and many others, unknown to me)."<sup>412</sup> Unfortunately, Robakowski's proposal, sent to Marek Markiewicz, the then director of the Łódź television center, remained unanswered.<sup>413</sup> A little later, in 1992–1998, in cooperation with OTV Łódź – already under the new management – Robakowski developed a series of sixteen television programs *Uderzenie sztuki* [Art Hit], in which he presented historical and current artistic phenomena in an original way. The series, however, did not focus on the Łódź artistic scene, but covered artists, productions and events from all over Poland and abroad.<sup>414</sup>

At the turn of December 1991 and January 1992, the artist presented his historical narratives at the exhibition *Sztuka osobna czyli Republika Artystów Niezależnych* [Separate Art, or the Republic of Independent Artists], organized at the Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle. The featured works – from the collection of Galeria Wymiany – supplemented by current activities of selected artists, mainly, but not only, associated with Łódź, were arranged into a causal, episodic and "peculiar"<sup>415</sup> story about the art of the twentieth century. The introduction to the catalog presented a broader context and Robakowski's stake in historical-artistic policy at the beginning of the 1990s. The artist asked about the image of Polish art at the time of political transformation and "entering Europe". He wrote about the necessity of presenting Polish art as having "a separate expression, cultural and energetic quality", proving that the country is not a cultural "blank space", but has its own artistic tradition. He outlined his own canon to be disseminated abroad: he sketched the ambitious task of introducing the achievements of a number of nineteenth and twentieth century Polish artists – from Dunikowski, Wojtkiewicz, Malczewski, through Szpakowski, Czyżewski, Hiller, to Maziarska, Bereś, Borowski and Krasiński – to the world history of art: "The history of contemporary art must be spaced out in order to accommodate these brilliant artists."<sup>416</sup> Artists for whom art history should be "spaced out" were supposed to represent an avant-garde attitude understood as "individuality": artistic radicalism and ideological independence, lack of involvement and socio-political entanglements in art, ethos of self-organization. Concluding his text, Robakowski declared: "I propose the exhibition *Sztuka osobna* for those artists who have chosen their own path, without unnecessary gestures, commotion, noise, clamoring and big money."<sup>417</sup>

412

*Ibidem*.

413

This resulted in Robakowski's intervention article – see *idem*, "Czyja telewizja?", *Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki*, 31 May 1990, p. 3.

414

Individual episodes of the series concerned figures belonging to the artistic tradition important for Robakowski (Władysław Strzemiński), outlined portraits of renowned contemporary Polish artists (Stanisław Fijałkowski and Zbigniew Warpechowski), and presented a young artist, who made her debut at the time – Jadwiga Sawicka. Some programs were thematic in nature and presented works of Polish and foreign artists next to one another, while others were devoted to current exhibitions of media art in Poland. Three episodes concerned alternative galleries and art archives of the seventies and eighties: Zygmunt Rytko's collection of photographs, Andrzej Ciesielski's Galeria Archiwum in Koszalin and Robakowski's Galeria Wymiany – the only one to represent the Łódź movement of alternative galleries in this series.

415

As I have already pointed out, one of the inspirations behind the concept of Galeria Wymiany and Kolekcja Multimedialna, as well as the way of presenting the items gathered within their framework, were modern "curiosity rooms" or "peculiarities". – see T. Załuski, "On Art History and Its Advantages for Living. Józef Robakowski's Exchange Gallery and Multimedia Collection," *op. cit.*, p. 51–91.

416

J. Robakowski, "Sztuka osobna (wstęp z konieczności)," in: *Sztuka osobna czyli Republika Artystów Niezależnych*, exhibition catalog (Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 1991), p. 2.

417

*Ibidem*.

Considering this last sentence in the Łódź context, one can see a critical allusion to the 1990 edition of *Konstrukcja w Procesie*: a great, international, somewhat pompous undertaking, requiring significant funds, and in order to gain them – contacts with the world of business and politics. One may also risk assuming that *Sztuka osobna*, as well as the later *Łódzki ruch neoawangardy 1970–1992*, were partly an element of the aforementioned competition for symbolic capital associated with organizing artistic life between Robakowski and Waśko. It seems that in the case of this second exhibition Robakowski could have sought to re-establish his role in shaping Wschodnia's program as the main place of "discussion around the neo-avant-garde" in Łódź. We should bear in mind that in the aftermath of *Konstrukcja w Procesie* in 1990, the gallery hosts, Klimczak and Grzegorski, became more and more involved in Waśko's organizational activities related to the establishment of Muzeum Artystów.

The collective exhibition *Łódzki ruch neoawangardy 1970–1992*, conceived as an original construction of the history of the Łódź art scene, could not be based solely on self-organization within the milieu and the "self-reliance" economy, but required certain financial resources from outside. At that time, Łódź local authorities' initiative came to the aid. In July 1992, "Kalejdoskop" wrote about the first edition of the competition announced by the Voivode of Łódź and the Mayor of Łódź – *Szansa dla Kultury* [Chance for Culture] – for the "implementation of an idea, cultural initiative, undertaking for the culture of Łódź and the region."<sup>418</sup> These were to be grants awarded on a continuous basis, with a competition once every three months. The quarterly pool amounted to sixty million zlotys, and an individual grant could not be less than two million zlotys. Robakowski submitted his project for the first edition of the competition and, as "Kalejdoskop" informed in October, won it, receiving forty million zlotys for the exhibition.<sup>419</sup> In his grant application, which once again took the form of an institutional critique manifesto, the artist referred to the earlier *Lochy Manhattanu* and emphasized that although the exhibition had made Łódź the "capital of Other Media", the official institutions were not interested in the works featured there, as they neither bought nor accepted any of them as a deposit. Therefore, the new exhibition project, i.e. *Łódzki ruch neoawangardy 1970–1992*, would be aimed at presenting to official institutions and their employees the achievements of Łódź's independent art – additionally gaining administrative legitimacy from the local government. Robakowski also pointed to the milieu-related goals of the exhibition: the need to integrate the divided and clashing community of artists and to consolidate the value of their activities. Finally, resorting to rhetoric similar to the one Waśko used on the occasion of *Konstrukcja w Procesie* two years earlier, he wrote that

418  
Announcement and regulations of the *Szansa dla kultury* competition, ephemeral print distributed as a supplement to the *Kalejdoskop* magazine, July–August 1992, No. 7–8.

419  
A. Zasadna, "Pieszko po galeriach," *Kalejdoskop*, October 1992, No. 10, p. 8–9.

the exhibition was "incredibly necessary" for the city and society, and at the same time he warned that without such a confirmation of the value of the local artistic community "Łódź will cease to be a living, modern, industrial city."<sup>420</sup> Undoubtedly, however, one of the important functions of the exhibition was the organization and integration of the local artistic community, its self-confirmation and consolidation of the value of its activities to date, understood as a way to build symbolic capital for future projects.

The exhibition took place on October 12–30, 1992 in Ludwik Grohman's palace – a devastated manufacturer's residence, stripped of all the equipment – at 9/11 Tylna Street, formally managed by the local Archaeological and Ethnographic Museum. Several months earlier, in March, Klimczak's exhibition *Papa Coming So(o)n* was held there, organized under the aegis of Muzeum Artystów. It helped to "discover" and test the building space. An additional advantage was the fact that the building of the museum itself – and a bar serving alcohol that operated there – was across the street.

Thanks to Grzegorski and Klimczak, who were already deeply involved in the project of Muzeum Artystów at that time, the party following the exhibition opening could be held there. In the following years, the museum used Grohman's palace several more times for the purposes of artistic projects.



The Neo-avant-garde Movement of Łódź 1970–1992, Józef Robakowski's speech during the opening of the exhibition

In the text describing the concept of the exhibition, Robakowski declared that he wanted to show the works of artists with the attitude that was

*generally descended from the tradition of the Łódź interwar avant-garde – artists who are never entangled in the political and social situation. Strongly emphasizing their own point of view, territorial and administrative independence and anti-academicism... which made them the so-called margin of our art. Pushed to the sidelines of "officiality", they deliberately create a utopian model of an innovative artist who wants to change the world around him or her for the better, with partnership without humanitarian hypocrisy, violence, thoughtless unanimity and principled applause. They go forward, loudly manifesting their "positive nihilism", [and] therefore a distance to Reality, to which they are, however, closely linked.<sup>421</sup>*

This statement draws attention to the idealization and mythologization of the attitudes of the presented artistic milieu. While one can agree that its representatives showed a far-reaching ideological and artistic "independence", the institutional and organizational aspects of their activities were more complex than the description suggests. It is impossible to say that they operated

420  
J. Robakowski, "Łódzki ruch neoawangardy 1969–1992. Szansa dla kultury – podanie o tzw. miejski grany," in: *idem, Teksty interwencyjne 1970–1995, op. cit.* In the first version of the title of the exhibition, the temporal framework was determined as 1969–1992, and in the final version as 1970–1992.



Grohman's villa during *The Neo-Avant-Garde Movement of Łódź 1970–1992* exhibition, October 1992

421  
J. Robakowski, text on the leaflet of the exhibition *Łódzki ruch neoawangardy 1969–1992*, in: *idem, Teksty interwencyjne 1970–1995, op. cit.*, p. 145.

– especially if one takes into account the whole period covered by the exhibition – completely outside the official circulation; rather, they oscillated between it and the alternative circulation they were creating, trying to take advantage of those opportunities, places and situations offered by the official circulation that did not require them to make any ideological and artistic compromises. An attempt to attribute to them the desire to “change the world” does not sound very convincing either, if it means artistic projects intended to make a broad social change, so characteristic of the interwar era. Their ideas and practices were often aimed at changing the mechanisms of the field of artistic production, transforming the institutional and social functioning of art, but in principle they refrained from combining artistic activity with socio-political involvement, choosing the “utopia of individuality” instead.

Robakowski was likely aware of the dissonance between the declarations of absolute “independence” of the Łódź neo-avant-garde movement and the fact that the exhibition presenting its history was organized thanks to funds from the Łódź local government. Therefore, he tried to underplay the fact that he had received a grant. His text began with the following statement: “October 12–30, 1992. A grant – forty million zlotys (the price of one good painting) was enough as a pretext to establish this large interdisciplinary initiative that involves artists who decided to manifest their artistic independence.”<sup>422</sup> It is worth mentioning that at the time – after the period of hyperinflation from 1989–1990 – the sum mentioned above slightly exceeded the equivalent of the average annual salary.<sup>423</sup> Although the comparison to “the price of one good painting” was reasonable,<sup>424</sup> it is worth looking at this issue from a different perspective. According to the relatively low prices for urban commercial premises at the time, forty million zlotys would cover the rent for Galeria Wschodnia for nearly seventy five months.<sup>425</sup> In 1992, as a result of administrative changes, the entire apartment in which the gallery is located was given the status of utilitarian premises – which it retained until the end of the 1990s.

The title *Łódzki ruch neoawangardy 1970–1992* might have been misleading insofar as it suggested a retrospective review of the art from the indicated era. The history of this part of the Łódź art scene was shown only through the documentation of exhibitions and events in which local artists were involved. These materials came mainly from the archives of Robakowski’s Galeria Wymiany; aside from them, there were individual testimonials of Jerzy Treliński’s Galeria 80 x 140 and Galeria Wschodnia. The main aim of the exhibition was to show the current work of Łódź artists who at various moments entered the alternative art scene

422

*Ibidem*. The special invitations to participate in the exhibition sent to the artists, stated that the exhibition “is organized by the artists, will have limited financial resources for transport and implementation of the exhibition” – invitation to the exhibition *Łódzki ruch neoawangardy 1969–1992*, leaflet, the archive of Galeria Wschodnia.

423

According to official ZUS data, average annual earnings in 1992 amounted to PLN 35 220 000 (12 x 2 935 000), <http://www.zus.pl/baza-wiedzy/skladki-wskazniki-odsetki/wskazniki/przecietne-wynagrodzenie-w-latach> [access: August 4, 2018].

424

At the beginning of the 1990s, the Łódź-based Galeria 86 offered Henryk Stażewski’s painting from 1950 for 40 million zlotys, and Jerzy Nowosielski’s painting from 1950 for 45 million zlotys – see MAC, “Łódzki rynek sztuki,” *Dziennik Łódzki*, 7 November 1990, p. 2.

425

In September 1992 rent and utility bill were set at PLN 527100 – a dimensional protocol for the utilitarian premises of the Association of Art School Students, the archive of Municipal Resources Administration Łódź-Śródmieście.



*The Neo-Avant-Garde Movement of Łódź 1970–1992*, display featuring documents of artistic life from the archives of Galeria Wymiany, Galeria Wschodnia and Galeria 80 x 140

and became actively involved with it. The exhibition consisted almost exclusively of objects and installations. Robakowski strived for a conceptual and historical integration of the presented milieu – diversified in terms of generations and artistic attitudes – under the banner of “neo-avant-garde”:<sup>426</sup> from the members of Warsztat Formy Filmowej and Jerzy Treliński, through the milieu of Kultura Zrzuty, to the artists who made their debut at the turn of the 1980s and 1990s, such as Łódź Fabryczna, Wspólnota Leeieżć, Marcelo Zammenhoff or Małgorzata Borek. A more real integrating factor was the fact that most of them had been featured earlier at Wschodnia or would be presented there in the following years.

This way, the exhibition consolidated the strong position of the neo-avant-garde artistic culture as a “movement” that defined the unique character of Łódź art and as a live trend capable of assimilating new, seemingly distant or conflicted artists, attitudes and practices, dragging them into its orbit and imposing its own frames onto them. Robakowski also tried to build – in line with the practice of Warsztat Formy Filmowej in the 1970s<sup>427</sup> – a broader legitimacy for the “Łódź neo-avant-garde movement” as the heirs to the avant-garde of the inter-war period. He managed to involve Muzeum Sztuki, already headed by Jaromir Jedliński, which led to the organization of an accompanying exhibition that took place at that institutions branch at Księży Młyn. The exhibition was devoted to avant-garde artists, such as Władysław Strzemiński and Karol Hiller, active in Łódź in the 1930s and associated with the journal “Forma”. This additional, historical legitimization also marked the pinnacle of the duration and usefulness of the concept of “neo-avant-garde” as a term identifying the specific nature of the Łódź art scene. At the opening of *Łódzki ruch neoawangardy 1970–1992*, Jacek Józwiak gave a performance during which he



*The Neo-Avant-Garde Movement of Łódź 1970–1992*, Jacek Józwiak’s performance

“rode” a bicycle suspended on ropes, and a film projector in front of him, connected to the bicycle and powered by the artist’s pedaling, screened dynamic images of the streets of Łódź. At the same time, the artist uttered the words “past” or “future”. Five years later, Robakowski, working – once again in cooperation with Klimczak and Grzegorski – on an updated version of the exhibition outside Łódź, at Galeria Zachęta in Warsaw, preferred to talk about the “Łódź progressive artistic movement”. Thus, the concept of “neo-avant-garde” finally became a thing of the past.

426

Not all exhibition participants identified with this: Ryszard Waśko questioned the legitimacy of the expression “Łódź neo-avant-garde” – see D. Ćwirko-Godycka, “Wystawa sztuki Łódzki ruch neoawangardy 1970–1992,” *Exit*, 1992, No. 4, p. 483.

427

See T. Załuski, “On Art History and Its Advantages for Living. Józef Robakowski’s Exchange Gallery and Multimedia Collection,” *op. cit.*, p. 57–63.



### “To do important things in a deliberately careless manner”<sup>428</sup>

The idea of creating a place in Łódź that would play the role of an international art center was formed during the first edition of *Konstrukcja w Procesie* in 1981. For this purpose plans were made to acquire the “Budrem” factory building at 37 PKWN Street, where the exhibition of works made as part of that event was held. Those works, donated to the Solidarity Trade Union at that time, were to become the beginning of the collection exhibited there. Efforts to make this bold idea a reality were interrupted by martial law.<sup>429</sup> The idea returned in 1989, when Waśko came to Łódź to organize the third edition of *Konstrukcja*. At that time, Stowarzyszenie Konstrukcja w Procesie established an institution whose full name was “Muzeum Artystów – Międzynarodowa Prowizoryczna Wspólnota Artystyczna” [Museum of Artists – International Provisional Artistic Community].<sup>430</sup> Let us remember that according to the ambitious assumptions of the members of the association and the later foundation, the museum was supposed to prepare subsequent editions of *Konstrukcja w Procesie*, create, store and exhibit the collection expanded to include works from past and future editions of the event, organize lectures, workshops, scholarships and artistic residencies as part of its Academy of Artists, as well as carry out documenting and publishing activities. Although an attempt was made to mark its difference from the existing exhibition venues and emphasize that it was to be a museum “without walls”, which “will transform the traditional meaning of an art museum,”<sup>431</sup> at the same time efforts were made to acquire a building that could become its seat.

The first seat of Muzeum Artystów<sup>432</sup> was the hall of the “Zenit” factory at 82 Zachodnia Street. The building, in need of general



Opening of the first premises of Artists' Museum at 82 Zachodnia Street, October 1990, from the left: Emmet Williams, Adam Klimozak, Mariusz “Benek” Olszewski, Jerzy Grzegorski, Les Levine, Ryszard Waśko.

renovation, was made available to the organizers of *Konstrukcja w Procesie*, who prepared an exhibition of works by Daniel Reynolds, Gene Flores, Jochen Gertz, Tom Bills, Les Levine, Ian Wallace, Lawrence Weiner and Ryszard Waśko. On October 14, 1990, the day of the opening of *Konstrukcja*, West Gallery was launched there. The name, as in the case of Galeria Wschodnia, came from the street where the building was located [Zachodnia, literally meaning “western”], but both the word itself

and the use of English were intended to indicate the international character of the place and its opening to the West. During the opening, the founding of Muzeum Artystów was announced. Emmett

428  
Fragment of Ryszard Waśko's statement about Muzeum Artystów: “Gandhi's quote is best suited to our activity: ‘To do important things in a deliberately careless manner.’” – cited after M. Cholewiński, “Muzeum efemeryd,” *Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki. Tygodnik Kulturalny Verte*, 11 October 1996, p. II.

429  
See Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [ed.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, op. cit., p. 71–73.

430  
See the reproduction of a fragment of *Biuletyn Nr 1 Stowarzyszenia Konstrukcja w Procesie* dated May 1 1990, in: *ibidem*, p. 151.

431  
See *ibidem*, p. 257 and M.K., “Muzeum artystów,” *Dziennik Łódzki*, 5 October 1990, p. 3. The tension between these contradictory aspirations was clearly visible at the opening of the first venue of Muzeum Artystów – see L. Skompska, “Konstrukcja w Procesie po raz trzeci,” op. cit., p. 172.

432  
I would like to thank Maciej Cholewiński for making the archives of Muzeum Artystów and Galeria Wschodnia, kept in the Department of Scientific Documentation of Muzeum Sztuki in Łódź, available to me.

Williams, one of the founders of Fluxus, elected the honorary “director-president” of the museum, gave a speech on that occasion, standing on a ladder. As newspapers later reported, the event was celebrated by drinking champagne straight from the bottles.<sup>433</sup>

In December 1990, the West Gallery opened an exhibition of works by nineteen Fluxus artists, including Alison Knowles, Ay-O, Corrado Costa, Charlotte Moorman, Dick Higgins, Milan Knížák and Emmett Williams. These were mainly works on paper, mostly in lithographic and serigraphic techniques. Their collection, described – with unquestionable exaggeration – as “one of the richest sets of Fluxus art”<sup>434</sup> was donated to the museum by the Italian gallery owner and art collector Rosanna Chiessi.<sup>435</sup> The exhibition was a kind of symbolic declaration – it pointed to the tradition that Muzeum Artystów was to refer to from then on. The references to Polish constructivism, the a.r group and the avant-garde idea of combining art with social involvement, which legitimized *Konstrukcja w Procesie* in 1981, were replaced by the patronage of Fluxus, which was deprived of its political references and perceived primarily as an idea of an international artistic community. “The ideas of Fluxus, concerning the creator's existence, his/her functioning among other artists, as well as the function of the creative space, resonate with the idea of Muzeum Artystów, they are close to the attitude of the artists associated with the *Konstrukcja w Procesie* movement. [...] And so the ideas of Fluxus add hope to the art of the 1990s, and Emmett Williams, co-founder of the movement, becomes president of Muzeum Artystów.”<sup>436</sup>

After the exhibition closed, problems with the building at 82 Zachodnia Street ensued. Despite earlier assurances from the management of the “Zenit” factory and the municipal authorities, it was not possible to obtain it formally for Fundacja Konstrukcja w Procesie. The local government representative stated that,



Artists' Museum at 14 Tylnia street, early 1990s.

according to the law at the time, municipalities could not freely dispose of communal property and promised that if such a legal possibility should arise, “the building would certainly be handed over to the foundation for the purposes of the museum.”<sup>437</sup> However, when the “Zenit” factory was transformed into a partnership, the offer was withdrawn and Muzeum

Artystów had to say goodbye to its first building.<sup>438</sup> For nearly six months, until another permanent residence was found, Galeria Wschodnia became the provisional seat of the museum.<sup>439</sup> The new building was found by Ewa Róża Fabjanowska, who was then the “acting director”<sup>440</sup> of Muzeum Artystów. It was a former villa of the

433  
M. Koprowski, “Łódź na fali,” *Odgłosy*, November 1990, No. 1683, p. 13. This scene is also featured in the movie *Back in Łódź. Konstrukcja w Procesie*.

434  
Section “Kronika łódzka,” *Kalejdoskop*, December 1990, No. 12, p. 31.

435  
See Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [ed.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, op. cit., p. 261, where a letter from Rosanna Chiessi is reproduced with a list of submitted works.

436  
P. Sobczak, “Fluxus w Muzeum Artystów,” *Kalejdoskop*, March 1991, No. 3, p. 43.

437  
Statement by Andrzej Terlecki, Chairman of the Local Government Assembly and Culture Committee of the Łódź City Council, in the article “Konstrukcja w Procesie,” *Kalejdoskop*, June 1991, No. 6, p. 46.

438  
Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [ed.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, op. cit., p. 266.

439  
*Ibidem*, p. 268.

440  
Section “Kronika łódzka,” *Kalejdoskop*, December 1990, No. 12, p. 31.

Grohman, a family of factory owners, located at 14 Tylna Street. It belonged to the cotton industry plant “Uniontex” and for many years served as the company kindergarten. When it closed as a result of the progressive bankruptcy and privatization of the plant, the empty building was lent to Fundacja Konstrukcja w Procesie, but there was no formal transfer of ownership. In October 1991, a new Muzeum Artystów opened there. The new venue was launched with a retrospective exhibition by Emmett Williams. During the opening, Waško received the Sprężyna Award. The official opening also had political and economic accents. The most important was the attendance of Zbigniew Brzeziński, a political scientist and



Sculpture by Emilie Beneš-Brzezinski in the park next to Grohman's palace, standing against it from the left: Wojciech Filipczak, Paweł Hartman, Jerzy Grzegorski, Małgorzata Sidor, Ryszard Waško, Adam Klimczak, Małgorzata Borek, Jacek Mrozowicz.

diplomat, who served as an advisor to the presidents of the US in the 1960s and 1970s, and came specially for that occasion with his wife, sculptor Emilie Beneš-Brzezinski. This surprising visit undoubtedly requires an explanation. During his stay in the US in April 1990, Waško became friends with Alanna Heiss, curator and pioneer of the American alternative art movement. Heiss offered him a position of artistic director at her New York gallery P.S.I Contemporary Art Center. Waško accepted and at the beginning of 1991 started to work in New York, intensively exploring the local art scene. That was when he met Emilie Beneš-Brzezinski.<sup>441</sup> He told her about *Konstrukcja w Procesie* and the emerging Muzeum

Artystów, and invited her to organize an exhibition there. Beneš-Brzezinski came to Łódź in May 1991. She visited the building at 82 Zachodnia Street – the fate of which had not yet been sealed at that time – and as the press reported, “she announced that after returning to the US, she would take vigorous action to make the idea of a museum in Łódź a reality. In particular, she would seek to raise funds for this purpose. The action may be greatly helped by the authority of her husband, Prof. Zbigniew Brzeziński, who has personally become involved in Muzeum Artystów.”<sup>442</sup> Indeed, the fundraising campaign in the US proved successful and later Beneš-Brzezinski often sent money to support the museum.<sup>443</sup> Equally, if not more important, was the symbolic capital and political support that the organizers of *Konstrukcja w Procesie* and Muzeum Artystów could gain in Poland through the fact that their undertaking was supported by the artist's husband, Zbigniew Brzeziński.<sup>444</sup> After 1989 he was an important scholarly and political authority here. In the 1950s, together with Carl Friedrich, he developed a model of totalitarianism as a tool for historical and political research. Although this model was questioned

441

“While he [Waško – T.Z.] was the director of the Museum [sic!] P.S.I in New York, he once came to my exhibition. I invited him to Washington to show him that apart from New York there are other cities where artists live and work” – I. Stanisławska, “W Łodzi jestem sobą...”. Interview with Emilie Beneš-Brzezinski, *Kalejdoskop*, June 1993, No. 6, p. 3.

442

Section “Kronika towarzyska,” *Kalejdoskop*, June 1991, No. 6, p. 32.

443

Interview with Tomasz Matuszak, January 2015.

444

Brzeziński agreed to serve as a symbolic chairman of the International Council of Muzeum Artystów – Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [ed.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź op. cit.*, p. 271.

in the West in the 1960s and 1970s by the so-called revisionist trend, it later returned as a frequently used – if not dominant – research paradigm in post-socialist Poland.<sup>445</sup> The influence that Brzeziński had over the years on American and international foreign policy contributed to the fact that he was “treated as one of the architects of Polish freedom after 1989.”<sup>446</sup>

Brzeziński's arrival at the opening of Muzeum Artystów attracted local politicians. The opening was attended by Elżbieta Hibner, Deputy Mayor of Łódź, who previously supported *Konstrukcja w Procesie*, and Jerzy Grohman, Minister of Privatization in the Chancellery of President Lech Wałęsa. Grohman had also private reasons to come: as the press reported, the minister – the grandson of Ludwik Grohman, who owned the villa lent to Muzeum Artystów – “could, years later, enter the nursery where he used to play while visiting his aunt's house.”<sup>447</sup> On the initiative of Mirosław Drzewiecki, a businessman from Łódź and a politician associated with the Liberal-Democratic Congress, an official dinner was later organized “in the banquet hall of Muzeum Historii Miasta Łodzi [...] – a meeting of Prof. Brzeziński with representatives of the world of politics and business.”<sup>448</sup> This symbolic capital, built with Waško's tactical moves, would later pay off on the occasion of the subsequent edition of *Konstrukcja w Procesie*; I am going return to this issue a bit further.

The opening of the first seat of Muzeum Artystów showed how important a role Grzegorski and Klimczak played in organizing the emerging institution. In their photos and film materials, they are featured alongside Waško, presenting the new place and giving interviews to the media. Their cooperation was also manifested in the ongoing artistic and organizational exchange. Already in March



Ryszard Waško, *My Flowers are the Fruit*, October 1991

1989 Maria Waško showed a film devoted to the work of several artists from different countries, made on a scholarship in the US. In 1990, in addition to founding the Sprężyna award for Wschodnia, Stowarzyszenie Konstrukcja w Procesie awarded Klimczak a scholarship for an artistic voyage.<sup>449</sup> Klimczak went to Frankfurt am Main, where he visited museums and galleries, presented his own art and tried to establish contacts with local artists and galleries. Waško, in turn, took part in collective exhibitions of *Kręgi Wschodniej* and *Łódzki ruch neoawangardy 1970–1992*, organized or co-organized by Grzegorski and Klimczak. In October 1991 he also had his first individual show at Wschodnia – *Moje kwiaty są owocem* [My Flowers are the Fruit]. It consisted of installations with metal objects – black garbage cans attached to the wall, on which lumps of frozen milk

445

See A. Zysiak, *Punkty za pochodzenie. Powojenna modernizacja i uniwersytet w robotniczym mieście* (Kraków: Nomos, 2016), p. 19–26.

446

Ł. Gadzała, “Czy Brzeziński wielkim był?,” *Przegląd Polityczny*, 2018, No. 148, <http://przegladpolityczny.pl/czy-brzeziński-wielkim-był/> [access: October 20, 2018].

447

Section “Kronika towarzyska,” *Kalejdoskop*, November 1991, No. 8, p. 29.

448

Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [ed.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź, op. cit.*, p. 271.

449

Section “Kronika towarzyska,” *Kalejdoskop*, July–August 1990, No. 7–8, p. 32. Jury members: Wojciech Bruszewski, Ryszard Waško, Jan Świdziński and Lucyna Skompska awarded scholarships (1500 DM each) for artistic trips to Paweł Kwaśniewski, Małgorzata Turewicz, Marek Kijewski and Adam Klimczak.

were placed. Melting, the milk dripped into metal gutters placed on the floor, where it gradually fermented and grew moldy. It was quite typical of Waśko's work at that time, using natural processes of transformation of various substances and fascination with the phenomena of life, development, degradation, dying, transformation and rebirth. In the spring of the same year, when Waśko was in the US working as artistic director of P.S.1, Klimczak and Grzegorski took on the principal organizational burden associated with the activities of Muzeum Artystów. They worked, among others, on the assembly of



Installation of Richard Nonas' object *Silent Sharer*, Artur Rubinstein Avenue, February 1990, from the left: Mariusz "Benek" Olszewski, Paweł Sobczak, Richard Nonas, Adam Klimczak, Józef Robakowski

a minimalist object by Richard Nonas, one of the "veterans" of *Konstrukcja w Procesie*, on Artur Rubinstein Avenue in Łódź. The work, entitled *Milczący sojusznik* [Silent Sharer], was created thanks to a joint initiative of Muzeum Artystów and Fundacja Ulicy Piotrkowskiej [the Piotrkowska Street Foundation], co-created by the members of the Łódź Kaliska group,<sup>450</sup> who at that time were involved in animating cultural activities in urban space. When the museum moved to

its new headquarters at 14 Tylina Street, Klimczak and Grzegorski gradually redirected all their organizational activities there.

It seems that Wschodnia hosts saw the involvement in Muzeum Artystów as a logical developmental step resulting from their earlier activities. It was to be an attempt to transfer the model of an alternative gallery, founded and run by artists, to a broader level: to maintain ideological and organizational autonomy with partial formalization and institutionalization, enabling the acquisition of the right to the building and financial support from the local government, and thus – the implementation of more ambitious, international artistic ventures. Therefore, it would be the fulfillment of the intentions that Grzegorski and Klimczak discussed in the above mentioned interview in 1988.<sup>451</sup>

Although the building of Muzeum Artystów at 14 Tylina Street needed a general renovation, it still provided better conditions for artistic and exhibition activity than Wschodnia. There were larger exhibition rooms, one of the rooms was leased for a shop, and from the side of the courtyard there was a garden with a gazebo. All this caused that already in 1992 the artistic and social life of the community associated with Wschodnia began to move to Muzeum Artystów. Apart from Grzegorski and Klimczak, Paweł Hartman, Mariusz "Benek" Olszewski and, a little later, circa 1993, a group of young artists, most of whom debuted in the early 1990s: Tomasz Matuszak, Małgorzata Borek, Robert Rabiega, Mariusz Sołtysik,

450

See Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [ed.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, *op. cit.*, p. 268. In 1994, Nonas' work was stolen and the thieves tried to sell it for scrap metal – see W. Kalicki, "Uprowadzenie obiektu," *Gazeta Wyborcza. Magazyn*, 15 August 1994, p. 16–17.

451

I. Klamann, "Galeria Wschodnia". Interview with Jerzy Grzegorski and Adam Klimczak, *op. cit.*, p. 38.

Jacek Mrozowicz, Bartłomiej Smoczyński, Sławomir Belina, were most involved in the organization of the new place. A temporary renovation of the building was carried out at the artists' own expense, and the garden was cleaned up. Many other people from the Łódź artistic circles took part in the works, joining in the building of a communal, local and international place.

Klimczak and Grzegorski co-shaped the exhibition program of the museum with Waśko. While Waśko brought his international contacts, they brought their knowledge of the local scene, the nationwide network of contacts developed at Wschodnia, and with time – new international contacts. Since 1992, it has been difficult to separate the activities of Wschodnia from those of Muzeum Artystów in practice. Although the gallery continued to hold its own exhibitions under its name, some of its projects were already presented as a result of cooperation between the two venues, while others, initiated by Klimczak and Grzegorski, were carried out by them exclusively under the name of the museum. Examples of activities presented as a result of cooperation between the two places included an exhibition by Sean O'Reilly, who at the turn of November and December 1992 presented the musical installation *Elegeia* at the Grohman Palace – two monumental structures made



Sean O'Reilly, *Elegeia*, Grohman's palace, November – December 1992

of pipes and plastic piping, emitting sounds by means of computer-controlled air compressors. Another was the international artistic exchange *Intercity Art Project Vienna-Łódź 1993*, organized – probably through Antoni Mikołajczyk's contacts – by both places in cooperation with the Vienna Galerie Theuretzbacher. Gerry Ammann and Manfred Schu made their installations at Wschodnia: the first one divided the larger exhibition hall with a black wall, which included windows removed from the building of Muzeum Artystów and covered with gold foil, while the latter, acting as a counterpoint, tried to "domesticate" the neighboring hall and introduced a table with plants climbing on slats hung on the wall.

Several trends can be distinguished in the program of Muzeum Artystów.<sup>452</sup> Initially, and until the end of 1992, it was there that individual exhibitions of Łódź artists, such as Edward Łazikowski, Adam Klimczak, Wojciech Bruszewski, Józef Robakowski and Wojciech Leder, were held. Artists from abroad, including Joan Jonas, Paul Panhuysen, Ay-O, Emmet Williams, László Kerekes,



Gerry Amman, *Intercity Project Vienna-Łódź 1993*, June 1993

452

See K. Jabłońska, "Muzeum Artystów – Kalendarium," *Sztuka i Dokumentacja*, 2011, No. 4, p. 90–98; the publication overlooks several events and contains minor inaccuracies.



Hartmut Böhm, Ken Unsworth, were also invited to individual shows: exhibitions, performance activities or sculpture projects in the open space. The museum's specialty, however, was collective ventures. Between June 1992 and June 1993, seven editions of the *InterView Berlin-Łódź* project, developed by a Berlin curator Angelika Stepken and financed by the Berlin authorities, took place there. Each edition included exhibitions of several artists from Berlin, representing the local international artistic community, as well as Polish artists, mainly from Łódź, who belonged to Galeria Wschodnia's network of contacts. An important aspect of the series was the desire to confront the attitudes and experiences of artists from the East and the West.<sup>453</sup> The museum also organized several "political" projects – or more precisely, those in which art served as a tool for symbolically overcoming the barriers set by politics. In 1992, as part of the artistic and humanitarian *Red Cross* operation, an invitation was sent to the participants of the earlier editions of *Konstrukcja w Procesie* to send objects of everyday use as works of art to Łódź. They were to be transported by car with the Red Cross sign to East Berlin, Prague, Bratislava, Budapest and Sarajevo. In each of the cities, the transport was to be supplemented with other gifts, which would eventually go to Tirana and be distributed among the residents. According to Waško, due to the ongoing war in Yugoslavia, the necessary permits were not obtained and the project ended with the presentation of the submitted objects at Muzeum Artystów.<sup>454</sup> The exhibition of a group of emigrant Chinese artists, titled *Rozmowa* [Conversation] and held in November 1992, was transformed into a symbolic manifesto – the establishment of the Provisional Museum of Chinese Contemporary Art. Finally, in October 1995, the museum hosted *Spotkanie* [Meeting] – a joint exhibition of Israeli and Palestinian artists.

Muzeum Artystów was also a venue for the presentation of the young generation of artists from Poland. Thanks to the nationwide contacts of Grzegorski and Klimczak in January 1995, as part of the *Candid camera?* project organized by the museum together with Galeria Wschodnia and the Film School in Łódź, artists from Poznań presented their works,<sup>455</sup> and a month later the exhibition *Białko Białko – przyczynek do nowej szkoły gdańskiej* [Protein – Contribution to the New Gdańsk school], developed in cooperation with the new media studios of the State Higher School of Visual Arts in Gdańsk and the local galleries Wyspa i Łażnia Miejska. The young Łódź community was also activated. The already mentioned group of artists associated with the museum created a cyclical project called *Marcowe Gody* [March Wedding]. They founded an association of the same name and in March 1994 organized the first edition of the event in which they presented their own works in the museum building and opposite the Grohman Palace. Apart from Matuszak, Borek, Belina, Mrozowicz, Rabięga and Sołtysik, Beata Sowińska and

453  
See A. Stepken [ed.], *Interview 1–7. Berlin / Łódź* (Warszawa: Wydawnictwo Hotel Sztuki, 1993).

454  
Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [ed.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź, op. cit.*, p. 289.

455  
One of the artists featured in the exhibition was Michael Kurzwelly, host of the Poznań-based Międzynarodowe Centrum Sztuki. As early as 1992 he contacted Muzeum Artystów, proposing cooperation and artistic exchange - Michael Kurzwelly's letter to Muzeum Artystów of February 25, 1992, manuscript, the archive of Galeria Wschodnia.

Łódź Fabryczna group took part in the exhibition.<sup>456</sup> In the following year, *Marcowe Gody* became more extensive: participants of the first edition invited over seventy people from all over Poland to be featured in exhibitions, concerts and fashion shows, including a strong representation from Łódź; it included, among others, the group Wspólnota Leeeżeć, Barbara Konopka, Konrad Kuzyszyn, Magdalena Samborska, and the band Jude gave a concert.<sup>457</sup> The last edition of 1996 featured nearly twenty people. Apart from the artists from Łódź, Anna Baumgart, Agata Michowska and Oskar Dawicki, among others, took part in the event.

Thanks to Grzegorski and Klimczak's foreign contacts, Galeria Wschodnia and Muzeum Artystów took part in the organization of the *Site-ations* project developed in Cardiff, Wales by the local Artists' Project centre. In 1990 Grzegorski went to Oxford, UK, to visit his friends Małgorzata Sidor and Piotr Szymor. Together they went to Cardiff, where Grzegorski met Sean O'Reilly and Emma Lawton. He became friends with them and started talking about possible forms of cooperation. Since then, they have maintained intensive contacts, which resulted in inviting O'Reilly to Łódź, where he had two individual shows organized by Galeria Wschodnia at the end of 1992. In the same year, on the initiative of Lawton and O'Reilly, the Artists' Project was founded in Cardiff, modeled after and intended as a "branch" or "office" of Muzeum Artystów. The Łódź inspirations were also visible in the concept of the international project *Site-ations*, which in turn referred to *Konstrukcja w Procesie*.<sup>458</sup> It was initiated and prepared by Emma Lawton and Małgorzata Sidor.<sup>459</sup> Sidor was also one of four curators – she represented, along with Adam Klimczak, the Polish side and Iwan Bala and Paul Beauchamp represented the Welsh side. In September 1994, nearly seventy-four artists from twenty-one countries came to Cardiff to create objects and installations there, relating to space and the local context. The Arts Council of Wales and private sponsors financed the on-site activities, with visiting artists staying in local residents' homes, and the travel costs, as in the case of *Konstrukcja*, covered by the artists themselves. The journey of a rather large group of over a dozen artists from Łódź was financed thanks to the support of the Łódź local government and private sponsors. Two years later there was no such support, when the second edition of *Site-ations*, entitled *Touching Space*, was attended only by individuals who were able to pay for the journey on their own. In the same year, Galeria Wschodnia and Muzeum Artystów organized *Trans-Formations* – exhibition of Welsh artists in Łódź. After this event, the intensive exchange weakened. Nearly a decade later, in 2005, Galeria Wschodnia resumed its cooperation with the Cardiff center, taking part in the *Site-ations International. Sense in Place* project, "travelling" through Europe from Iceland to Latvia.

456  
See A. Grodzińska, "Marcowe Gody na tle..." *Kalejdoskop*, May 1994, No. 5, p. 45-46.

457 It was the first concert of the band Jude – see E. Gaust, *Czata. Jude 1993-2017* (Łódź: self-publishing, 2017), p. 101. As the vocalist Wiktor Skok recalls, he and his friends used to go to Muzeum Artystów to laugh "at all these pompous people – conceptual artists with vodka and their acolytes, pretentious regulars, etc. We made fun of them, they were so fucking pissed off and sometimes they threw us out the door" – *ibidem*, p. 67. Band members decided to take part in *Marcowe Gody* because they thought that "those were shows of young art, a little different from what prevailed on the artistic scene of Łódź at the time." – *ibidem*, p. 101.

458  
J. Clarkson, S. O'Reilly (eds.), *Sense in Place. Site-ations International, Europe 2005/06*, exhibition catalog (Cardiff: University of Wales Institute Cardiff, UWIC, 2007), p. 11.

459  
Later the *Site-ations* project was taken over by Sean O'Reilly – interview with Jerzy Grzegorski and Adam Klimczak, October 2016.



Klimczak and Grzegorski's involvement in the activities of Muzeum Artystów was not without impact on their own gallery. What was the profit/loss balance from the point of view of Wschodnia? In the long term, the greatest benefit was undoubtedly the significant expansion of its international network. Foreign contacts established through projects organized at Muzeum Artystów or during subsequent editions of *Konstrukcja w Procesie* paid off over the years – artists that Klimczak and Grzegorski met on that occasion are still featured at Wschodnia. The more measurable and direct benefits included the already mentioned funding by Stowarzyszenie Konstrukcja w Procesie of one of the financial grants that Wschodnia received along with the Sprężyna award, as well as a scholarship for Klimczak's artistic trip. In 1994, Klimczak and Grzegorski also received individual Pollock-Krasner scholarships (\$5,000 each), which, it seems, was largely due to recommendations written for them by Waško and several foreign artists associated with *Konstrukcja w Procesie*.<sup>460</sup> Finally, in January 1996, Gregory Volk invited Waško, Klimczak, Grzegorski and Małgorzata Borek to a joint presentation of their works at the New York Lombard-Freid Fine Arts Gallery. Their exhibition,<sup>461</sup> entitled *Shattered Latitudes* – most likely an allusion to Eastern Europe as a place “shattered” by history – was accompanied by a meeting devoted to *Konstrukcja w Procesie* and Muzeum Artystów.

However, these new experiences came at a price. It is not even about the measurable costs incurred by Klimczak and Grzegorski, who spent a significant part of the scholarships from the Pollock-Krasner Foundation to cover the outstanding fees for the maintenance of the museum building,<sup>462</sup> but about the negative impact of Muzeum Artystów on Wschodnia itself. The years 1993–1996 were the weakest period in the gallery's activity, mainly in terms of the number of exhibitions organized. The sporadic nature of these events, combined with periods of many months of stagnation, resulted in the fact that in the eyes of external observers Wschodnia ceased to be a “living place”.<sup>463</sup> Some even believed that it had completely ceased its activity.<sup>464</sup>

It seems that Klimczak and Grzegorski either refused to accept this, or tried to underestimate its significance. Klimczak argued that in the new situation that emerged in the Łódź art world when Muzeum Artystów opened, Wschodnia changed its character and began to perform a different function. In October 1996, the 15th anniversary of *Konstrukcja w Procesie* was celebrated, as well as the 5th anniversary of the museum at its headquarters at 14 Tylina Street. At that time, the exhibition halls of the museum showed the documentation of the first two editions of *Konstrukcja* from 1981 and 1985, and next to them – archival posters and invitations to exhibitions at Galeria Wschodnia. Asked by Maciej Cholewiński

460

In the archive of Galeria Wschodnia there is a copy of the recommendation Waško wrote for Adam Klimczak.

461

In the Łódź press, Waško described the show – in his characteristic way – as “the greatest success of Polish art in the US in years.” – A. Płażewska, “Muzeum Artystów, N.Y.,” *Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki*, 6 February 1996, p. 3.

462

Interview with Jerzy Grzegorski and Adam Klimczak, March 2015.

463

A. Kietlińska, “Wbrew pesymistycznym prognozom”. Interview with Antoni Mikołajczyk, *Kalejdoskop*, May 1994, No. 5, p. 41. Asking her interviewee about Wschodnia and Muzeum Artystów, the reporter stated that “these places are not as vital as they used to be.” Mikołajczyk replied that “gradually the activity of Galeria Wschodnia was transferred to Muzeum Artystów,” and he described the latter as “quite [...] dead, only coming back to life during exhibition openings.” – *ibidem*.

464

Some observers concluded that Wschodnia ceased its activity in 1993. In the following years, commenting on the sporadic events organized there, they wrote about its “reactivation” or “renaissance”, although at the same time they wondered whether it would be a lasting renewal. See M. Jurecka, “Nowa galeria (jeszcze podziemna)” *Kalejdoskop*, March 1995, No. 3, p. 39; K. Jurecki, “Renesans Wschodniej?”, *Kalejdoskop*, April 1995, No. 4, p. 45.

about the relationship between Muzeum Artystów and Wschodnia, or more precisely whether the former had already “absorbed” the latter, Klimczak answered:

*We do not feel “absorbed” by Muzeum Artystów, we do not approach it like that. Through its space, location and size, Galeria Wschodnia serves other purposes. It's evolving into a lab, not a gallery. Something like a retreat for people who want to come, stay and work on their projects. We work in a group at the museum, which opens up completely different perspectives. It is a place of meetings, exchanges between artists, exhibitions that are created on the spot and in the context of the place. At the same time, each of us can leave the museum at any time, come back after a year or two and work there again.*<sup>465</sup>

However, the rhetoric of “changing the profile” was hardly convincing in the face of the gallery's fading activity. The perspective of its final closure, and thus its actual “absorption” by Muzeum Artystów, seemed to be quite real at the time. Waško himself encouraged Klimczak to take such a step, convincing him that there was no need to maintain additional space for exhibitions.<sup>466</sup> Klimczak and Grzegorski, however, resisted such suggestions. It seems that apart from wanting to maintain a place with significant achievements and its own tradition, another contributing factor could be the desire to keep a certain autonomy from Waško and have an alternative possibility of acting outside the space and the “label” of Muzeum Artystów.

The mid-1990s marked a critical moment in Wschodnia's activity also for other reasons. When at the beginning of the decade Adam Klimczak and Ewa Robak moved to the studio in the Dąbrowa district, the gallery ceased to function as a place of residence. In 1992, it was assigned the status of a commercial venue in its entirety and its maintenance fees increased. As a result of subsequent increases in 1993–1994 Wschodnia started to fall behind with the fees. In 1995, having paid off the debt, Klimczak obtained a certificate of non-commercial promotional and exhibition activity for the gallery, thus reducing the rent. Similarly, the rent was reduced after the increase in 1997, when the gallery was once again going to be classified as a commercial venue. However, this did not end there – at the end of the decade the fees for Wschodnia continued to rise.<sup>467</sup> In order to be able to maintain the gallery, Klimczak allowed his friends to live there, and they participated in paying the rent. First, at the beginning of 1994, a member of the Łódź Kaliska group Andrzej Kwietniewski moved to Wschodnia with his family, later Bartłomiej Smoczyński did the same, and then, in 1995–1996, Tomasz Matuszak, Wojciech Filipczak and Anna Petri took over the premises.<sup>468</sup> At the beginning of 1996 they were joined by Klimczak. He moved out of the studio in Dąbrowa after Ewa Robak decided to end their long-term relationship.<sup>469</sup> Perhaps her departure and

465

M. Cholewiński, “Muzeum ephemerdy,” *op. cit.*, p. II.

466

Interview with Adam Klimczak (February 2014), Jerzy Grzegorski (July 2014) and Tomasz Matuszak (January 2015).

467

See the documentation of the premises of Galeria Wschodnia from 1992–1999, the archive of Administracja Zasobów Komunalnych Łódź-Śródmieście.

468

During this period, many other people also lived at Wschodnia, or occasionally stayed there overnight; one could say that the “squat” situation from the times of Salon Arlekina i Pantalona was reenacted.

469

Interview with Ewa Robak, February 2015.

later divorce from Klimczak should also be included in the costs of Wschodnia's "marriage" with Muzeum Artystów.

Even though Wschodnia's activity was not as intense as before, there were still events worth mentioning organized in the period in question. Both Klimczak and Grzegorski consistently developed their own artistic idioms. In June 1994, Klimczak prepared the installation *Miejsce Wschodniej* [Wschodnia's Place], in which he redefined his bond with the gallery. The themes of his relationship with his father, the urban space and cultural history of Łódź, which had been present in his work thus far, were complemented by a slightly less legible relationship of being "between" Wschodnia and Muzeum Artystów. In the opposite walls of the gallery monumental photographs – printed on a photographic canvas – of the artist and his father were "set", placed behind glass and linked by crossing yellow pipes. The picture of the father was taken in his apartment and the picture of the son – on the roof of Muzeum



Adam Klimczak, *Wschodnia's Place*, June 1994

Artystów. The work also included a sound element – namely the following dialogue: "Son! I'm listening, Father. Father! I'm listening, son."<sup>470</sup> The symbolism of the generational transfer of legacy, reproduction of the father in the son, but also the son's impact on the father, has been conveyed through the relationship between the "older" Wschodnia, closed inside its home, and the "younger" Muzeum Artystów, the emancipating one, coming out into the open urban space. A year later, in June 1995, a "nameless" exhibition was opened at Wschodnia. Grzegorski showed a number of objects made of paraffin, cement and bituminous masses set on chipboard.<sup>471</sup> Through their form, dark colors and spatial disposition, they brought to mind various object and cultural-symbolic associations, starting with the image-tablet and the book, through the table and the altar, up to the bed and the bier. The visual and symbolic weight of Grzegorski's works was emphasized by discrete works by John O'Mary and Leszek Golec, presented at the same exhibition. In the case of the former, these were long glass plates placed between the window panes, bent and glued in the middle by drops of water; the latter – small objects made of transparent Plexiglas with traces of activity of living organisms and a hole in the wall in which flies would hatch, feeding on yeast injected in there.<sup>472</sup>

At the turn of March and April 1996 Sibylle Hoffer came to Wschodnia once again. This time her installation *Druciane przestrzenie* [Spaces of Wire] brought into the gallery a kind of "afterimage" of the interior of another place in the city. Using wire

470

See the author's description of the project – "Miejsce Wschodniej." Interview with Adam Klimczak, *Kalejdoskop*, September 1994, No. 9, p. 31.

471

See also M. Cholewiński, "A Shy Exhibition," herein, p. 561.

472

As Grzegorski recalls, it was too cold for the flies to hatch in sufficient quantity – interview with Jerzy Grzegorski and Adam Klimczak, October 2016.



Jerzy Grzegorski's installation at the joint exhibition of the artist, Leszek Golec and John O'Mara, June – July 1995

contour, the artist recreated the shapes of furniture and other elements of furnishings from a pub near Muzeum Artystów, at 38 Abramowskiego Street. The opening of these "spatial drawings", placed on the white painted floor of both gallery halls, was accompanied by a meeting and consumption of beer in the material and social space of the bar.<sup>473</sup> Consumption in a local eatery – Bar Golonka at 65 Wschodnia Street, was accompanied by an informal meeting in a small group, an exhibition and a performance by Józef Robakowski *Jestem elektryczny. Sztuka na prąd zmienny* [I'm Electric. Art on AC] from September 1995. At the beginning of the 1990s, the artist appeared at Wschodnia several times with his video screenings. Sometimes they were infused with characteristic irony, as in the case of the *VideoPIESperformance* [VideoDOGperformance] in March 1992: selected tapes from the collection of Galeria Wymiany were interrelated by the theme of a dog, and the introduction to the show, as stated on the invitation, was "free of charge provided the visitor presents a dog." Also ironic, though quite bitterly, was the video installation *Pan Jeleń – Autoepitafium* [Mr. Deer – Self-Epithaph], shown as one of the elements of the exhibition *I Am Electric*. Robakowski created his "horned" self-portrait, displayed on a monitor screen and juxtaposed with a stuffed deer's head bought from a certain hunter, in order to "personify the willingness to make bold gestures" and "deal with the miserable fate of the contemporary artist as a naive schmuck, cocksucker and author of beautiful ideas and things..."<sup>474</sup> The perverse climate of this project was contrasted with the performance – an "energetic" manifesto made during the opening. Holding cables in his hands, Robakowski connected himself to the electric current, with the voltage gradually increasing from zero up to 230 volts. The artist invited subsequent viewers to turn the autotransformer knob, and each increase in the "dose" of current flowing through the performer's body could be observed as the light bulb connected to cables shone more and more brightly.

The body was also the subject of Tomasz Matuszak's and Sławomir Belina's works, shown at Wschodnia in March 1995. Matuszak came up with the idea of an exhibition while he was living



Tomasz Matuszak, *TIMESPACETEMPERATURE*, March 1995

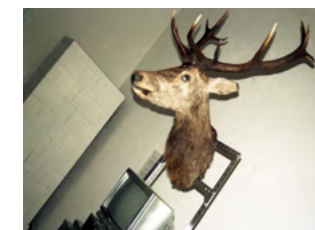
in the gallery with Wojciech Filipczak and Anna Petri. The installations of both artists have been dialogically placed opposite each other, on the axis of the transition between the two exhibition halls of Wschodnia. In his work *CZASMIEJEOETEMPERATURA* [TIMESPACETEMPERATURE], Matuszak used the human "body" formed from soil frozen in the cold store



Sibylle Hoffer, *Spaces of Wire*, March – April 1996



Resting after the opening of the exhibition *I am Electric. Art on AC*, Golonka Bar at 65 Wschodnia Street, September 1995, from the left: Adam Klimczak, Jerzy Grzegorski, Józef Robakowski



Fragment of Józef Robakowski's installation *Mr. Deer – Autoepitaph* at the exhibition *I am Electric. Art on AC*, September 1995

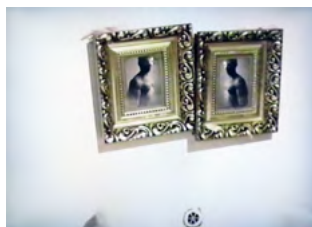
473

See also M. Cholewiński, "The Temple of Sibylle," herein, p. 562-563.

474

Author's commentary to the work *Pan Jeleń – Autoepitaph*, in: J. Robakowski, *Teksty interwencyjne 1970–1995*, op. cit., p. 180.

of one of the Łódź slaughterhouses – at a temperature of  $-36.6^{\circ}\text{C}$ . Placed on a shelf by a wall at Wschodnia, the “body” slowly defrosted and disintegrated into pieces. The whole was complemented by various measuring devices: a compass showing the geographical coordinates of the place, a thermometer indicating the temperature there, and a clock measuring the duration of the process. The raw, existential climate created by Matuszak was contrasted with



Sławomir Belina, *Ecstasy by the Open Window*, March 1995

the burlesque installation by Belina *Ekstaza przy otwartym oknie* [Ecstasy by the Open Window], which discreetly evoked the male body as an object of homoerotic gaze and desire. The artist hung staged photographs showing the naked muscular torso of a man in a carnival mask over a bathtub – brought in from a bathroom at

Wschodnia – filled and covered with feathers. The feathers also covered glasspanes in both windows of the gallery room, and during the opening – thanks to the spontaneous intervention of one of the participants, who got into the bathtub – spread all over the gallery.<sup>475</sup>

The exhibition left a more permanent mark on the Wschodnia's materiality: since the feathers glued to the bathtub and the glass could not be removed, the window panes were replaced, and the bathtub was thrown away and replaced by a shower stall. Another important and yet completely mundane intervention in the material fabric of Wschodnia was a passage punched in the wall between the kitchen and the living room. The then residents – Matuszak, Filipczak and Petri – decided to take such a step to improve the heat circulation between the rooms.<sup>476</sup> Later on, the hole was blocked with a wardrobe and finally bricked up again.

Let us go back to Muzeum Artystów. One of its main objectives was to organize subsequent editions of *Konstrukcja w Procesie*. The fourth edition took place in Łódź in October 1993. This time the main theme was *My Home Is Your Home*, which according to the organizers was to mean “warmth, cordiality, enthusiasm, co-existence, as well as [...] opening the borders dividing, among other things, art, culture and politics.”<sup>477</sup> This rhetoric of hospitality was, however, quite abstract in nature. References to the social program of the avant-garde, present in the first edition of the event in 1981, as well as themes of “maintaining and developing interpersonal bonds”, emphasized during the 1990 edition, finally turned here into a consensual theme of creating a “community of dialogue”, which on the basis of tolerance assumes that many truths, ideas and worlds may exist.<sup>478</sup> The context of social relations faded into the background, only to be replaced by the relationship between art and other spheres of culture – especially literature or music – and

475

E-mail correspondence with Sławomir Belina, June 2017.

476

Interview with Tomasz Matuszak, January 2015.

477

Quote from A. Płażewska, “Siedem dni, które wstrząsnęły Łodzią,” *Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki*, 1 October 1993, p. 1. As a separate analysis, it would be worth juxtaposing the themes of interpersonal ties, co-existence, meeting, community dialogue, etc. present in the discourse *Konstrukcja w Procesie* in the 1990s, with the ideas of aesthetics and “relational”, “dialogical”, or “community” art developed in that and the following decade. In the case of *Konstrukcja*, the above mentioned themes were rooted in the artistic self-organization of the 1970s, the ideas of sociological art, popular in Poland at the end of the decade, and the “Solidarity carnival” of the early 1980s. The Fluxus traditions of dematerialization and performatization of art, which resounded more and more strongly in the 1990s, added to all that. Taking this specificity into account, the phenomenon of *Konstrukcja* should be included in a broader geohistorical context of practices focused on the broadly understood issue of community, and Ryszard Waśko's soup should be compared with Rirkrit Tiravanija's soup.

478

Statement of Komitet Organizacyjny *Konstrukcji w Procesie*, quoted after “Przebieg procesu,” *Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki*, 1 January 1993, p. 12.

between art and politics. The introduction of this latter theme into the program of *Konstrukcja* was also, in a way, a sanctioning of the actual political connections of the event and finding an “alibi” for them on a symbolic level. This time the organizers managed to obtain the patronage of the then government, formed by a coalition of conservative-liberal political groups, and as a result – financial support from the Ministry of Culture and Art. Not without significance was probably the fact that Muzeum Artystów was supported by Zbigniew Brzeziński – who, thanks to Waśko's efforts, was a symbolic chairman of the international board of the museum. However, it was contacts in political spheres and the activity of the “managing director” of *Konstrukcja w Procesie*, Jarosław Nowak, that were more important.<sup>479</sup> In August 1993, it was announced that the October event would be launched with a “televised conference with the participation of Prime Minister Hanna Suchocka, Jan Krzysztof Bielecki and Professor Zbigniew Bielecki.”<sup>480</sup> In the meantime, however, parliamentary elections were held in September, the Democratic Left Alliance won, and the former governing coalition lost power. Instead of a televised conference on the opening day of *Konstrukcja*, Muzeum Artystów hosted a meeting with Zbigniew Brzeziński, Jan Krzysztof Bielecki – member of the



Political discussion at Artists' Museum, from the left: Wiesław Walendziak, Zbigniew Brzeziński, Jan Krzysztof Bielecki, October 1993

Liberal-Democratic Congress, who held the post of Minister of European Integration in the previous government, and Wiesław Walendziak – a television reporter. As the press reported, this “first meeting of the Academy of the Łódź-based Muzeum Artystów” concerned the current political situation in Poland and Eastern Europe.<sup>481</sup> Bielecki negatively assessed the results of the parliamentary election: he expressed his fears that the countries of Western Europe might conclude that Poland was becoming undemocratic again and so they would no longer support Polish integration efforts. Brzeziński showed more optimism when he stressed that in Poland, as in the Czech Republic, Hungary, Slovenia and Estonia, the process of “post-communist transformation” would succeed, while in the other countries of the former Eastern Bloc it is not certain. However, he was also quite critical of the new government coalition formed by the Democratic Left Alliance and the Polish People's Party. He stated that the Democratic Left Alliance is “a former cryptocommunist party whose loyalty to democratic methods is unknown”, and the Polish People's Party “presents completely anachronistic concepts”. He praised his interlocutor's party, Liberal-Democratic Congress, as “the only modern party in Poland”, describing the others as “ideological-

479

Interview with Jerzy Grzegorski, September 2018.

480

AP, “Mój dom – twoim domem,” *Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki*, 16 August 1993, p. 2.

481

P. Wesółowski, “Politycy u artystów,” *Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki*, 2–3 October 1993, p. 3.



demagogical groups.<sup>482</sup> Both Bielecki's presence and the clear "promotion" of his faction suggest that it was the Liberal-Democratic Congress that was the political force that supported *Konstrukcja* in the previous government and provided its ministerial funding.<sup>483</sup>

The 1993 *Konstrukcja w Procesie* was the most extensive edition of the event to date. Nearly one hundred and twenty artists from various countries arrived,<sup>484</sup> invited by members of the international board of Muzeum Artystów and its "offices" in Łódź, Berlin, Paris, Eindhoven, Cardiff, New York, Moscow and Sydney. Most of the guests represented the USA, Western Europe and Israel, smaller groups came from Poland, Australia and New Zealand, as well as some individual authors from Russia, Ukraine, the Czech Republic, Turkey, South Africa, Japan and China. Thus, it was essentially a western-northern configuration of the international art world that did not include the broader postcolonial regions or what is now referred to as the "global South". In addition to the meeting and exhibition of the works by visual artists, a number of events related to music and literature were prepared. The aim was to invite well-known foreign artists representing these fields. The attempts to bring Allen Ginsberg to Łódź were successful,<sup>485</sup> although in the case of Bob Dylan and Susan Sontag the organizers were less lucky.<sup>486</sup> The fact that attempts were made to invite Dalai Lama is also testament to the intended scope of the event.<sup>487</sup>

The event itself, to an even greater extent than in 1990, took on a form similar to that of an artistic residence. As Maciej Cholewiński reported, "artists arrived [...]. They were shown the nooks and crannies of factories, streets, tenement houses, private flats, galleries, squares and gardens in Łódź. They were supposed to see them, feel them and give them something of their own. Some kind of sculpture, fresco or object that will stay in the city for some time."<sup>488</sup> Krzysztof Jurecki said in a similar spirit: "The Łódź *genius loci*, the specificity of particular places, buildings, etc. were more accentuated. They tried to use the negative image of the city for artistic purposes [...], which was interesting."<sup>489</sup> He also noted a departure from the "relationship with society and its transformations" emphasized in earlier editions.<sup>490</sup> While he noted some interesting realizations, he criticized the poor quality of many others, and pointed out that the reason for their inclusion was the too broad formula of the project: "The idea of the exhibition was so extensive and capacious that it practically every author who expressed himself through the so-called installations could be invited."<sup>491</sup>

Antoni Mikołajczyk, who earlier stepped down from the Council of Fundacja Konstrukcja w Procesie and in the Program Council of Muzeum Artystów, approached the whole event with caution. He emphasized that it was an important artistic event for the

482  
*Ibidem*.

483  
Krzysztof Jurecki explicitly wrote about the 1993 *Konstrukcja w Procesie* being financed by the Liberal-Democratic Congress – see *idem*, "O niezależności dzisiaj. Pięć lat Muzeum Artystów," *Kalejdoskop*, December 1996, No. 12, p. 40.

484  
See the list of artists who created their works at that time – Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [ed.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, *op. cit.*, p. 428–429.

485  
See A. Mackiewicz, A. Płażewska, J. Podolska, "Skowyt Ginsberga," *Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki*, 9–10 October 1993, p. 4.

486  
AP, "Mój dom – twoim domem," *op. cit.*, p. 2

487  
See Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [ed.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, *op. cit.*, p. 331.

488  
M. Cholewiński, "Artyści rozmawiają z Łodzią," *Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki*, 1 October 1993, p. 13.

489  
K. Jurecki, "Awangardyzm i nie tylko," *Kalejdoskop*, November 1993, No. 11, p. 39.

490  
*Ibidem*, p. 40.

491  
*Ibidem*. The majority of the works were objects or installations. Some of them, similarly to the 1990 *Konstrukcja*, were created as permanent projects in the open urban space. They were neo-constructivist or postminimalist in character and were quite alienated from the environment; they did not have any significant relationship with the local historical, social or cultural context.

city, pointed to the value of enthusiasm and integration of the creative community, but also drew attention to the quantitative overgrowth and related organizational weaknesses. In his opinion, the latest edition did not have the same significance as the previous one and was a testimony to the exhaustion of the potential of the adopted formula. At the same time, he strongly criticized "the introduction of politics and business to independent activity", and in summing up his comments, he stated: "I haven't seen anything that would indicate that [...] the motto 'My home is your home' would work in Łódź."<sup>492</sup> It is worth noting that in the period preceding the organization of that edition of *Konstrukcja*, relations between former members of Warsztat Formy Filmowej deteriorated again. In addition to Mikołajczyk, Bruszewski withdrew from cooperation with Waško, while Robakowski stepped down from participation and organizational cooperation just before the event began due to its political undertones and the composition of the honorary committee.<sup>493</sup>

The hosts of Galeria Wschodnia were members of the *Konstrukcja* Organizational

Committee: Klimczak was the "artistic director" of the event, and Grzegorski was its deputy. Their role was primarily to coordinate all the work related to the stay and activities of the artists who came to Łódź. Wschodnia also became one of the places where artistic realizations were created. Waško made the installation *Der Kleine Rosengarten* there: the walls and ceiling of the smaller exhibition room were painted with engine oil – which, incidentally, penetrated so deeply into the material of the room



Ryszard Waško, *Der kleine Rosengarten*, October 1993



Ryszard Waško ladling soup as part of *The Meal for the Poor and the Rich* action, October 1993

that it was difficult to remove it later – and dark metal panels were placed on the floor. The windows were covered and the darkness was illuminated only by a neon sign with the title phrase. The gloomy mood in the room was contrasted with the enthusiasm and cheerfulness of *Posiłek dla biednych i bogatych* [The Meal for the Poor and the Rich] in the adjacent room. Waško, like often he did in Muzeum Artystów, cooked soup for those present – red borscht with potatoes. Another element of the event was the collective attaching of lit candles to the walls; the glow coming through open windows was so intense that

The policy of placing such works in public space was discussed at that time by K. Jurecki, *W sprawie tzw. 'obiektywów'*, *Kalejdoskop*, September 1994, No. 9, p. 24–25. What later happened to the objects produced during various editions of *Konstrukcja* was reconstructed by J. Sowińska-Heim, "The Urban Space in Łódź as an Archive. The Material Traces of *Construction in Process*," *Sztuka i Dokumentacja*, 2015, No. 12, p. 53–65.

492  
A. Kietlińska, "Wbrew pesymistycznym prognozom." Interview with Antoni Mikołajczyk," *op. cit.*, p. 42.

493  
Robakowski wrote an open letter explaining the reasons for his decision: "I cannot accept the fact that this [...] event is supposed to be a political manifestation, and that the Honorary Committee included an exceptionally conservative 'professor' from the Film School. The most ardent opponent of the School Renewal Committee, who, among other things, [...] brought about the destruction of everything that was the noble goal of our activities in 1981. [...] I have vowed to myself not to become entangled with such people or politicians who are against independent art as a matter of principle..." – see J. Robakowski, "Drogi Adasiu i reszta Przyjaciół z *Konstrukcji w Procesie* (edycja IV) – 1993 roku," in: *idem*, *Teksty interwencyjne 1970–1995*, *op. cit.*, p. 153. Robakowski was referring to film director Wojciech Jerzy Has. In 1981, he was one of those who opposed attempts to introduce a more experimental curriculum at the Łódź Film School, which Robakowski, along with many other younger staff members and students working as part of the above mentioned School Renewal Committee, was trying to achieve.



residents of the building across the street called the fire brigade.

The subsequent editions of *Konstrukcja w Procesie* took place outside Łódź: in 1995 in Israel, in the Negev Desert, under the motto *Co-existence*; in 1998 in Australia, in Melbourne, under the motto *The Bridge*; finally, in 2000, again in Poland, in Bydgoszcz, under the motto *Ta ziemia jest kwiatem* [This Land is the Flower].<sup>494</sup> Klimczak and Grzegorski took part in the first two meetings as individual artists, but the acquaintances they made at that time also contributed to the expansion of the international network of Wschodnia's contacts. In the meantime, in Łódź, Muzeum Artystów began to experience serious problems. In August 1997, the municipality of Łódź became the owner of the building they were using. However, the artists did not obtain the right to perpetual usufruct of the property, which they had been trying to achieve for years. According to press reports, there was a vicious circle here: officials demanded evidence that artists had part of the financial resources needed to carry out the general renovation of the building, while the artists, represented by Waśko, argued that they would be able to obtain financial support from abroad only once they were granted the right to the property.<sup>495</sup> As a result of the impasse in talks, in October 1997 Waśko decided to leave the headquarters at 14 Tylina Street. However, some elements of equipment, some works from the collection and documentation of the activities of Muzeum Artystów and Galeria Wschodnia remained there. Much of this material was destroyed at the beginning of 1998, when a fire broke out on the neighboring property, and during a firefighting operation the rooms of Grohman's villa were flooded with water. The artists' subsequent efforts to obtain the right to an abandoned, repeatedly robbed and devastated building did not bring any results. In 2000, it was put out to tender and became the seat of the Regional Chamber of Solicitors in Łódź. Since 1997, Muzeum Artystów has operated "without walls" – as an idea, a "label" and an international network of contacts and cooperation.

While Grzegorski and Klimczak worked for Muzeum Artystów, the inherent strength of their duo declined somewhat. This manifested itself primarily in the fact that Klimczak started to appear more and more often as a curator of exhibitions outside Wschodnia. At the end of the 1990s, Grzegorski practically ended his cooperation with Muzeum Artystów, which was already operating "without walls". He did not cooperate with Waśko later, unlike Klimczak, who was involved, to a greater or lesser extent, in organizational activities during the three editions of the Łódź Biennale in 2004–2010. Today, both Wschodnia hosts assess their common "turn" towards Muzeum Artystów in a different way. Klimczak is inclined to see and accentuate the positive effects of this decision, emphasizing that it was consistent with Wschodnia's activity and was its logical

494

The whole phenomenon of *Konstrukcja w Procesie* requires a separate, in-depth analysis based on extensive source material. The reconstructions and interpretations of the 1990 and 1993 editions, as well as the activity of the Muzeum Artystów itself, are just preliminary herein.

495

See A. Płażewska, "Artyści na walizkach," *Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki*, 21 October 1997, p. 5; A. Świerkocka, "Nie jesteśmy z ulicy," *Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki*, 7 February 2000, p. 4.

development.<sup>496</sup> Grzegorski is more cautious in his judgment. Although he previously regarded cooperation with the museum as a good decision, today he rather sees its negative consequences: as a result, Wschodnia lost its previous position, experienced a powerful collapse and, although it did not cease its activity, it did not manage to return to the level it represented at the turn of the 1980s and 1990s.<sup>497</sup>

### Living gallery, or a movement of places and people supporting art

At the beginning of the 1990s, the alternative gallery movement, which had been developing dynamically over the two previous decades, collapsed. The pressure of nascent capitalism and the belief that in the new economic and political reality the formula of alternative galleries was exhausted, led to the disappearance of many such places and the far-reaching disintegration of the networks of contacts and cooperation between them. However, the state of collapse did not last long. Soon the networks were reconstructed and the gallery movement was revived. The prolonged lack of central and local cultural policy in the field of visual arts, especially contemporary art, as well as the lack of profound changes in the landscape of artistic and exhibition institutions in Poland, particularly outside Warsaw, restored the significance of alternative galleries. Wschodnia was one of the galleries involved in the rebirth of this movement, in building its networking and debating the need to redefine the status and the operation principles of alternative art places in the new reality.<sup>498</sup>

The prelude to the renewal process was the exhibition. *Dotknięcie przedmiotu. Miejsca sztuki lat 80*. [Touch of the Object. Spaces of Art in the 1980s], organized at the turn of January and February 1995 in the Poznań Miejska Galeria Arsenał. It was curated by Stefan Ficner, host of Galeria Wielka 19 in Poznań. Founded in 1971 and then "refreshed" by Ficner in the following decade, the gallery ceased its activity in 1990, and its premises, a former warehouse of a film studio, was sold to a private investor.<sup>499</sup> The exhibition at Arsenał presented six alternative "places of art of the 1980s": Poznań's Wielka 19 and AT galleries, Galeria Wschodnia from Łódź, Galeria Wyspa from Gdańsk, Galeria Dziekanka from Warsaw – in the 1987–1993 edition, run by Andrzej Rosołek and Joanna Kiliszek<sup>500</sup> – and the BSN as an event organized by the BWA in Zielona Góra. However, it was not a show of the documentation of their work from the previous decade, but an overview of the current work by artists associated with them.<sup>501</sup> The common element of the featured works and the profile of the galleries they represented was the eponymous "touch of an

496

Interview with Adam Klimczak, February 2014.

497

Interview with Jerzy Grzegorski, July 2014.

498

See also A. Ptak, "Samodzielność w nowej Polsce," in: A. Pindera, A. Ptak, W. Szczupacka [eds.], *Inicjatywy i galerie artystów* (Toruń: Stowarzyszenie Sztuka Cię Szuka, 2014), p. 79.

499

J. Kowalska, *Galeria Wielka 19, op. cit.*, p. 187–192.

500

See J. Kiliszek [ed.], *Dziekanka artystyczna. Fenomen kultury niezależnej na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie 1972–1998* (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2017), p. 26–27, 313–327.

501

It should be noted that when the exhibition was organized in 1995, Galeria Wielka 19 no longer existed, and Galeria Dziekanka was no longer run by Andrzej Rosołek and Joanna Kiliszek, but by Krzysztof Wretowski, cooperating with Andrzej Adach – see *ibidem*, p. 28, 328–335.

object”: the focus on artistic practices using objects and installations. In its overall formula, the exhibition reiterated the *Galerie lat osiemdziesiątych* project at the Warsaw Zachęta Gallery. Thus, it can be treated as a belated summary of the past decade, a somewhat nostalgic retrospection, lacking any attempt at a collective analysis of the phenomenon of the galleries operating at that time.<sup>502</sup> It can also be seen as an expression of the need to return to self-organizing practices and to renew the ethos of alternative galleries.

The event that initiated a proper reconstruction of the gallery movement<sup>503</sup> was the exhibition *Miejsce idei. Idea miejsca* [Place of Idea. Idea of Place], organized at the turn of September and October 1995 by the Gdańsk Galeria Wyspa to celebrate its tenth anniversary, or more precisely – the accompanying seminar *Obszar publiczny/obszar autonomiczny? [Public Area/Autonomous Area?]*.<sup>504</sup> It was attended by people running alternative galleries, the staff of public galleries, as well as art critics and theoreticians. Apart from Grzegorski and Klimczak, other participants included Grzegorz Klaman and Aneta Szytak, Józef Robakowski, Andrzej Ciesielski, Mariusz Rosiak, Mariusz Jodko, Michael Kurzwelly, Łukasz Guzek, Małgorzata Winter, Wojciech Kozłowski, Teresa Kukuła, Grzegorz Borkowski, Piotr Kosiewski, Grzegorz Dziamski, Jan Stanisław Wojciechowski, Beata Frydryczak and Ewa Mikina. The seminar initiated a whole series of meetings held over the following decade. They were forums for discussion, exchange of experiences and views, places where networks formed and expanded, opportunities for mutual presentation and initiation of joint ventures. The most frequently discussed issues concerned the characteristics and definitions of the movement itself, and attempts were also made to indicate which undertakings and people could belong to such type of structure. It was agreed that the growing network would include not only alternative galleries, but also more broadly defined “places” of art. The movement was supposed to bring together not only those who run such places, but also those who worked in public artistic and exhibition institutions, who supported the ideas of the movement and facilitated its entry into the institutional framework and using it for its own purposes. The issue of independence of the entities comprising the movement was considered primarily with regard to the ideology and program, which made it possible to treat infrastructural and economic issues more freely and cooperate with official institutions.<sup>505</sup> It was a continuation of a model of action that had been widely used in previous decades. Describing it, Łukasz Guzek uses the metaphor of “nesting” in official institutions; this metaphor reflects well the situation of permanent functioning within the institutional framework, but in the case of more occasional forms of cooperation,

502

The main text contained general theoretical reflections on art – see T. Szczuka, “Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych,” in: *Dotknięcie przedmiotu. Miejsca sztuki lat osiemdziesiątych: galeria i ich twórcy, artyści i krytycy*, exhibition catalog (Poznań: Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 1995), unpaginated.

503

Ł. Guzek, “Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych,” *op. cit.*, p. 28.

504

See M. Wroniszewski, “Galeria Wyspa (1990–2002). Kalendarium,” *Sztuka i Dokumentacja*, 2018, No. 19, p. 220.

505

See Ł. Guzek, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce* (Warszawa–Toruń: Polski Instytut Studiów na Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, 2017), p. 39–42.

it would be better to speak in terms of “connecting” to institutions.

Another issue raised concerned experimental ideas and intermedial artistic practices characteristic of alternative galleries and art places, referring to conceptualism, performance and installation. The question of possible formalization of the movement, giving it the form of an association or a foundation, which would allow the members of the movement to obtain funds for their activities more effectively, was also discussed many times. However, the discussions were always dominated by the view that the very nature of the places included in the network, and what is more, in many cases led by artists, excluded such kind of formalization or institutionalization. Despite actual “nesting” or “connecting” to official institutions, the movement defined itself in opposition to them, criticizing them for their conservatism, inertia, maladjustment to the specificity of contemporary art, as well as for their hierarchical, undemocratic structures, whose new symbol became the figure of the curator as the one that deprived artists of decision-making power and the right to self-determination. Apart from anti-institutionalism, references were made to anti-commercialism, which not only meant real resistance to the art market – still hardly interested in intermedia objects, installations and artistic performances in Poland – but also a reaction to the general rhetoric of the commercialization of culture, present in public discourse at the time. Interestingly, specific economic, material and infrastructural issues, raising money for activities, experiences related to the acquisition and maintenance of gallery premises, etc. were not properly discussed.<sup>506</sup>

One of the aims of the network was for the participating galleries to feature one another’s activity. In the case of Galeria Wschodnia, this yielded two invitations. In June 1996, Grzegorski and Klimczak came to Gdańsk together with Ryszard Waśko to show their own artistic works and documentation of the activities of Wschodnia and Muzeum Artystów at Galeria Wyspa. In October of the same year, Wschodnia was featured at Galeria Biała in Lublin. Other participants of the series *Nowe Przestrzenie Sztuki. Instalacje lat 90-tych* [New Spaces for Art. Installations of the 1990s] included Poznań galleries ON and AT, Krakow galleries Zderzak and Potocka, Wyspa from Gdansk and Prowincjonalna from Słubice. However, it was not a nationwide convention of hosts of such places, but rather a series of separate events dedicated to each of them.

The second nationwide meeting of the gallery movement took place at the beginning of 1997 in Poznań, in Międzynarodowe Centrum Sztuki [International Art Center] run by Michael Kurzwelly. During the discussion, Józef Robakowski suggested broadening the conceptual formula that described the subjects participating in the movement and not to restrict it to galleries, but include

506

Interview with Łukasz Guzek, October 2017 and September 2018.

“places and people supporting art”. The first nationwide contact list of such entities was immediately drawn up. At that time, the network included nearly one hundred places and people. The idea of publishing a joint magazine “Żywa Galeria” [Living Gallery] was also presented. The initiative came from the Łódź community, and the title referred to a film made by Robakowski in 1975. It was contribution-based and produced by Wytwórnia Filmów Oświatowych [Educational Films Studio], originally under the auspices of Muzeum Sztuki in Łódź. It included twenty 30-second-long presentations by Polish artists invited by Robakowski. This experimental document later functioned as a “gallery without walls”, an expression of self-organization and joint decision-making of the artistic community, as well as a gesture of criticism against official institutions and a postulate to introduce current creative practices there on a broader scale.<sup>507</sup> “Żywa Galeria” was to have a similar function as a press outlet of the “places and people supporting art” movement. When discussing the publishing concept of the magazine, it was decided – once again at Robakowski’s suggestion – to use a solution akin to the one employed by the aforementioned international magazine on video cassettes “Infermental”. It was agreed that “Żywa Galeria” would be a contribution-based magazine, prepared by changing editorial teams from various cities in Poland, financed by and, if possible, “connected” to official institutions depending on local contacts and networks. Each issue of the magazine would include a presentation of the local artistic community that developed it.



Cover of the magazine “Żywa Galeria”, No. 0, published as the catalog of *Living Gallery. The Progressive Art Movement of Łódź 1969–1997* exhibition, Zachęta Gallery of Contemporary Art in Warsaw, July – August 1997

Issue zero of the magazine was published in 1997 on the occasion of the exhibition *Żywa galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1997*, held at the turn of July and August that year at Galeria Zachęta in Warsaw. Anda Rottenberg, head of the institution, suggested that Robakowski should develop an exhibition that would present the panorama of the Łódź artistic community. He accepted the invitation<sup>508</sup> and, together with Klimczak and Grzegorski, prepared an updated

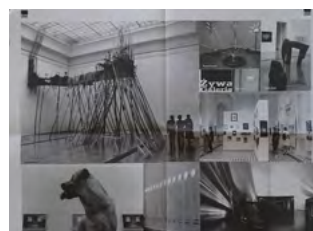
version of *Łódzki ruch neoawangardy 1970–1992*, expanded to include the youngest artists who, in the meantime, entered the artistic scene, worked for Muzeum Artystów or were featured at *Marcowe Gody*. “Żywa galeria” was the catalog of the exhibition. Photographs of the works arranged in the gallery space were accompanied by an extensive text in which Robakowski developed his own narrative on the sources, traditions, transformations and

507

Zob. T. Załuski, “On Art History and Its Advantages for Living. Józef Robakowski’s Exchange Gallery and Multimedia Collection,” *op. cit.*, p. 64–70.

508

While he did accept the invitation, Robakowski tried to emphasize that he distanced himself from Warsaw and the official institution of Zachęta. In an interview he emphasized that “people like the natural way of our behavior very much. There is no such thing in Warsaw, a city coated with sugar frosting, a city that boasts its cynicism of the capital city. Through the exhibition of Łódź artists, the ‘luxurious world’ of the official gallery has been confronted with normal people” – cited after B. Ostojka, “Naturalność w cenie. Rozmowa z Józefem Robakowskim,” *Dziennik Łódzki*, 31 July 1997, p. 3.



“Żywa Galeria”, No. 0, photographs of *Living Gallery. The Progressive Art Movement of Łódź 1969–1997* exhibition

the present of the “progressive” independent artistic movement in Łódź.<sup>509</sup> He also addressed the role of alternative galleries, reserving a prominent place for Wschodnia. As he wrote, “this gallery was quickly becoming an oasis of creative freedom for Polish and foreign artists. I am sure that this was the most important private gallery in our country in the 1980s. Thanks to the great tolerance, generosity and fair-mindedness of the hosts, many meetings, collective and individual manifestations, important for the culture, took place there.”<sup>510</sup>

Instead of featuring works from different periods, the exhibition focused on the current work of artists from the “progressive” Łódź scene. The history of that scene was just signaled by the works from the collection of Galeria Wymiany and a handful of documents from the 1981 *Konstrukcja w Procesie*. In the context of the title, suggesting a rather typical historical exhibition, such a distribution of accents could have provoked misunderstandings and dissatisfaction. The general coherence in terms of the genre characteristics of the presented works – intermedia objects, installations, photographic and video works – was maintained, but their subject matter was very diverse and their artistic quality varied.



Edward Łazikowski’s installation at *Living Gallery. The Progressive Art Movement of Łódź 1969–1997* exhibition, the Matejko Room at Zachęta Gallery of Contemporary Art

However, the reviews were generally positive. The “impressive momentum” of the exhibition was emphasized and considered to be a “real arrival of Łódź residents in Warsaw.”<sup>511</sup> While appreciating the “living” and current character of the exhibition, Dorota Jarecka read the scarce historical materials as a kind of appendix, and the presentation of the collection of Galeria Wymiany as a “nook of reminiscence”. In her review she focused mainly on paradoxes associated with the title concept of “progressiveness”. With some amazement, she noted the nostalgia for the past that appeared in some works, and by combining – in a rather stereotypical way – progressiveism with a left-wing political attitude, she drew attention to the presence of Zbigniew Warpechowski, whose work – video recording of a performance – she considered to be a manifestation of conservatism and ideological fundamentalism.<sup>512</sup> The artist defined himself in a similar way in his statement on the occasion of the exhibition: “I feel more conservative, more reactionary than a member of the progressive movement.”<sup>513</sup> It seems, however, that the “progressiveness” in the title of the exhibition referred more to the value of the artistic experiment than to the political attitude or worldview of the artists.<sup>514</sup>

509

J. Robakowski, “Łódzki progresywny ruch artystyczny (1969–1997),” *Żywa Galeria*, 1997, No. 0, p. 1–7.

510

*Ibidem*

511

A. Biernat, “Sztuka bezcennych niespodzianek,” *Życie Warszawy*, 31 July 1997, p. 8.

512

D. Jarecka, “Nostalgia i postęp,” *Gazeta Wyborcza*, 30 July 1997, p. 11.

513

Cited after A. Biernat, “Sztuka bezcennych niespodzianek,” *op. cit.*, p. 8.

514

Incidentally, very few participants of the exhibition were likely to declare left-wing views – at the time “left-wing” in Poland was identified with “post-communist” political groups.

The varied quality of works resulting from these experiments was addressed by Maciej Cholewiński and Piotr Kosiewski.<sup>515</sup> The former noted that not all the presented works had come out of confrontation with the monumental spaces of Zachęta, and the latter, while pointing out some very good projects, criticized the boring, tired solutions in other works. They both complained about the scarcity of historical-documentary material. Cholewiński stressed, however, that Robakowski's text in "Żywa Galeria" served as a supplement to the historical context. The same text, with its hyperbolic rhetoric, irritated Kosiewski, who accused the author of "excessive seriousness and pomposity", criticized "pushy demands for recognition of the rank of this interesting phenomenon", and was suspicious of the emphatic narrative about the independence of the "progressive artistic movement in Łódź."<sup>516</sup> Robakowski then wrote an intervention text in which he defended both the independence of the movement and the value of the presented works.<sup>517</sup> Today, however, he admits that they were indeed of varied quality, and the whole *Żywa Galeria* project, consisting of several editions of the exhibition, was actually the last collective impulse to mobilize the "progressive" milieu.<sup>518</sup>

Shortly after the summer holidays, in September, the exhibition was shown in the post-industrial Tower Building in Łódź, where a different set of artists and – due to the changed exhibition space – exhibited works was featured. The crowning achievement of the *Żywa Galeria* project was to be a book of the same title, presenting source materials on the history of the "progressive" artistic movement in Łódź. As a result of prolonged search for financial and institutional support the first volume of publications, including materials from 1969–1981, did not come out until 2000; the second volume was never published at all.<sup>519</sup> One of the meetings promoting the book took place in the same year in Poznań, in Galeria R, where the last updated edition of *Żywa Galeria* exhibition took place. This time, the subtitle of the show no longer included historical references and the term "Łódź mobile collection" was introduced instead. *Żywa Galeria*, traveling and changing in time, was also an opportunity to organize two meetings of the gallery movement. On the occasion of the 1997 Łódź edition of the exhibition, *III Spotkanie Galerii i Osób Sprzyjających* [3<sup>rd</sup> Meeting of Galleries and Supporters] was held, organized at Muzeum Artystów, and during the 2000 Poznań edition – a discussion on a smaller scale, which did not have a character of a nationwide convention.

But let us go back to the "Żywa galeria" magazine. Between 1997 and 2000, six issues of this irregular publication were released, including issue zero. Each was compiled in a different region of Poland, "connected" to local institutions that funded its publication, and edited by a changing team. The first issue came out in 1999, with

515  
M. Cholewiński, "Zachęta dla Łodzi?," *Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki*, 1 August 1997, p. 3; P. Kosiewski, "Wątpliwy pomniczek," *Art & Business*, 1997, No. 10, p. 5. For the exhibition see also G. Borkowski, "Trzy uwagi o Żywej galerii," *Tygiel Kultury*, 1997, No. 8–9, p. 5–7; J. Ciesielska, "Progressive Łódź," *Exit*, 1997, No. 4, p. 1597–1601.

516  
P. Kosiewski, "Wątpliwy pomniczek," *op. cit.*, p. 5.

517  
The text has not been published – J. Robakowski, "Letni stosunek – w odpowiedzi p. Piotrowi Kosiewskiemu," typescript, the archive of Galeria Wschodnia.

518  
Interview with Józef Robakowski, September 2018.

519  
Reference to J. Robakowski, E. Janicka [eds.], *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1981. Tom I 1969–1981* (Łódź: Łódzki Dom Kultury – Galeria FF, 2000). Its history dates back to the early 1990s, when the Hotel Sztuki Publishing House intended to publish it, and the money for this purpose was raised in the Łódź artistic community. When the publishing house closed down, the project was suspended and the collected money could not be retrieved. In 1997, Galeria Wschodnia received a small subsidy (PLN 5,000, which at that time was slightly more than a monthly rent for the gallery's premises) to compile and publish a book from the Publishing Commission of the Governor of Łódź and the Mayor of Łódź – official letter from the Department of Culture of the Łódź City Council, April 17, 1997, the archive of Galeria Wschodnia. Ultimately, it was published three years later by Galeria FF and Łódzki Dom Kultury, with the support of a number of private sponsors.

the subtitle "library". Published by Miejska Galeria Sztuki [Municipal Art Gallery] in Sopot, it was a unique catalog of the photography exhibition *Obrazy pojmane* [Captured Images], organized there by Robakowski. The second issue from 1998 presented the Krakow community, edited by Robakowski, Klimczak and Guzek, in cooperation with Elżbieta Janicka, and, just like in the case of issue zero, Anima Foundation from Łódź was listed as publisher. The same team was responsible for the third issue in 1999, published by BWA in Zielona Góra. It was inspired by the exhibition *Kolekcja Galerii Wymiany 1978–1999* [Collection of Galeria Wymiany 1978–1999], which Robakowski presented there at the invitation of the new director Wojciech Kozłowski. The latter hailed from the alternative gallery movement of the 1980s – he co-organized the BSN in Zielona Góra and ran the alternative Galeria "po" – and was undoubtedly considered one of the "people supporting art". This time the issue provided information about events from all over the country. The fourth issue from 1999 was edited in Poznań by Sławomir Sobczak, Tomasz Wilmański and Marek Wasilewski, and published by Galeria ON. Apart from the presentation of the local artistic community, it featured a number of texts about events from other centers. The last, fifth issue, edited by Grzegorz Kłaman, was published in 2000 by Galeria Wyspa in Gdańsk. It was a special edition, associated with *Forum Galerii i Miejsc Sztuki w Polsce* [The Forum of Art Galleries and Places in Poland] organized there, which included presentations by eighteen galleries from all over the country. The issue mentions two future issues that were supposed to be published in Lublin and Wrocław, but ultimately were never released.

Starting from the second issue, "Żywa Galeria" published a "list of supporting galleries and persons", expanding and updating the entries. The irregular magazine became a place of lively discussion about two important exhibitions held at the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle. The first one, *Miejsca sygnowane* [Signed Spaces] from the turn of January and February 1999, curated by Lech Karwowski, was to be a collective, panoramic presentation of the entire gallery movement in its current form. The idea of organizing such a show was debated quite heatedly during the meetings of the movement in Poznań and Łódź. Many people pointed out that such an initiative goes against the principles and the anti-institutional ethos of the movement. Still, as Karwowski reported, "the opinion of the most fervent advocate of the project, Józef Robakowski, was finally accepted."<sup>520</sup> The exhibition, however, featured only eight galleries: Amfilada [Enfilade Gallery] from Szczecin, AT and ON from Poznań, Biała [White Gallery] from Lublin, Moje Archiwum from Koszalin, Potocka from Kraków, Wschodnia from Łódź and Wyspa from Gdańsk. What is more, in line with the eponymous phrase "signed spaces", which refers to their authorial

520  
L. Karwowski, "Miejsca sygnowane," *Żywa Galeria*, 1999, No. 3, p. 3.



character, the focus was on the people at the helm.<sup>521</sup> Thus designed, the exhibition failed to meet the expectations of participants of the movement. It was harshly criticized during *IV Spotkanie Galerii i Miejsc Sztuki* [4th Meeting of Galleries and Places of Art], organized by Małgorzata Winter in December 1999 at Muzeum Regionalne in Bydgoszcz. The key complaint concerned the undemocratic, “non-horizontal” method of selecting the galleries by the curator, and as a result – omitting many active and important places of art. The third issue of “Żywa Galeria” features echoes of that debate. Robakowski, who previously supported the idea of the show, described it in terms of “mental embezzlement”. He criticized its traditionalism, the randomness of the choice of galleries, as well as the fact that the curator did not take into account such “places” of art which act as “active mini-galleries or private bureaus of artistic initiatives” and “carry out their current programs as a counterpoint to state-owned institutions, often adapting them to their needs.” The curator himself was accused of having “lost all visual acuity and becoming another state art administrator.”<sup>522</sup> The exhibition, unsuccessful from the perspective of the movement’s principles and interests, also contributed to the intensification of its anti-institutional rhetoric. Łukasz Guzek gave the fullest expression in his text *Sieć na sztukę* [Net for Art], a provocative manifesto of the gallery movement. The author wrote:

*The “network” is a key concept for understanding the essence of the movement. All points of the network are equal and equivalent. [...] The network covers the whole of Poland, including provincial areas, which large institutions usually overlook. [...] The functioning of the network is governed by the principle of creative anarchy: everything is determined by the individual freedom of being-in-art. Activity that disappears in one place is immediately taken up in another. All this makes the network indestructible and impossible to control by any authority or ideology [...]. The network feeds on the leftovers from the distribution of resources by large institutions. [...] The network is anti-institutional, there is no bureaucracy there. It is governed by an ecological principle: minimum consumption of resources for maximum efficiency, like a car that runs on tap water. [...] Therefore, the Ministry and other large institutions, galleries and museums are profoundly redundant from the point of view of the network and its artistic careers.*<sup>523</sup>

Hyperbolic exaggeration, characteristic for the poetics of the manifesto, concerned both the “redundancy” of official galleries or museums, as well as the “indestructibility” of the network. It is not only about the actual “connecting” of the movement’s initiatives to various institutions or the lack of focus on the division into “official” and “unofficial” places. In the following decade, when changes in ministerial cultural policy took place and many public galleries and museums changed their manner of functioning, implementing

521  
Each gallery was represented by two people. Wschodnia showed works by Grzegorski and Klimczak.

522  
J. Robakowski, “Mentalne sprzeniewierzenie,” *Żywa Galeria*, 1999, No. 3, p. 4.

523  
Ł. Guzek, “Sieć na sztukę,” *Żywa Galeria*, 1999, No. 3, p. 2.

524  
Indeed, the exhibition was supposed to be an “attempt at a synthetic look at Polish conceptual art” – see P. Polit, P. Woźniakiewicz [eds.], *Conceptual Reflection in Polish Art. Experiences of Discourse: 1965–1975* (Warsaw: CSW Ujazdowski Castle, 2000), p. 9.

525  
Z. Warpechowski, “Przyczynki do dziejów fałszerstw sztuki polskiej lat 60 i 70-tych” and J. Robakowski, “Strategia lisa,” *Żywa Galeria*, 1999, No. 4, p. 8.

526  
J. Robakowski, “Strategia lisa,” *op. cit.* s. 8. Already two years earlier, on the occasion of the exhibition *Żywa galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1997* at the Warsaw’s Galeria Zachęta, Robakowski had criticized Kozłowski in similar words for overlooking the Łódź milieu in his narrative on the history of alternative art galleries: “It is quite typical that even today, in 1997, Jarosław Kozłowski, a great authority, curator-artist, in his serious text *Inne galerie*, completely overlooks the work of Łódź residents as important for the alternative movement” – see J. Robakowski, “Łódzki progresywny ruch artystyczny (1969–1997),” *op. cit.*, p. 1. In the above mentioned text from the catalogue of Galeria AT exhibition at the Kraków’s Bunkier Sztuki, Kozłowski gives examples of galleries from Warsaw, Poznań, Kraków, Lublin and Wrocław, not mentioning any places operating in Łódź, although at the same time he adds that “there were many others who marked their presence”, but “this is no place [...] to put them together into exhaustive lists” – see J. Kozłowski, “Inne galerie,” in: *Lekkość*

solutions closer to the values of alternative artistic culture, the network and the gallery movement based on it became deeply disintegrated. Moreover, the “ecological” principle of “maximum efficiency with minimum resources” was then “appropriated”, instrumentalized and became a common method of managing precarity and (self-)exploitation of people working in the cultural sphere.

Another exhibition that provoked a violent response in people involved in the gallery movement was *Refleksja conceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965–1975* [Conceptual Reflection in Polish Art. Experiences of Discourse: 1965–1975], curated by Paweł Polit and opened in June 1999. It was read as an attempt at a comprehensive presentation of the conceptual trend in Poland,<sup>524</sup> and as a result it was criticized – not without reasons – for overlooking many figures, issues and realizations important for this trend. Taking into account the fact that this exhibition marked the beginning of institutional historicization and canonization of art at the turn of the 1960s and 1970s in Poland – a tradition referred to by the gallery movement – one can conclude that the dispute concerned the form of the resulting historical narrative, who would be given a place there and who would be excluded, as well as the question of power and institutional hegemony, allowing to create and distribute such narratives. Robakowski and Warpechowski published intervention articles, in which they pointed out that the profile of the exhibition and the selection of works involved artists, theoreticians and art critics associated with one of the factions operating within the framework of Polish conceptualism: the Warsaw Galeria Foksal, Jarosław Kozłowski, Andrzej Kostołowski and Jerzy Ludwiński.<sup>525</sup> Employing the pamphlet formula, Robakowski wrote explicitly that “behind the back” of Paweł Polit, the exhibition curator, he senses “the hand of the master, calculator, artist, professor, former castle curator Mr. Jarosław Kozłowski”, who usurps the “right of the culture administrator” and cleanses the narrative on the history of Polish conceptual art of any “competition”.<sup>526</sup> Between 1991 and 1993, Kozłowski was the chief curator of the Ujazdowski Castle’s exhibitions and collections, and was responsible for the exhibition policy and the profile of the contemporary art collection there.<sup>527</sup> He was also one of the people who developed the concept of the exhibition *Refleksja conceptualna w sztuce polskiej*<sup>528</sup>, although it is difficult to say whether he did indeed had such a significant impact on it as Robakowski suggested. It can be noted, however, that during the exhibition and the ensuing discussion, milieu antagonisms in the field of artistic production of the 1970s reemerged – among other things, the famous division into “avant-

*rzeczy. Galeria AT Poznań 1982–1997*, exhibition catalog (Kraków: Bunkier Sztuki Galeria Sztuki Współczesnej, 1996), p. 70–71.

527  
Years later, the director of the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Wojciech Krukowski recalled that when employing Jarosław Kozłowski in this position, he hoped that he would “decentralize the Centre, i.e. get rid of some self-imposed restriction to the area of the capital” – see A. Mazur, *Pulsowanie. Rozmowa z Wojciechem Krukowskim (2)*, *op. cit.* He added, however, that although the above mentioned decentralization took place, it “first of all involved the Poznań milieu” – *idem*, *Serce. Rozmowa z Wojciechem Krukowskim (3)*, <https://magazynszum.pl/serce-rozmowa-z-wojciechem-krukowskim-cz-3/> [access: November 17, 2017].

528  
The catalogue states that “the exhibition was formed following two discussions in September and December 1998, with the participation of: Andrzej Dłużniewski, Alicja Kepińska, Andrzej Kostołowski, Jarosław Kozłowski, Jerzy Ludwiński, Zbigniew Makarewicz, Grzegorz Borkowski, Paweł Polit” – P. Polit, P. Woźniakiewicz [eds.], *Conceptual Reflection in Polish Art. Experiences of Discourse: 1965–1975*, *op. cit.*, p. 4.

garde” and “pseudo-avant-garde”, outlined by Wiesław Borowski, critic associated with Galeria Foksal, in an article published in 1976.<sup>529</sup>

Apart from Warpechowski’s and Robakowski’s interventions, “Żywa Galeria” published Jolanta Ciesielska’s critical review of the exhibition at the CSW.<sup>530</sup> The author outlined an extensive picture of Polish conceptualism, listing a number of overlooked phenomena and artists.<sup>531</sup> It was accompanied by a translation of Emma Mahona’s text entitled – quite tellingly – *Gdy człowiek zostaje kuratorem* [When a Person Becomes a Curator].<sup>532</sup> The author built an interesting typology of curatorial attitudes, including “art administrator”, “institutional curator”, “celebrity curator” and “artist-curator”, reflected critically on the very function that curators perform in institutions, and put forward a number of normative demands and proposals for reforms in that regard. Łukasz Guzek, who translated the text, stressed in his commentary that similar reflection should be given to curatorial activities in Polish institutions.

In October 2000, *Forum Galerii i Innych Miejsc Sztuki* [The Forum of Galleries and Other Art Places] – the fifth national convention of the gallery movement – was held at Galeria Wyspa in Gdańsk. It was combined with an exhibition of eighteen galleries, each of which presented works by two artists; Galeria Wschodnia was represented by Jerzy Grzegorski and Jacek Mrozowicz. The above mentioned fifth issue of “Żywa Galeria” was released, in which particular “places” could briefly outline their profile and history of activity.<sup>533</sup> The exhibition was undoubtedly conceived as an autonomous, more inclusive and “democratic” response of the movement to the curatorial concept of *Miejsca sygnowane*. There was also a discussion in which, apart from the topics continuously discussed within the movement, new themes emerged, pointing to the process of transformation of the external frames in which “galleries and other places of art” functioned. They considered, among others, the increasingly realistic prospect of obtaining grants from the European Union. It was pointed out, however, that in the case of international cooperation a gallery need to have a website – the best proof of its existence and activity for foreign partners. Comparing the general conditions of organizing cultural events and carrying out artistic activity in Poland and Western countries, it was claimed that in Poland the cultural sphere was not yet so formalized as in the West, so there were still many opportunities for grassroots artistic initiatives outside the system of institutions, curators and grants. There was also another discussion on the possible name of the movement: interestingly, out of the three proposals put forward, which included “signed spaces”, “the movement of places and supporting people” and “alternative gallery movement”, the last, traditional term received the highest number of votes. The joint

529  
W. Borowski, “Pseudoawangarda,” *Kultura*, 1975, No. 12, p. 11–12.

530  
J. Ciesielska, “Dementia profunda,” *Żywa Galeria*, 1999, No. 4, p. 9.

531  
Looking at Ciesielska’s text from today’s perspective, one cannot help but notice that it heralds what would happen after 2000, when a number of exhibition and scholarly research projects introduced phenomena and persons earlier overlooked to the revised narrative of a broad, internally diversified conceptual art trend in Poland. In response to the exhibition at the Ujazdowski Castle, Warpechowski organized a counter-exhibition *Autonomiczny ruch konceptualny w Polsce* [Autonomous Conceptual Movement in Poland] at the turn of April and May 2002 at Galeria Stara, a branch of the BWA in Lublin. In fact, it boiled down to a gesture of protest: although it complemented the perspective adopted at the exhibition at the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, recalling the works of several artists absent there, it was not an attempt at a historical elaboration of the “expanded” field of conceptual art in Poland – see Z. Warpechowski [ed.], *Autonomiczny ruch konceptualny w Polsce*, exhibition catalog (Lublin: BWA w Lublinie, 2002).

532  
E. Mahony, “Gdy człowiek zostaje kuratorem,” trans. Ł. Guzek, *Żywa Galeria*, 1999, No. 4, p. 9.

533  
Presenting Wschodnia, Klimczak and Grzegorski wrote that it is “a place of information flow, meetings, presentations and good fun combined with real warmth and privacy of life. It already exists in a different reality, but it constantly cooperates with other active places and, in the opinion of Polish artists, it is still necessary to maintain balance in the more and more marketable and pragmatic area of art.” – “Wschodnia,” *Żywa Galeria*, 2000, No. 5, p. 10.

project, which would sum up the current nationwide activity of the movement and at the same time enable its foreign expansion, was to be a comprehensive, bilingual publication presenting the whole network of “galleries and other places of art”. The task of publishing and distributing the book abroad was to be taken over by Galeria Wyspa. However, the project was not executed in such a shape. Four years later, only a CD with a multimedia presentation was released, featuring a photographic documentation of the 2000 exhibition, video recordings of fragments of the accompanying discussion, as well as photographic and text presentations of thirty-three Polish galleries and places of art.<sup>534</sup>

The subsequent meetings of the gallery movement took place in April 2002 at Centrum Sztuki Współczesnej [the Center for Contemporary Art] Inner Spaces Multimedia in Poznań, where during the session entitled *Miejsca idei – idee miejsca* [Places of Idea – Ideas of Place], the identity and independence of alternative galleries were discussed, and in December 2004 at the Warsaw’s Galeria Zachęta, where during *Forum Galerii, Miejsca i Osób Sprzyjających Sztuce* [The Forum of Galleries, Places and People Supporting Art] forty initiatives from all over the country were presented. The meeting of nearly one hundred people involved in the movement was organized by Małgorzata Winter and Łukasz Guzek, and opened by the then Minister of Culture Waldemar Dąbrowski. His presence was linked to the change of the government’s cultural policy, preparation of the National Strategy for Culture Development Program, and within its framework – the operational program “Znaki Czasu” [the Signs of the Times], aimed at creating regional collections of contemporary art.<sup>535</sup> Dąbrowski’s invitation to the convention was most likely the result of hopes that he would symbolically legitimize the milieu associated with the gallery movement and its artistic practices, and thus sanction the possibility of introducing them to regional collections of contemporary art, and in the long run – to museums to be established on their basis. Having abandoned the earlier anti-institutional rhetoric, the organizers of the congress aimed at presenting the activities of the gallery movement to the representatives of the Ministry of Culture and public cultural institutions, making them aware of the existence of such alternative circulation of art, and thus “educating” the institutional mainstream and making it adopt the movement’s program.<sup>536</sup> Observing subsequent development of the institutional art scene in Poland, it can be said that this was what later happened, although of course the impact of the gallery movement’s initiative should not be overestimated – many other factors were also at play. What is important is that as a result of the (partial) institutionalization of alternatives, the alternative gallery movement itself started to lose its current dynamics and *raison d’être*. The reasons for this,

534  
See excerpts from the discussion recorded on the CD *33 galerie i inne miejsca sztuki w Polsce* (Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia. Fundacja Wyspa Progress, 2004).

535  
A. Wąsowska-Pawlik, “Polityka kulturalna polski 1989–2012,” *op. cit.*, p. 118.

536  
Interview with Łukasz Guzek, September 2018.

apart from institutional change, included the changing economic conditions of cultural activity, a new generation of artists who followed a different ethos, had different expectations and sought a different way of organizing artistic production, and finally – insufficient number of leaders who would be able to animate the activity of the movement and the growing realization that the formula was exhausted.

During the meeting held in 2006 in Łódź as an accompanying event of the second edition of the Łódź Biennale, the movement was already practically dead.<sup>537</sup> The hosts, Guzek and Winter, focused on reconstructing the history of the movement, but the movement itself lacked sufficient energy and will to take new initiatives. The last tangible testimony to the activity of the movement in the form it had on in the mid-1990s was the book *Leksykon Miejsc i Osób Sprzyjających Sztuce* [Lexicon of Places and People Supporting Art].<sup>538</sup> The idea of such a publication had emerged already at the 2004 meeting and was finally executed in 2009. The book included short presentations of nearly one hundred and thirty galleries, places of art, as well as more or less ephemeral initiatives and artistic projects. Such an extensive network was created not only by alternative galleries and places, but also by some public galleries, foundations, associations and commercial galleries. In the text, which outlined the history of the gallery movement in Poland since the 1970s, Guzek explicitly wrote that a new formula was needed for a nationwide network of such undertakings. Commenting on the new initiative – the *Undead Gallery* meeting, organized in September 2008 in Warsaw, he wrote that “apart from galleries representing a formula traditional for the movement”, “also those that offer art for sale participated. Whether any of them would play a role in the construction of the new form of the network – time will show. The presence of commercial activity in the movement demands an explanation. And the answer to the question of what ‘commercialization’ means here will probably be a recurring topic of discussion, as the question of what ‘independence’ means was before.”<sup>539</sup> The changing economic and cultural situation and the need to redefine the gallery movement made itself felt as early as in the middle of this decade. In 2004–2005 two editions of the “Art Poznań” Nationwide Art Fair were organized. In both events, apart from commercial galleries, “non-profit galleries”<sup>540</sup> participated, as they were called at the time. Although they were presented in a separate symbolic frame, and their activity was not profit-oriented, they offered an opportunity to purchase works by cooperating artists. During meetings accompanying both editions, participants also wondered how such galleries should react to the changing circumstances of cultural activity and the pressure of commercialization. The simultaneous presence of commercial

537

Łukasz Guzek also briefly discusses the history of the meetings of the gallery movement, giving a slightly different chronology – see *idem*, “Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych,” *op. cit.*, p. 28.

538

M. Winter, M. Weychert-Waluszko, *Leksykon Miejsc i Osób Sprzyjających Sztuce* (Warszawa: Mammal, 2009).

539

Ł. Guzek, “Galeria jako projekt artystyczny i projekt na życie,” in: *ibidem*, p. 10–11.

540

Twenty-three non-profit galleries participated in the first edition of the fair, and twenty in the second edition. For the subject of both editions of the event see *Art Poznań 2004: Targi sztuki* (Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2004); *Art Poznań 2005: Targi sztuki* (Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2005); G. Borkowski, A. Mazur, “Relacja z targów Art Poznań 2005,” <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/wydarzenie/4470> [access: April 20, 2016].

and non-profit galleries at the fair, as well as the abovementioned remarks by Guzek and the content of the above mentioned *Leksykon Miejsc i Osób Sprzyjających Sztuce* indicate that in the second half of the decade people still hoped for a reconstruction of the gallery movement as a network including commercial projects. However, the subsequent centralization of galleries, which moved to Warsaw or opened there, as well as the emergence of a new network-based organizational structure, such as the Warsaw Gallery Weekend organized since 2011, crushed any hopes for the reconstruction of the movement on a nationwide scale.

Wschodnia, as I have pointed out, actively participated in the activities of the gallery movement. Grzegorski and Klimczak took part in almost all the above mentioned meetings, presented their own works or those by other artists associated with the gallery at exhibitions organized by the movement, as well as at the Nationwide Art Fair in Poznań, while Klimczak co-edited several issues of “Żywa Galeria”. This activity coincided with the revival of the gallery’s activity after several years of inertia related to Klimczak and Grzegorski’s involvement in the setting up Muzeum Artystów. In 1997, they returned to carrying out an intensive exhibition program at Wschodnia, having received modest financial support from the Department of Culture of the Łódź City Council. In the same year the gallery got its own website, designed and launched by Wiesław Michalak on the server of the Ryerson University in Toronto. For the subsequent five years Michalak was its administrator and posted on the website materials Klimczak sent him. The financial support obtained in 1997 made it possible to release a CD with the video catalogue *Rok w galerii* [A Year in the Gallery], presenting the events organized at Wschodnia.<sup>541</sup> In 2001, the first video projector appeared in the gallery. Initially, it was to be purchased using money from an auction initiated by Robakowski at the commercial Galeria Olympus in Łódź. A group of Łódź artists donated their works and part of the proceeds from their sale was to be used to purchase a projector. However, the sale was so slow that it was decided to ask for the support of the Łódź art collectors, brothers Dariusz and Krzysztof Bieńkowski, who donated the majority of the needed amount.<sup>542</sup> The projector was tested during a 1970s disco theme event organized by Robakowski, during which they danced to Christian Stoffer’s video *Disco Inferno. Last Dance Seminar*. Also the status of the gallery’s premises was successfully changed, thus reducing the rent, which was raised many times in the second half of the 1990s. In September 1999, Klimczak received a call to regulate the legal status of the premises, which had been rented until then by the fictitious Zrzeszenie Studentów Szkół Artystycznych, and decided to apply for a change of status from a utility premises

541

The videocatalogue was produced by Mariusz Sołtysik, using photographs and fragments of video documentation by Wojciech Filipczak and Anna Petrie.

542

Interview with Ewelina Chmielewska, July 2016.

to an individual creative studio. Wschodnia began to operate administratively as a creative studio in May 2000, which helped to reduce its rent by nearly 40 percent.<sup>543</sup>

As far as the exhibition program is concerned, at the turn of the 1990s and the 2000s, Wschodnia once again hosted artists of the older generation, such as Andrzej Ciesielski, Zygmunt Rytko, Zbigniew Warpechowski or Tilman Kuentzel, and organized a number of exhibitions of the young generation of Łódź artists, previously associated with Muzeum Artystów or participating in *Marcowe Gody*: Jacek Mrozowicz, Małgorzata Borek, Tomasz Matuszak, Mariusz Softysik, Mariusz Olszewski, Aleksandra Gieraga and Konrad Kuzyszyn. Contacts with the Poznań milieu, developed through Muzeum Artystów, resulted in presentations by Anna Tyczyńska, Leszek Knaflewski and Marek Wasilewski; after 2000, this cooperation would grow even closer. Foreign artists featured at the gallery for the first time appeared there mainly through contacts made during the subsequent editions of *Konstrukcja w Procesie* or *Site-ations*. Wschodnia continued to be linked to Muzeum Artystów, which was deprived of a venue and location, but still existed as an idea and a network of cooperation. In October 2000, the gallery held a large celebration of the tenth anniversary of the museum.



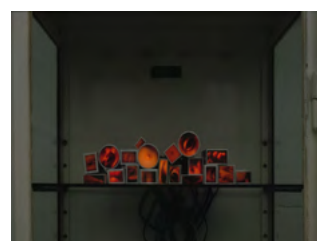
Tomasz Matuszak, *The Inner Side of the Outer Space*, September 1997

The most coherent, as a whole, were the exhibitions of the young Łódź milieu: intermedia and multimedia installations and reified paintings, treated as objects in relation to the gallery space. The latter remained an important inspiration – a number of activities used the passage between Wschodnia's exhibition rooms. Among the works presented at the time, three projects deserve special attention. In September 1997, Tomasz Matuszak's installation *The Inner Side of the Outer Space* was shown, to be viewed from the outside and inside. It was a tunnel construction with an entrance opening located in the passageway between the gallery exhibition rooms. From the outside, it appeared as fragile, provisionally stitched, while from the inside it seemed to be a perfect, streamlined, seamless structure, reminiscent of a cosmic capsule or the body's insides. A freezing unit placed there produced ice accompanied by the sounds of the human body – heartbeat, breath and digestion. All that co-created a multisensory, quasi-immersive space that had a strong and multifaceted impact on the viewer.

Konrad Kuzyszyn's *Obiekty istnienia* [Objects of Existence] from 1995, presented as part of his retrospective exhibition at the turn of

543

In March 1999, rent for Wschodnia's premises was set at PLN 743, and in May 2000, after the reduction when the venue was officially given the status of a creative studio, it went down to PLN 482 – Aneks z dnia 10.03.1999 oraz umowa najmu z dnia 1.05.2000, the archive of Administracja Zasobów Komunalnych Łódź–Śródmieście.



Konrad Kuzyszyn's installation *Objects of Existence* at Retrospective of Works from 1995–1998, October – November 1998

October and November 1998, took up the subject of the body in a different way. Photographed fragments of a woman's body, enclosed in elongated aluminum lightboxes with technological cables deliberately exposed, were placed in a cabinet resembling a hospital space. References to clinical discourse and the medicalization of the body, often found in the critical art of the 1990s, did not have its characteristic socio-cultural resonance, but served to evoke existential issues. At that time, Kuzyszyn was associated – not quite correctly<sup>544</sup> – with critical art. Sławomir Belina, who often addressed gay issues in his works,<sup>545</sup> was another artist from Łódź who, after moving to Warsaw in the late 1990s and early 2000s,



Leszek Knaflewski, *Musical Score/Party-Turn* concert, March 1999

became involved with the local critical art community. They are the only artists associated with this trend who were presented in the 1990s by Wschodnia – and this is only because they both came from the Łódź artistic milieu. Battles for critical art, quite intensive at the time, were absent from the gallery's space.<sup>546</sup>

In March 1999, Leszek Knaflewski performed *Partytura* [Musical Score/Party-Turn] at Wschodnia. It was a concert on an "electric coffin" – a hand-made string-percussion instrument with a coffin-shaped resonance box.<sup>547</sup> Playing with wooden sticks, equipped with rubber endings, as well as fingers and tongue, the artist produced sounds that created a dark atmosphere characteristic of his work. The performance brought an important breakthrough in Knaflewski's life: that evening he met Aleksandra Ska, an artist from Łódź. They soon became life partners and continued an inspiring artistic dialogue until Knaflewski's death in 2014. They were probably the most recognizable of the couples who met at Wschodnia.

Knaflewski's concert was one of the few performance shows at Wschodnia in the late 1990s. At that time, the gallery actually ceased to be the main venue for the presentation of performative activities in Łódź. This role was taken over by Galeria Manhattan, run by Krystyna Potocka-Suwalska since 1991. In the 1980s, while working at the Department of Culture, Potocka-Suwalska supported Wschodnia's activity, recognizing its significance for art and the milieu. The intermedia-performative profile of Wschodnia later became one of the main inspirations for her original Galeria Manhattan program.<sup>548</sup> Initially, as Wschodnia before, Galeria Manhattan presented mainly local artistic circles associated with the Łódź State Higher School of Visual Arts, but around the mid-1990s it definitely turned to performance art, multimedia installations, music and experimental dance. The gallery host also closely watched the national art scene, inviting artists associated with critical art to

544

See "Konrad Kuzyszyn: sztuka jako wtajemniczenie," in: I. Kowalczyk, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem* (Poznań: Galeria Miejska Arsenal, 2002), p. 107–113; "Metafizjologie. Z Konradem Kuzyszynem rozmawiają Łukasz Gorczyca i Artur Żmijewski," in: A. Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami* (Bytom–Kraków: Bytomskie Centrum Kultury Kronika, korporacja ha!art, 2006), p. 202–207.

545

See K. Sienkiewicz, *Zatańczą co, co drżeli. Polska sztuka krytyczna* (Kraków–Warszawa: Wydawnictwo Karakter i Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2014), p. 305–307, 325, 343.

546

See *ibidem*, *passim* oraz J. Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka*, *op. cit.*, p. 156–242. On the one hand, Wschodnia hosts were not interested in showing critical art, on the other hand, critical art itself functioned in a different way, in public galleries, not in alternative ones.

547

See also M. Cholewiński, "A Concert for a Coffin," herein, p. 565.

548

Interview with Krystyna Potocka-Suwalska, March 2015.



Łódź, organizing an exhibition of the members of Grupa Ładnie [The Nicely Group], arranging artistic and social actions in the city space, or national art shows addressing the issue of femininity. Finally, exhibitions of young artists from Łódź became a permanent point of the program. At the turn of the 1990s and 2000s, young graduates of the Academy of Fine Arts in Łódź whose work corresponded with the gallery's profile, organized their exhibitions and projects there. These included: Artur Chrzanowski, Kamil Kuskowski, Piotr Kotlicki, Artur Malewski, Aleksandra Ska, Agnieszka Chojnacka and Anna Orlikowska. Manhattan became an important milieu place for them, taking on the role previously played by Wschodnia or Muzeum Artystów. As a result, a kind of generational gap began to form at Wschodnia, which the gallery hosts tried to close with varied luck only in the second half of the 2000s. There was no rivalry – the two galleries were friendly towards each other, which resulted in inviting Grzegorski to a collective exhibition *Pomiędzy miejscem a obrazem* [Between the Place and the Picture] in May 1998. The gallery run by Potocka-Suwalska had better conditions than Galeria Wschodnia: it had a spacious, three-story venue in a skyscraper at 15 Wigury Street, and – first as a city-owned institution and then co-financed by the local government and the Śródmieście Housing Cooperative – was guaranteed rent control and a small budget for artistic and educational activities.<sup>549</sup> At the turn of the century, Manhattan was promoted to the forefront of Polish contemporary art galleries, and by presenting more current and diverse works than Wschodnia, which was closed within its own circles, it was the most attractive place for the youngest generation of Łódź artists.

### **Festivalization of culture, project grant system, and the necessity of self-institutionalization**

In the 1990s, the cultural policy of successive governments in Poland was characterized by a lack of interest in visual arts, and there were no ministerial programs to support contemporary art. In the second half of the decade, the priority objectives included the protection of cultural heritage, promotion of reading and cultural education.<sup>550</sup> At the turn of the 20th and 21st centuries, under the rule of the conservative Solidarity Electoral Action coalition, there was a decisive turn towards the “national heritage”, as a result of which culture was to become an instrument of conservative historical policy, emphasizing martyrdom.<sup>551</sup> The Ministry of Culture and Art became the Ministry of Culture and National Heritage. At the same time, the general crisis of the cultural sector's finances remained unchanged. Nevertheless, the turn of the century was also an era of “cultural brainstorming”<sup>552</sup> – growing dissatisfaction

549  
See J. Glinkowska, *Między autorską galerią sztuki a instytucją kultury zanurzoną w otoczeniu społecznym. Galeria Manhattan 1991–2016, op. cit., passim.*

550  
A. Wąsowska-Pawlik, “Polityka kulturalna Polski 1989–2012,” *op. cit.*, p. 114.

551  
*Ibidem*, p. 115; B. Gierat-Bieroń, “Kierunki rozwoju polityki kulturalnej w Polsce po 1989 roku. Koncepcje ministerialne (I),” *op. cit.*, p. 215.

552  
B. Gierat-Bieroń, “Kierunki rozwoju polityki kulturalnej w Polsce po 1989 roku. Koncepcje ministerialne (I),” *op. cit.*, p. 207.

553  
See S. Bednarek et al. [ed.], *Kongres Kultury Polskiej 2000*, DTSK Silesia, Wrocław–Warszawa 2002.

554  
A. Wąsowska-Pawlik, “Polityka kulturalna Polski 1989–2012,” *op. cit.*, p. 117.

of creative circles with the pauperization and commercialization of culture, degradation of the artistic profession and lack of social protection for artists.<sup>553</sup>

More determined attempts at reform and systemic changes, related to preparations for Poland's accession to the European Union and the possibility of using EU structural funds in the sphere of culture,<sup>554</sup> began already in the new millennium. The years 2002–2007 were marked by “strategization of Polish culture”<sup>555</sup> – it was a time when fundamental development programs for this sector were prepared. In 2004, during Minister Waldemar Dąbrowski's turn in the office, the National Strategy for Culture Development Program was prepared, and in subsequent years, related operational programs were implemented.<sup>556</sup> Among them was the already mentioned “Znaki Czasu” program, aimed at supporting the establishment of regional collections of contemporary art,<sup>557</sup> as well as a number of other programs under which co-financing could be obtained for organizational, promotional and educational activities in the field of contemporary art. The years 2007–2014, when a conservative-liberal coalition of the Civic Platform and the Polish People's Party ruled and Minister Bogdan Zdrojewski held the office, was a period of “*cultura prosperus*”.<sup>558</sup> It was a time of intensive consumption of EU funds for culture, allotted mainly for modernization of the existing institutional infrastructure and establishment of new institutions. The use of financial resources was often accompanied by the lack of profound reflection about programs of modernized or newly created institutions, lack of changes in legal regulations of the cultural sector, as well as lack of counteraction to the intensifying pauperization of creative circles and precarization of the artistic profession.<sup>559</sup> The program of the National Strategy for Culture Development, adjusting the state cultural patronage to the regulations and mechanisms of the European Union, also aimed at the methodical realization of neoliberal instrumentalization of culture. Undergoing radical economization, culture began to be treated systematically as an important sector of the economy and a tool for economic and social development of the region.<sup>560</sup>

The systemic change at the level of ministerial policy was also reflected in the cultural policy of regional and local governments. At the beginning of 1999, the second stage of territorial reform began, which sealed the administrative decentralization of the country and the role of local governments in the implementation of the tasks of public patronage of culture. Initially, however, they were not able to fully bear the burden of financing local cultural institutions, so a transitional period was introduced: in 1999–2004, the ministry provided grants to local governments for that purpose.<sup>561</sup> In the second half of the 2000s, ideas of cultural economization – using culture as a way of stimulating regional economic development,

555  
B. Gierat-Bieroń, “Kierunki rozwoju polityki kulturalnej w Polsce po 1989 roku. Koncepcje ministerialne (II),” *Zarządzanie w kulturze*, 2016, Vol. 17, Issue 2, p. 92.

556  
A. Wąsowska-Pawlik, “Polityka kulturalna polski 1989–2012,” *op. cit.*, p. 118; B. Gierat-Bieroń, “Kierunki rozwoju polityki kulturalnej w Polsce po 1989 roku. Koncepcje ministerialne (II),” *op. cit.*, p. 94–96.

557  
The program was executed in 2005–2008, until in 2010 it was replaced by two other operational programs: Regional Collections of Contemporary Art and National Collections of Contemporary Art, also aimed at supporting the purchase of works for public collections of cultural institutions and NGOs.

558  
B. Gierat-Bieroń, “Kierunki rozwoju polityki kulturalnej w Polsce po 1989 roku. Koncepcje ministerialne (II),” *op. cit.*, p. 92.

559  
This led to the intensification of civic activities in culture, the Congress of Polish Culture in 2009 and the nationwide Citizens of Culture movement, as well as many similar regional initiatives.

560  
B. Gierat-Bieroń, “Kierunki rozwoju polityki kulturalnej w Polsce po 1989 roku. Koncepcje ministerialne (II),” *op. cit.*, p. 92. This did not mean a fundamental departure from treating it as a tool of historical politics with a dominant martyrological theme: this kind of politics was present – albeit to varying degrees – in all the conservative-liberal post-Solidarity political formations and intensified significantly in 2015, after the elections won by a coalition of right-wing parties led by Law and Justice.

561  
M. Gumola, “Przed kulturalnym tsunami,” *Kalejdoskop*, November 2005, No. 11, p. 16–17.

promoting cities treated as investments, products and commodities, as well as conducting political marketing for incumbent presidents and their teams – became commonplace in local government circles. An important role was played by the competition for the title of European Capital of Culture 2016,<sup>562</sup> in which eleven Polish cities, including Łódź, took part. The efforts to secure the victory in the bid for the title lasted from 2007 to 2010 and constituted a framework for grassroots mobilization of activist and creative circles, which saw in the competition opportunities for a “new opening” for cultural activity in cities and tried to fill the idea of “culture as a tool for development” with more substantial and autonomous content.<sup>563</sup>

The spread of mechanisms of cultural economization in local government policy was most fully expressed in the phenomenon of festivalization, which appropriated all areas of creative activity.<sup>564</sup> The festival events became the dominant paradigmatic format of cultural activity in cities. They are organized “by public institutions, local governments and NGOs, boasting cultural institutions and NGOs. [...] A festival has become a kind of autonomous entity seeking to raise funds, both public (national or EU) and private.”<sup>565</sup> Events of such kind are presented as catalysts for the development of cities, attracting investors and tourists. They are not, however, an expression of economic success: they are intended to create it, to be cheap and – allegedly – an easy way out of collapse, out of economic stagnation.<sup>566</sup> Their attractive, mass, lively, popular and participatory character, the accompanying atmosphere of holiday and celebration – in line with the late capitalist economy of experience<sup>567</sup> – are meant to attract a broad audience, generate media coverage and “clicks” on social networking sites. All this gives rise to a tendency to redirect urban funds for cultural activities, including the implementation of programs of local cultural institutions, to festivals that act as “‘black holes’ sucking in all other forms of cultural and public activities.”<sup>568</sup> As a result, various entities – from NGOs, through individual creators to public institutions – try to include themselves in the festival format, which gives them a chance to access financial resources. In practice, amateur and niche initiatives, as well as genuinely creative, experimental and exploratory initiatives lose most often here. The largest pool of funds is given to mass, popular, “celebrity” events, which are devoid of critical ambitions and are politically neutral.<sup>569</sup>

Thanks to the “bookkeeper’s logic, the necessity to achieve the assumed objectives and the cookie-cutter script of such events”,<sup>570</sup> the format of the festival is closely related to the project grant system, which is the main tool for implementing the concept of “New Public Management” in the cultural sphere. It involves introducing management models from private corporations into the public sector. As a result of this process, the patronage of culture is subjected to a neoliberal regime of economic approach and

562  
A. Wąsowska-Pawlik, “Polityka kulturalna polski 1989–2012,” *op. cit.*, p. 121; see also P. Kubicki, B. Gierat-Bieroń, J. Orzechowska-Wacławska [eds.], *Efekt ESK. Jak konkurs na Europejską Stolicę Kultury 2016 zmienił polskie miasta* (Kraków: Nomos, 2017).

563  
In some cases, the initiative to compete for the title of European Capital of Culture 2016 came from local communities of cultural activists.

564  
W. Kuligowski, “Ludzie, sztuka, pieniądze. Festiwalizacja w Polsce,” *Czas Kultury*, 2013, No. 4, p. 12–13.

565  
*Ibidem*, p. 7.

566  
*Ibidem*, p. 8.

567  
As pointed out by M. Nawrocka, “Fashion Week Poland: beneficjent i ofiara,” *Czas Kultury*, 2013, No. 4, p. 32.

568  
W. Kuligowski, “Ludzie, sztuka, pieniądze. Festiwalizacja w Polsce,” *op. cit.*, p. 8.

569  
*Ibidem*, p. 15 and M. Iwański, “Festiwal wszystkich festiwali. Uwagi o utowarowieniu kultury,” *Czas Kultury*, 2013, No. 4, p. 64.

570  
W. Kuligowski, “Ludzie, sztuka, pieniądze. Festiwalizacja w Polsce,” *op. cit.*, p. 14.

unilaterally understood profitability, and cultural activity itself to the criteria of professionalization and institutionalization, continuous reporting, predictability and quantifiability of effects.<sup>571</sup> The changes that took place in the Polish cultural policy in the first decade of the new millennium contributed to the methodical development and consolidation of the project grant system as a formula for patronage of culture. It imposes a fierce competition for access to limited resources and at the same time does not guarantee them. It allows grant recipients to operate on their own terms in order to achieve the expected results, giving a certain sense of independence, self-control and freedom, but at the same time forces them to develop countless projects and constantly apply for grants in order to stay in circulation and gain relative continuity of funding – obtaining a single grant usually requires a whole series of applications.<sup>572</sup> The system also imposes the already mentioned formalized principles of operation (predictability, quantifiability, reporting, etc.), but above all – it requires self-institutionalization from the organizers and creators of the culture: “To gain access to grants, grassroots initiatives institutionalize themselves as NGOs. At the same time, however, they are exposed to even greater pressure from grant systems, while at the same time changing their profile. From grassroots forms of socialization, vehicles allowing for the realization of collective desires, collectives evolve into quasi-governmental agendas that unknowingly realize the tasks assigned by grant bureaucracies.”<sup>573</sup> Without any guaranteed funding, such “non-governmental institutions” cannot be certain of their existence and, as a result, are unable to develop long-term strategies for action. Moreover, the competition between grant applicants makes it significantly more difficult for them to establish more sustainable forms of cooperation.

Neoliberal mechanisms shaping the patronage of culture forced a number of changes in the functioning of alternative galleries and altered the perception of the idea of artistic self-organization. In the United States and Western Europe, this happened already at the turn of the 1980s and 1990s.<sup>574</sup> In order to receive grants distributed by government agencies or private organizations, alternative galleries had to deal with the problems posed by the planning of events in advance, their budgeting, formalization and bureaucratization of activities: administration, hierarchy of functions, accounting, reporting. As a result, many of them became professionalized and turned into NGOs – non-profit art institutions managed by professional administrators, not artists or curators. Openness of the program, opportunities for experimentation and informal ties within social-artistic communities associated with particular places were sacrificed in the name of stability of funding and continuity of functioning.<sup>575</sup> This was accompanied by the adoption of certain elements of ethos, competence and the way alternative galleries

571  
See K. Szreder, *ABC projektariatu. O nędzy projektowego życia* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2016), p. 66.

572  
See *ibidem*, p. 15–126.

573  
*Ibidem*, p. 50.

574  
J. Apple, “*Alternatives Reconsidered*,” in: L. Rosati, M.A. Staniszewski [eds.], *Alternative Histories. New York Art Spaces 1960 to 2010*, *op. cit.*, p. 19.

575  
See M. Rachleff, “Do It Yourself: Histories of Alternatives,” *op. cit.*, p. 25–26, 37–39.

operate by mainstream museums and art galleries. This “new institutionalism”<sup>576</sup> led to the blurring of a clear line dividing the two types of places and contributed to a blurring of the very category of alternatives. As a result, a new tendency emerged to separate self-organization from alternativeism and to reject the simple identification of the former with the latter. Nowadays, a more and more complex approach to self-organization is adopted, which appears to be an ambivalent phenomenon, devoid of unambiguous critical, alternative, anti-institutional or transformational potential.<sup>577</sup> While emphasizing that there has been “institutionalization of self-organization”<sup>578</sup> as a deregulated, precarious form of work, production and social control in late capitalism, attempts are made to preserve and renew the emancipatory potential of this concept. Therefore, there are two aspects or types of self-organization: “external” – forced by the contemporary mode of precarious, “flexible” and self-exploiting work, including the work of organizers and creators of culture financed by grants, and “internal” – seeking new opportunities for autonomy, community, criticism and experimentation, allowing for the free, unpredictable “emergence” of events, rather than prior planning and calculation of project outcomes.<sup>579</sup>

In Poland, the impact of the described mechanisms on alternative galleries and artistic self-organization could be noted a little later, at the turn of the first and second decade of the twenty first century. There was a decline in interest in self-organization and establishment of independent venues managed by artists.<sup>580</sup> The previous network of contacts and cooperation related to the “movement of places and people supporting art” no longer existed, no new initiatives of this kind were launched, and networking practices were rather carried out by private commercial galleries and those run by non-governmental organizations. As in the case of the Warsaw Gallery Weekend initiative launched in 2011, networks of galleries also became festivalized, centralized and eventually transformed into a professionalized company of several main entities organizing the event.<sup>581</sup> In 2014 at the Museum of Modern Art in Warsaw, on the occasion of the exhibition *Co widać* [As You Can See], intended as a diagnosis of the current artistic scene in Poland, a discussion panel *Kryzys niezależnych instytucji* [Crisis of Independent Institutions] was organized. During the discussion it was pointed out that the reasons for the decline of the motivation to establish places run by artists and the “twilight of the authorial gallery model” included, on the one hand, new opportunities for action in public cultural institutions, which in principle facilitated implementation of any type of artistic project and made autonomous self-organization practices redundant, and on the other hand, adaptation of self-organization forms to the ready-made framework for financing cultural and

576  
J. Ekeberg, “Institutional Experiments Between Aesthetics and Activism,” in: S. Hebert, A. S. Karlsen [eds.], *Self-Organised* (London: Open Editions, Hordaland Art Centre, 2013), p. 51–52.

577  
B. Drabble, “On De-Organisation” and M. Borgen, “The Inner and Outer Form of Self-Organisation,” in: S. Hebert, A. S. Karlsen [eds.], *Self-Organised*, *op. cit.*, p. 24 and 45.

578  
M. Borgen, “The Inner and Outer Form of Self-Organisation,” *op. cit.*, p. 38.

579  
B. Drabble, “On De-Organisation,” *op. cit.*, p. 22–24; M. Borgen, “The Inner and Outer Form of Self-Organisation,” *op. cit.*, p. 39–41; J. Verwoert, “All the Wrong Examples,” in: S. Hebert, A. S. Karlsen [eds.], *Self-Organised*, *op. cit.*, p. 123–133.

580  
See A. Ptak, “Samodzielność w nowej Polsce,” in: A. Pindera, A. Ptak, W. Szczupacka [eds.], *Inicjatywy i galerie artystów* (Toruń: Stowarzyszenie Sztuka Cię Szuka, 2014), p. 76, 84.

581  
See S. Szablowski, “WGW VIII:Urealnienie,” <https://magazynszum.pl/wgw-viii-urealnienie/> [access: October 20, 2018].

artistic activity, as well as the resulting greater attractiveness – and profitability – of work in the NGO sector, which won over the model of organizationally and financially independent activity.<sup>582</sup>

After 2000, Wschodnia repeatedly used financial support offered by the mechanisms discussed above. At the same time, it tried to negotiate with them in such a way as to maintain independence in terms of the program, the mode of operation, and even – as long as it was possible – to keep the specter of formalization and institutionalization at bay. The fact that the gallery’s hosts applied for grants, joined festival events, and established and operated within the framework of the NGOs, was determined by many factors. Undoubtedly, one of the main goals was to continue the larger scale activities, in which they were involved while co-creating *Konstrukcja w Procesie* and Muzeum Artystów in the 1990s. The need to raise funds was also dictated by changes in the reality of cooperation with artists, who more and more commonly expected higher standards of production and presentation: coverage of travel costs and materials needed for their work, as well as more professional – and thus more expensive – arrangement of the exhibition or organization of the event.<sup>583</sup> The search for external sources of financing was also an attempt to remedy the permanent crisis related to the costs of maintaining the gallery premises. Finally, it was related to Ewelina Chmielewska joining the gallery as a co-host,<sup>584</sup> as she brought new organizational energy and a different generational experience.

In 2000 Chmielewska worked as a volunteer at the organization of the Bydgoszcz edition of *Konstrukcja w Procesie*. Prompted to join by her friend Izabela Lejk, who also worked there as a volunteer, she quickly took to organizational activities, contacts with artists, helping them produce their works, and the social atmosphere of the event. During the event she met Adam Klimczak – that was when their relationship started. After *Konstrukcja* she started visiting him in Łódź, and eventually moved in to Wschodnia to live there with him in July 2000. Izabela Lejk also moved to Łódź and became the life partner of Józef Robakowski.

Chmielewska immediately got involved in the organization of the current exhibitions and gradually took over the management of the gallery’s website. She quickly came up with her own initiative – extremely ambitious, considering the fact that she was a beginner organizer of artistic events.<sup>585</sup> The idea emerged during an artistic residency in Sant’Oreste, Italy, in which Chmielewska took part together with Lejk. It was the aftermath of the Bydgoszcz *Konstrukcja w Procesie*: initially, at the invitation sent to Muzeum Artystów, Waśko and Klimczak were to go there, but when it turned out that under the EU grant obtained by the Italian side only persons up to twenty-six years of age were eligible, it was decided that Chmielewska and Lejk would go. The two-week workshop, in which they participated, was

582  
Jan Sowa, Bogna Świątkowska, Józef Robakowski and Ewa Majewska took part in the discussion hosted by exhibition curators Sebastian Cichoński and Łukasz Ronduda – see “Co widać. Sesja o polskiej sztuce dzisiaj. Kryzys niezależnych instytucji,” <https://vimeo.com/94380448> [access: October 10, 2018]. See also A. Ptak, “Samodzielność w nowej Polsce,” *op. cit.*, p. 76–84.

583  
See M. Skłodowska, “Podwójne widzenie. Rozmowa z twórcami galerii Wschodniej,” *op. cit.*

584  
Since 2000, Chmielewska has been featured in many Wschodnia’s informational materials alongside Grzegorski and Klimczak as the co-host of the gallery.

585  
Interview with Ewelina Chmielewska, July 2016.

based on the themes of cuisine and food as a sphere of creating interpersonal bonds. After her return, Chmielewska started to work on the organization of the event that would provide an opportunity to invite participants of that workshop to Poland. Together with Klimczak she developed a project of international art workshop *Continuum* – a series of exhibitions and artistic activities from February to June 2001. It was supposed to be the first in a series of artistic exchanges and residencies, organized in Poland and abroad, intended primarily for people who manage alternative art places. Ultimately, there was only one edition, organized in cooperation with the CSW Inner Spaces Multimedia in Poznań and two venues in Łódź: Art Book Museum and Forum Fabricum – an initiative that functioned as a music club, a pub and a center of creative activities. A number of applications for funding were submitted to various institutions, but most of them were denied: consequently, nearly thirty artists from Italy, Holland and Germany came at their own expense or with the support of institutions from their countries, and they stayed in private apartments, including Wschodnia, Tomasz



The *Continuum* project, June 2001

Matuszak's and Małgorzata Borek's flats. As Chmielewska recalls, she was overwhelmed by the scope of the event and found it difficult to cope with organizational coordination of events and financial management. The use of purely social criteria in inviting artists was not entirely successful either: it resulted in thematic incoherence of

the presented activities, as well as in poor artistic value of some of the works.<sup>586</sup> However, they managed to create a good, friendly atmosphere conducive to integration and experimentation. During one of the actions, participants spontaneously moved from Galeria Wschodnia to the street in front of the tenement for an improvised, collective concert on makeshift instruments, attracting and engaging local residents.<sup>587</sup>

After her experience with organizing *Continuum*, Chmielewska gave up creating her own extended projects for some time, trying instead to improve her organizational skills in working on group initiatives of the artistic milieu associated with Wschodnia. The opportunity to do so emerged already at the end of 2001, with the first edition of the Dialogue of Four Cultures Festival in the city. It was one of the first festival events after 2000 that aimed to change the symbolic identity and image of Łódź.

In the 1990s, Łódź was hit particularly hard by the economic and social consequences of the political transformation. The long-lasting stereotype of a “bad city” – dating back to the beginning of the industrialization process in the nineteenth century – a city

586  
*Ibidem*.

587  
A. Talaga, “Projekt przyjaźni,” *Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki*, 27 June 2001, p. 6. Zob. też M. Cholewiński, “Continuum 2001. Między Łodzią a Poznaniem,” *Arteon*, 2001, No. 10, p. 40–41.

588  
P. Tobiasz-Lis, “Uwarunkowania rozwoju a wizerunek miasta. Przykład Łodzi,” *Barometr Regionalny*, 2016, Vol. 14, Issue 2, p. 86–89, 93; M. Sokołowicz, J. Zasina, “Sektor kultury jako czynnik transformacji miasta przemysłowego w kierunku miasta kreatywnego i inteligentnego? Przykład Łodzi,” *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Economica*, 2016, No. 4, p. 10–11.

589  
See, for example, the statements and discussions made in the 1990s and 2000s in the *Kalejdoskop* monthly: “Złe miasto...? Ziemia obiecana?,” *Kalejdoskop*, January 1991, No. 1, p. 2–5; “Na razie wyczekiwanie.” Interview with prof. Bogusław Sułkowski, *Kalejdoskop*, September 1992, No. 9, p. 16; “Obawy, nadzieje... Sonda ‘Kalejdoskopu,’” *Kalejdoskop*, January 1993, No. 1, *passim*; “Co dalej z grantami?” Interview with prof. Bogusław Sułkowski, *Kalejdoskop*, March 1996, No. 3, p. 48–49; B. Sułkowski, “O tym, co niemożliwe i o tym, co nieuniknione: prywatyzacja a deregulacja kultury,” *Kalejdoskop*, November 1998, No. 11, p. 1–XVI; “Taki pejzaż,” *Kalejdoskop*, January 1999, No. 1, p. 1–24 (statements by scholars and officials); M. Karbowski, “Na co liczyć?,” *Kalejdoskop*, September 1999, No. 9, *passim* (statements by politicians representing Łódź authorities); “W Łodzi nie wychodzi?,” *Kalejdoskop*, November 1999, No. 11, p. 2–17 (statements by authors, managers of culture and directors of institutions); “Opinie” and K. Jurecki, “Znów bez Łodzi!,” *Kalejdoskop*, January 2000, No. 1, p. 2–29 and 41 (the “Opinie” section was continued in 2000–2001, and then, infrequently, in 2002–2003); M. Karbowski, “Co za tym zakretem?” Interview with Iwona Śledzińska-Katarasińska, *Kalejdoskop*, September 2003, No. 9, p. 10–12;

of factories and working class, a city with smoking chimneys, poor, neglected and dirty, coincided with unfavorable conditions after the collapse of the economic monoculture based on the textile industry. As a result of profound economic crisis, group layoffs and high unemployment, negative net-migration rate and a significant decrease in the number of inhabitants, Łódź was considered a “regional loser of the transformation process”, which led to its widespread image – both among residents and the rest of the country – of a city abandoned by talented and enterprising individuals due to the lack of professional and life prospects. Such unfavorable tendencies were further reinforced at the beginning of the new millennium.<sup>588</sup> The growing economic and social collapse was accompanied by countless debates on the crisis of Łódź culture, during which attempts were made to diagnose the current situation and determine the direction of changes.<sup>589</sup> After 2000, a strategy to change the city's unfavorable image and create a new post-industrial identity was launched. Cultural activity played a key role in this process. Its role gain importance throughout the 2000s, until at the turn of the decade, culture, already subject to neoliberal economization, became the binding framework for the promotional and development strategy of Łódź.<sup>590</sup> At that time, a number of new symbolic identities or “brands” were created and successfully launched, finding their way to the social perception of the city: multicultural Łódź, modern and entrepreneurial Łódź, off-culture Łódź, Łódź – the capital of culture, Łódź – the city of creative industries.<sup>591</sup> Festivals were meant to serve as the basic tool for the implementation of this marketing strategy, as well as the principal evidence of the intensity of cultural life and creativity of the city. In 2007, when it was decided that Łódź would compete for the title of European Capital of Culture 2016, this concept was fully developed in the idea of creating and promoting the brand “Łódź as the city of festivals”.<sup>592</sup> An important role in the promotion and festivalization of culture was played by grassroots initiatives organized by social activists,<sup>593</sup> who tried to convince politicians and officials that culture is a useful tool for the development of the city, and also to obtain funding for their own initiatives outside the system of existing cultural institutions – underfunded and fossilized.

Witold Knychalski and Maciej Okuński, organizers of the Dialogue of Four Cultures Festival and authors of the brand “Multicultural Łódź” as the “land of the future”,<sup>594</sup> referred to the history of the industrial city, inhabited in the nineteenth century and in the first decades of the twentieth century by Polish, German, Jewish and Russian ethnic groups. Later, after 2002, this idea corresponded to the efforts of the new mayor of the city, Jerzy Kropiwnicki, and his team, who set out to create a new

B. Sułkowski, “Dlaczego?,” *Kalejdoskop*, June 2005, No. 6, p. 17; M. Gumola, “Przed kulturalnym tsunami,” *op. cit.*, p. 16–17; M. Nowakowska, “Miasto nieoczywiste.” Interview with Jarosław Suchan, *Kalejdoskop*, February 2007, No. 2, p. 16–17; M. Wawrzczak, “Wyścig po Euro,” *Kalejdoskop*, February 2008, No. 2, p. 8–9; Ł. Biskupski, “Prawie jak miasto,” *Kalejdoskop*, October 2010, No. 10, p. 13–15. See also “Gdzieś jest moment zawstydzenia,” *Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki. Tygodnik Kulturalny Verte*, 27 June 1997, p. I–II, with Józef Robakowski, Ryszard Waśko, Aleksandra Mańczak, Jolanta Ciesielska, Ryszard W. Kluszczyński, Krystyna Potocka-Suwalska and Joanna Podolska.

590  
M. Sokołowicz, J. Zasina, “Sektor kultury jako czynnik transformacji miasta przemysłowego w kierunku miasta kreatywnego i inteligentnego? Przykład Łodzi,” *op. cit.*, p. 11.

591  
P. Tobiasz-Lis, “Uwarunkowania rozwoju a wizerunek miasta. Przykład Łodzi,” *op. cit.*, p. 90–91; M. Nawrocka, “Fashion Week Poland: beneficjent i ofiara,” *op. cit.*, p. 30–31.

592  
M. Nawrocka, “Fashion Week Poland: beneficjent i ofiara,” *op. cit.*, p. 31–32.

593  
M. Sokołowicz, J. Zasina, “Sektor kultury jako czynnik transformacji miasta przemysłowego w kierunku miasta kreatywnego i inteligentnego? Przykład Łodzi,” *op. cit.*, p. 17.

594  
This motto became part of the name of Towarzystwo na Rzecz Dialogu Kultur Łódź – Ziemia Przyszłości [Society for the Dialogue of Cultures Łódź – the Land of Future], formally responsible for the organization of the festival.



cultural image of the city, one which could be an asset in international business relations. However, both the festival project and the city's promotional strategy were largely based on the lack of debate about the real condition of Łódź, its material, economic, social and cultural degradation.<sup>595</sup> This fracture was also manifested in the disproportion between the preference for large, imported events and the difficult everyday life of local culture and its communities.

The aforementioned disproportion was soon to become a broader, negative trend, permanently shaping the cultural policy of local authorities and organizers of festivals in Łódź. At the beginning of the 2000s, however, local initiatives had the opportunity to join Łódź festivals and obtain funding for their activities. Knychalski informed Wschodnia hosts about the idea of creating a cyclical festival event and invited them to join with their own program of activities. There is a document in the gallery's archive with the headline "Łódź – Land of the Future", which echoes one of the main mottos of the festival. This indicates that Wschodnia wanted to use the opportunities and the symbolic framework of the festival to establish an "office of the Progressive Artists' Initiatives".<sup>596</sup> It was to be comprised of Klimczak, Chmielewska, Grzegorski, Lejk and Robakowski. It is evident that there was an attempt to obtain financial resources for permanent, long-term activity. The document contains an estimate of the costs of agency services – including correspondence, translation, travel, design and printing of information materials, running the website, documentation of the activities, as well as curators' fees – and planned activities. It was assumed that in 2002 the office would prepare two exhibitions in Łódź and Berlin – an artistic exchange between local artistic circles. In his turn, Robakowski suggested organizing the "National Review of Experimental Motion Pictures" that would feature his film and television materials about the history of the avant-garde artistic community in Łódź, as well as a competition for short video clips about Łódź.<sup>597</sup> Apart from "Progressive Artists' Initiatives", the office would also carry out the activities of Muzeum Artystów and Galeria Wschodnia.<sup>598</sup> This way, Muzeum Artystów would once again grow organizational and local roots in Łódź, and Wschodnia – a separate quasi-institutional entity, which would help it raise funds for its activities, avoiding institutionalization and maintaining its informal status. Efforts to maintain this informal status would be characteristic of the activities of Wschodnia in the following years.

Ultimately, these plans were never effected. However, Wschodnia took part in the first edition of the Dialogue of Four Cultures Festival. One of the events was the Festival of Great Street Installations – an initiative of Fundacja Ulicy Piotrkowskiej, in which members of the Łódź Kaliska group were involved. Wschodnia was invited to cooperate and bring foreign artists whose ideas would fit within the

595

Ł. Biskupski, T. Majewski, "Festiwal Dialogu Czterech Kultur w Łodzi. Studium przy-(u)padku," *Kultura Współczesna*, 2010, No. 4, p. 46–47. The authors stress that the idea of Łódź as a "multicultural land of the future" was "instrumentally used by the authorities as a valuable image surrogate, with no open debate on the future of the city", and the festival itself remained an institution "separated from the everyday life of Łódź" – *ibidem*, p. 47. It is worth mentioning that even "multiculturalism" itself was an artifact: The Dialogue of Four Cultures Festival took place in a city without any significant ethnic and cultural diversity, and its organizers did not attempt to establish cooperation with local ethnic minorities – see D. Rajchel, "Wielokulturowość jako artefakt na przykładzie miasta Łodzi," *Studia Humanistyczne AGH*, 2014, Vol. 13, issue 3, p. 185–197.

596

Document *Łódź – Ziemia Przyszłości. Biuro organizacyjne Inicjatyw Artystów Progressywnych*, computer printout, the archive of Galeria Wschodnia.

597

Document *Łódź – Ziemia Przyszłości. Inicjatywy Artystów Progressywnych*, computer printout, the archive of Galeria Wschodnia.



Yaacov Chefetz's installation *Everyone is a Hero* at Piotrkowska street in Łódź, Festival of Large Street Installations, part of the Dialogue of Four Cultures Festival, September 2002

space of Piotrkowska Street in Łódź. The budget that Wschodnia hosts received covered the costs of inviting three artists they had met during their previous foreign projects. Yaacov Chefetz from Israel prepared a metal-wood construction that resembled a pedestal for a monument or a grandstand for speeches, and invited passers-by to enter it and conceptually reflect on the issue of heroism. There were also female performers dressed in "electroacoustic sculptures", emitting and modulating sound through movement of their bodies – the project was developed by Benoît Maubrey, American artist residing in Berlin. German artist Susken Rosenthal shoed a number of pink "hula-hoops" attached upright to the street surface, drawing attention with dynamic outline and disturbing the perception of space. Although they had the potential to involve passers-by, these works did not directly refer to the subject of multiculturalism. Their authors, however, successfully fit into the general framework of the festival as a meeting of artists from Poland, Germany, Russia and Israel.



Yaacov Chefetz's and Adam Klimczak's performance *Eating Heads*, September 2004

The invitation of Yaacov Chefetz initiated a series of presentations of the art by Israeli artists, including works that addressed Jewish themes more directly. The occasion for this were the 2005 and 2006 editions of the Dialogue of Four Cultures Festival, as well as two other festivals in which Wschodnia participated: Encounters with Jewish Culture in 2007 and 2009 and the Łódź Biennale in 2004 and 2006. At the turn of September and October 2004, as part of the Łódź Biennale, Yaacov Chefetz, once again invited by Wschodnia, presented a photographic installation entitled *Trzech gości* [Three Guests], in which he was playing with elements of his own biography and the history of his family, making them fictional. Inspired by the double function of Wschodnia's space – gallery and residential area – he also organized a performance to which he invited Klimczak. Surrounded by the audience, the artists sat at the table, ate fish heads, drank wine and talked to each other, one in Yiddish, the other in Polish, pretending to understand each other perfectly. The theme of a dialogue between artists representing different cultures returned to Wschodnia in August 2005, when Avraham Eilat's exhibition *Czas psychofizyczny* [Psychophysical Time] and Zbigniew Warpechowski's performance *Sąd Ostateczny* [Final Judgement] were organized



Zbigniew Warpechowski's performance *Final Judgement*, August 2005

598

Document *Łódź – Ziemia Przyszłości. Biuro organizacyjne Inicjatyw Artystów Progressywnych*, op. cit.

as part of the Dialogue of Four Cultures Festival at the gallery. In a series of ink paintings and the accompanying projection, Eilat told a story about the abolition of existence, cruelty and suffering, power and subjugation. He showed human figures working, marching to war, loading cannons, crawling, handcuffed, digging trenches or graves. At the opening, Warpechowski established a dialogue with these images. At a key moment of his performance, the artist walked around the gallery half-naked, with his head covered with a golden bag, holding a line stretched between the walls and whipping himself with a leather belt. Audience members could hit him with belts they had been provided earlier – but most likely nobody dared to do so.<sup>599</sup>

As part of the subsequent edition of the Dialogue of Four Cultures Festival, held at the turn of August and September 2006, Wschodnia invited Bilu Blich. In his installation *Ci, którzy przechodzą przez most* [Those Who Pass a Bridge], the artist used a photograph of the Jewish ghetto taken in occupied Łódź in 1940. It featured Jews



Varda Getzow, *Lodz. Wschodnia 29 – Document of the Tenement*, June 2009

crossing the footbridge over today's Zgierska Street, connecting two sides of the ghetto and providing its inhabitants with a passage over the extraterritorial "Aryan" space. Blich juxtaposed enlarged fragments of photographs where individual faces were unclear, with colorful drawings that could have been made by a child, as well as colorful clothes drying in the gallery.<sup>600</sup> They could be interpreted as symbols of

everyday life and the hustle and bustle of it, and even – according to one of the strategies of representing the Holocaust – as signs of the victory of life over death. The local history of Jews was also addressed by Varda Getzow in the installation *Lodz. Wschodnia 29 – dokument kamienicy* [*Lodz. Wschodnia 29 – Document of the Tenement*], shown as part of Encounters with Jewish Culture in June 2009. The exhibition referred to the history of the building in which the gallery is located – a tenement that belonged to a Jewish family at some point in time. The artist proposed a minimalist, yet at the same time moving story about an immobile, frozen past, emptiness and absence. Her objects made of women's clothes – multi-colored, torn tights arranged in a pile on a chair or slippers covered with concrete – emanated with disturbing materiality and had an abject element to them. Archival materials concerning the tenement provided the historical context – fragments of official documents concerning the building and changes in its condition and surroundings from the early 1920s to the post-war era. In her review of the exhibition, Anka Leśniak made a direct reference to the project of building a new, "multicultural" identity of Łódź through

599

Interview with Jerzy Grzegorski, November 2016.

600

M. Skłodowska, "Most, który dzielił zamiast łączyć," *Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki*, 5 September 2006, p. 8.

the use of themes from the past.<sup>601</sup> Wschodnia fit within this project with its own interests and contacts, trying to introduce the language and media of contemporary art into the festival narratives. This was particularly evident in the group exhibition of Israeli artists, prepared by artists-curators invited by Wschodnia: *Neighbour Next Door. Jidysz we współczesnej sztuce izraelskiej* [*Neighbour Next Door. Yiddish in Contemporary Israeli Art*], developed by Yifat Laist at the Łódź 2006 Biennale, and during the review of contemporary video art from Israel, presented by Liliana Kadichevski as part of Encounters with Jewish Culture in June 2007.

Fotofestival, held since 2002, is another cyclical event often featuring Wschodnia's exhibitions. The Gallery took part in most of its editions – between 2003 and 2017 it was not involved only once: in 2004.<sup>602</sup> Photography has always played an important role in the



Jerzy Grzegorski, Adam Klimaczak, *Reality Outcrops*, May 2006

gallery's artistic environment, both as one of the intermedia tools for creating installations, as well as an autonomous medium and a convention of artistic expression. Klimczak and Grzegorski also used it in their own artistic practice. Among the numerous works presented by Wschodnia during Fotofestival, two installations that referred to the place and spatial context of the gallery, as

well as to the tradition of conceptual photographic activities based on the tautology of image and reality, were particularly noteworthy. In May 2006 Grzegorski and Klimczak opened their joint exhibition *Odkrywki rzeczywistości* [*Reality Outcrops*]. Photographs were glued to the walls of both rooms of the gallery, the shape and location of which resembled conservator's outcrops, revealing the deeper layers of the wall matter. However, photographic "outcrops" created the effect of "holes" in the wall, as they showed fragments of external spaces: other rooms of the apartment at Wschodnia, furnishings of neighboring flats, architectural details of tenements on the other side of the street or cars in a nearby unofficial parking lot. The work was very well received by the audience and became a gesture of celebration of the gallery. Grzegorski emphasizes that the success of the project was determined by the emotional bond between the authors and the place – taken out of Wschodnia, it lost its meaning.<sup>603</sup>

Tomasz Matuszak's exhibition *Wystawa, której nie było* [*The Show That Never Happened*], opened in May 2008, was based on the game played with the place, the tautology of image and reality, but also with digital manipulation of photography. Large-format photographs hung on the walls featured the very space they were in, albeit filled with additional elements of interior design – some of them could be simply absent from the room, while others were

601

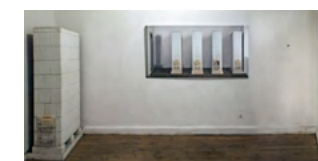
A. Leśniak, "Ci ludzie byli kobietami," <http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/varda> [access: September 20, 2018].

602

The cooperation continues: Wschodnia also participated in the 2018 edition of Fotofestival.

603

Grzegorski and Klimczak repeated the project in a different spatial context, carrying out the whole procedure in Warsaw, in one of the buildings of the Academy of Fine Arts. In Grzegorski's opinion, however, the action itself was more "mechanical" and the result was much worse than in the original version at Wschodnia – interview with Jerzy Grzegorski, November 2016.



Tomasz Matuszak, *The Show That Never Happened*, May 2008

highly improbable: a bookcase with books, a sideboard with plants or a multiplied cocklestove. The aim was to create an ambiguous situation in which the viewer would not be entirely sure what he or she was seeing – actual documentation or a digital simulation. As the artist recalls, the effect was so convincing that several years later someone claimed that the exhibition showed an installation consisting of four cocklestoves....<sup>604</sup>

The involvement in Fotofestival already had an element of adjustment to the festival logic – one can get the impression that some photographic exhibitions organized at that time at Wschodnia resulted from the desire to be involved with that cyclical event and would not have happened otherwise. Another slightly artificial and superficial character was the gallery's participation in the Łódź Design Festival in 2007, 2010 and 2012–2013; further I discuss one of the projects at that time, *MieszkaNIE* [apartment-not] by Marcin Polak, which best fits within the history and the unique character of Wschodnia. Much deeper and more important was Wschodnia's involvement in the Łódź Biennale – a cyclical festival brought to life by the artistic community previously associated with Muzeum Artystów. It marked the return to the idea of *Konstrukcja w Procesie* in the circumstances of progressive festivalization of Łódź culture. In October 2002, the conservative and right-wing politician Jerzy Kropiwnicki was elected Mayor of Łódź. In 1981, as vice-president of the NSZZ Solidarność Region Board, he played an important role in the first edition of *Konstrukcja w Procesie*, persuading workers of Łódź factories that an international art exhibition should be organized and that they should help artists.<sup>605</sup> When at the beginning of the new millennium he took the office of the Mayor of Łódź, it was his initiative to return to the idea of *Konstrukcja* and organize a cyclical artistic event of similar scope in the city.<sup>606</sup> Although Kropiwnicki is remembered for banning the 2003 Freedom Parade in Łódź (a street festival of techno and rave music held annually in 1997–2002), at the same time he actively supported the plans of the artistic community previously associated with *Konstrukcja* and Muzeum Artystów. As a result, an idea of a cyclical event called “Biennale Łódź” was developed, as well as an art center in the post-industrial buildings of the former “Uniontex” textile factory at 3 Tymienieckiego Street.<sup>607</sup> The aim was to make it the seat of Muzeum Artystów,<sup>608</sup> and to establish the Art Information Center with a documentation department, a library, a place for meetings and film screenings.<sup>609</sup> There were also plans to form branches of Galeria 86 and Galeria Wschodnia at the new center – spaces that both galleries could use for larger projects.<sup>610</sup> Although none of these plans were executed, in 2007 the “Fabryka Sztuki” [Factory of Art] culture center was established in the post-industrial buildings, co-managed by the City of Łódź and NGOs operating there – Łódź Art Center and Stowarzyszenie Teatralne Chorea [Chorea Theater Association].

604  
Interview with Tomasz Matuszak, January 2015.

605  
See Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [ed.], *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź, op. cit.*, p. 19.

606  
J. Głowacki, *The Łódź Biennale*, in: *Łódź Biennale 2004 & Łódź Biennale 2006*, exhibition catalog (Łódź: Fundacja Edukacji Wizualnej, 2006), p. 9.

607  
J. Głowacki, untitled, [in:] M. Szymańska [ed.], *Museum of Construction in Process* (Łódź: Fundacja Edukacji Wizualnej, 2006), p. 9.

608  
M. Nowakowska, “W Łodzi jak w... Bilbao.” Interview with Janusz Głowacki, *Kalejdoskop*, October 2004, No. 10, p. 20.

609  
I. Adamczewska, “Sztukę przywiozą tirami.” Interview with Janusz Głowacki, *Gazeta Wyborcza*, 12 August 2004, p. 5.

610  
*Ibidem*.

However, three editions of the Łódź Biennale were successfully completed in 2004, 2006 and – after an interval – in 2010. For the purpose of the first edition, the artistic community established a new NGO in 2003 – Stowarzyszenie Międzynarodowe Muzeum Artystów [the International Artists' Museum Association]. It was co-created by people associated with Muzeum Artystów and Galeria Wschodnia, including Waśko, Klimczak, Hartman, Matuszak, as well as Janusz Głowacki from Galeria 86. The latter also became the artistic director of the first edition. In his interviews he announced that the biennial would be a kind of continuation of *Konstrukcja w Procesie*, but it would also have a more professional character than the highly informal, improvised and often chaotic actions that characterized it earlier.<sup>611</sup> The biennial was also a continuation of *Konstrukcja* in terms of tactical rhetoric used to “justify” the artistic purposefulness of the event in the economic context. Like Waśko, who at the beginning of the 1990s spoke about the profits *Konstrukcja* would bring to the “business” and the inhabitants of Łódź, Głowacki followed the notion that after the deindustrialization of Łódź, culture could serve as a tool for the city's development. He declared: “The Biennale will ‘revive’ Łódź, make people want to come here, and that will affect the development of accommodation and catering facilities and create new jobs. I think art is a lead we could take. The creation of a vibrant cultural center, such as Bilbao in Spain, would attract tourists to the city. Because it is probably impossible to restore Łódź as a center of light industry at this point. Culture on which an economic base can also be built could be a great alternative.”<sup>612</sup>

The first edition of the Łódź Biennale in 2004 was successful in many respects. It strove to encompass three dimensions – global, national and local – by organizing three separate exhibitions. Their common principle was to present works created on site and related to those sites, which was the legacy of *Konstrukcja w Procesie*, and at the same time a vital tradition of the activity at Galeria Wschodnia. The exhibition of the local artistic community *W czterech ścianach* [Within Four Walls] was the most coherent in that context. Curators Janusz Głowacki and Grzegorz Musiał from Galeria 86 obtained access to several vacated apartments in a tenement house that were prepared for general renovation, inviting a group of Łódź artists to carry out site-specific installations and activities. The curators generally referred to the Łódź tradition of independent galleries run in private apartments, but the situation they created – the opportunity to bring radical interference into the material fabric of the rooms and transform them completely through artistic activity – most resembled the specificity of Galeria Wschodnia. The project also involved artists associated with Wschodnia and Muzeum Artystów – Klimczak, Cichosz, Borek, Matuszak, Kuzyszyn, Sołtysik and Leder. Apart from them, young artists, associated

611  
M. Nowakowska, “W Łodzi jak w... Bilbao.” Interview with Janusz Głowacki, *op. cit.*, p. 19.

612  
As for the “Bilbao effect”, to which Głowacki refers in the quoted statement – see J. Orzechowska-Waśkowska, “Sukces Bilbao możliwy tylko w Bilbao,” <http://www.institutobywatelski.pl/12022/komentarze/sukces-bilbao-mozliwy-tylko-w-bilbao> [access: October 5, 2018] and *eadem*, “Rewitalizacja po baskijsku. Kulturowy kod 'efektu Guggenheima,’” *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Sociologica*, 2015, No. 54, p. 109–125.



with Galeria Manhattan and represented by Agnieszka Chojnacka, Wiktor Polak, Artur Chrzanowski, Kamil Kuskowski, Łukasz Ogórek, Anna Orlikowska and Aleksandra Ska, were invited to confront their own artistic idioms with the site-specific convention. The *Palimpsest Muzeum* [Palimpsest Museum] exhibition also attracted the attention of the public. Its curator Aneta Szyłak invited a group of artists from all over Poland – including Supergroupa Azorro, Julita Wójcik, Grzegorz Klaman, Robert Kuśmirowski, Roman Dziadkiewicz, Janek Simon, Christian Tomaszewski, Elżbieta Jabłońska, Aneta Grzeszykowska and Jan Smaga – to play with material space and the historical and cultural context of the Museum of the History of the City of Łódź. Such an exhibition was a very good tactical decision on the part of the organizers of the biennial, as it allowed to take into account and symbolically emphasize the countrywide dimension of the event – neglected during the two previous editions of *Konstrukcja w Procesie* in the early 1990s – and as a result brought representatives of the artistic community from all over Poland to Łódź. Against this background, the least convincing was the global art exhibition organized in post-industrial buildings at 3 Tymienieckiego Street, featuring artists suggested by an international group of art critics. Apart from the fact that its global character was still limited to the countries of the West and the global North, it lacked a cohesive concept that would build ties between the individual works.

Although Gregory Volk stressed that the unique nature of the Łódź Biennale – thanks to the tradition of *Konstrukcja w Procesie* that stood behind it – would be the lack of domination of professional curators and managers of culture,<sup>613</sup> the most interesting events of the first edition were based on skillfully selected curatorial concepts, precise, expressive, yet at the same time leaving a lot of freedom to artists and artists. The lack of such accurate concepts was one of the reasons why the subsequent biennials in 2006 and 2010 failed to meet the expectations of the first edition. Experimenting with the format of the event – one large exhibition in post-industrial spaces (2006) or a series of small exhibitions and activities scattered throughout the city (2010) – it was impossible to achieve the power, cohesion and clarity of the whole project as it was the first time.

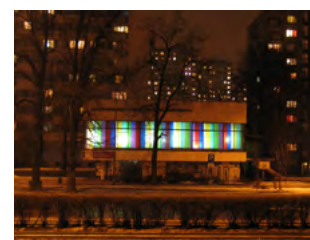
The hosts of Galeria Wschodnia, Klimczak and Chmielewska to be precise, were involved in the organization of the first and third editions of the biennial in 2004 and 2010. In those years, just as when Klimczak and Grzegorski operated within Muzeum Artystów, Wschodnia's activity was evidently declining. In 2004, apart from the aforementioned event during the biennial – exhibition and performance by Yaacov Chafetz – only two exhibitions and two one-day events took place at the gallery. In 2006, when Łódź Art Center

613

G. Volk, *The Łódź Biennale*, in: *Łódź Biennale 2004 & Łódź Biennale 2006*, op. cit., p. 13.

took over as the biennial organizer, Klimczak and Chmielewska were not involved. They returned for the third edition, when the Museum of History of the City of Łódź became the institution in charge of the project. Waśko, as the artistic director of the biennial, engaged Klimczak and Chmielewska as, respectively, the “executive director” of the biennial and the “project manager”. Both were also employed for two years at a special department of the museum for the purpose of organizing the event. There were also plans to organize another, fourth edition of the biennial in 2013, with Muzeum Sztuki in Łódź as an institutional partner. In the meantime, a political change took place in Łódź, Hanna Zdanowska became the Mayor of the city and the local government revised its previous cultural policy and withdrew its guarantees to finance the event at the original level.<sup>614</sup> As a result, the artistic community lost its festival.

In the 2000s, Wschodnia also received several grants from the budget allocated for the promotion of Łódź and its culture. It was mainly related to international projects involving artistic exchange, as well as the production of presentation materials for alternative gallery fairs. Between September and December 2003 the gallery took part in the *En Route* project. *Art for Drivers*, implemented jointly with partners from Germany and Spain – Kunstpflug e.V. in Baitz and Arte en Orbita in Zaragoza. The author of the idea, Susken Rosenthal, envisaged three month-long exhibitions in the unpopulated mountains of Aragon, Spain, in the fields and forests of Brandenburg and in the post-industrial landscape of Tymienieckiego Street in Łódź. Each of the partners invited artists from the other countries. The resulting artistic realizations were addressed “to the drivers” and therefore created along the roads.



*Café Europa*, screening of photographs in the windows of the former “Europa” café building, Łódź, February 2005

Some of the artists tried to adapt to the places they encountered, others moved their works in an attempt to find the right context for them. The strong point of the Łódź part of the exhibition was the project by Sibylle Hofter, who placed a series of photographs in a street parking lot, showing subsequent stages of childbirth as a commentary on the condition of post-industrial spaces in Łódź, which were “hibernate”<sup>615</sup> and the new reality was yet to be born in them. Hofter was also the initiator of the *Café Europa* artistic exchange project, carried out together with Galeria Wschodnia in Łódź and Berlin in February and April 2005, respectively. Both cases involved night projections in the windows of “significant” buildings – in the case of Łódź in the building of the former Europa Café, in the case of Berlin – in an abandoned shop, and in the building of the former

614

Interview with Jarosław Suchan, November 2018.

615

See project description in the catalog – S. Rosenthal, S. Hofter, S. Strehler [eds.], *En Route 2003. Art for Drivers*, exhibition catalog (Baitz: Kunstpflug e.V., 2003), p. 68.



Sibylle Hofter's installation in the car parking area at Tymienieckiego street in Łódź, part of the project *En Route. Art for Drivers*, November 2005



archive of the GDR Ministry of National Security (Stasi). Each part of the exhibition also consisted of two phases: in the first one – the presented photographic works by nearly twenty artists, and in the second – photographs sent in by city residents.

In the same year, Wschodnia, together with three other Łódź galleries – FF, Manhattan and Wymiany – went to Art Poznań, where they all presented themselves in the non-profit gallery section.<sup>616</sup> Each of them also showed works by several young Łódź artists. Klimczak and Grzegorski chose Łukasz Ogórek, Agnieszka Chojnacka and Wiktor Polak, who, at the aforementioned exhibition entitled *W czterech ścianach*, carried out works that were the closest to the activities that define the uniqueness of Wschodnia: Ogórek used a cocklestone he found on site and heated the temperature in the room to 36.6 degrees Celsius, while Chojnacka and Polak restored the atmosphere of everyday life the stripped-down interior, introducing furniture and people sitting in armchairs. Thanks to financial resources from regional and local government budgets, Łódź galleries jointly prepared and released a CD with a multimedia presentation specially for the fair. It included texts about each gallery written by Jolanta Ciesielska, a description of the artists' work shown at the fair, and in the case of Wschodnia – also the video clip *Galeria Życia* [The Gallery of Life] – a kind of videocatalog featuring photographic documentation and video recordings of selected exhibitions and events in the gallery in 1984–2004.<sup>617</sup>

In 2005, using the same sources of funding, Wschodnia also released its own CD with materials in Polish and English, including the video catalogs *Rok w galerii* and *Galeria Życia*, as well as an additional presentation with a text by Jolanta Ciesielska. The CD was created for the purpose of Wschodnia's participation in the last, most expanded edition of the *Site-ations International Sense in Place* artistic exchange project. It was carried out from July 2005 to June 2006 by a network of partner institutions from Wales, Spain, Poland, Iceland and Latvia thanks to funds from the European Union Culture 2000 Program and funding received by each partner in their respective countries. Like *En Route*, it entailed individual partners inviting selected artists from the other countries to their residencies and exhibitions. In Łódź, at the turn of September and October 2005, an exhibition called *Fabryka Fantasmagorii* [Phantasmagoria Factory] was held, organized by Klimczak in an abandoned factory at 26 Sterlinga Street. As a curator, he offered foreign artists and artists a reflection on the moment of suspension in which Łódź was – between the industrial past and the still undefined, uncertain future of a new usage for post-industrial spaces of the city. As he later reported, the participants of the exhibition “were somehow forced to [...] make their own ‘phantasmagorias’ compete with ghosts of the past.

616

Although the main purpose of participation in the fair was to meet with people running non-commercial galleries, Wschodnia was open to selling or intermediating in the sale of works – see M. Ludwisiak, “Chyba zrobili wrażenie,” *Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki*, 10 May 2005, p. 8. Previously, works shown at exhibitions organized by Wschodnia were hardly ever bought. In the few cases it happened, Klimczak and Grzegorski acted as intermediaries between the artist and those interested in the purchase, although they did not charge any fee – interview with Jerzy Grzegorski and Adam Klimczak, October 2016.

617

*The Life Gallery* video catalogue was shot and produced by Mariusz Sołtysik.

This act of competition could be found in performances, objects, installations and video presentations, in which they created a multi-layer discourse with the place currently undergoing aggressive revitalization.”<sup>618</sup>

Wschodnia used the financial resources allocated for the promotion of Łódź for the last time when it took part in *Supermarket* – an international fair of alternative galleries organized since 2006 in Stockholm by the artistic community itself. It is the largest undertaking of that kind in Scandinavia, every year attracting several dozen galleries from Scandinavian countries, Western Europe, as well as individual initiatives from Eastern Europe. The organizers choose galleries from all applications, leaving the shape and content of their exhibitions entirely to their discretion. The event has been held for years thanks to the support of public funds, international foundations, private companies, embassies and institutions from individual countries.



Galeria Wschodnia's stand at the Supermarket international art fair, Stockholm, February 2010

Polish galleries have participated in the fair since 2008, thanks to the support of the Polish Institute in Stockholm and the local and regional authorities.<sup>619</sup> Wschodnia's participation, as the only alternative gallery from Poland in 2010, was supported by the Łódź local government as part of activities promoting the city's candidacy in the competition for the title of European Capital of Culture 2016. For that occasion, the gallery published a catalog with documentation of selected exhibitions and events from its history and a new text by Jolanta Ciesielska.<sup>620</sup> Apart from the catalog, Wschodnia presented in Stockholm an exhibition of works by associated artists, including Józef Robakowski, Tomasz Matuszak, Małgorzata Borek, Mariusz Olszewski, Mariusz Sołtysik, Agnieszka Chojnacka and Wiktor Polak, which could be bought during the fair. However, sales were not the most important. Chmielewska and Klimczak emphasized: “First of all, networking was important for us. [...] The opportunity to get acquainted with the profile of so many independent artistic places is priceless. Trade fair? Why not, each of these initiatives has to support itself somehow, so if someone manages to sell something, it is great.”<sup>621</sup>

In the 2000s and early 2010s, Wschodnia continued to specialize in installations, including site-specific works, carried out “for the place”. Performance art was sporadically present, while photography was featured more often, partly due to the gallery's regular participation in Fotofestival. A new element was the relatively frequent exhibitions of object-paintings. They emphasized their object-like character through their scale and texture, as in the case

618

A. Klimczak, *Sense of Phantasmagoria*, in: J. Clarkson, S. O'Reilly [eds.], *Sense in Place. Site-ations International, Europe 2005/06*, op. cit., p. 65. Translation modified.

619

A. Tomaszewska, “Supermarket – Stockholm Independent Art Fair (a sprawa polska),” in: A. Pindera, A. Ptak, W. Szczupacka [eds.], *Inicjatywy i galerie artystów*, op. cit., p. 63–64.

620

See J. Ciesielska, “*Wschodnia Gallery – Extraordinary People, An Extraordinary Place*,” trans. E. Wysakowska-Walters, in: *Wschodnia Gallery* (Łódź: Galeria Wschodnia, 2010), p. 3-15. It was a translation of an abbreviated version of the text by the author, titled *Wschodnia. Niezwykli ludzie, niezwykle miejsce*, the archive of Galeria Wschodnia.

621

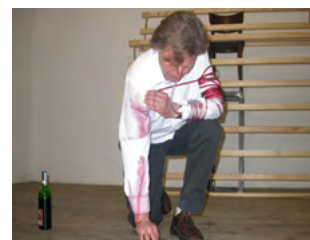
A. Tomaszewska, “Supermarket – Stockholm Independent Art Fair (a sprawa polska),” op. cit., p. 71. Just a handful of works were sold then, however, only some by Małgorzata Borek and Mariusz Sołtysik found buyers – interview with Adam Klimczak, September 2018.

of Małgorzata Borek, they were painted on shaped canvases, as in the case of Robert Rabięga, made of non-traditional materials and using original techniques, as in the case of Jacek Mrozowicz and Wojciech Leder, or integrated with the gallery's space, as in the case of Aleksandra Gieraga. They also carried out a conceptual dialogue with the tradition of painting, as in the case of the works by Arkadiusz Sylwestrowicz, who would place two canvases with themes referring to competitive painting trends on small industrial pallets. Ryszard Waśko also offered a new, painterly take on playing with objectification and materiality of image. At the end of 2001, two of his exhibitions were held at Wschodnia – *Obrazy intymne* [Intimate Paintings] and *Breaking News*. The former focused on emails that Waśko painted in oil paint on canvas, using a small brush and a magnifying glass. Apart from the reflection on the lack of anonymity and privacy on the Internet, these works were part of his interest in transmedia activities, developed since the 1970s. The exhibition also featured a white, encaustic painting with the address of the artist's fictional website and a response to a recent event – a large-format photo of a TV screen with CNN news about September 11 and the collapse of World Trade Center towers. The latter exhibition combined those two themes. Waśko presented a series of white encaustic canvases with barely visible subtitles from TV news – a silent commentary on the media noise around the WTC terrorist attack.

The conceptual game with the painting tradition, white monochrome convention and the “white cube” used to comment on social reality was also featured in Kamil Kuskowski's painting installation *Antysemityzm wyparty* [Repressed Anti-Semitism] in March 2010. On the opposite walls of both Wschodnia's rooms, the artist used black paint to reproduce anti-Semitic inscriptions found on the walls of Polish cities, and then painted them over with white, thus referring to the social initiatives that involve removing hate speech from public space. However, the inscriptions did not disappear but turned into fuzzy, blurred, slowly emerging “afterimages”. Thus, the installation showed anti-Semitism as something repressed, but also – like all repressed things – never entirely weeded out and stubbornly returning. The project addressed both anti-Semitism in the strict sense, as well as “anti-Semitism without Jews” – functioning as a general, empty figure of the phantasmatic Other.

In November 2007 the audience encountered empty space once again, this time at the exhibition of Łukasz Ogórek. The title was “space” in quotation marks – a figure well reflecting the character of this and other neoconceptual projects of the artist, who continually created situations that needed to be complemented with other people's actions. However, Wschodnia's space was only seemingly empty – a short-range radio transmitter aired four broadcasts in the

gallery. On the walls there was information about their respective frequencies, and on the floor there were portable radios that the audience could use to listen to them. These were the statements of four people involved in art criticism and curating exhibitions, asked by the artist to refer to the situation designed in such a way. Grzegorz Musiał reconstructed Ogórek's creative attitude, focused on the search for structures of reality inaccessible to the senses. Magdalena Ujma presented her reflections on the media status of this project and the immaterial, delocalized place from which she addressed the audience. Jarosław Lubiak analyzed the whole situation created by the artist and touched upon the theme of an art critic as a would-be or unfulfilled artist, while Jolanta Ciesielska provided the artists with a handful of practical advice from an experienced art critic and curator concerning the strategy in the field of art. The material and invisible radio space that Wschodnia turned to as part of Ogórek's project not only exposed the creative role of people mediating the communication between artists and their audience, but also seemed to thematize the question whether all those involved in the communication that art is “are on the same wavelengths”.<sup>622</sup>



Janusz Bałdyga's performance at the opening of the exhibition *Marked Places*, April 2006

During the discussed period, the gallery was also visited by artists from earlier decades. Some of them referred to their previous activities at Wschodnia, repeating their elements in new settings and reinterpretations. In April 2006, Wschodnia presented an exhibition by Janusz Bałdyga entitled *Miejsca Znaczone* [Marked Places]. It consisted

of objects, installations and performances that referred to the idea of democracy and its distortion in the form of the “Demo” version – a marketing product masking the reality dominated by economic and social inequalities.<sup>623</sup> During the opening Bałdyga performed an action which partly referred to his performance in 1988: using a long tube wrapped around his arm, he sucked wine from a bottle and then slowly blew it out on the floor, letting it to leak through the white sleeve of his shirt. Both this and the fact that the artist performed his work against the background of an installation consisting of a kind of ladder and a reproduction of the painting by Feliks Szczyński-Kowarski, *Proletariusze* [The Proletarians], lent his gesture a more expressive and dramatic character than in his earlier performance, so it could be read as a criticism of capitalism, economic inequalities and social hierarchy. Witosław Czerwonka and Zygmunt Piotrowski also referred to their activities “for the place” at the end of the 1980s. Twenty years after moving the sound recording of his own studio from Sopot to Łódź,<sup>624</sup> Czerwonka executed the project *Kilka obrazów*

622

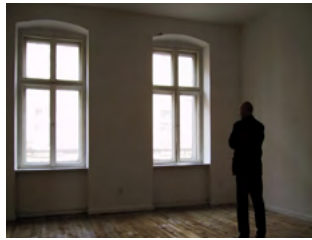
See A. Leśniak, “Sztuka na fali,” [http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/ogorek\\_rec](http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/ogorek_rec) [access: September 20, 2018].

623

See the description of Bałdyga's entire performance and exhibition – A. Leśniak, “Miejsca znaczone,” [http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/miejsca\\_znaczone](http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/miejsca_znaczone) [access: September 20, 2018].

624

The installation *Przestrzeń przenośna – Sopot w Łodzi*, completed in May 1988 at Wschodnia, was part of a larger project. After the exhibition at Wschodnia, Czerwonka recorded an acoustic model of the gallery space and “moved” it to the Wrocław gallery in Ostrów. Its sound picture, in turn, went to the Zielona Góra-based “po” gallery, and the latter's – to the recurring meeting *Zapraszam do pracy* [I Invite You to Work], organized by Andrzej Ciesielski in Karlino near Koszalin. This way, the project linked a number of alternative art places of the late 1980s into a single network or “relay” – W. Czerwonka, “Kilka obrazów dla Wschodniej,” <http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/czerwonka> [access: September 20, 2018].



Zygmunt Piotrowski, *Groundwork – A Presentation of Work*, May 2003

*dla Wschodniej* [A Few Pictures for Wschodnia]. Using a number of devices that recorded video and measured the humidity, temperature and ground movements, he created a portrait of the material fabric of Wschodnia. During the exhibition, images of the gallery's interiors and visualizations of other collected data were displayed on its

walls and windows. In May 2003, with his performance *Groundwork – pokaz pracy* [Groundwork – A Presentation of Work], Piotrowski attempted to face Wschodnia's space again: to submit to its impact and at the same time to saturate it with his own presence. This time the artist clearly focused on the new, wooden and unpainted gallery floor. He started his work by washing the boards thoroughly and then meditated, moving slowly through the drying wood.

The new floor was installed in both gallery rooms several months earlier. In November 2002, Maciej Kurak made a site-specific installation called *Dekonstrukcja* [Deconstruction] – the most radical intervention in the gallery's material fabric to date. In the larger gallery room, the artist tore off some of the old floorboards and then reattached them, albeit bent, thus forming a kind of a bulge on the floor. In the smaller room, he created an even more expressive effect: the arched floorboards formed a kind of cover, shelter or habitat in which a sleeping place was arranged. Before starting the work, Kurak promised Klimczak and Grzegorski that he would restore the floor to its previous state, but after the exhibition it turned out that the broken and bent boards could not be put back. The artist financed the purchase and installation of new, longer floorboards.<sup>625</sup> The counterpoint for that event was Mirosław Filonik's project, which evoked the memory of the destroyed elements of the tenement housing of Wschodnia. In February 2012, outside the gallery window, on the outside wall of the building, the artist created an installation made of fluorescent lamps – a phantom outline of a Wschodnia's non-existent balcony, removed in the early 1990s.

Already in its first decade, Wschodnia became known as a place of confrontation and integration of artists from different generations, and in particular – as a space for the “prolonged life” of the neo-avant-garde. In the following decades, this generational accumulation grew with the return of renowned representatives of that group and the emergence of new groups of artists, just entering the artistic scene. What is more, at the beginning of the new millennium, the milieu of the gallery began the process of its own autonomous historicization and celebration of the neo-avant-garde. Józef Robakowski put forward a proposal to establish the Katarzyna Kobro Award. It was a joint initiative of the artist and Łódź

625

Interview with Jerzy Grzegorski and Adam Klimczak, October 2016.



Maciej Kurak, *Deconstruction*, November – December 2002



Mirosław Filonik, light installation – the outline of Wschodnia's non-existent balcony, February – March 2012

entrepreneurs and art collectors, Dariusz and Krzysztof Bieńkowski, who agreed to found the financial prize, with the consent of the artist's heirs: daughter Nika Strzezińska and nephew Georg von Kobro. Starting in 2001, the award, subtitled “Artists for the Artists”, was granted at Galeria Wschodnia, run by artists, by the Committee that also consisted of changing groups of artists. The Committee first nominated three candidates for the award, and from among them selected the winner. That person automatically joined the Committee of the subsequent edition of the competition. The award ceremony involved an exhibition or a show of the winning artists. During the first edition, the cash prize was 5000 PLN, and since the second edition this amount has doubled. Additionally, the Bieńkowski brothers bought the work from the award-winning artist. After the sixth edition in 2006, Krzysztof Bieńkowski withdrew from the project, and his brother Dariusz became the sole sponsor of the cash prize.

According to Robakowski's idea, the award was granted to progressive artists who practice non-commercial art, as well as to initiate cultural events and organize artistic life. These features contributed to Robakowski's concept of creative independence and described the attitude advocated in the neo-avant-garde circles of the 1970s. The very concept of “neo-avant-garde” did not appear in the description of the award criteria – instead, Robakowski used a more universal category of “progressiveness”, which has been used since the exhibition *Żywa galeria*. Nevertheless, the initiative to establish the Katarzyna Kobro Award may be interpreted in the context of Robakowski's aspiration to create an independent, self-organizing, non-institutional mechanism of recognition and ensuring that representatives of the neo-avant-garde of the late 1960s and early 1970s have an appropriate place in the history of art. It also seems that the idea of establishing this distinction can be associated with the negative experience of the above mentioned exhibition *Refleksja conceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965–1975*, which overlooked many of the key figures of that era. Winners of subsequent editions of the award in 2001–2009, that is Zbigniew Dłubak, Jürgen Blum-Kwiatkowski, Andrzej Dłużniewski, Krzysztof Bendarski, Teresa Murak, Krzysztof Wodiczko, Jerzy Lewczyński, Zbigniew Rybczyński and Andrzej Lachowicz hailed from the neo-avant-garde and for the most part were not included in that exhibition.<sup>626</sup> In 2011, when the process of institutional canonization of the neo-avant-garde was already well advanced, Muzeum Sztuki in Łódź took over the organization of the subsequent editions of the award, during which artists of the younger generation were among the winners.<sup>627</sup>

Although in the 2000s Wschodnia joined the mechanisms of festivalization and the project grant system, for a decade it managed to avoid full self-institutionalization and transformation

626

In this respect, the establishment of the Katarzyna Kobro Award in 2001 as a symbolic gesture to demand recognition of the achievements of marginalized artists from the neo-avant-garde background preceded the project by Zbigniew Libera, titled *Mistrzowie/Masters*, produced and presented for the first time in 2004 at the private, non-commercial Atlas Sztuki gallery in Łódź.

627

In 2011–2018, Zygmunt Rytka, Natalia LL, Cezary Bodzianowski, Robert Rumas, Jadwiga Sawicka, Karolina Wiktor and Piotr Bosacki received the award. The greater representation of women is also noteworthy – at the time when the award was granted at Galeria Wschodnia, Teresa Murak was the only female winner.



into a non-governmental organization. This was made possible by “connecting” to other institutional festival and project managers, or by Wschodnia’s hosts’ membership in other NGOs, such as the aforementioned Stowarzyszenie Międzynarodowe Muzeum Artystów or Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja [Art and Documentation Association] founded in 2009. The main goal of the latter was to organize a festival and publish a scholarly journal on documentation of artistic activities in the broad sense. Grzegorski and Klimczak became founding members of the association, and Wschodnia became its seat. Although the gallery remained a separate entity, it was to serve as one of the main venues. Łukasz Guzek was the principal initiator of the whole project and the president of the association. Other founders included Józef Robakowski, Anka Leśniak and Karolina Jabłońska – the latter two hosted the lodz-art information website in 2006–2015, which published reports and reviews of artistic events in Łódź.

In 2009–2014 the association organized the Art and Documentation Festival. During the first five editions, the main element was the exhibition *Sztuka – Obiekt – Zapis* [Art – Object – Registration], presenting the submitted documentation of contemporary artistic activities. As it turned out, the formula of open admissions was not a good idea – featured materials were of uneven quality and the exhibition itself lacked uniform expression<sup>628</sup> However, the curatorial concepts of smaller exhibitions, activities, screenings and presentations, as well as discussion panels and conferences on historical issues worked very well. One of the undisputed merits of the Art and Documentation Festival was that it reminded or reflected upon such phenomena of Galeria 80 x 140 and Galeria A4, Galeria Czyszczenie Dywanów and Kultura Zrzuty.

Wschodnia participated in each edition of the festival, providing a venue for the presentation of documentation of artistic activities and alternative galleries, as well as performance activities, which were a form of reflection on the reconstruction of events from artistic life. The most important project from the perspective of the history of the gallery itself was *Rekonstrukcja* [Reconstruction] – Karolina Breguła’s action carried out in April 2011. At first, the artist wanted to get acquainted with the gallery’s archive, choose documentation of several recorded performance activities and perform a re-enactment, during which those activities would be reduced to utilitarian activities from everyday life. However, when it turned out that the archive was fragmented, disordered, and even scattered in several different places, she decided to focus on integrating it and organizing materials it contained. She invited Klimczak and Grzegorski to take part in such performance. All three of them, dressed in white uniforms and gloves, carried out an action consisting of browsing through the materials, identifying them

628

Since 2011 Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja has been organizing at Wschodnia regular exhibitions of works by its members.

and putting them into folders dedicated to particular events in the history of the gallery. That evening, the audience was also involved in their symbolic activities – signaling the need to undertake more methodical research on archives and history of Wschodnia.

In 2011, when it became clear that the subsequent edition of the Łódź Biennale would not be organized, Chmielewska began to work on establishing her own NGO, whose tasks would include obtaining grants for activities carried out by Wschodnia. Together with Klimczak and Izabela Robakowska (Lejk) she founded the In Search Of... Foundation, registered in October 2011. The intention was for it to operate as part of Wschodnia, but also, in a way, in parallel – initially there was no mention of the gallery’s custody in the statute of the foundation. Aware of the difficult experiences with the *Continuum* project, Chmielewska wanted to start with small initiatives but she had to adapt to the logic of the grant system. Shortly after the registration, the foundation submitted its first grant application to the Ministry of Culture and National Heritage. In order to receive a grant for a series of smaller events to be organized within a year, Chmielewska merged them into a single, multi-month program, entitled *Sztuka obiecana* [Promised Art].<sup>629</sup> The project was granted the funds but due to a clerical error the Ministry did not provide this information until the second half of the year. After signing the contract in September 2012, the foundation had less than four months to implement the annual program. As a result, a series of smaller events turned into a single, complex project with many elements.<sup>630</sup>

*Sztuka obiecana* proved Wschodnia’s potential: the team’s organizational skills, ability to create a conceptually coherent program, as well as their symbolic and integrative capital, which made it possible to involve artists from different backgrounds or generations and collaborate with other institutions. This project was a synthesis of all previous interests, spheres and attitudes of the gallery hosts. It referred to the exhibition *Kręgi Wschodniej*,<sup>631</sup> as well as to the history of the artistic community in Łódź: “As part of *Sztuka obiecana*, we wanted to refer to the communal activities on which the *Konstrukcja w Procesie* and the subsequent idea of the Łódź Biennale were based, as well as to the tradition of artistic places established by Łódź residents.”<sup>632</sup>

A reminder of local traditions of the avant-garde graphic design and its neo-constructivist continuation in later decades was the exhibition *Kody dialogu – łódzka kultura znaku* [Dialogue Codes – Łódź Culture of the Sign], developed by Martyn Kramek and Janusz Zagrodzki at Miejska Galeria Sztuki [Municipal Art Gallery] in Łódź. It was expanded with three murals built in the public space: Gregor Gonsior painted a mural based on Samuel Szczekacz’s typographic composition and the 1993 *Konstrukcja w Procesie* logotype by

629

It was, of course, an allusion to Łódź as the “promised land”, but also, as it seems, to the very logic of applying for a grant, when one needs to “promise” that specific artistic activities will be carried out and the planned effects achieved.

630

Interview with Ewelina Chmielewska, July 2016.

631

A. Klimczak [ed.], *Promised Art. Cirole of Wschodnia II* (Łódź: Fundacja In Search Of..., 2012).

632

A. Leśniak, “Sztuka obiecana.” Rozmowa z Adamem Klimczakiem, [http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/in\\_search](http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/in_search) [access: September 20, 2018].



Tadeusz Piechura, while Sylweryusz Koperkiewicz and Tomasz Mikinka painted a relief mural based on Jürgen Blum-Kwiatkowski's design. The selection of these works was a testament to the desire to emphasize crucial moments in the history of art: the avant-garde of the interwar era, the neo-avant-garde of the turn of the 1960s and 1970s, and *Konstrukcja* which continued their traditions in the following decades.<sup>633</sup> This action also had an additional, interventional dimension: it was an attempt to introduce iconography related to the history of the local artistic community into the public space of Łódź, which would be an alternative to dozens of murals painted in Łódź since 2009 on the initiative of the Urban Forms Foundation – examples of globalized street art, mostly without any connection to the local context.

The second important element of *Sztuka obiecana* was the meeting *Dialog wspólnot* [Dialogue of Communities]. It was then that Wschodnia managed to create a forum – planned many years earlier<sup>634</sup> – for an international network of galleries from Poland, Germany, Bulgaria, Ireland, Israel and Spain, especially those with whom it had cooperated in the past. During the meeting, leaders of each individual venue presented the documentation of their activities to date and discussed the possibilities of further cooperation – international projects and artistic residencies.

*Sztuka raz!* [Art Now!] project referred to the community



Aleksandra Ska, *Personal Artistic Act*, performance against the screening of Natalia LL's *Consumer Art*, *Art now!*, October 2012

traditions of the Łódź-based Kultura Zrzuty, *Konstrukcja w Procesie* and Muzeum Artystów, as well as to the traditions of Wschodnia itself. It was a series of situations on the theme of food and drink, and intended as opportunities for social meetings, performance of personal bonds, gestures of hospitality and attempts at dialogue. On the first day, at the customary time of subsequent meals,

artists invited to the project arranged actions in several places. At Wschodnia, after breakfast, Janek Simon tried to produce mineral water by adding various minerals to tap water. The second breakfast, prepared by Aleksandra Ska, took place in the courtyard of Muzeum Sztuki, against the background of the screening of Natalia LL's film *Sztuka konsumpcyjna* [Consumer Art]. Ska stood with strings of sausage looped around her neck, cutting off pieces with a knife and serving them to the guests. For dinner,



Józef Robakowski showing how to make a drink called „Poland Is Not Yet Lost!”, *Art now!*, October 2012

633

See M. Dzięgielewska [ed.], *Promised Art. Codes of Dialogue* (Łódź: Fundacja In Search Of..., Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, 2012).



*Dialogue of Communities*, September 2012

634

At the beginning of the 2000s, the idea emerged to organize “The European Forum of Galleries and Places of Art” at Wschodnia – document *Wystawy projektowane w Galerii i przy współpracy z Galerią ON z Poznania w 2001 roku*, computer printout, the archive of Galeria Wschodnia.

Adam Klimczak proposed to repeat the action of eating fish, once initiated at Wschodnia by Yaacov Chefetz. This time the dinner and conversation with Chefetz was carried out via Skype, with foreigners living in Łódź asked by Klimczak to conduct a “dialogue” in their native languages. For afternoon tea, the audience went to Galeria Wymiany,<sup>635</sup> where Łukasz Skąpski served the scent of cake released from under a glass lid. Dinner at Muzeum Książki Artystycznej, accompanied by a concert by Łukasz z Batut, consisted of dishes prepared by Ewa Zarzycka, Maria Apoleika and Andrzej Różycki, and an electrifying drink “Jeszcze Polska nie zginęła” (“Poland Is Not Yet Lost”) mixed by Józef Robakowski. The day ended with a supper – broth and moonshine prepared by Sophie Jocz.<sup>636</sup>

Two projects referred to Wschodnia itself. Karolina Breguła produced a video entitled *Wschodnia poprzedniego wieku* [Wschodnia of the Previous Century] – an interview with Grzegorski, Klimczak and Chmielewska, as well as a group of people from the Łódź artistic community, concerning selected exhibitions and events



Marcin Polak, *apartment-not*, September – October 2012

organized by the gallery. This was another symbolic gesture indicating the need for more systematic research into its history. Marcin Polak presented a vision of “alternative history” of Wschodnia in his above mentioned project *mieszkaNIE*, which was also part of the Łódź Design Festival program. The artist wanted to show what Wschodnia rooms would look like

if Klimczak and Chmielewska used the entire space for residential purposes. The walls of both exhibition rooms were painted in shades of green<sup>637</sup> and brown, and designer furniture was brought in, mostly borrowed from Łódź artists. There were paintings and photographs hanging on the walls, and the room décor consisted of art objects found in the nooks and crannies of the gallery, as well as borrowed from Grzegorski's and Polak's own collections. Initially the idea was to hang curtains but ultimately Polak decided against them at Klimczak's request. The project was an experiment that would lead to the temporary abolition or suspension of the long-time division of Wschodnia into two separate worlds: a gallery and an apartment. Polak wanted Klimczak and Chmielewska to actually live in the rooms he arranged and do their daily household chores there. This was not entirely successful – the arranged apartment remained a display only. However, it also provided background for several other events, including the debate *Galeria Wschodnia – przeszłość, teraźniejszość, przyszłość* [Galeria Wschodnia – the Past, the Present, the Future], with the participation of Adam Klimczak, Jerzy Grzegorski, Marcin Polak and hosted by Tomasz Załuski.

635

Another edition of *Sztuka obiecana* was held at Galeria Wymiany: the exhibition *Kwiatki, bratki i stokrotki* [Flowers, Pansies and Daisies], prepared by Izabela Robakowska as a show of “first artistic gestures”, activities retrospectively considered by today's artists as the beginnings of their work. See I. Robakowska [ed.], *Promised Art. Pansies and Daisies* (Łódź: Fundacja In Search Of..., 2012). The project referred to the tradition of Galeria Wymiany and its Multimedia Collection, in which Józef Robakowski gathered, among others, “mental objects”, not fully developed artistic projects but something that can be called “larval art” – see T. Załuski, “On Art History and Its Advantages for Living, Józef Robakowski's Exchange Gallery and Multimedia Collection,” *op. cit.*, p. 80.

636

See the video documentation of the subsequent episodes of this all-day event – In Search Of... Foundation [eds.], *Promised Art. Art, please!* (Łódź: In Search Of... Foundation, 2012), DVD accompanying the book.

637

Earlier, one of the gallery rooms had also been painted green and arranged in the same way as a living room by David Lynch, who came to Łódź for the Camerimage Festival and his own exhibition in Atlas Sztuki in December 2003 and shot a short film entitled *Green Room*, later included in his film *Inland Empire*.

Polak initiated the meeting because together with the gallery hosts he wanted to think about the character of such a place in the new circumstances of cultural activity, determined by the grant system for non-governmental organizations. He also developed a vision of renewed cooperation between Łódź art venues, with which Wschodnia could jointly apply for grants and organize artistic events. Finally, he touched on the important issue of what had been featured at the gallery in recent years. He asked whether it should retain its open approach, or whether in response to the new conditions it should specify and narrow down its program. It was an appropriate and necessary intervention, because after 2000 of the network and contribution-based mechanism of shaping Wschodnia's program did not quite work when confronted with the new reality. The expansion of the close circle of people submitting proposals for artistic exhibitions and events to include Ewelina Chmielewska and Izabela Robakowska, the continuous expansion of Wschodnia's network and establishing cooperation with new people and places from abroad, involvement in festivals and at least partial adaptation to their subject matter, as well as the weaker moderation of milieu flows and a freer choice of exhibition proposals than in the 1980s – all these factors contributed to Wschodnia's program being characterized by considerable inconsistency and unevenness. During the debate, however, Klimczak consistently defended the openness of the program and argued that private art places such as Wschodnia would retain their *raison d'être* in the future – they had already survived many crises and were able to adapt to the ever-changing conditions, and thus, paradoxically, turned out to be the most durable initiatives.

In the 2000s, Wschodnia indeed suffered a number of economic crises related to the need to maintain the premises. We should bear in mind that in 2000 the gallery's premises was given the status of an art studio, which made it possible to lower the rent. However, it increased systematically in the following years: between 2000 and 2013 almost threefold – from PLN 482 to PLN 1550 – which was not accompanied by a similar increase in earnings of the gallery hosts. In mid-2001, Wschodnia was in arrears with rent payments and received lease termination notice but the debt was settled and the specter of eviction postponed. It returned later in 2003, 2004 and 2006, when the arrears in rent payments and eviction notices reappeared. Each time, however, the matter was settled amicably.<sup>638</sup> At that time, Klimczak earned his living mainly from conservation work and visual advertising projects for business. Some financial stability was achieved in 2009–2010, when he and Chmielewska were employed by the Museum of History of the City of Łódź, working on the organization of the Łódź Biennale. Grzegorski started working in the education sector: he completed a degree in typhology and in 2000 found employment at the School and Educational Center for Visually Impaired Children in Łódź.<sup>639</sup>

638

Lease agreements and official letters concerning the premises occupied by Galeria Wschodnia from 2000–2013, the archive of Administracja Zasobów Komunalnych Łódź–Śródmieście.

639

Interview with Jerzy Grzegorski and Adam Klimczak, October 2016.

Characteristically, it was Wschodnia that gave the incentive to start a discussion on the economy of artistic production and the organization of cultural events, as well as on the sources of income for artists, becomes therefore symbolic. In April 2012, the gallery opened the exhibition *Zawód artysty* [Occupation Artist], organized by Marcin Polak. A group of artists from Łódź, mainly from the young generation, showed their “hackjobs” – objects created as part of their paid work. The project was based on a play with the convention of “reversed ready-made”: items on display tried “to pass as” art objects and installations but at the same time emphasized their utilitarian character and financial aspect, thus setting artistic creativity in the economic and social conditions of life and work of artists.<sup>640</sup>

From the very beginning, the exhibition was accompanied by postulates of changes in cultural policy and the ways in which institutions operate, including regulation of remuneration for artistic activity. The initiative inspired part of the Łódź artistic community, who started self-organizing. In the following months, discussion meetings were held, during which an initial attempt was made to highlight the problems faced by artists, and a survey was conducted among Łódź artists, which allowed them to diagnose their situation, collect their postulates and present them at the Regional Congress of Culture held in Łódź in October 2014. A working group was also established – with the participation of Wschodnia hosts – which undertook consultation within the milieu and on that basis submitted a number of proposals for changes in local cultural policy to the Department of Culture of the Łódź City Council. These included ideas for creating a municipal scholarship program for artists, increasing accessibility and regulating the rules of allocating premises for art studios, postulates for redistribution of financial resources – shifting them from the pool of major festivals and allocating them to smaller projects, as well as introducing a transparent mechanism for awarding grants and micro-grants for cultural activities.<sup>641</sup> Some of these proposals were then put into practice.<sup>642</sup> The grant system itself was not contested in principle – it still appeared to be a substantial alternative to arbitrary politicians' and officials' decisions. The *Zawód artysty* exhibition and the self-organization of the Łódź artistic community it inspired were part of the context of national undertakings of such kind at the turn of the 2000s and 2010s. This mainly concerns Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej [Citizen Forum for Contemporary Art], which fought, among other things, for fees to be paid to artists for participation in exhibitions, as well as for the regulation of labor rights in that professional group and its coverage with health and pension insurance scheme.<sup>643</sup>



The *Occupation Artist* exhibition, April 2011

640

See T. Zaluski, “Napięcia, negocjacje, przechwyty i odzyski. Sztuka jako polityka redystrybucji,” in: *idem* [ed.], *Skuteczność sztuki* (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014), p. 550–552.

641

See *ibidem*, p. 553–554.

642

These included above all creation of a municipal scholarship program for artists, increase of the number of premises rented for art studios, as well as introduction of new regulations that would determine who was entitled to them. Both were later mentioned as examples of the real, successful changes in the cultural policy in Łódź – see the report “DNA miasta. PRK 2020+. Ewaluacja. Łódź 2017,” p. 44–45, [https://bip.um.lodz.pl/files/bip/public/Urzed\\_Miasta/Ogloszenia\\_i\\_zawiadomienia/WKuL\\_7271\\_DNA\\_PRK2020\\_171123.pdf](https://bip.um.lodz.pl/files/bip/public/Urzed_Miasta/Ogloszenia_i_zawiadomienia/WKuL_7271_DNA_PRK2020_171123.pdf) [access: November 5, 2018].

643

See T. Zaluski, “Napięcia, negocjacje, przechwyty i odzyski. Sztuka jako polityka redystrybucji,” *op. cit.*, p. 549–550.



## Anniversary – and then what?

After a hard-working and very successful end of 2012, Wschodnia experienced the precarity associated with the project grant system. Despite submitting many grant applications, it did not receive any funding. This was further exacerbated by constantly increasing costs of maintenance of the premises. Under such difficult circumstances, the specter of the closure of the gallery returned. However, its thirtieth anniversary was approaching and it had never celebrated its anniversaries before. Therefore it was decided that the In Search Of... Foundation would apply for a grant for a number of projects related to the celebration of the gallery's jubilee. This time, the application was approved by the group of experts and officials of the Ministry of Culture and National Heritage, and Wschodnia was granted the necessary funds to start the process of historization of its activities.

The main event of the jubilee celebrations was the exhibition *Prolegomena do nauk ekonomicznych prowadzonych od kuchni. Trzydzieści lat Galerii Wschodniej* [Deliberations on Economics Cooked Up in the Back Room. 30 Years of Galeria Wschodnia], prepared by Muzeum Sztuki in Łódź<sup>644</sup> and partially financed from the above mentioned grant. What was important here was the decision to go beyond self-organization practices and to entrust the work on creating a narrative about the history of the gallery to someone from the outside, as well as to strive for the exhibition to gain the appropriate rank and the gallery itself to become part of the institutional canon. The curator of the exhibition, Daniel Muzyczuk, carried out a query of the still incomplete and disordered archive of the gallery and on its basis attempted to tell Wschodnia's history through a selection of photographic and video documentation. In his narration, he recalled the prehistory of the gallery, i.e. the activity of Trupa A i P, and referring to the gallery itself, focusing mainly on the turn of the 1980s and 1990s as a period of shaping the profile, identity and rank of Wschodnia. He perceived the aspiration to create an alternative art gallery through the prism of the extended autonomy of the artist who gained power over the conditions in which their work was presented, but at the same time he tried – by presenting the results of Mikołaj Iwański's analyses, visualized by Jakub de Barbaro<sup>645</sup> – to set them within the changing economic conditions of artistic output. The result was not a purely historical exhibition, but rather an update of history in the context of contemporary issues of the economy of art, posing a question about the conclusions that can be drawn today from a look at Wschodnia's adventures. Therefore, apart from archival materials, the exhibition also featured works and activities by invited artists – Józef Robakowski, Ewa Zarzycka, Karolina Breguła, Marcin Polak, Janek Simon and Tomasz Szerszeń, most of them prepared specially for this occasion.

644

See herein, p. 428-441.

645

See. M. Iwański, J. de Barbaro, *Analysis of the Economic Model and Representation of Statistical Research Results*, herein, p. 479-485.

Three projects were particularly important in the context of the economic conditions of artistic creativity highlighted by the curator. Tomasz Szerszeń made a reference to a set of advertisements for shops and enterprises from the 1991 catalogue for *Kręgi Wschodniej*. He also checked and showed how few of them survived, and recorded the current economic environment of Wschodnia in the form of photographs of signs and advertisements of nearby shops, companies and services. His work inspired reflection on the turbulent processes of economic and political transformation as the background of Wschodnia's history and testified to the surprising durability of the artists' self-organizational initiative. Marcin Polak prepared an installation entitled *Zawód artysty II* [Occupation Artist II], referring to the earlier exhibition of the same title, held at Wschodnia. In addition to a set of "hackjobs", it included a visualization of the results of a survey on the earnings of a group of Łódź artists – specific sums and sources – as well



Janek Simon, *Wschodnia: Distillation* – auction at the opening of the exhibition *Deliberations on Economics Cooked Up in the Back Room. 30 Years of Galeria Wschodnia*, Muzeum Sztuki in Łódź, April 2014

as a set of postulates concerning necessary changes in Łódź's cultural policy, presented by artists, art critics, heads of cultural institutions, social activists and academic researchers. The nodal point of the opening was Janek Simon's action, on the one hand aimed at "pataeconomic" processes of reintegrating things into economic circulation and giving them perverse value, and on the other hand – at the procurement of financial resources for one's own activity. He collected objects found in the nooks and crannies of Wschodnia – artwork, props and material waste left over from exhibitions and performance activities in the gallery – and during the opening of the exhibition he made an attempt to auction off that special "collection". His accomplice, Jakub de Barbaro, who stood in the audience, tried to raise the stake or submit the first bid to encourage potential buyers. However, the public did not need any special encouragement and spontaneously bought most of the auctioned objects for nearly 2000 PLN. Simon and de Barbaro were among the founders of Spółdzielnia Goldex Poldex [the Goldex Poldex Cooperative], operating in Krakow in 2008–2012 as a "combination of an illegal bar, a district common room, a hobby restaurant and an art gallery."<sup>646</sup> It was an attempt to



Galeria Wschodnia's anniversary cake in the backyard of Muzeum Sztuki, April 2014

646

See J. Sowa, "Goldex Poldex Madafaka, czyli raport z (obleżonego) Pi sektora," in: M. Lindt, R. Minichbauer [eds.], *Europejskie polityki kulturalne 2015. Raport ze scenariuszami przyszłości publicznego finansowania sztuki współczesnej w Europie* (Warszawa: Bęc Zmiana, 2009), p. 23.

develop a critical distance towards the mechanisms of the NGOs and the project grant system.<sup>647</sup> Money from the auction of objects found at Wschodnia was to be used to re-start Goldex Poldex in Warsaw. And even though the relaunch never actually happened, Simon's action was a symbolic confirmation of the validity of the alternative ethos, the principle of acting "at one's own expense" and the intergenerational solidarity.

The celebrations of the thirtieth anniversary of the gallery simply had to involve a social event and group feast. It began in the courtyard of Muzeum Sztuki, where Klimczak, cheered on by the audience, cut the cake on the kitchen table brought from the gallery. The table, painted with pearl paint on this occasion – in reference to the tradition of describing the thirty years of marriage as "a pearl anniversary" – was then carried along the streets of the city to the headquarters of the gallery, where the less official part of the evening took place. It entailed a spontaneous performance: several people scraped off the pearl paint from the table top.

The exhibition at Muzeum Sztuki was complemented by events at Wschodnia: exhibition of posters from 1984–1991, designed for the gallery by Zbigniew Zieliński, and another, titled *Nieistniejące galerie, sztuka w miejscach prywatnych* [Non-existing Galleries, Art in Private Places], which presented documentation of several alternative galleries operating in Łódź and other Polish cities at the turn of the 1980s and 1990s. Wschodnia, as a still existing and active gallery, served as an "ambassador" of those venues. The exhibition was accompanied by a panel discussion with the participation of people running several of the presented galleries, concerning both the history of their initiatives and the changes in the general conditions of the functioning of the gallery movement since the 1980s.

Wschodnia also had a number of other opportunities to present the documentation of its own activities and its long-standing history. Invitations to prepare such shows were sent by or thanks to people from the gallery's network. What is important, the shows went beyond the local context. In February 2013, Wschodnia hosts presented its history in Haifa during *The Spaces Below. The Spaces Above* exhibition, organized by Yaacov Chefetz's gallery. In one of the spaces of the local gallery, Chmielewska and Klimczak also arranged a kind of "kitchen", where they cooked food for the exhibition participants and talked about art during meals. Klimczak's photograph from the *Podwójne widzenie* [Double Vision] project was pasted onto the wall of the room: it featured Wschodnia's kitchen, and in it – a photograph



Adam Klimczak, *Triple Vision*, March 2013

647

See *ibidem*, p. 19–28.

of the interior of another kitchen pasted onto the wall, taken in the house of friend artists in Manorhamilton, Ireland. The visit in Haifa added another layer to that accumulation of places – the photograph documenting the "kitchen" arranged there later became a part of the *Potrójne widzenie* [Triple Vision] series, later shown at Wschodnia.

At the turn of October and November 2013, a collective exhibition of the artistic community associated with the gallery took place in Linz, Austria. It was accompanied by a show of documentation of the Łódź movement of alternative galleries, prepared by Klimczak and Robakowski. Several months later, in May 2014, Wschodnia took part in an international meeting of alternative galleries organized in Amsterdam by Kunstvlai – a forum for contacts and cooperation of alternative galleries operating since the late 1990s, as well as a platform for the implementation of self-organized initiatives. In the first years of Kunstvlai's existence, it resembled an alternative art fair, to finally gain the form of thematic meetings, discussions and presentations. The tenth edition of the event, in which Wschodnia participated, was held under the title *From Safety to Where? I Love the Feeling of Being Slightly Lost*. This formulation could be applied both to experimental approaches to space and art presentation, as well as to the uncertain situation of alternative galleries and art places operating in contemporary economic and political conditions. Wschodnia hosts were invited to the discussion *Positioning the Initiative* within the *Spaces in Dialogue* program. The subject was the status of places established and run by artists – whether they are criticism of conventional institutions, extension of the field of creative practice, or a springboard for young artists. Wschodnia has also prepared a documentation of its activities in the form of a banner with a photographic narrative about the thirty-year history of the gallery.<sup>648</sup>

The next two forums of alternative galleries attended by the hosts of Galeria Wschodnia took place in Poland. They differed from the activities of the movement of "places and people supporting art" at the turn of the 1990s and the 2000s in that they went translocally beyond the national context or were organized under the aegis of international networks of artistic initiatives. In March 2015, *Spotkania kuratorskie* [Curatorial Meetings] took place in Cieszyn – a discussion forum for over twenty Polish, Czech, Slovak and Hungarian galleries, initiated by Galeria Szara. In order to diagnose the new situation in which such initiatives came about, the video survey *Galerie niezależne w pytaniach i odpowiedziach* [Independent Galleries in Questions and Answers] was made.<sup>649</sup> In their answers, Klimczak and Chmielewska defined independence as a function of determination and belief in the purposefulness of their own actions. They also pointed out that Wschodnia's independence changed in character: initially it was about being independent of public institutions and building one's own identity, then about maintaining

648

See Kunstvlai 2014 program – [https://kunstvlaai.nl/2014/index.php?id=3#ps\\_23](https://kunstvlaai.nl/2014/index.php?id=3#ps_23) [access: October 15, 2018].

649

See *Galerie niezależne w pytaniach i odpowiedziach*, by A. Polis, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/obięgtv/35103> [access: October 15, 2018].



the gallery with private funds and participating in an independent gallery movement, and finally – about independence of opinions and alternative approach to art, as well as cooperation with the local artistic community. They both emphasized the value of networking and participation in international projects, which helped them to learn about the ways in which other places operate, but also pointed out that despite the open borders, it is more difficult to establish stable cooperation today than before. As an alternative to financing the activities of the gallery from grants, they mentioned cooperation with public institutions and partners from other countries. They also assured that they did not feel burned out or discouraged by many years of running the gallery – important impulses for further actions were to be provided by the fact that new initiatives of such kind were developed.<sup>650</sup> Nearly twenty galleries from Poland and all over Europe also attended the seminar of Artists' Initiatives' Meeting, organized in May 2016 in Wrocław and devoted to “cooperation policy”. The ambitious program assumed a reflection on the need for international cooperation in the face of the growing isolationist and nationalist tendencies in various countries; the limitations encountered by artists' self-organizing initiatives due to the diminishing opportunities to raise funds for experimental and critical activities; the lack of bargaining power in negotiations with public authorities and institutions; and the rights of artists invited to work in alternative galleries. Chmielewska then took part in a discussion on alternative places where artists operate, the integration of artistic activities into everyday life, as well as the overlapping of the private and professional life. The main theme concerned the methods of working in a space that combines the functions of a place of residence, an office and a gallery, as well as the scope of decision-making and the rights of different people who participate in alternative initiatives.<sup>651</sup>

The anniversary of the gallery was undoubtedly an opportunity not only to look at its history to date, but also to reflect on the perspective of future activities. Thanks to the In Search Of... Foundation, Wschodnia hosts can apply for grants every year. The main and long-term project, which they try to carry out after their anniversary, involves artistic residences. The idea of organizing a formalized residency program seems to be well rooted in the history of artistic activity at Wschodnia, as well as in the experiences the gallery hosts have gained from participating in subsequent editions of *Konstrukcja w Procesie*. However, there is an element of uncertainty in the mechanism of residency itself and a risk that the resulting works might be of uneven quality and have a superficial relationship with the local context. At the end of 2016, thanks to grants from the Ministry of Culture and National Heritage<sup>652</sup> and the local government of Łódź, the gallery started the *Rezydencja*

650  
*Ibidem*.

651  
See A. Tomaszewska, “AIM Wrocław. Politics of Collaboration,” <https://artistsinitiatives.com/event/aim-wroclaw-2016/> [access: October 15, 2018].

652  
In 2016, Grzegorski and Klimczak were also honored with bronze medals for merits in culture “Zasłużeni kulturze – Gloria Artis”, awarded by the Minister of Culture and National Heritage.

*Wschodnia* [A-i-R Wschodnia Residency]. As part of the open call for applications, more than two hundred people competed for five available openings. The selection was made by a committee consisting of representatives of the local artistic community – Józef Robakowski and Tomasz Matuszak, as well as the staff of Muzeum Sztuki in Łódź – Jarosław Suchan, Maria Morzuch and Daniel Muzyczuk. Wschodnia itself changed into a studio where artists created their projects with the budget of 700 EUR per person.<sup>653</sup> In 2018, no funds were obtained for this initiative but the gallery will apply for grants for this purpose in the coming years.

Although Wschodnia's overall program after 2014 has retained



Mutant Goat – Ola Kozioł, Andrew Dixon, featuring Suavas Levy, *Yonder Tour*, July 2016

its previous heterogeneity, two broader trends can be noted. One of them is the presence of music concerts and sound performance. This is largely due to Chmielewska, who tried to rejuvenate the gallery's profile and attract different audiences. In 2015–2016, a whole series of such events took place at Wschodnia, building a new context for visual activities. Frequent presentations of the young generation of Łódź

artists are also a clear and valuable element. Wschodnia has made up for the past oversights in that regard, returned to its previous role of a community gallery and engaged in supporting the most promising students of the Łódź Academy of Fine Arts. All this has also contributed to the reinvention, expansion and diversification of the gallery's audience. While at the turn of the 2000s and 2010s a clear “ageing” of Wschodnia's milieu could be observed, recent years saw an influx of younger recipients with diverse interests and competences. Thanks to this, the gallery remains one of the reference points in the new network of Łódź art places which features such initiatives as Pracownia Portretu [Portrait Studio], Galeria WY [WY Gallery], the “pop-up” Galeria Czynna [Active/Open Gallery], or Punkt Odbioru Sztuki [Art Reception Point] – launched after Galeria Manhattan closed.

In 2014, economic conditions forced a change in the relationship between Wschodnia and the In Search Of... Foundation. The basic cost of maintaining the gallery's premises exceeded PLN 1600. In order to reduce it, an attempt was made to change the status of the premises from an art studio to the seat of the In Search Of... Foundation as a non-governmental organization. After numerous trials and tribulations, negotiations with officials, as well as an appeal of representatives of the artistic community to Agnieszka Nowak, then Deputy Mayor for cultural affairs, the operation was successfully carried out and the rent was reduced. This is how the

653  
A. Talaga-Nowacka, “Zastrzyk świeżej krwi,” *Kalejdoskop*, November 2016, No. 11, p. 44–45.

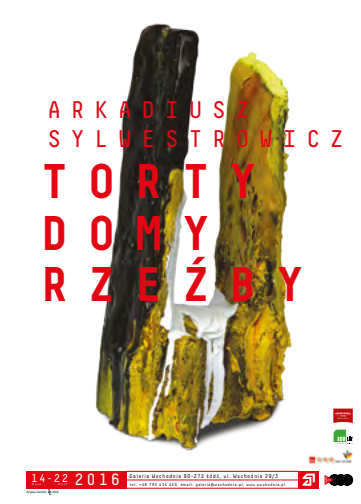
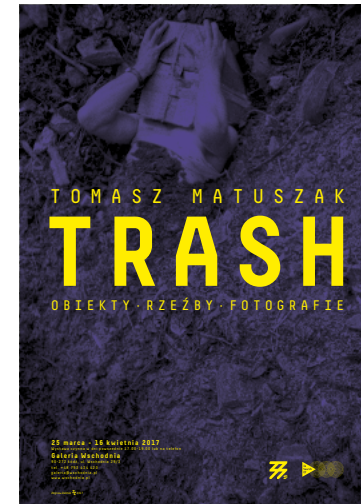
process of Wschodnia's self-institutionalization was completed. Today, Wschodnia operates at the premises of the foundation, which focuses its activities on maintaining the gallery and raising funds for its activities.<sup>654</sup> In the years to come, the gallery hosts will strive to achieve greater financial stability by joining the city's artistic residency program.

In the near future, Wschodnia will face another challenge. Since 2014, Łódź has been implementing an area-based revitalization program for the city center. The renovation of Wschodnia Street started in 2018 and will probably take two years. However, the tenement where the gallery is located was excluded from the renovation plans due to unregulated ownership.<sup>655</sup> One can wonder how all of this is going to affect Galeria Wschodnia, especially considering the fact that the revitalization is always followed by gentrification. Will Wschodnia survive this process? Will it adapt to the change in the material, economic and social context of the street, with its "gloomy legend" of the area inhabited by the underworld, famous," as Józef Robakowski wrote in the early 1990s, for "sleazy bars, slums, poverty, dirt, a large mass of private shops" and "a bar called 'Golonka'"?<sup>656</sup> Will it stay where it is, in the same place that has defined it for more than thirty years? It is impossible to answer these questions today. Wschodnia's future biography, at least in this respect, remains difficult to predict.

654  
Interview with Ewelina Chmielewska,  
July 2016.

655  
The In Search Of... Foundation will try  
to obtain funds for a comprehensive  
renovation of Galeria Wschodnia on  
its own.

656  
J. Robakowski, *Wschodnia –  
The Gallery of Life*, herein, p. 510.



# Prolegomena / Deliberations



# Prolegomena do nauk ekonomicznych prowadzonych od kuchni. Trzydzieści lat Galerii Wschodniej

Daniel Muzyczuk

25 kwietnia – 22 maja 2014

MS1, Więckowskiego 36, Łódź  
Galeria Wschodnia i goście:  
Karolina Breguła, Goldex Poldex,  
Marcin Polak, Józef Robakowski,  
Tomasz Szerszeń i Ewa Zarzycka  
kurator: Daniel Muzyczuk  
analiza modelu ekonomicznego  
i instytucjonalnego: Mikołaj Iwański  
projekt graficzny i reprezentacja  
wyników badań: Jakub de Barbaro  
koordynacja: Monika Wesołowska  
dokumentacja fotograficzna:  
Piotr Tomczyk

Trzydziestoletnią działalność Galerii Wschodniej można by zapewne opowiedzieć na wiele sposobów. Jeśli wziąć pod uwagę fakt, że jest to jedna z najdłuższych działających galerii autorskich, to nasuwa się szereg pytań. Jakie jej cechy przesądziły o tej żywotności? Jaka strategia stoi za tym fenomenem? Czego ta historia jest nas w stanie w tym momencie nauczyć? Spójrzmy na galerię jako strukturę organiczną, która pod wpływem warunków społecznych i ekonomicznych, buduje własną tożsamość.

Galeria Wschodnia powstała w 1984 roku z inicjatywy Jerzego Grzegorskiego i Adama Klimczaka, którzy przejęli mieszkanie przy ulicy Wschodniej 29 od Trupy Arlekina i Pantalona, prowadzonej przez Jarosława Orłowskiego, Piotra Bikonta i Wojciecha Czajkowskiego. Miejsce, gdzie pierwotnie przecinały się różne formy twórczości, a na porządku dziennym były próby teatralne, sesje free jazzowe i działalność polityczna, stało się od połowy lat osiemdziesiątych ważnym punktem dla sztuki niezależnej. Galeria i jej twórcy byli również zaangażowani w ważne inicjatywy artystyczne odbywające się w Łodzi, takie jak kolejne *Konstrukcje w Procesie* czy Muzeum Artystów. Wiodącymi w ramach jej programu formami artystycznymi były instalacje i performance, co wyraźnie wskazuje na strategię poszerzenia autonomii artysty. Galerie autorskie w końcu zakładano właśnie po to, aby całą władzę nad warunkami prezentacji sztuki oddać jej twórcom.

Ważna dla funkcjonowania Galerii Wschodniej jest również wspomniana w tytule kuchnia. Przestrzeń ta, będąca miejscem spotkań sygnalizuje, że galeria zajmuje przestrzeń pomiędzy funkcją publiczną a sferą prywatną. Jest również symbolem środowiska, które uformowało się za sprawą Wschodniej. Badania prowadzone od kuchni nie są więc siłą rzeczy jedynie rachunkiem zysków i strat. Oznaczają raczej punkt, w którym niepoddające się ilościowym reprezentacjom życie artystyczne ukazuje się jako skomplikowany system zależności towarzysko-ekonomiczno-estetycznych.

Wystawa prezentowała bogatą dokumentację działalności galerii oraz jej prehistorii, która znalazła dopełnienie w badaniu ekonomicznych warunków jej działania i ich wpływu na formułę instytucjonalną oraz wybory estetyczne. Tę opowieść dopełniły prace artystów o zapleczu i instrumentach badawczych. Artyści ci, składając hołd determinacji twórców galerii, komentowali jednocześnie zaplecze ekonomiczne i społeczne oddziaływanie.

# Deliberations on Economics Cooked Up in the Back Room. 30 Years of Galeria Wschodnia

Daniel Muzyczuk

25th April – 22nd May 2014

MS1, Więckowskiego 36, Łódź  
Wschodnia Gallery & Guests:  
Karolina Breguła, Janek Simon,  
Marcin Polak, Józef Robakowski,  
Tomasz Szerszeń, Ewa Zarzycka  
Curator: Daniel Muzyczuk  
Analysis of economic  
and institutional model:  
Mikołaj Iwański  
Graphic representation  
and design of research results:  
Jakub de Barbaro  
Exhibition coordination:  
Monika Wesołowska  
Photo documentation:  
Piotr Tomczyk

The thirty-year-long history of Galeria Wschodnia could probably be told in many different ways. If we consider the fact that it has been one of Poland's longest-functioning artist-run galleries ever, a number of questions suggest themselves. What major factors contributed to the longevity? What was the strategy behind the phenomenon? What can this history teach us today? Let us look at the gallery as an organic structure that – influenced by socio-economic conditions – builds its own identity.

Galeria Wschodnia was launched in 1984 by Jerzy Grzegorski and Adam Klimczak who had taken over a flat at 29 Wschodnia Street from Trupa Arlekina and Pantalona, a collective run by Jarosław Orłowski, Piotr Bikont, and Wojciech Czajkowski. A space where various forms of creativity intersected, including theatre rehearsals, free jazz sessions, and underground political activity, from the mid-1980s the flat at 29 Wschodnia Street became an important spot on the map of independent art. The gallery and its authors were also involved in various important artistic initiatives taking place in Łódź, such as the successive editions of the *Konstrukcja w Procesie* [Construction in Process] festival, or the Muzeum Artystów [Artists' Museum] project. Installation and performance art dominated on Wschodnia's agenda, which clearly indicates strategies aimed at expanded artistic autonomy. After all, artist-run galleries were founded precisely to give artists full control over the conditions in which their art was presented.

The "back room" mentioned in the title of the show also matters. The Wschodnia space has always been a meeting place for artists, critics, and guests. It also serves as a symbol of the milieu that the gallery has engendered. Thus the deliberations conducted in the back room are not just a calculation of profits and losses. Rather, they indicate the point where artistic life – immune to quantitative representations – appears as a complex web of social, economic and aesthetic interrelations.

The exhibition presents an extensive documentation of Wschodnia's practices and prehistory, complemented by research into the economic terms of its functioning and their impact on the gallery's institutional formula and aesthetic choices. This is accompanied by works of artists who, paying a tribute to the determination of Wschodnia's founders, simultaneously comment on its economic realities, social influence, and the places the space occupies in the field of art.



Artysta Artystom, IV edycja imprezy  
w Galerii Kolum  
koniec: Andrzej Dąbrowski  
2007  
Ed. J. Grogowski



Ewa Kabanek  
Lina  
2004  
Ed. J. Grogowski



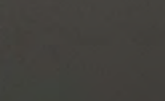
Janina Ralska  
Młody mężczyzna  
2006  
Ed. J. Grogowski



Kamila Broga  
Rekonstrukcja  
2011  
Ed. J. Grogowski



Lukasz Ogłerek  
-  
2007  
Ed. J. Grogowski



Miroslaw Flank  
Pierw  
2012  
Ed. J. Grogowski



Artysta Artystom, IV edycja imprezy  
w Galerii Kolum  
koniec: Katarzyna M. Bednarska  
2004  
Ed. J. Grogowski



Jurek Grogowski, Adam Kłemasz  
Odkryty racjonalizm  
2006  
Ed. J. Grogowski



Lukasz Ogłerek  
-  
2007  
Ed. J. Grogowski



Miroslaw Flank  
Pierw  
2012  
Ed. J. Grogowski

Zbigniew Warpechowski  
*Budna woda*  
1990

Marek Janiak  
*Ćwiczenia wyzwalające*  
1989

Sztuka performans była i jest stale obecna w działaniach Galerii Wschodniej. Niezależne przestrzenie, takie jak Galeria Wschodnia, zapewniały autonomię artysty w działaniu performatywnym, którego nie ograniczały ideologiczne ramy oficjalnych instytucji. W tym ujęciu performans staje się kolejnym przejawem w...





# Prace / Works

**Józef Robakowski, *cdn.*, 19 min., DVD, 2014**

Zrealizowane w sylwestrową noc w Galerii Wschodniej wideo jest interpretacją wydarzenia mającego miejsce w inną sylwestrową noc z 31 grudnia 1943 na 1 stycznia 1944 roku. Bolesław Bierut stanął wtedy na czele utworzonej właśnie Krajowej Rady Narodowej, która była samozwańczym, komunistycznym parlamentem. Uczestników historycznego wydarzenia odgrywają bywalcy i przyjaciele galerii. Projekt jest zarazem przedstawieniem środowiska i interpretacją jednego z momentów decydujących dla historii Polski. Artysta dostrzega polityczny potencjał w zdarzeniu zdawałoby się marginalnym. Film określa jako *dokument metaforyczny*, który z jednej strony komentuje ciemne karty historii, a z drugiej jest wyrazem artystycznej wolności w grupie twórców.

**Józef Robakowski, *cdn.*, 19 min., DVD, 2014**

The video shot on New Year's Eve at Galeria Wschodnia is an interpretation of an event that took place on another New Year's Eve night of 31 December 1943 / 1 January 1944. At that time, Bolesław Bierut was the head of the newly created National Council, which was a self-proclaimed communist parliament. The roles of the participants of the historical event are played by visitors and friends of the gallery. The project is both a presentation of the milieu and an interpretation of one of the decisive moments in the history of Poland. The artist sees political potential in an event of seemingly marginal significance. The film is described as a *metaphorical documentary* which, on the one hand, comments on the dark pages of history and, on the other hand, is an expression of artistic freedom in a group of artists.



**Janek Simon, *Wschodnia: Destylacja*, 2014**

Prezentowana na wystawie instalacja została stworzona z rzeczy znalezionych w zakamarkach magazynów Galerii Wschodniej. Większość przedmiotów to pozostałości po wystawach, akcjach czy rekwizyty do filmów realizowanych w przestrzeni, jednak część z nich to zwykłe śmieci. Pochodzenia niektórych obiektów nie udało się ustalić i właściwie nie wiadomo czym są. Na wernisażu wystawy kolekcja zostanie zlicytowana na aukcji. Dochody zasilą fundusz odradzającej się w Warszawie galerii Goldex Poldex.

**Janek Simon, *Wschodnia: Distillation*, 2014**

The installation presented at the exhibition was created from objects found in the nooks and crannies of Galeria Wschodnia storage space. Most of the objects are remnants of past exhibitions and actions or props for films made there, but some of them are simply rubbish. The origin of some objects could not be determined and it is not known what they are. At the exhibition opening, the collection will be auctioned and the proceeds will go to the reopening of the Goldex Poldex gallery in Warsaw.



**Ewa Zarzycka** *Zapiski z „Historii sztuki”*  
(1984–2014), rekonstrukcja, 2014

Zamiast oficjalnych dokumentów historia galerii zostaje opowiedziana poprzez prowadzone spontanicznie notatki, mapy, wykresy, które ujawniają jej ideologiczne źródła poprzez kontrast z pozorną ścisłością historii sztuki jako dyscypliny naukowej. Ewa Zarzycka z pozycji obserwatora i uczestnika notuje zdarzenia i ich aspekty o charakterze z pozoru błałym, a jednak zaskakująco wiele mówiące o warunkach produkcji sztuki i przemianach zachodzących na tym polu. Uwaga, którą artystka poświęca kosztom produktów, korespondencjom i tym podobnym elementom życia codziennego ujawnia, że życie miejsca sztuki nie zawsze musi być rozpatrywane przez ilość projektów artystycznych lub nawet ich wartość.

**Ewa Zarzycka** *Notes from “Art History”*  
(1984–2014), reconstruction, 2014

Instead of official documents, the history of the gallery is told through spontaneous notes, maps, charts that reveal its ideological sources through contrast with the apparent precision of art history as a scientific discipline. From the position of an observer and participant, Ewa Zarzycka records events and their seemingly trivial aspects, yet ones that surprisingly speak volumes about the conditions of art production and the transformations taking place in this field. The attention that the artist devotes to the costs of products, correspondence and other such elements of everyday life demonstrates that the life of an art space does not always have to be viewed in terms of the number of artistic projects or even their value.



**Marcin Polak, *Artist's Profession II*, 2011-2014**

On April 1, 2011 an exhibition was held at Wschodnia, which showcased the products of non-artistic professional life of ten Łódź artists. The project asked the following questions: *Is artist still a free profession? What are the contemporary economic and social conditions of being a creator? What is the relationship between artistic work and the need to earn money? Are there adequate institutional conditions in Łódź, conducive to systematic work and artistic development – especially for young artists? In the era of building the identity of the city on creative industries, is there room in Łódź for a consistent cultural policy and long-term institutional undertakings that would support local artistic creativity?*

The exhibition culminated in a series of meetings as well as the formulation of postulates, which were then presented to the city authorities. The result of these activities is the introduction of the City of Łódź scholarship system for artists. Is it possible to say that the exhibition has been a success, what has really changed in the lives of young artists from Łódź?

Three years after the exhibition one can say that being an artist is still an extra activity, actually a hobby. Artists mainly work in other professions and their work is rarely directly related to art. Even if it is, it is indirectly linked to skills acquired during artistic education. The process of improving the quality of life of artists and creating the conditions for their creative work requires that more of our postulates be put into practice and that the artists themselves be more involved in these activities....

**Marcin Polak, *Zawód artysty II*, 2011-2014**

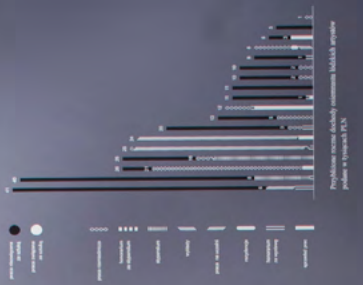
1 kwietnia 2011 roku w Galerii Wschodniej odbyła się wystawa *Zawód Artysty*, która prezentowała produkty pozaartystycznego życia zawodowego dziesięciorga łódzkich twórców. Projekt stawiał następujące pytania: *Czy artysta to wciąż wolny zawód? Jakie są współczesne uwarunkowania ekonomiczno-socjalne bycia twórcą? Jak kształtują się relacje pomiędzy pracą artystyczną a koniecznością pracy zarobkowej? Czy w Łodzi istnieją odpowiednie warunki instytucjonalne, które sprzyjają systematycznej pracy i rozwojowi artystycznemu – szczególnie młodych artystek i artystów? Czy w dobie projektów budowania tożsamości miasta wokół przemysłów kreatywnych jest w Łodzi miejsce na konsekwentną politykę kulturalną oraz długofalowe przedsięwzięcia instytucjonalne, które wspierałyby lokalną twórczość artystyczną?*

Finałem wystawy był szereg spotkań i sformułowanie postulatów, które zostały przedstawione władzom miasta. Rezultatem tych działań jest wprowadzenie systemu stypendialnego Miasta Łodzi dla artystów. Czy można więc powiedzieć, że wystawa odniosła sukces, co się realnie zmieniło w życiu młodych łódzkich artystów?

Po trzech latach od wystawy można stwierdzić, że bycie artystą nadal jest zajęciem dodatkowym, właściwie hobby. Artyści głównie pracują w innych zawodach i rzadko kiedy ich praca związana jest bezpośrednio ze sztuką. Jeśli już, to pośrednio z umiejętnościami nabytymi podczas edukacji artystycznej. Proces poprawy jakości życia artystów i stworzenie im warunków do twórczej pracy wymaga wprowadzenia w życie większej ilości naszych postulatów oraz większego zaangażowania samych artystów w te działania...



**Zarobki artystów**



**Kwestia Międzynarodowa**

- 1. Jaką rolę w rozwoju artystycznym Łodzi odegrały międzynarodowe kontakty i współpraca z zagranicą?
- 2. Jaką rolę odegrały międzynarodowe kontakty i współpraca z zagranicą w budowaniu tożsamości miasta?
- 3. Jaką rolę odegrały międzynarodowe kontakty i współpraca z zagranicą w budowaniu tożsamości miasta?

**Kwestia Lokalna**

- 1. Jaką rolę odegrały lokalne instytucje i organizacje w budowaniu tożsamości miasta?
- 2. Jaką rolę odegrały lokalne instytucje i organizacje w budowaniu tożsamości miasta?
- 3. Jaką rolę odegrały lokalne instytucje i organizacje w budowaniu tożsamości miasta?

**Kwestia Międzynarodowa**

- 1. Jaką rolę odegrały międzynarodowe kontakty i współpraca z zagranicą w budowaniu tożsamości miasta?
- 2. Jaką rolę odegrały międzynarodowe kontakty i współpraca z zagranicą w budowaniu tożsamości miasta?
- 3. Jaką rolę odegrały międzynarodowe kontakty i współpraca z zagranicą w budowaniu tożsamości miasta?

**Kwestia Lokalna**

- 1. Jaką rolę odegrały lokalne instytucje i organizacje w budowaniu tożsamości miasta?
- 2. Jaką rolę odegrały lokalne instytucje i organizacje w budowaniu tożsamości miasta?
- 3. Jaką rolę odegrały lokalne instytucje i organizacje w budowaniu tożsamości miasta?

**Kwestia Międzynarodowa**

- 1. Jaką rolę odegrały międzynarodowe kontakty i współpraca z zagranicą w budowaniu tożsamości miasta?
- 2. Jaką rolę odegrały międzynarodowe kontakty i współpraca z zagranicą w budowaniu tożsamości miasta?
- 3. Jaką rolę odegrały międzynarodowe kontakty i współpraca z zagranicą w budowaniu tożsamości miasta?

**Kwestia Lokalna**

- 1. Jaką rolę odegrały lokalne instytucje i organizacje w budowaniu tożsamości miasta?
- 2. Jaką rolę odegrały lokalne instytucje i organizacje w budowaniu tożsamości miasta?
- 3. Jaką rolę odegrały lokalne instytucje i organizacje w budowaniu tożsamości miasta?





**Tomasz Szerszeń, *Ulica jednokierunkowa*, 2014**

W wydanej w 1928 roku *Ulicy jednokierunkowej* Walter Benjamin pochyła się nad detalem i jego materialnością, konstruując rodzaj fantazmatycznej archeologii kapitalizmu. Przybiera ona formę migotliwego pasażu prowadzącego od oniryczności snu do konkretności towaru – i z powrotem.

Punktem wyjścia dla tej przechadzki po innej „ulicy jednokierunkowej” – Wschodniej w Łodzi – jest katalog wystawy *Kręgi Wschodniej* w CSW Zamek Ujazdowski z 1991 roku, gdzie na ostatnich stronach reklamowali się sąsiedzi: sklepy, firmy i bary z tej ulicy. Ten marginalny wątek jest tu punktem wyjścia do namysłu nad miejscem niezależnej galerii w obiegu ekonomicznym i sąsiedzkim łódzkiej ulicy. Czy to nie paradoks, że galeria non-profit istnieje tak, jak istniała, zaś spośród kilkunastu reklamujących się w tamtym katalogu sklepów i firm, przetrwał tylko jeden? Tłem dla tych równoległych historii – galerii i ulicy – jest więc historia transformacji i ekonomicznych przemian ostatnich 25 lat. To również punkt wyjścia do analizy semiosfery Wschodniej: ulicznych szyldów, „anachronicznych” pozostałości i śladów dzikiego kapitalizmu lat 90. – co można wyczytać z tych znaków, tropów? Czy te drogowskazy wskazują jeszcze jakąś drogę?

**Tomasz Szerszeń, *One-Way Street*, 2014**

In Walter Benjamin's *One-Way Street*, published in 1928, the author examines detail and its materiality, constructing a kind of phantasmic archaeology of capitalism. It takes the form of a flickering passage leading from the oneiric quality if a dream to the reality of the merchandise – and back again.

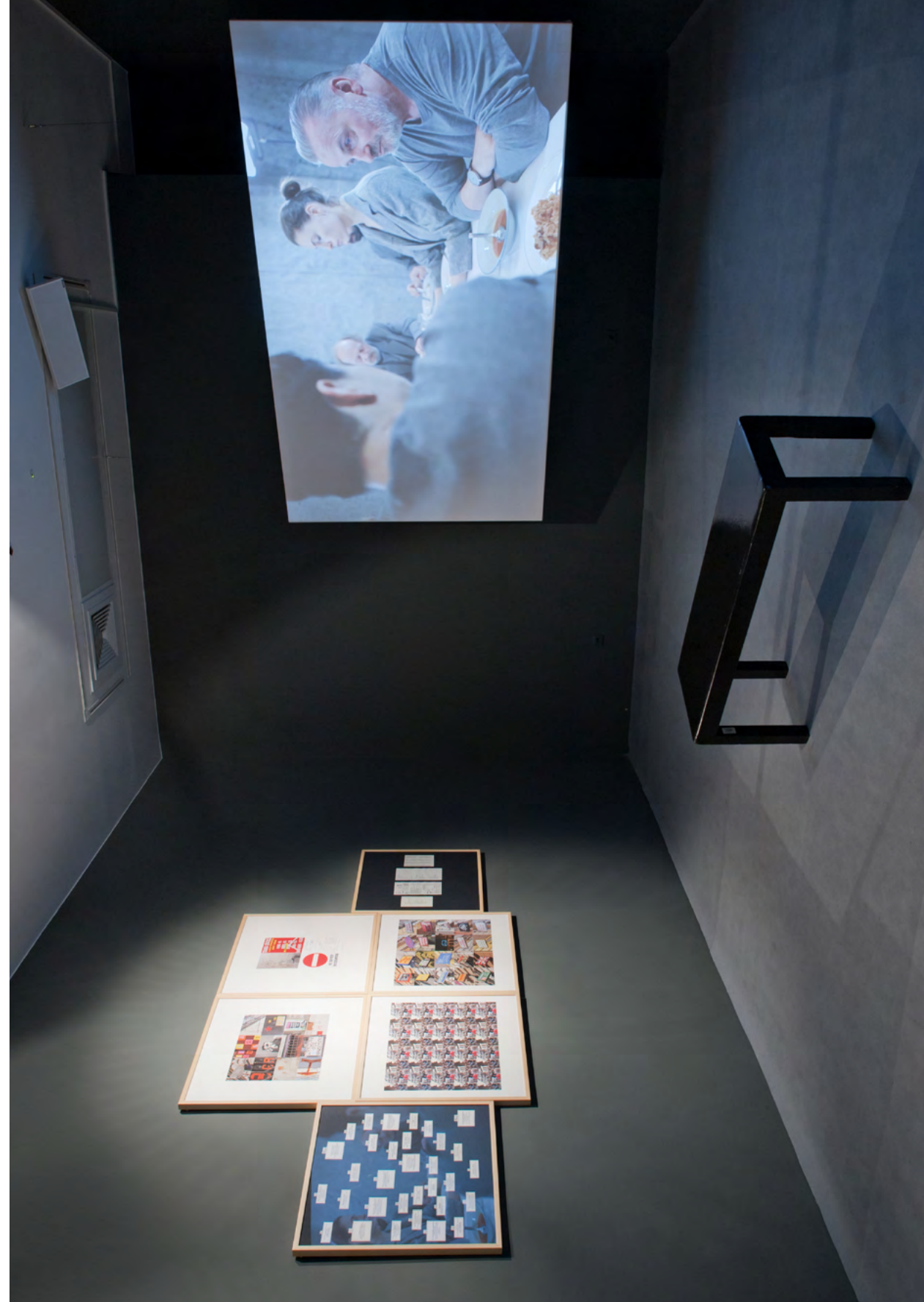
The starting point for this walk along another “one-way street” – Wschodnia in Łódź – is a catalogue of the *Kręgi Wschodniej* [The Circles of Wschodnia] exhibition at the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle from 1991, the last pages of which featured advertisements placed there by the gallery's neighbors: shops, companies and bars on that street. This peripheral theme serves as a starting point for reflection on the place of an independent gallery in the economic and neighborhood circulation of the street in Łódź. Isn't it a paradox that a non-profit gallery exists as before, and out of a dozen or so shops and companies advertising themselves in that catalogue, only one has survived? The background to these parallel stories – the gallery and the street – is therefore the history of transformation and economic changes of the last 25 years. It is also a starting point for an analysis of the semiotic sphere of Wschodnia: street signs, “anachronistic” remains and traces of the wild capitalism of the 1990s – what can be read from these signs, these traces? Do these signposts still point the way?

**Karolina Breguła, *Zupa*, 19 min., DVD, 2014**

Film Karoliny Breguły przywołuje akcję zatytułowaną *WAY-OUT* Piotra Bikonta, Jarosława Orłowskiego i Andrzeja Chętka, która miała miejsce w Galerii Wschodniej w 1989 roku. Artyści zorganizowali w sąsiednim mieszkaniu ucztę, której mogli przyglądać się goście galerii przez wywierconą młotem pneumatycznym dziurę w ścianie. W filmie artyści, którzy wyizolowali się od rzeczywistości, zostają zaatakowani przez nią, wdzierającą się w ich świat. Bohaterowie planują nieokreślone działanie artystyczne, które jak w teatrze absurdu nigdy nie dochodzi do skutku. Poprzez opowieść o ludziach – o ich skrywanej nerwowości, bezsilności i niepewności, *Zupa* ma prowokować refleksję na temat sytuacji twórców w czasie transformacji.

**Karolina Breguła, *Soup*, 19 min., DVD, 2014**

Karolina Breguła's film invokes the action entitled *WAY-OUT* of Piotr Bikont, Jarosław Orłowski and Andrzej Chętka, which took place at Galeria Wschodnia in 1989. The artists organized a feast in the neighboring apartment, which could be watched by the guests of the gallery through a hole in the wall drilled with a pneumatic hammer. In the film, the artists who have isolated themselves from reality are attacked by the reality that enters their world. The protagonists plan an unspecified artistic activity, which, like in the theatre of the absurd, never comes to fruition. Through a story about people – about their hidden nervousness, powerlessness and uncertainty, *Soup* is meant to provoke reflection on the situation of artists during the transformation era.





# Badania ekonomiczne prowadzone od kuchni – faza druga

Daniel Muzyczuk

Niniejszy tekst dotyczy złożonych dziejów Galerii Wschodniej. Poprzednie zdanie wydaje się niepotrzebne. Przecież ta książka jest monografią tego miejsca, a jej wydanie potwierdza, że a) ma ona historię i b) jest ona co najmniej ciekawa i warta opowiedzenia. A jednak, jak się przekonamy w toku tych wywodów, oczywistości w przypadku takich miejsc jak Wschodnia powinny podlegać ciągłej weryfikacji, a terminologia, której będziemy tutaj używali, musi być maksymalnie ścisła, ponieważ w innym wypadku Wschodnia zbliży się ku zestawowi właściwości charakterystycznym dla galerii autorskich, a wszystkie elementy, które do tej kategorii nie pasują przestaną przesądzać o specyfice tego miejsca. Ten „upadek” sam w sobie nie jest zły – przedmiot naszych rozważań w końcu wypełnia przecież właściwości definicji tego typu przestrzeni. A jednak powinniśmy się Wschodniej przyglądać w jej zmienności, a nie w tym, co trwałe, ponieważ dopiero tak określone pole umożliwi nam poważne „badania ekonomiczne prowadzone od kuchni”. Owo sformułowanie nawiązuje do wystawy, która odbyła się w Muzeum Sztuki w Łodzi w 2014 roku i była jednym z wydarzeń związanych z obchodami 30-lecia Wschodniej. Chciałem, aby wystawa zajęła przestrzeń pomiędzy historyczną rekonstrukcją zdarzeń a próbą wyróżnienia kluczowych parametrów. Tej narracji nie zamierzałem prowadzić tylko w oparciu o archiwalia konkretnych wystaw. Podstawą metodologii była chęć aktualizacji dziejów. Wydawało mi się ważne, żeby opowieść nie ześliznęła się ku nostalgicznemu i pozbawionemu krytycznego ostrza przypomnieniu zestawu kluczowych projektów. Miała ona opowiadać o Wschodniej jako zmiennym organizmie kreującym rzeczywistość artystyczną, w której przyszło mu funkcjonować, ale również stanowić symptom szerszych zmian.



Widok wystawy *Prolegomena do nauk ekonomicznych prowadzonych od kuchni*, Muzeum Sztuki, Łódź

## Dwa pokoje

Pierwszych tropów dostarczyły mi instalacje Mikołaja Smoczyńskiego. Były one zwykle odczytywane w kategoriach fenomenologicznych. Jeśli jednak zostaną potraktowane jako symptom warunków instytucjonalno-ekonomicznych, to tanie materiały użyte w jego twórczości i ich ciągły recyding staną się opisem sytuacji galerii w danym momencie historycznym. Artysta tak pisał o swojej realizacji *Zdjęcie*, przygotowanej w 1991 roku na wystawę *Akcja równoległa* w Galerii Wschodniej: „Praca w przestrzeniach takich jak Galeria Wschodnia i jej podobne wywołuje (u mnie) ambiwalentne uczucia. Z jednej strony mam poczucie komfortu, ponieważ wszystko odbywa się podobnie jak w domu. I rzeczywiście jestem w domu, ale nie swoim. Tu właśnie zaczynają się wszystkie komplikacje trudne do przewidzenia, a co więcej za każdym razem inne. To zmusza do zachowania czujności. Ludzie, których spotykam, różnią się między sobą; ich domy są także inne i, co oczywiste, różne są zwyczaje samych gospodarzy. W miejscach oficjalnych takie trudności nie istnieją, ale także niemożliwe są tam doświadczenia naturalne, które zdarzają się tylko w miejscach prywatnych albo alternatywnych. I dlatego prace, które tam powstają, są w jakiś sposób inne”. Smoczyński podkreśla ambiwalencję galerii – miejsca, które egzystuje na zbiegu przestrzeni prywatnej i publicznej. Topografia może być także rozważana w kategoriach podziału na sfery publiczną i prywatną. Dwa pokoje na Wschodniej 29 wykorzystywane



Strona z katalogu wystawy *Kręgi Wschodniej*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991

jako przestrzeń wystawiennicza są ewidentnie publiczne (nawet jeśli powinno się zgłaszać wcześniej wizytę). Część mieszkalna wypełnia znamiona przestrzeni prywatnej. Kuchnia natomiast znajduje się na styku obu, ponieważ to tam odbywają się imprezy towarzyszące otwarciom w galerii. Z tego względu kuchnia staje się wręcz symbolem ambiwalentnego statusu tego miejsca.

„Przejdę” po galerii jak osoba ją odwiedzająca, niejako mapując przestrzeń i wpisane w nią ideologie. Ten spacer nie będzie miał jednak

charakteru egzystencjalno-fenomenologicznego; nie opowiem, co widzę i co z mojej percepcji wynika. Kolejne przestrzenie potraktuję raczej jako preteksty służące do „rozpakowania” Wschodniej, której funkcjonowanie na pierwszy rzut oka wygląda dość jasno i przejrzysto, ale jeśli każdy kolejny szczegół i wydarzenie potraktujemy z należytą uwagą, odsłonią się przed nami nieoczekiwane związki.

1

M. Smoczyński, *Autoreferat*, MOCAK, Kraków 2013, s. 82.

Zacznijmy więc od pierwszej wątpliwości. Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak i Ewelina Chmielewska twierdzą w chwili obecnej, że profil galerii jest otwarty na wszelkie formy działalności artystycznej. Maria Morzuch natomiast na początku lat dziewięćdziesiątych pisała: „Aktywność Galerii Wschodnia z założenia Jurka Grzegorskiego i Adama Klimczaka związana jest z pojemnością i fizycznością tego mieszkania-galerii. Jest to potencjał przestrzeni. Odpowiada na wyzwania, gdy niezbędna jest oszczędność i znaczenie ascezy przedmiotu w czystej przestrzeni, jak i odwrotnie – zacieśnienia, skupia się wokół wielu przedmiotów”<sup>2</sup>. Morzuch podkreśla funkcje mieszkalne oraz przestrzeń, która jako kontekst buduje każdą kolejną wystawę. Odnajdujemy tutaj oba bieguny, które określają właściwości tej przestrzeni. Z jednej strony jest ascetyczna, czysta przestrzeń, którą możemy określić jako „biały kubik”, który wyzwala język sztuki od tego co na zewnątrz. Już tutaj standardowe właściwości „białego kubika” zostają przełamane obecnością kaflowego pieca, który skutecznie przypomina o prywatnym aspekcie przestrzeni. Z drugiej strony możemy mówić o „zaciskaniu się” przestrzeni wokół obiektów. Możemy to odczytywać jako sposób na wpisanie do eksponowanych prac kontekstu miejsca, tworzącego ich kolejny poziom znaczeniowy. To „migotanie przedśmionków” jest niejako kluczem do zrozumienia tak fenomenu Wschodniej, jak i odbywającego się na szerszym planie procesu nadawania nowego znaczenia autonomii sztuki w Polsce w latach osiemdziesiątych.

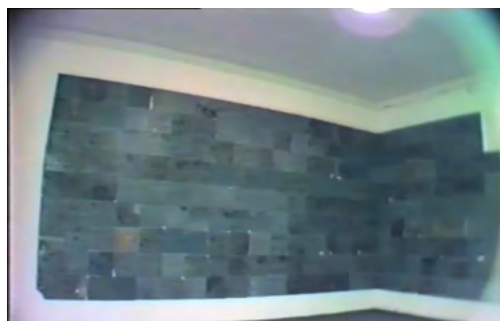
Idealnym przykładem takiego działania, w ramach którego nowe znaczenie autonomii dochodzi do głosu w galerii prowadzonej przez artystów, są kolejne realizacje przywołanego już tutaj Mikołaja Smoczyńskiego. Pierwszą z prac zrealizowanych przez niego na Wschodniej jest *Przeniesienie (fragmenty)*, pokazana na wystawie *Wystąpienie II* z 1988 roku. Artysta traktuje ją jako naturalnie wynikającą z serii *The Secret Performance*, którą realizował między 1980 a 1993 rokiem. Była ona fotograficznym zapisem małych zmian zachodzących w pracowni artysty. Proces, któremu uległa w wyniku pracy nad cyklem jego własna praktyka, ujmował on następująco: „[działania efemeryczne – D.M.] realizują się jako wydarzenia. Trzeba pamiętać, że czas trwania takiego wydarzenia określa i oznacza zmianę przestrzeni, a więc może także oznaczać zmiany przedmiotowe. Realizując pierwsze *The Secret Performance*, wierzyłem, że to właśnie obiekt jest w tym doświadczeniu czymś najważniejszym. [...] Właśnie poprzez doświadczenie w akcji ujawniło potencjał i skuteczność działania, ale także energię, która tkwi w przestrzeni. To, o czym

2

M. Morzuch, *Kregi Wschodniej*, [w:] *Kregi Wschodniej*, kat. wyst., Galeria Wschodnia i CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991, nlb.

3

M. Smoczyński, *Autoreferat*, op. cit., s. 20.



Mikołaj Smoczyński, *Wystąpienie II*, 1988, wideo dokumentacja

dowiedziałem się w 1983 roku, przekonało mnie, że już nie potrzebuję obiektu”<sup>3</sup>. W *The Secret Performance VI* (1985–1987) przedmiot obserwacji stanowiły płytki PCV pokrywające podłogę lubelskiej pracowni artysty. Smoczyński twierdzi, że jednym z powodów tego przeniesienia było uzyskanie przez *The Secret Performance* „własnej autonomii”<sup>4</sup>. Na Wschodniej zdecydował się na przymocowanie płytek na ścianach w układzie, który powtarzał wzór z pracowni. Przestrzeń z pozoru neutralna została naznaczona niemożliwymi do odczytania z powierzchni doświadczeniami, które zaszyły w prywatnej przestrzeni artysty.

Smoczyński wpisywał się w ideologię przestrzeni Wschodniej idealnie. Przeniesienie wzoru płytek z pracowni łączy przestrzeń publiczną z prywatną, jednocześnie podważając dystynkcję jako kontekstualnie „nie na miejscu”. Autonomia sztuki, jaka doszła do głosu w latach osiemdziesiątych w galeriach autorskich za pomocą instalacji i performance, była radykalnie inna niż ta określona przez „biały kubik” czy pisma Greenberga. Zdjęcia przywołane w niniejszej książce nie oddają bowiem sposobu działania galerii. Jej topografia i użytek z przestrzeni ujawniają się w takich szczegółach jak obecność prasy drukarskiej, która przez kilka lat była stałym elementem wystaw (często wykorzystywanym również do eksponowania prac). Wskazywała na roboczy charakter przestrzeni, która służyła nie tylko wystawianiu prac, ale również ich produkcji i celom mieszkalnym. Peter Osborne akcentuje związek rozwoju przestrzeni wystawienniczych i współczesnych metropolii, pokazując symetryczność nie-miejsca i „białych kubików”. Tym samym ujawnia skrywane przez ideologię uwikłania, które skazują tradycyjne rozumienie autonomii sztuki na rewizję. Píše on: „[Biały kubik – D.M.] ustanawia ontologiczną strukturę przestrzeni sztuki, która musi być następnie przywracana przez każde dzieło, w każdym przypadku, gdziekolwiek się ono znajduje. Jest to jedno ze znaczeń »autonomii« dzieła sztuki. Sztuka współczesna wytwarza (albo nie wytwarza) nie-miejsce przestrzeni sztuki jako warunek jej autonomii i w konsekwencji jej zdolności do funkcjonowania jako »sztuka«. Sztuka nie może żyć, jako sztuka, w codzienności jako codzienność. Raczej z konieczności zaburza codzienność codzienności od środka, ponieważ w swojej istocie jest zarazem »autonomiczna« i stanowi »fakt społeczny«”<sup>5</sup>. Oczywiście autorska galeria, która powstała w warunkach państwa socjalistycznego, siłą rzeczy nie może spełniać funkcji przypisywanych przestrzeniom sztuki funkcjonującym w polu, na który wpływ ma rynek. Niemniej jednak nierozzerwalność codzienności i autonomii wydaje się w przypadku Wschodniej uderzająca.

4

*Ibidem*, s. 23.

5

P. Osborne, *Anywhere or Not at All*, Verso, London–New York, 2013, s. 140.





Mikołaj Smoczyński, *Akcja równoległa*, 1991,  
wideo dokumentacja

Smoczyński po raz kolejny może nam posłużyć jako przewodnik po tym powoli odsłaniającym się obszarze. Do swej interwencji na Wschodniej używa materiałów, które ma w zasięgu swoich rąk. W przypadku *Przeniesienia (fragmentów)* są to elementy wystroju jego prywatnej przestrzeni. Wspomniane uprzednio *Zdjęcie* opiera się już nie na transpozycji jednego elementu w nowe otoczenie, ale na eksploracji samej galerii. Artysta wykorzystując autorską technikę pokrywa obszar wokół przejścia z jednej przestrzeni galerijnej do drugiej tapetą w taki sposób, aby po jej usunięciu odstąpić różnego rodzaju ślady kryjące się pod farbą. Eksponuje nie tylko historię samej galerii, ale również jej prehistorię. Jego badania często czytano jako poszukiwania egzystencjalne oparte na kategorii śladu. Pójdźmy jednak dalej i potraktujmy tę i poprzednią interwencję w kategoriach materialistycznych. Smoczyński odkrywa nie tylko „kondycję artysty”, ale również dokonuje dyskretnej interwencji o proveniencji krytyczno-instytucjonalnej; wykorzystując tanie materiały odnosi się do sytuacji galerii jako części pola produkcji sztuki i demaskuje fałszywość pretensji do formalistycznie pojętej autonomii. Galeria osadzona jest w życiu codziennym poprzez sam fakt bycia miejscem produkcji twórczości, której estetyka wynika z ekonomicznych uwarunkowań i pojętej holistycznie sytuacji społeczno-politycznej.

To właśnie dla pojętej w kategoriach instytucjonalnych i krytycznych autonomii powstały takie miejsca jak Wschodnia, w których artysta, nieograniczony przez kompromisy charakterystyczne dla publicznych instytucji, był w stanie „wziąć całą przestrzeń w posiadanie”. Kompromisy te nie powinny być utożsamiane jedynie z zakusami cenzorskimi, które nie dopuszczały jawnych lub półjawnych komentarzy o charakterze politycznym. Powinniśmy je rozumieć jako działania lub zaniechania wynikające z instytucjonalnej tektoniki obecnej w państwowych strukturach, czy też nawet prywatnych, ale sprofesjonalizowanych ciałach. Stanowią one również wynik obserwowanej przez tzw. „niezależnych” wiedzy kuratorskiej, którą możemy utożsamiać z ustalonym w wyniku praktyki działania instytucji systemem nadawania wartości czy nawet aksjologii, która określa horyzont możliwości.

Aby to zaobserwować, posłużmy się innym przykładem. Na rejestracji wideo performance Marka Janiaka z 1989 roku widzimy artystę



Marek Janiak, *Ćwiczenia wyzwalające*, 1987,  
wideo dokumentacja

instalującego nóż na wygiętym za pomocą naciągniętego sznurka kiju. Janiak umieszcza pod nim świecę, której płomień spowoduje gwałtowne wyzwolenie kija z nożem, a sam staje na jego trajektorii. Flash aparatu obsługiwanego przez Jerzego Grzegorskiego na ułamek sekundy rozprasza uwagę artysty, która do tej pory skupiona była na procesie spalania sznurka. W tym momencie następuje wyzwolenie, a nóż tylko dzięki przypadkowi zatrzymuje się na oprawce okularów artysty. Skoro działanie nie zostało zakończone pożądanym efektem, Janiak ponownie zaczyna przywiązywać kij w celu powtórzenia performance. Przerywa mu Urszula Czartoryska, kustoszka Muzeum Sztuki, która dosłownie przepędza artystę. Ta interwencja nie powinna być odczytywana tylko jako działanie troski; jakkolwiek absurdalnie by to nie zabrzmiało, powinniśmy w tym widzieć również akcję, w której w obszar autonomii sztuki wkracza autorytet wiedzy kuratorskiej. Performance Janiaka należy do jego cyklu dokumentowanych filmowo działań zatytułowanych *Ćwiczenia wyzwalające*. Proste czynności z nagłymi konsekwencjami, które często zagrażały zdrowiu artysty, były jego odpowiedzią na powagę działań artystów neoawangardowych. Miały ujawniać pustkę ich gestów i realizować proklamowane przez członków Kultury Zrzuty idee sztuki żenującej. Widziana w tym kontekście reakcja Czartoryskiej może być również wyrazem ochrony dla wartości, które były podstawą ideologii Muzeum Sztuki – awangardowego racjonalizmu.

Dwa powyżej przywołane przykłady ujawniają potencjał odnajdywany przez artystów na Wschodniej – nieskrępowanej ideologicznie kreatywności, która tematyzuje warunki produkcji artystycznej. Galeria jest wobec tego autotematyczna, a efekty działań artystycznych widziane z perspektywy materialistycznej ukazują ją jako byt samoświadomy. Nie jest oczywiście ani tak, że wszystkie ujawnienia z lat osiemdziesiątych czy dziewięćdziesiątych powinniśmy widzieć tylko w tej perspektywie, niemniej jednak można wymienić więcej prac zrealizowanych w galerii, które mogłyby posłużyć jako przykłady podobnego wyzyskania kontekstu.



Marek Janiak, *Ćwiczenia wyzwalające*, 1987,  
wideo dokumentacja





Wręczenie nagrody Sprężyny, wideo dokumentacja

### Wejście i Wyjście

Na wideo z 1990 roku widzimy zgromadzony na dziedzińcu kamienicy przy Wschodniej tłum, który składa się z sąsiadów i zaprzyjaźnionych artystów oraz krytyków. Jerzy Grzegorski i Adam Klimczak otrzymują Sprężynę, nagrodę przyznaną rokrocznie przez magazyn „Kalejdoskop” osobom szczególnie zasłużonym dla łódzkiej kultury. Widzimy radość dzieloną przez wszystkich zgromadzonych. Wschodnia wydaje się ważnym punktem nie tylko na łódzkiej czy krajowej mapie artystycznej, ale również istotnym miejscem dla życia sąsiedzkiego. Potwierdzenie takiej diagnozy znajdujemy w wydanym rok później katalogu wystawy *Kręgi wschodniej*. Grzegorski i Klimczak, aby sfinansować druk wydawnictwa, zwrócili się do lokalnych przedsiębiorców o wsparcie. Trzy ostatnie strony wydawnictwa zapelniają reklamy drobnych punktów usługowych i sklepów, dając tym samym niezwykle obraz wczesnego kapitalizmu i nadziei pokładanych w nowym porządku ekonomicznym, który umożliwi

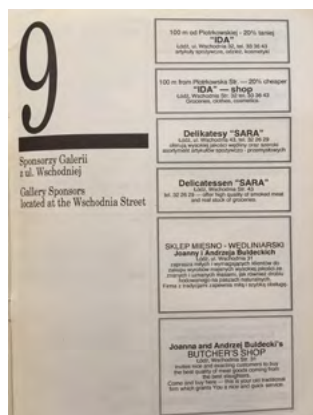
znalezienie sponsorów i patronów dla niedochodowej działalności kulturalnej prowadzonej poza publicznymi instytucjami. Wideo przekonuje, że tak dla lokalnej społeczności, jak i dla środowiska artystycznego, Wschodnia stanowiła niezwykle ważny punkt na mapie Łodzi czy też kraju. W jaki sposób formowała się ta wspólnota?

*Way-out*, czyli *Wyjście*, to tytuł działania, które w 1989 roku zrealizowali Piotr Bikont, Wojciech Czajkowski, Jarosław Orłowski i Andrzej Chętko. Grupa ta była związana z prehistorią galerii. To oni w 1980 roku weszli do mieszkania przy Wschodniej 29, aby prowadzić tam Salon Trupy Arlekina i Pantalona. To właśnie oni w 1980 roku zajęli lokal, który przekształcili w sformalizowaną pracownię służącą grupie artystycznej. Według przekazów to Orłowski uzyskał listę miejskich pustostanów, wśród których znaleźli mieszkanie na tyle duże, że mogło służyć jako przestrzeń mieszkalna, pracownia, sala prób dla grupy teatralnej i muzyków oraz galeria. Trzyletni okres poprzedzający sformalizowanie działalności jako Galeria Wschodnia



Salon Trupy Arlekina i Pantalona, 1981–1982. Archiwum Andrzeja Chętki

przez Jerzego Grzegorskiego i Adama Klimczaka, to czas czystej potencjalności. Artysty o różnym profilu (Bikont uczył się w szkole filmowej, Czajkowski reprezentował rodzące się środowisko nowego, elektrycznego free jazzu, a Chętko był studentem PWSSP) wykorzystali krótki moment wolności zrzeszania się i pod egidą Niezależnego Zrzeszenia

Strona z katalogu wystawy *Kręgi Wschodniej*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991

Studentów powołali Trupę A i P z siedzibą na Wschodniej 29. To Zrzeszenie opłacało rachunki za lokal. Struktura wygląda więc na sformalizowaną grupę, która gwarantuje profesjonalny sposób działania organizacji. Jednak Salon Trupy A i P bardziej przypomina *squat*, którego funkcje nie są ostatecznie zdeterminowane. Żywiotowa działalność otrzymuje pierwszy cios, kiedy wraz z wprowadzeniem stanu wojennego 13 grudnia 1981 roku Bikont zostaje internowany, a NZS zostaje rozwiązany<sup>6</sup>. Odcięci od finansowania i w dużym stopniu izolowani artyści zajmują lokal jeszcze do 1984 roku, a działalność realizowana jest tylko w zamkniętym kręgu znajomych.

*Way-out* jest spóźnionym wyjściem ze Wschodniej grupy pionierów. Akcja rozłożona jest na dwa lokale. W galerii trwa wernisaż wystawy malarstwa Jerzego Czuraja (ten artysta związany był m.in. ze środowiskiem polskiego free jazzu – w 1984 roku wykonał okładkę płyty częstego gościa na Wschodniej, Andrzeja „Majora” Przybielskiego, na której na kontrabasie grał Czajkowski). W sąsiednim lokalu natomiast dzięki gościnności rodziny go zamieszkującej odbywa się prawdziwa uczta, w której uczestniczą Bikont, Orłowski i Czajkowski. W pewnym momencie Chętko (według zaproszenia odpowiedzialny za dehermetyzację) zaczyna wiercić otwór w ścianie oddzielającej oba mieszkania. Chwilę potem wiertło przejmuje Czuraj, który doprowadza proces do końca i przebija otwór do sąsiedniego mieszkania, gdzie w najlepsze trwa impreza, a za suto zastawionym stołem siedzą dawni mieszkańcy Salonu Trupy Arlekina i Pantalona.

Niewątpliwie mamy tutaj do czynienia z formą krytyki instytucjonalnej. W galerii trwa wystawa, a w mieszkaniu obok trwa „prawdziwe życie”. Jest ono usytuowane „gdzieś indziej”. Członkowie Trupy A i P komentują ewolucję galerii od działającej na zasadach *squat*owych przestrzeni życia i potencjalności – zdolności do stawiania się cokolwiek – ku miejscu kontemplacji sztuki. Ich wizja autonomii artystycznej jest siłą rzeczy bardziej rygorystyczna niż wizja Grzegorskiego i Klimczaka, przez co performance jest jednocześnie spóźnionym pożegnaniem tak z ulicą Wschodnią, jak i z Łodzią (wszyscy oprócz Chętki przenieśli się uprzednio do innych części kraju). Paradoksalnie jednak, widziana z dzisiejszej perspektywy akcja ujawnia wspólnotowy charakter Gallerii Wschodniej oraz jej krytyczny

6

Założony we wrześniu 1980 roku na Politechnice Warszawskiej NZS stanowił studencki odpowiednik NSZZ Solidarność. W Ogólnopolskim Komitecie Założycielskim zasiadali między innymi Jarosław Orłowski i Piotr Bikont. Po wprowadzeniu stanu wojennego NZS rozwiązano, a Bikont został internowany.

Piotr Bikont, Andrzej Chętko, Jarosław Orłowski, *WAY-OUT* / Jerzy Czuraj, *Malarstwo*, 1991. Archiwum Andrzeja Chętki



wobec ideologii „białego kubika” program. Artyści dokonali podobnego aktu do *Zdjęcia* Smoczyńskiego – ściany galerii ponownie ujawniły jej przeszłość. Tym razem otwór wykonany w ścianie umożliwił spojrzenie retrospektywne na moment, kiedy ta przestrzeń była jeszcze żywiołem nieukierunkowanej kultury niezależnej. Warto przyrzeć się temu momentowi poprzez porównanie z inną grupą teatralną, której ambicje były zdecydowanie większe niż egzystencja w formie tzw. „teatru alternatywnego” – Akademii Ruchu. W 1979 roku grupa ta w odpowiedzi na państwową doktrynę instytucjonalizacji teatrów studenckich, której celem było osłabienie więzi tych organizacji ze studentami, obiera formę prawną ośrodka teatralnego<sup>7</sup>. Formalny status umożliwia AR znaczące rozszerzenie działalności obejmujące formy warsztatowe, pokazy filmowe, wystawy sztuki, lecz przede wszystkim uzyskanie kolejnych lokalów służących działalności ośrodka. Ta hybrydyczna formuła, której powstanie wynika z przyczyn politycznych oraz zakusów aparatu państwowego do objęcia sfery niezależnej większą kontrolą, ujawnia potencjał, który na początku lat osiemdziesiątych był przyznany przez władze grupom działającym w polu teatru. Podobnie było w przypadku Trupy A i P, która od samego początku swojej działalności związana była z Niezależnym Zrzeszeniem Studentów. Losy organizacji potoczyły się jednak inaczej niż AR, ponieważ wraz z likwidacją NZS-u po 13 grudnia 1981 roku, Trupa A i P pozbawiona została instytucjonalnego i finansowego wsparcia. Niemniej jednak porównanie obu przypadków ujawnia pewien obszar wolności udostępniony przed wprowadzeniem stanu wojennego dla artystycznych grup dążących do samoorganizacji, który mógł stać się podstawą dla działań wykraczających poza znane uprzednio modele, jak również daleko poza działalność stricte teatralną.

### Kuchnia

Powyższe rozważania zostały podzielone na dwie części. Pierwsza z nich na przykładzie działań Mikołaja Smoczyńskiego i Marka Janiaka pokazywała dwuznaczność pojęcia autonomii sztuki oraz formowanie się estetyki (którą trudno w wielu przypadkach oddzielić od polityk autorskich) galerii, jako wypadkowej warunków panujących w danym momencie w polu sztuki, pojedynczych właściwości materialnych i ekonomicznych danej struktury organizacyjnej oraz indywidualności artysty (bez postawienia akcentu na to ostatnie). Druga natomiast dała obraz wydarzenia założycielskiego Galerii Wschodniej oraz zbiorowości powstałej wokół niej i konsekwencji tego momentu dla jej przyszłości. Przyszedł czas na przyjrzenie się samej instytucji jako formy podlegającej zmianom w czasie jej praktykowania. Podstawowe

7

Por. Z. Dworakowska, „Akademia otwartej aktywności”, czyli o ośrodkach Akademii Ruchu, [w:] A. Pindera, A. Ptak, W. Szczupacka [red.], *Inicjatywy i galerie artystów*, Stowarzyszenie SZTUKA CIĘ SZUKA, Toruń 2014.

znaczenie będą tutaj miały dwie kwestie, które są rozwinięciem problematyki podjętej w poprzednich rozdziałach: rozwój wspólnoty i jego uwarunkowania oraz przemiany w polu estetycznym. Należy zauważyć, że nie będę traktował tych elementów jako rozdzielnych, stąd idealnym miejscem dla tych rozważań będzie kuchnia w lokalu przy ulicy Wschodniej 29.

Kuchnia, jak już powiedziano, jest miejscem granicznym; przestrzenią, która podczas większości wernisaży wypełnia się gośćmi; miejscem, w którym odbywało się wiele spotkań prowadzących do powstania tej książki, przestrzenią pracy i przyjemności, synonimem gościnności Wschodniej, jak i potencjalnie również zamkniętego, środowiskowego wymiaru galerii. Tytuł jubileuszowej wystawy zrealizowanej w Muzeum Sztuki w Łodzi przywoływał właśnie to miejsce jako realną przestrzeń wymiany, jak i metaforyczny skrót, oznaczający nieortodoksyjny charakter prowadzonych nad galerią badań. Kuchnia jest miejscem spotkań i nieformalnych dyskusji, a więc przestrzenią rozwoju tak sformalizowanego dyskursu artystycznego, jak i formowania nieformalnych więzi w ramach grupy, a z drugiej strony stanowi zaplecze techniczne, w którym proces gotowania staje się metaforą codziennej praktyki dającej efekt w postaci pojedynczych wydarzeń artystycznych.

Nim przyjrzymy się Wschodniej jako wspólnocie, warto zarysować krajobraz instytucjonalny pola sztuki w Łodzi w czasie jej powstania<sup>8</sup>. *Konstrukcja w Procesie*, wielka, międzynarodowa wystawa, która z inicjatywy artystów odbyła się przy wsparciu Solidarności w 1981 roku, stanowiła bezprecedensowe wydarzenie, które ujawniło siłę artystycznej wspólnoty. To wydarzenie jednocześnie symbolicznie zamyka dekadę lat siedemdziesiątych. Stanowi również otwarcie nowej dekady, ponieważ alians między artystami i niezależnym związkiem zawodowym doprowadził do zamknięcia wystawy wraz z wprowadzeniem stanu wojennego, tym samym grzebiąc marzenia o zdecentralizowanym polu sztuki w mieście. Podobnie jak polityczna opozycja, artyści przenieśli swoje centra do sfery prywatnej – mieszkań, w których odbywały się spotkania i prezentacje sztuki. W tym sensie Strych – należące do Włodzimierza Adamiaka miejsce imprez Kultury Zrzuty – stanowiło odpowiednik opozycyjnego podziemia. Niezwykła jest nawet „punktualność” reakcji – Strych otwiera się na początku 1982 roku. Staje się on przestrzenią centralną dla nowego pokolenia artystów, ale również dla części artystów łódzkiej neoawangardy, którzy odnajdują w niej instytucjonalną odpowiedź na nowy okres represji. Żywiłowe imprezy na Strychu kreowane są jako niezbędne dla funkcjonowania wspólnoty momenty społeczne. Kontekst, w którym funkcjonował, pozwala na porównanie go z charakterystyczną dla sceny moskiewskiej tusowki. Viktor Misiano charakteryzował miejsce tak określane jako przestrzeń, która „gromadzi osoby, których nie połączyły żadne konkretne struktury

8

Zob. T. Załuski, *O pożytkach z historii sztuki dla życia*. Galeria Wymiany i Kolekcja Multimedialna Józefa Robakowskiego, [w:] B. Czubak [red.], *Sztuka wymiany. Kolekcja Józefa Robakowskiego [Uśpiony kapitał 4]*, Fundacja Profile i Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2013, s. 49–93.

instytucjonalne lub ideologiczne, lecz raczej perspektywa ich uzyskania. Tusowka to typ związku artystycznego, który uważa się za czystą potencjalność. Tusowka to projekt społeczno-artystyczny<sup>9</sup>. Niewątpliwie podobnego typu związkiem była społeczność zgromadzona wokół Salonu Trupy A i P. Inny charakter miała galeria Ślad prowadzona od 1978 roku przez kustosza Muzeum Sztuki Janusza Zagrodzkiego. Była ona pierwotnie zlokalizowana w Stowarzyszeniu Domu Środowisk Twórczych. Po wprowadzeniu stanu wojennego natomiast zmienia ona swą nazwę na Ślad II i prowadzona jest przez Zagrodzkiego w jego prywatnym mieszkaniu. Jej program określony był przez poszukiwania o rodowodzie konceptualnym. Ze względów pokoleniowych wśród artystów większość stanowili twórcy, którzy debiutowali w drugiej połowie lat sześćdziesiątych lub pierwszej połowie kolejnej dekady. Ślad był jednak również otwarty na kręgi zbliżone do Wschodniej 29 – jedną z pierwszych swoich wystaw miał tam Andrzej Chętko.

Wschodnia pojawia się jako w miarę stabilna struktura zaraz po „wyczerpaniu” się dwóch modeli działalności, których źródła możemy upatrywać w działalności neoawangardowej. Z jednej strony są obie wersje Śladu (oficjalna i prywatna), które odwołują się do tradycji galerii autorskich. Z drugiej strony jest Strych i Salon Trupy A i P, odcinające się od jakichkolwiek tradycji galeryjnych na rzecz specyficznie pojętej „warsztatowości” czy też „procesualności” działań w danej przestrzeni. Jolanta Ciesielska opisując stan łódzkiej sztuki po Strychu w katalogu pokoleniowej wystawy *Co słyhać* używa retoryki kojarzącej się z odbudową. Pisała ona: „Zmiana sytuacji politycznej (zniesienie stanu wojennego), zmęczenie konspiracyjnością oraz zużycie pewnych kontaktów środowiskowych wywołało osłabnięcie zainteresowania publiczności Strychem. Większość artystów skupiła się na pracy w swoich pracowniach, wyjazdach zagranicznych i odbudowywaniu kontaktów z »oficjalnym« obiegiem sztuki”<sup>10</sup>. Strych ostatecznie kończy działalność w 1985 roku (to zbiega się z radykalizacją postawy Jacka Kryszkowskiego, co ostatecznie powoduje odejście tej kluczowej postaci z Kultury Zrzuty i w rezultacie erozję samego zjawiska). Zagrodzki jasno dostrzegał również wyczerpywanie się postkonceptualnego modelu galerii. Pisał on: „Z mojej perspektywy dostrzegłem, iż Galeria Ślad II przestała być potrzebna. W Łodzi pojawiło się inne ważne miejsce: Galeria Wschodnia, zaczęła się tworzyć nowa sytuacja artystyczna”<sup>11</sup>. Strych i Salon Trupy A i P stanowiłyby w tego typu narracji odchylenie od normy, którą była galeria jako instytucja prowadzona w danej przestrzeni przez określony podmiot (tak w sensie osobowym jak i orientacji programowej), której działalność zorganizowana jest wokół wystaw. Jak zobaczymy Wschodnia stanowi jednak podmiot, który jest w pewnym stopniu spadkobiercą obu wyróżnionych tutaj modeli.

9

V. Misiano, *The Cultural Contradictions of the Tusovka*, [w:] *Moscow Art Magazine: Digest 1993–2005*, Moscow Art Magazine, Moscow 2005, s. 40.

10

J. Ciesielska, *Anioł w piekle (rzecz o „Strychu”)*, [w:] M. Sitkowska [red.], *Co słyhać*, kat. wyst., Wydawnictwo Andrzej Bonarski, Warszawa 1989, s. 207.

Program dwóch pierwszych lat działalności sprawia wrażenie dość przypadkowego, czy też rozbitego na dwie konkurencyjne tendencje: dokumentacji lokalnego środowiska Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych oraz ambicji międzynarodowych. Wystawy Dietera Krülla oraz Stano Filko to projekty, które zapowiadają wykorzystanie kontaktów powstałych na bazie *Konstrukcji w Procesie*, aby w ramach programu galerii osadzać aktualną sztukę polską w kontekście podobnych działań spoza Polski. Zestaw wystaw zrealizowanych w tych latach ukazuje Wschodnią jako galerię związaną z postępowym środowiskiem akademickim i ambicjami wykraczającymi poza lokalną politykę. Dopiero jednak rok 1986 okazuje się w pełni ujawniać potencjał Wschodniej i jej ambicje. Obok związanego z Warsztatem Formy Filmowej i reprezentującego średnie pokolenie Antoniego Mikołajczyka oraz kuratorowaną przez niego zbiorową wystawę konceptualnej fotografii, w programie galerii są również prezentacje Bikonta, Chętki oraz Elżbiety Kalinowskiej. Powoli ustalany jest skład „kręgów” Wschodniej jako zestaw artystów tworzących artystyczną wspólnotę.

Warto w tym miejscu wrócić do rozważań Zagrodzkiego dotyczących galerii prowadzonych w prywatnych mieszkaniach. Po latach wspominał on: „Próbą podsumowania moich rozważań był tekst *Sztuka w obiegu pozamuzealnym*, wyłożony na sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 1984 roku. W tekście próbowałem udowodnić, że semiotyczne próby interpretowania miejsca dla sztuki w kulturze uległy przewartościowaniu – zestarzały się – i dlatego trzeba szukać odpowiedzi w bezpośrednim kontakcie, że właściwym, znacznie ważniejszym, miejscem dla sztuki jest mieszkanie prywatne, gdzie ktoś coś wniósł i ktoś przyszedł, żeby z tym kimś zawrzeć znajomość. Dopiero w momencie sprzężenia, kiedy zaistnieją fluidy, pomiędzy tymi paroma osobami a przedstawionymi dziełami, przytaczanymi słowami, sztuka ma szansę zaistnieć naprawdę”<sup>12</sup>. Wschodnia przejmując właśnie tak określoną na przykładzie Galerii Ślad II rolę. Bardzo ważna jest w przywołanej wypowiedzi retoryka związana ze stosunkami międzyludzkimi. Pojawiają się takie sformułowania jak: „kontakt” i „znajomość”, które sugerują, że prowadzenie galerii ma swój wymiar społeczny, w szczególności w tym instytucjonalnym kontekście z jakim mieliśmy do czynienia w Łodzi w latach osiemdziesiątych.

Ten społeczny wymiar Wschodniej można ująć przyglądając się kilku płynnym i przenikającym się zbiorom, które możemy wyróżnić na podstawie ich właściwości i stopnia zaangażowania we wspólnotowe kwestie. Najściślejszym kręgiem Wschodniej była wspólnota tworzona w końcówce

11

*O miejsce dla sztuki. Z Januszem Zagrodzkim rozmawia Piotr Lisowski*, [w:] P. Lisowski [red.], *Państwo wojny*, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu, Toruń 2012, s. 15.

12

*Ibidem*, s. 14.

lat osiemdziesiątych i na początku kolejnej dekady przez artystów uczestniczących w wystawach w galerii. Na pytanie, jaką formą wspólnoty była Galeria Wschodnia w latach osiemdziesiątych, częściową odpowiedź oferuje Adam Klimczak w tekście dotyczącym wystawy *Kręgi Wschodniej*, która odbyła się w 1991 roku w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie i stanowiła swoiste podsumowanie pierwszego etapu działalności. Retrospektywnie pisał on przywołując ducha tusowki: „W tym jednym z jej wielu mieszkań – wypełnionych nierzadko wielopokoleniowymi rodzinami – którego przestrzeni od tak dawna doświadczamy, z jednakowo wariackim oddaniem goszcząc tam artystów, zostało ukształtowane to, czego wyrazem była wystawa w Zamku i poprzedzające ją, tygodniowe, pracowite, wspólne przygotowywanie. Planując zatem kształt tej wystawy, pojmowaliśmy każdego (bez wyjątku) artystę jako indywidualność i wymagaliśmy dla niego takiej przestrzeni, z którą mógł on zaistnieć w pełnej harmonii. A jeśli w przestrzeni jest kilka indywidualności, to powinna ona być przez nie współorganizowana, bez obowiązującego często myślenia, iż jeden artysta jest więcej wart niż drugi”<sup>13</sup>. Przywołany tutaj fragment należy traktować jednocześnie jako tekst projektujący zasady współpracy w ramach nadrzędnego podmiotu, którym była galeria traktowana jako zbiorowość, jak i wynikający z praktyki przykład samoobserwacji. Klimczak ujawnia, jakie elementy poprzednich modeli stają się podstawą struktury ich galerii. Cytowany tekst ma również charakter samoopisu mającego na celu odróżnienie się od środowiska rzeczywistego (aktualna scena instytucjonalna oraz galeryjna i reguły funkcjonowania tego pola) oraz od tego wyobrazonego czy też antycypowanego (mityczny i ciągle od nowa wyglądany rynek sztuki).

Owa projektowana przez Klimczaka i Grzegorskiego wspólnota powinna funkcjonować w ramach większego ciała społecznego, określonego zgodnie z duchem epoki jako środowisko. *Prywatna Polska* Janine R. Wedel jest pozycją, która oferuje zestaw pojęć do opisu społeczności takich jak kręgi Wschodniej. To w niej znajdziemy analizy funkcjonowania struktur społecznych na poziomie językowym. Autorka mieszkała w Polsce pomiędzy 1982 a 1984 rokiem, po czym napisała antropologiczny opis funkcjonowania społeczeństwa w późnym PRL-u. Ponieważ adresowała swoje obserwacje do anglojęzycznego odbiorcy, musiała przełożyć zastraszane terminy opisujące zjawiska lub formy społeczne na język oparty z jednej strony na definicjach, a z drugiej na przykładach pochodzących z własnych doświadczeń. Wśród

13

A. Klimczak, *W kręgu Wschodniej*, w niniejszym tomie, s. 529.

pojęć oznaczających specyficzne więzi społeczne wyróżnia ona „środowisko”, które opisuje jako: „krąg przyjaciół albo krąg, w którym szukać można odpowiednich znajomych, kolegów i przyjaciół złączonych wspólnym zawodem”.<sup>14</sup> Wedel rejestruje brak przenikania się poszczególnych środowisk. Polityka instytucji państwowych sprzyjała według niej utrzymywaniu grup o w miarę stałym składzie, które dzięki temu można było monitorować. Środowisko jest więc nie tylko otoczeniem, w którym rozwijana jest działalność galerii, ale również stanowi publiczność jej projektów. Klimczak w przywołanym powyżej tekście podkreśla fakt, że wspólnota Wschodniej jest jedną z wielu grup o podobnej strukturze i celach. Pisał on tam o „jednej, dużej, bardzo dla współczesnego czasu charakterystycznej, intermedialnej wspólnocie”<sup>15</sup>.

Przyjęty tutaj podział na wspólnotę i publiczność jest jedynie roboczym określeniem dwóch podstawowych kręgów Wschodniej w stanie, w jakim zmanifestowały się one na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Należy zauważyć, że wyraźny jest rozpad tego rodzaju wspólnoty, o której pisał Klimczak, około roku 1992 ze względu na ograniczenie intensywności programu Wschodniej, kiedy to obaj prowadzący galerię zaangażowali się w tworzenie wspólnie z Ryszardem Waśko Muzeum Artystów. Środowisko/publiczność natomiast w kolejnych dekadach podlegało bardziej ogólnym przemianom. Jak twierdzi Niklas Luhmann, „środowisko jest zawsze o wiele bardziej złożone niż sam system”<sup>16</sup>. Jeśli systemem w naszym przypadku jest wzmiankowana tutaj uprzednio wspólnota, to uzyskuje ona samoświadomość i zdolność do reprodukcji poprzez stosunek do środowiska. Ewidentnie roszczenia Klimczaka były zbyt radykalne jak na moment historyczny, a podmiot zbiorowy, który zmaterializował się przy okazji wystawy *Kręgi Wschodniej*, był jedynie przejściowym momentem energii środowiska. Program ten jednak stał się dyskursywną podstawą podtrzymania i przetrwania kręgu większego i bardziej oddalonego od centrum (nawet w okresie osłabienia działalności galerii) – środowiska/publiczności. Zgodnie z tezą Micheala Warnera, „szczególnym aspektem publiczności jest fakt, że jest ona dyskursem zorganizowanym przez sam dyskurs”<sup>17</sup>. Częścią owego dyskursu jest oczywiście tekst Klimczaka, ale jest on częścią dużo bardziej kompleksowego zestawu praktyk i idei, która nadaje strukturę środowisku/publiczności Wschodniej. W tym zbiorze znajdują się zarówno szczególne mitologie dotyczące miejsca Klimczaka i Grzegorskiego, jak i idee dotyczące niezależnego ruchu galeryjnego w Łodzi i samoorganizacji polskich artystów. To właśnie ten zestaw oraz praktyka życia codziennego związana

14

J. R. Wedel, *Prywatna Polska*, tłum. S. Kowalski, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2007, s. 114.

15

A. Klimczak, *W kręgu Wschodniej*, *op. cit.*, p. 529.

16

N. Luhmann, *Systemy społeczne*, tłum. M. Kaczmarczyk, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2007, s. 171.

17

z faktem, że lokal przy Wschodniej jest również mieszkaniem, zapewniły długowieczność temu podmiotowi. W latach dwutysięcznych, kiedy po zamknięciu Muzeum Artystów częstotliwość działań na Wschodniej wzrasta, jej środowisko szybko się rekonstruuje.

17  
M. Warner, *Publics and Counterpublics*, Zone Books, New York 2005, s. 68.

### Widok przez okno

Na wideo Józefa Robakowskiego z 1991 roku widać procesję przechodzącą przez Wschodnią i wyglądających przez okna galerii rozbawionych artystów. Ten widok jest w oczywisty sposób dwuznaczny. Ukazuje dystans w stosunku do religijności oraz publicznych rytuałów fundujących porządek państwowy w PRL-u. Jest również jednak wyrazem zainteresowania kontekstem społecznym i bardzo swoiście pojętą autonomią sztuki oraz jej instytucji.



Józef Robakowski, materiały wideo do pracy *Zabawy Polaków*, 1991. Dzięki uprzejmości artysty

W niniejszym tekście starałem się przyjrzeć temu, co dzieje się na Wschodniej między pracami, w przestrzeniach pośrednich. Dlatego tekst dotyczy przede wszystkim momentów historycznych fundujących ogólnie pojętą politykę i estetykę galerii. Przywołana wystawa *Badania ekonomiczne prowadzone od kuchni* szła dalej i za pomocą właściwych artystom narzędzi spekulatywnych dążyła do dotknięcia punktu, w którym Wschodnia, podobnie jak inne podmioty o podobnej strukturze, znalazła się obecnie. Uzależnienie od publicznych dotacji i grantów jest procesem charakterystycznym dla całego środowiska tzw. „niezależnych”. Ten los spotkał także Wschodnią. Pytanie, czy można było tego stanu uniknąć, jest moim zdaniem źle postawione. Ważniejsze jest pytanie o to, jak można tworzyć kulturę w pełni wykorzystującą oferowane przez aparaty państwa możliwości oraz jakie znaczenie przyjmuje pojęcie autonomii sztuki i artysty w tak określonym środowisku. Mam wrażenie, że przyjrzenie się przypadkowi łódzkiej galerii oferuje przynajmniej częściową odpowiedź na te pytania i wątpliwości.



# Deliberations on Economics Cooked Up In the Back Room – Phase Two

Daniel Muzyczuk

This text concerns the complex history of Galeria Wschodnia. This sentence seems superfluous. After all, this book is a monograph of this place, and its publication confirms that a) it has a history and b) it is at least interesting and worth telling. And yet, as we will see in the course of these arguments, in the case of places like Wschodnia the obvious should be subject to constant verification, and the terminology we will use here must be as precise as possible, because otherwise, Wschodnia will be closer to the set of qualities characteristic of an auteur gallery, and all elements that do not fit this category will no longer determine the uniqueness of this place. Such a “fall” is not bad in itself – after all, the object of our reflection meets the criteria of a space of such kind. And yet we should look at Wschodnia in its variability and not in what is permanent, because it is only in such a defined field that we will be able to conduct serious “economics cooked up in the back room”. The last phrase is a reference to an exhibition that took place in the Muzeum Sztuki in Łódź in 2014 and was one of the events associated with the 30th anniversary of Wschodnia. I wanted the exhibition to occupy the space between a historical reconstruction of events and an attempt to highlight key parameters. I did not intend to pursue this narrative only on the basis of archives of specific exhibitions. The fundamental principle of the methodology was a wish to update history. It seemed important to me that the story should not slip into a nostalgic and uncritical reminiscence of a set of key projects. It was supposed to be a story about Wschodnia as a changing organism that created the artistic reality in which it had to operate, but which is also a symptom of broader changes.



*Deliberations on Economics Cooked Up In the Back Room* exhibition view, Muzeum Sztuki, Łódź

## Two rooms

The first clues were provided by Mikołaj Smoczyński's installations. They were usually interpreted in phenomenological terms. However, if they are treated as a symptom of institutional and economic conditions, the cheap materials used in his work and their continuous recycling will become a description of the gallery's situation at a given historical moment. This is how the artist wrote about his 1991 *Zdjęcie* [Removal] (the work's title is a play on words: *zdjęcie* in Polish means both a “photograph” and “the act of taking something down, removing something”) prepared at Galeria Wschodnia for the exhibition entitled *Parallel Action*: “Working in spaces such as Galeria Wschodnia evokes ambivalent feelings (in me). On the one hand, I have a sense of comfort because everything happens just like at home. And indeed I am at home, but not my own. This is where all the complications begin, difficult to predict and each time different. This forces you to remain vigilant. The people I meet are different; their homes are different and, of course, the habits of the hosts themselves are different. In official places such difficulties do not exist but natural experiences that occur only in private or alternative places are not possible either. And that is why the works created there are somehow different.”<sup>1</sup> Smoczyński emphasizes the ambivalence of the gallery – a place that exists at the confluence of private and public space. Topography can also be considered in terms of division into public and private spheres. Two rooms at 29 Wschodnia Street used as exhibition space are clearly public (even if one should make an appointment in advance). The living area meets the criteria of a private space. The kitchen, on the other hand, is located at the junction of both, because it is there that the events accompanying the opening of the gallery take place. For this reason, the kitchen is becoming a symbol of the ambivalent status of this place.

I am going to “walk through” the gallery like a visitor, somehow mapping the space and the ideologies inherent in it. However, this walk will not have an existential-phenomenological character; I will not tell you what I see and what results from my perception. Instead, I will rather treat the subsequent spaces as pretexts for “unpacking” Wschodnia, the functioning of which at first glance seems quite clear and transparent, but if we approach each successive detail and event with due attention, unexpected relationships will be revealed to us.

Let us start from the first doubt. Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak and Ewelina Chmielewska claim that the profile of the gallery is open to all forms of artistic activity. Maria Morzuch, in

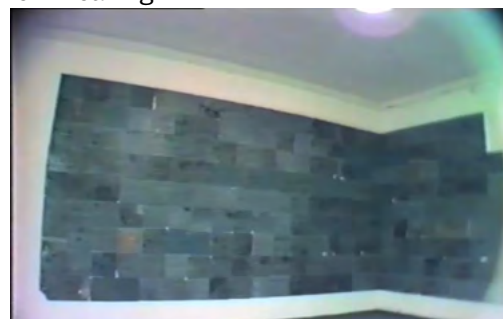
1  
M. Smoczyński, *Autoreferat*  
(Kraków: MOCAK, 2013), p. 82.



A page from *The Circles of Wschodnia* exhibition catalogue, Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw 1991

her turn, wrote in the early 1990s: “The activity of the gallery is by definition conceived by Jurek Grzegorski and Adam Klimczak as capacious, just as this flat-gallery is capacious physically. It is the potential of space. It meets the challenge when economy and the meaning of asceticism of an object in pure space is necessary, and it also works when it centers around a whole number of objects.”<sup>2</sup> Morzuch emphasizes the residential functions and the space that, as a context, builds each subsequent exhibition. Here we find both poles that determine the properties of this space. On the one hand, there is an ascetic, pure space, which we can define as a “white cube” that liberates the language of art from the external world. The standard properties of the “white cube” are already compromised by the presence of a tiled stove, which effectively reminds us of the private aspect of the space. On the other hand, we can talk about “tightening up” the space around objects. We can interpret this as a way of inscribing the context of the place into the exhibited works, which creates additional level of their meaning. Such an “atrial fibrillation” is somehow the key to understanding both the phenomenon of Wschodnia and the process of giving a new meaning to the autonomy of art in Poland in the 1980s, which played out on a broader scale.

An ideal example of such an activity in which the new meaning of autonomy comes to the fore in the gallery run by the artists are the subsequent realizations of the aforementioned Mikołaj Smoczyński. The first of his works at Wschodnia is *Przeniesienie (fragmenty)* [Transfer (fragments)] presented at the *Appearance II* exhibition in 1988. The artist treats it as a natural result of *The Secret Performance* series, which he realized between 1980 and 1993. It was a photographic record of the little changes taking place in the artist’s studio. In his own words, the process that his own practice had undergone as a result of his work on the cycle was as follows: “The [ephemeral activities] are realized as events. It should be remembered that the duration of such an event determines and signifies a change of space, and thus may also signify a change of object. While realizing the first *Secret Performance*, I believed that it was the object that was the most important thing in this experience. [...] It was through the experience in action that it revealed the potential and effectiveness of the act, but also the energy inherent in space. What I learned in 1983 convinced me that I no longer need an object.”<sup>3</sup> In *The Secret Performance VI* (1985–1987) the object of observation were PVC tiles covering the floor of the artist’s studio in Lublin. Smoczyński claims that one of the reasons for this transfer was that *The Secret Performance*



Mikołaj Smoczyński, *Appearance II*, 1988, video documentation

2

M. Morzuch, “Kręgi Wschodniej,” in: *Kręgi Wschodniej*, exhibition catalog (Warsaw: Galeria Wschodnia and CSW Ujazdowski Castle, 1991), unpaginated.

3

M. Smoczyński, *Autoreferat*, op. cit., p. 20.

gained “its own autonomy.”<sup>4</sup> At Wschodnia he decided to fix the tiles onto the walls in an arrangement that replicated the pattern from the studio. The seemingly neutral space was marked with experiences impossible to read from the surface, which took place in the artist’s private space.

Smoczyński fit Wschodnia’s ideology of space perfectly. The transfer of the tile design from the studio combines public and private space, at the same time undermining the distinction as contextually “out of place”. The autonomy of art that emerged in the 1980s in the auteur galleries by means of installation and performance was radically different from that defined by the “white cube” or Greenberg’s writings. The photographs cited in this book do not reflect the way the gallery works. Its topography and use of space are revealed in such details as the presence of the printing press, which for several years was a permanent part of exhibitions (often used also to exhibit works). It pointed to the working character of the space, which served not only as a place to display the works, but also as a venue for their production and as a residential area. Peter Osborne emphasizes the relationship between the development of exhibition space and contemporary metropolises, showing the symmetry of non-places and “white cubes”. Thus, he reveals entanglements hidden by ideologies which condemn traditional understanding of the autonomy of art to revision. He writes: “[The white cube] establishes the ontological structure of art-space, which must subsequently be reinstated by each work, in each instance, wherever it is located. This is one of the things that is meant by the ‘autonomy’ of the work of art. Contemporary art produces (or fails to produce) the non-place of art-space as the condition of its autonomy and hence its ability to function as ‘art’. Art cannot live, qua art, within the everyday as the everyday. Rather it necessarily disrupts the everydayness of the everyday from within, since it is, constitutively, both ‘autonomous’ and a ‘social fact.’”<sup>5</sup> Of course, the auteur gallery established in the conditions of the socialist state inevitably cannot fulfill the functions attributed to the spaces of art operating in the field that is affected by the market. Nevertheless, the inseparability of everyday life and autonomy seems striking in the case of Wschodnia.

Once again, Smoczyński can serve as a guide to this slowly unveiled area. In his interventions at Wschodnia, he uses materials he has within his reach. In the case of *Przeniesienie (fragmenty)* these are house decor elements from his personal space. The aforementioned *Zdjęcie* is no longer based on the rearrangement of one element into a new environment, but on the exploration of the gallery itself. The artist uses his own technique to cover the area around the passage from one gallery space to another with

4

*Ibidem*, p. 23.

5

P. Osborne, *Anywhere or Not at All*, (London-New York: Verso, 2013), p. 140.





Mikołaj Smoczyński, *Parallel Action*, 1991,  
video documentation

entities. They are also the result of curatorial knowledge observed by the so-called “independent”, the knowledge which we can identify with the system of assigning value or even axiology that determines the scope of possibilities established through the practice of institution’s operation.

In order to observe this, let us use another example. In the video recording of Marek Janiak’s performance from 1989 we can see the artist installing a knife on a stick bent with a stretched string. Janiak places a candle underneath it, the flame of which will cause a sudden release of the stick with a knife, while he stands on its trajectory. The flash of the camera operated by Jerzy Grzegorski distracts the artist’s attention for a fraction of a second, even though until that moment he was focused on the process of burning string. At this point, the knife is triggered and it is only by chance that it hits the artist’s glasses and not his face. Since the action did not conclude

wallpaper in such a way as to reveal various traces hidden under the paint after it is removed. He exposes not only the history of the gallery itself, but also its prehistory. His investigations have often been interpreted as existential search based on the category of trace. However, let us go further and treat this and the previous intervention in materialistic terms. Smoczyński discovers not only the “condition of the artist”, but also makes a discreet intervention of critical and institutional provenance; using cheap materials he refers to the situation of the gallery as a part of the field of art production and exposes the falseness of claims to formalistically understood autonomy. The gallery is rooted in everyday life through the very fact of being a place of the production of art whose aesthetics results from economic conditions and the holistically defined social and political situation.

It was for institutional and critical autonomy that places such as Wschodnia were established, where the artist, unrestricted by compromises characteristic of public institutions, was able to “take possession of the whole space”. These compromises should not be identified solely with censors’ attempts to prevent open or semi-open comments of a political nature. We should understand them as acts or omissions resulting from institutional tectonics present within state structures, or even private but professionalized



Marek Janiak, *Liberating Exercises*, 1987,  
video documentation

with the desired effect, Janiak begins to tie the stick again in order to repeat the performance. He is interrupted by Urszula Czartoryska, the curator of Muzeum Sztuki, who literally chases the artist away. This intervention should not only be interpreted as an act of care; however absurd it may sound, we should also see it as an action in which the authority of curatorial knowledge enters the area of art’s autonomy. Janiak’s performance belongs to his series of recorded activities entitled *Ćwiczenia wyzwalające* [Liberating Exercises]. Simple activities with sudden consequences, which often endangered the artist’s health, were his response to the seriousness of the activities of neo-avant-garde artists. They were supposed to reveal the emptiness of their gestures and implement the ideas of embarrassing art, proclaimed by the members of Kultura Zrzuty [Pitch-in Culture]. When seen in this context, Czartoryska’s reaction may also be an expression of protection of the values that were the basis of the ideology of Muzeum Sztuki – avant-garde rationalism. The two above mentioned examples reveal the potential found by artists at Wschodnia, an ideologically unrestricted creativity that explores the conditions of artistic production. The gallery is therefore autothematic, and the effects of artistic activities seen from a materialistic perspective show it as a self-aware entity. Of course, this does not mean that we should only see all revelations from the 1980s or 1990s in this perspective but there are more works in the gallery that could serve as examples of similar exploitation of context.

### Way in and Way-Out

In the video from 1990 we can see a crowd of neighbors and fellow artists as well as critics gathered in the courtyard of a tenement house near Wschodnia. Jerzy Grzegorski and Adam Klimczak receive *Sprężyna* [Spring], an award granted annually by the “Kalejdoskop” magazine to people of particular merit for the Łódź culture. We see the joy shared by all members of the assembly. Wschodnia seems to be an important point not only on the artistic map of Łódź or Poland, but also an important place



Marek Janiak, *Liberating Exercises*, 1987,  
video documentation



for the neighborly life. Such a diagnosis is confirmed in the catalog of the *Kręgi Wschodniej* [The Circles of Wschodnia] exhibition published a year later. In order to pay for the printing, Grzegorski and Klimczak turned to local entrepreneurs for support. The last three pages of the publication are filled with advertisements for small service outlets and shops, thus providing an extraordinary image of early capitalism and the hopes placed in the new economic order, which would make it possible to find sponsors and patrons for unprofitable cultural activities outside



The Sprężyna award ceremony, video documentation

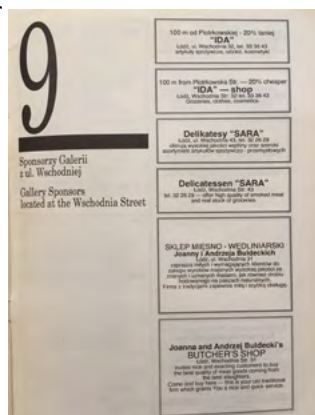
public institutions. The video argues that both for the local population and the artistic milieu, Wschodnia was an extremely important point on the map of Łódź or the country. How was this community formed? *Way-out* is the title of an action carried out in 1989 by Piotr Bikont, Wojciech Czajkowski, Jarosław Orłowski and Andrzej Chętko. The group was closely linked to the prehistory of the gallery. In 1980 they entered the apartment at 29 Wschodnia Street to run the Salon Trupy Arlekina i Pantalona. It was them who, in 1980, took over the premises, which they subsequently transformed into a formalized studio of the group. According to various accounts, it was Orłowski who obtained a list of vacant premises, one of which was an apartment large enough to serve as a living space, a studio, a rehearsal room for a theater troupe and musicians, as well as a gallery. The three-year period before Jerzy Grzegorski and Adam Klimczak formally established Galeria Wschodnia was a time of pure potential. Artists from different backgrounds (Bikont studied at the film school, Czajkowski represented the emerging environment of new, electric free jazz, and Chętko was a student of the State Higher School of Fine Arts) used the brief moment of freedom of association and established Trupa A i P under the patronage of the Niezależne Zrzeszenie Studentów – NZS [Independent Students' Association] with its seat at 29 Wschodnia Street. The Association paid the rent and utility bills for the premises. The structure



Salon Trupy Arlekina i Pantalona, 1981–1982. Andrzej Chętko's archive

therefore appears to be a formalized group, which would ensure a professional model of operation. However, Salon Trupy A i P was more like a squat whose functions were not entirely determined. The energetic activity received its first blow with the introduction of martial law on December 13, 1981, when Bikont was interned and the NZS was dissolved.<sup>6</sup> Cut off from financing and to a large

extent isolated artists occupied the premises until 1984, and their activities were carried out only within a closed circle of friends. *Way-out* is a late exit of the group of pioneers from Wschodnia. The action is divided into two premises. The gallery houses the opening of the exhibition of Jerzy Czuraj's paintings (the artist was associated with the Polish free jazz community – in 1984 he made the cover of the album of Andrzej "Major" Przybielski, frequent guest at Wschodnia, on which Czajkowski played the double bass). In the adjoining apartment, thanks to the hospitality of the family who lived there, a real feast takes place, attended by Bikont, Orłowski and Czajkowski. At a certain point, Chętko (according to the invitation, the person responsible for dehermetization) starts to drill a hole in the wall separating the two apartments. A moment later, the drill is taken over by Czuraj, who completes the process and makes a hole to the neighboring apartment, where the party is held, and the former residents of Salon Trupy Arlekina and Pantalona are sitting behind a lavishly set table.



A page from *The Circles of Wschodnia* exhibition catalogue, Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw 1991

extent isolated artists occupied the premises until 1984, and their activities were carried out only within a closed circle of friends.

*Way-out* is a late exit of the group of pioneers from Wschodnia. The action is divided into two premises. The gallery houses the opening of the exhibition of Jerzy Czuraj's paintings (the artist was associated with the Polish free jazz community – in 1984 he made the cover of the album of Andrzej "Major" Przybielski, frequent guest at Wschodnia, on which Czajkowski played the double bass). In the adjoining apartment, thanks to the hospitality of the family who lived there, a real feast takes place, attended by Bikont, Orłowski and Czajkowski. At a certain point, Chętko (according to the invitation, the person responsible for dehermetization) starts to drill a hole in the wall separating the two apartments. A moment later, the drill is taken over by Czuraj, who completes the process and makes a hole to the neighboring apartment, where the party is held, and the former residents of Salon Trupy Arlekina and Pantalona are sitting behind a lavishly set table.

Undoubtedly, we are dealing here with a form of institutional criticism. There is an exhibition in the gallery, and in the adjacent apartment there is "real life". It is located "somewhere else". The members of Trupa A i P comment on the evolution of the gallery from a squat-based space of life and potentiality – an ability to become anything – to a place of contemplation of art. Their vision of artistic autonomy is inevitably more rigorous than that of Grzegorski and Klimczak, and that is why the performance is at the same time a late farewell to both Wschodnia Street and Łódź (all but Chętko had already relocated to other parts of the country). Paradoxically, however, as seen from today's perspective, the action reveals the communal character of Galeria Wschodnia and its program, critical of the ideology of the "white cube". What the artists did was similar to Smoczyński's *Zdjęcie* – the walls of the gallery once again revealed its past. This time, the opening made in the wall made it possible to look retrospectively at the moment when this space was still an element of an undirected independent culture. It is worth looking at this moment by comparing it with another theater group whose ambitions were much greater than the so-called "alternative theater" – Akademia Ruchu [Movement Academy]. In 1979, in response to the state doctrine of institutionalization

6 Established in September 1980 at the Warsaw University of Technology, NZS was a student equivalent of NSZZ Solidarność. Jarosław Orłowski and Piotr Bikont were among the members of the National Founding Committee. After martial law was imposed, NZS was dissolved and Bikont was interned.



Piotr Bikont, Andrzej Chętko, Jarosław Orłowski, *WAY-OUT* / Jerzy Czuraj, *Painting*, 1991. Andrzej Chętko's archive



of student theater aimed at weakening the bonds between these organizations and students, the group adopted the legal form of a theater facility.<sup>7</sup> The formal status enabled the AR to significantly expand its activities, including workshops, film screenings and art exhibitions, but above all to obtain new premises for its activities. Such a hybrid formula, which stemmed from political factors and the attempts of the state apparatus to take more control over the independent sphere, reveals the potential that the authorities granted to theater groups in the early 1980s. The same was the case with the A i P group, from the very beginning associated with the NZS. However, the fate of the organization was ultimately different from that of AR because with the liquidation of NZS in the wake of December 13, 1981, Trupa A i P was deprived of institutional and financial support. Nevertheless, the comparison of both cases reveals an area of freedom made available before the imposition of martial law for artistic groups striving for self-organization, which could have become the basis for activities that went beyond the previously known models, as well as far beyond strictly theatrical activities.

### Kitchen

The above reflections are divided into two parts. The first one, based on the example of Mikołaj Smoczyński and Marek Janiak, showed the ambiguity of the notion of art autonomy and the formation of aesthetics of the gallery (which in many cases is difficult to separate from auteur politics), as a function of conditions in the field of art at a given moment, individual material and economic properties of a given organizational structure as well as individuality of the artist (without emphasizing the latter). The second, on the other hand, painted a picture of the founding event of Galeria Wschodnia as well as of the community that formed around it and the consequences that this moment had for its future. It is now time to take a look at the institution itself as a form subject to change during its operation. Two issues will be of fundamental importance, elaborating on the problems addressed in the preceding sections: the development of the community and its determinants, and the transformation in the aesthetic field. It should be noted that I will not approach these elements as separate, therefore the ideal place for these reflections will be the kitchen in the premises at 29 Wschodnia Street.

The kitchen, as has already been said, is a liminal area; a space that fills up with guests during most of the vernissages; a place where many of the meetings leading to this book

7

Cf. Z. Dworakowska, "Akademia otwartej aktywności, czyli o ośrodkach Akademii Ruchu," in: A. Pindera, A. Ptak, W. Szczupacka [eds.], *Inicjatywy i galerie artystów* (Toruń: Stowarzyszenie SZTUKA CIĘ SZUKA, 2014).

took place, a space of work and pleasure, a synonym for the hospitality of Wschodnia, as well as the potentially closed, milieu-oriented dimension of the gallery. The title of the jubilee exhibition held at the Muzeum Sztuki referred to this place as a real space for exchange, as well as metaphorical shorthand, signifying the unorthodox character of the research on the gallery. Thus, the kitchen is a place of meetings and informal discussions, a space for the development of both formalized artistic discourse and the forging of informal ties within the group, and on the other hand, it is a technical base in which the cooking process becomes a metaphor for everyday practice that produces an effect in the form of individual artistic events.

Before we take a closer look at Wschodnia as a community, it is worth outlining the institutional landscape of the field of art in Łódź at the time of its establishment<sup>8</sup>. *Konstrukcja w Procesie* [Construction in Process], an international exhibition held on the artists' initiative with the support of Solidarity in 1981, was an unprecedented event that revealed the power of the artistic community. At the same time, this event symbolically closes the 1970s. It also marks the opening of a new decade because the alliance between artists and the independent trade union led to the closure of the exhibition upon the imposition of martial law, thus putting an end to the dream of a decentralized art field in the city. Just like the political opposition, the artists moved their centers to the private sphere – apartments where meetings and art presentations took place. In this sense, Włodzimierz Adamiak's Strych [Attic], a venue for events of Kultura Zrzuty, was an equivalent of the underground democratic opposition. Even the "punctuality" of the reaction is unusual – Strych opened at the beginning of 1982. It became a central space for the new generation of artists, but also for some representatives of the Łódź neo-avant-garde, who find there an institutional response to the new time of repression. Lively events held there were conceived as social moments necessary for the functioning of the community. The context in which it operated calls for a comparison with Tusovka, so characteristic for the Moscow scene. Viktor Misiano characterized the place as a space that "brought together people who were not linked by any specific institutional or ideological structures, but rather by the prospect of obtaining them. Tusovka is a type of artistic association that is considered to be purely potential. Tusovka is a social and artistic project."<sup>9</sup> Undoubtedly, the community gathered around Salon Trupy A i P was a similar type of association. Galeria Ślad [Trace Gallery], run since 1978 by Janusz Zagrodzki, custodian of Muzeum Sztuki, had a different

8

Cf. T. Załuski, "On Art History and Its Advantages for Living. Józef Robakowski's Exchange Gallery and Multimedia Collection," in: B. Czubak [ed.], *Art of Exchange. Józef Robakowski's Collection [Latent Capital 4]* (Warsaw: Fundacja Profile and Wilanów Palace Museum, 2013), p. 48–92.

9

V. Misiano, "The Cultural Contradictions of the Tusovka," in: *Moscow Art Magazine: Digest 1993–2005* (Moscow: Moscow Art Magazine, 2005), p. 40.

character. It was originally located at Stowarzyszenie Domu Środowisk Twórczych [Association of the House of Creative Milieux]. After martial law, however, it changed its name to Ślad II and moved to Zagrodzki's private apartment. Its program was defined by conceptual explorations. For generational reasons, the majority of featured artists had debuted in the late 1960s or the early 1970s. However, Ślad was also open to circles closer to 29 Wschodnia – Andrzej Chętko had one of his first exhibitions there.

Wschodnia emerges as a relatively stable structure immediately after the “exhaustion” of two models of operation, the sources of which can be traced back to neo-avant-garde. On the one hand, there are both versions of Ślad (official and private), which draw on the tradition of auteur galleries. On the other hand, there are Strych and Salon Trupy A i P, dissociating themselves from any gallery traditions in favor of a particular notion of “workshop” or “processability” of actions in a given space. When describing the state of Łódź art after Strych in the catalog of the generational exhibition *Co słyhać* [What's Up], Jolanta Ciesielska used rhetoric reminiscent of reconstruction. She wrote: “The change in the political situation (the abolition of martial law), fatigue with the clandestine atmosphere and the exhaustion of certain community contacts resulted in the weakening of the public's interest in Strych. Most of the artists focused on working in their studios, travelling abroad and rebuilding contacts with the 'official' art circulation.”<sup>10</sup> Strych closed in 1985, coinciding with the radicalization of Jacek Kryszkowski's approach, which ultimately led to the departure of this key figure from Kultura Zrzuty and, as a result, in the erosion of the phenomenon itself. Zagrodzki was also clearly aware of the exhaustion of the post-conceptual model of the gallery. He wrote: “From my perspective, I saw that Galeria Ślad II was no longer needed. Another important place appeared in Łódź: Galeria Wschodnia, and a new artistic situation began to develop.”<sup>11</sup> In this type of narrative, Strych and Salon Trupy A i P would constitute a deviation from the standard which was a gallery as an institution run in a given space by a specific entity (both in the sense of staff and program) whose activity is focused on exhibitions. However, as we will see, Wschodnia is to some extent the heir to both models listed above.

The program of its first two years of activity gives the impression of being rather random or broken down into two rival trends: documentation of the local milieu of the State Higher School of Visual Arts and international ambitions. The exhibitions of Dieter Krüll and Stano Filko announce the utilization of contacts formed through *Konstrukcja w Procesie* in order to set current Polish art in the context of similar activities outside Poland as part of the gallery's program. A series of exhibitions organized in those years presents Wschodnia as a gallery associated with the progressive academic community and ambitions beyond local politics. However, it was only in 1986 that the

10

J. Ciesielska, “Anioł w piekle (rzeczo o Strychu),” in: M. Sitkowska [ed.], *Co słyhać* (Warszawa: Wydawnictwo Andrzej Bonarski, 1989), p. 207.

11

“O miejsce dla sztuki. Z Januszem Zagrodzkim rozmawia Piotr Lisowski,” in: P. Lisowski [ed.], *Paristwo wojny* (Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu, 2012), p. 15.

full potential of Wschodnia and its ambitions were fully revealed. Apart from Antoni Mikołajczyk associated with Warsztat Formy Filmowej and the group exhibition of conceptual photography he curated, the gallery program also included presentations by Bikont, Chętko and Elżbieta Kalinowska. Gradually, the composition of the “circles” of Wschodnia emerges as a set of artists forming an artistic community.

It is worth revisiting Zagrodzki's reflections on galleries operating in private apartments. Years later he reminisced: “An attempt to sum up my reflections was the text *Sztuka w obiegu pozamuzealnym* [Art Outside the Museum], delivered at the session of the Association of Art Historians in 1984. In the text I tried to prove that the semiotic attempts to interpret the place for art in culture had been re-evaluated – they had grown obsolete – and that is why we should look for answers in direct contact, that the appropriate, much more important place for art is a private apartment, where someone brings something and some other person comes to meet that someone. It is only at the moment of connection, when there is a flow between that handful of people and the works presented, the words quoted, that art has a chance to really exist.”<sup>12</sup> Wschodnia takes on such a role defined on the example of Galeria Ślad II. The rhetoric related to interpersonal relations is very important in the cited statement. There are phrases such as: “contact” and “meet”, which suggest that running a gallery has a social dimension, especially in the institutional context of Łódź in the 1980s.

This social dimension of Wschodnia can be expressed by looking at a number of fluid and overlapping sets that can be distinguished based on their characteristics and degree of commitment to community issues. Wschodnia's closest circle was the community created at the end of the 1980s and at the beginning of the next decade by artists participating in exhibitions in the gallery. Adam Klimczak offers a partial answer to the question what form of community Wschodnia was in the 1980s in his text on the exhibition *Kręgi Wschodniej*. Organized in 1991 at the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle in Warsaw, the event was a sort of a summary of the first stage of the gallery's operation. He wrote in retrospect, invoking the spirit of Tusovka: “It was in one of its many apartments – often inhabited by several generations living together – whose space we have been experiencing for so long, hosting artists there with equally mad dedication, that the very thing which found its expression during the exhibition at the Castle and the preceding, week-long, hard work on preparing it together was shaped. Therefore, when planning this exhibition, we approached each artist without exception as an individual and demanded a fitting space for each of them, one that would be in tune with their respective personalities. And if there are several unique individuals sharing one space, they should co-organize it, without the often present assumption that one artist is worth more than another.”<sup>13</sup> The cited excerpt should be read simultaneously as a text outlining the principles of cooperation

12

*Ibidem*, p. 14.

13

A. Klimczak, *W kręgu Wschodniej*, herein, p. 541.

within the superior entity, namely the gallery treated as a community, as well as an example of self-observation resulting from the practice. Klimczak reveals what elements of previous models formed the foundation of the structure of their gallery. The cited fragment is also a self-description aimed at distinguishing oneself from the real environment (current institutional and gallery scene and rules of that field's operation) and from the imagined or anticipated one (mythical and constantly re-envisioned art market). This community designed by Klimczak and Grzegorski should function within a larger social organism, defined according to the spirit of the era as a milieu. In *The Private Poland*, Janine R. Wedel offers a set of terms to describe communities such as Wschodnia circles. It is here that we find analyses of the functioning of social structures at the linguistic level. The author lived in Poland between 1982 and 1984 and later wrote an anthropological description of the workings of society in the late communist-era Poland. Since she addressed her observations to an English-speaking audience, she had to translate the terms she heard to describe social phenomena or forms into a language based, on the one hand, on definitions and, on the other, on examples from her own experience. Among the concepts that denote specific social ties, she distinguishes *środowisko* – “milieu”, which she describes as a circle of friends or a circle where you can look for suitable friends, colleagues and acquaintances united by a common profession.<sup>14</sup> Wedel records the lack of interpenetration between individual milieux. In her opinion, the policy of state institutions was conducive to maintaining groups with a relatively stable composition, which could be thus monitored. A milieu is therefore not only the environment in which the gallery's activities develop, but also the audience of its projects. In the above mentioned text, Klimczak emphasizes the fact that the Wschodnia community is one of many groups with similar structure and goals. He wrote there about “one large intermedia community, very characteristic for modern times.”<sup>15</sup> The division into the community and the public adopted here is only a working definition of the two basic circles of Wschodnia as they manifested themselves at the turn of the 1980s and 1990s. We should point out the evident disintegration of this kind of community, which Klimczak noted circa 1992 due to the reduction of Wschodnia's program, when both leaders of the gallery engaged in the establishment of Muzeum Artystów [Artists' Museum] together with Ryszard Waśko. The milieu/audience, on the other hand, underwent more general transformations in the following decades. As Niklas Luhmann says, “the milieu is always much more complex than the system itself.”<sup>16</sup> If the system in our case is the aforementioned community, it acquires self-awareness and the ability to reproduce through an attitude to the milieu. Clearly, Klimczak's claims were too radical for that historical moment, and the collective subject materialized on the occasion of the *Kręgi Wschodniej* exhibition was only a temporary moment of the milieu's

14

J. R. Wedel, *The Private Poland*, Polish edition: *Prywatna Polska*, trans. S. Kowalski (Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2007), s. 114 (English translation of the quote based on the Polish version).

15

A. Klimczak, *W kręgu Wschodniej*, *op. cit.*, p. ??

16

N. Luhmann, *Soziale Systeme*, Polish edition: *Systemy społeczne*, transl. M. Kaczmarczyk (Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS, 2007), p. 171 (English translation of the quote based on the Polish version).

energy. However, this program became a discursive basis for sustaining and surviving of a circle larger and more distant from the center (even during the slump in the gallery's activity) – namely the milieu/public. According to Micheal Warner's theory, “the peculiar character of a public is that it is a space of discourse organized by discourse.”<sup>17</sup> Part of this discourse is, of course, Klimczak's text, but it is part of a much more complex set of practices and ideas that give structure to the milieu/public of Wschodnia. This set encompasses both specific mythologies concerning Klimczak and Grzegorski's place, as well as ideas concerning the independent gallery movement in Łódź and the self-organization of Polish artists. It was this set and the practice of everyday life related to the fact that the premises on Wschodnia Street serve also as an apartment that ensured the longevity of this entity. In the 2000s, when the Wschodnia's activity increases after the closure of Muzeum Artystów, its milieu is quickly reconstructed.

17

M. Warner, *Publics and Counterpublics* (New York: Zone Books, 2005), p. 68.

### View through the window

Józef Robakowski's video from 1991 shows a procession passing through Wschodnia Street and amused artists looking out of the gallery's windows. This view is clearly ambiguous. It shows the detachment from religiousness and public rituals that were the foundation of the state order in the People's Republic of Poland. However, it is also an expression of interest in the social context and the peculiarly understood autonomy of art and its institutions.

In this text I have tried to take a look at what is happening at Wschodnia between works, in intermediate spaces. That is why it is primarily about historical moments that determine the general politics and aesthetics of the gallery. The aforementioned exhibition *Badania ekonomiczne prowadzone od kuchni* [Deliberations on Economics Cooked Up In the Back Room] went further and, with the help of speculative tools inherent in artists, sought to touch upon the point that Wschodnia has now reached, along with other entities with a similar structure. Dependence on public subsidies and grants is a process characteristic for the whole so-called “independent” milieu and this is what happened to Wschodnia, too. The question of whether this could have been avoided is, in my opinion, incorrectly posed. More important is the question of how to create a culture that takes full advantage of the possibilities offered by the state apparatus and what is the meaning of the notion of autonomy of art and artist within such a milieu. I feel that a look at the case of the Łódź gallery offers at least a partial answer to these questions and doubts.



Józef Robakowski, video materials for *Poles' Games*, 1991. Courtesy of the artist

# Analiza modelu ekonomicznego oraz reprezentacja wyników badań statystycznych

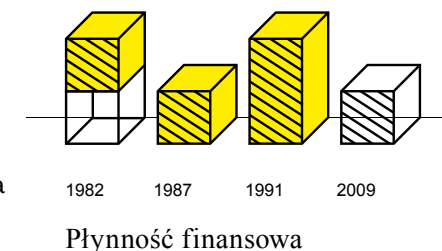
tekst: dr nauk ekonomicznych Mikołaj Iwański  
grafiki: mgr komunikacji wizualnej Jakub de Barbaro

## Opis metodologii

Badanie zostało przeprowadzone przy wykorzystaniu wywiadów strukturalizowanych na reprezentatywnej próbie (a zarazem jedynej dostępnej) prowadzących Galerię Wschodnią: Jerzym Grzegorskim i Adamie Klimczaku. Dane finansowe zostały poddane obróbce przy wykorzystaniu oficjalnych kursów walut NBP skorygowanych o szacowane historyczne zmienne środowiskowe. Pozostałe informacje poddano obróbce statystycznej symulującej naturalne procesy zapominania i konfabulacji. To standardowa procedura stosowana w analizach z zakresu ekonomii sztuki. Celem badania było stworzenie reprezentacji wizualnej możliwie dokładnie obrazującej najważniejsze trendy oraz korelacje.

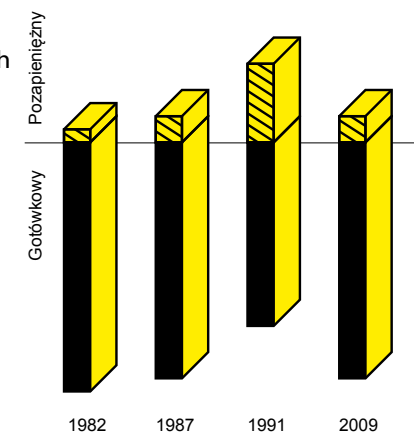
## Płynność finansowa

W tradycji ekonomicznej bardzo różnie definiuje się płynność podmiotów – ale zwykle chodzi o zdolność do terminowego realizowania zobowiązań. Przedłużająca się niemoc w tym zakresie zwykle prowadzi do różnych form upadłości. Tyle teoria. W praktyce okazuje się, że trudno o coś bardziej nieuchwytnego niż zobowiązania podmiotu realizującego szeroki wachlarz celów, dokonującego szeregu nieudokumentowanych drobnych transakcji walutowych oraz działającego na przecięciu przynajmniej dwu systemów gospodarczych. Co ciekawe, początek dzikiego kapitalizmu okazał się dla Wschodniej bardzo łaskawy. Instytucja-kolektyw uzyskała po raz pierwszy unikatową jak na owe czasy stabilność, która trwała do czasu podstępnego zaimplementowania w świecie sztuki systemu projektowego. Bardzo rzadko w literaturze opisywane są tak efektywne przypadki konwersji kapitału symbolicznego (akumulowanego przez pierwszą dekadę) na wymienny. Dobra passa skończyła się wraz z wprowadzeniem systemu projektowego w połowie lat dwutysięcznych, co doprowadziło do ponownego zatarcia klarowności danych.



## Wkład gotówkowy i pozapieniężny

Większość parametrów opisujących finansowe funkcjonowanie Wschodniej jest czytelna wyłącznie w powiązaniu z wglądem w osobiste finanse prowadzących galerię. Prezentowany wykres jedynie w szkicowy sposób prezentuje skalę ciągłej akumulacji kapitału społecznego, który był podstawą jej funkcjonowania. Zaangażowanie donatorów oraz wsparcie w walutach obcych umożliwiły płynną realizację kolejnych działań, szczególnie w pierwszych dwóch dekadach funkcjonowania galerii. W pierwszym okresie istotne miejsce zajmowała – trudna do odwzorowania ilościowego – niezwykła zdolność do pozyskiwania drobnych towarów i usług (przysług) o niemożliwej do ustalenia wartości. Ten sam proces miał miejsce w latach dziewięćdziesiątych, kiedy Wschodnia była beneficjentem szeregu spontanicznie działających sponsorów, którzy jeszcze nie nabyli świadomości transakcyjnej natury sponsoringu, kluczowej w kapitalistycznym systemie finansowania kultury. Ta przemiana postawy nastąpiła w latach dwutysięcznych, co doprowadziło do zatrzymania trendu.

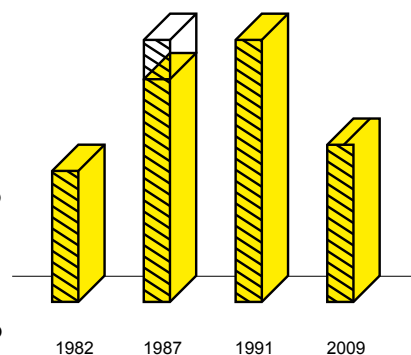


Szacunkowa relacja między wkładem pozapieniężnym (praca, recykling, przysługi) i gotówkowym



## Moce produkcyjne

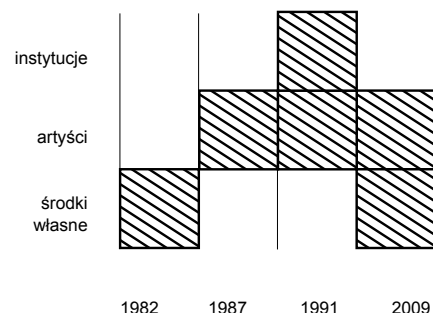
Trudno jest określić skalę wykorzystania mocy produkcyjnych, które są podstawą każdej przytomnej analizy mikroekonomicznej, bez wyznaczenia ich maksymalnego pułapu. W subiektywnej ocenie prowadzących galerię, przez pierwszą dekadę praca odbywała się na optymalnym poziomie, który jednak bardzo dynamicznie się zmieniał. W latach dziewięćdziesiątych ruszyły duże, zewnętrzne projekty, w tym międzynarodowe, dla których zapleczem produkcyjnym były osoby prowadzące Wschodnią. Doprowadziło to do bardzo dużego obciążenia organizacyjnego, niemożliwego do utrzymania w kolejnej dekadzie. Okres zaczynający się w latach dwutysięcznych to przede wszystkim pewne uspokojenie oraz naturalne spowolnienie dynamiki produkcyjnej Wschodniej, spowodowane koniecznością wdrożenia systemu finansowania grantowego, którego obsługa pochłaniała znaczną część energii samych grantobiorców.



Wykorzystanie mocy produkcyjnych

## Donatorzy

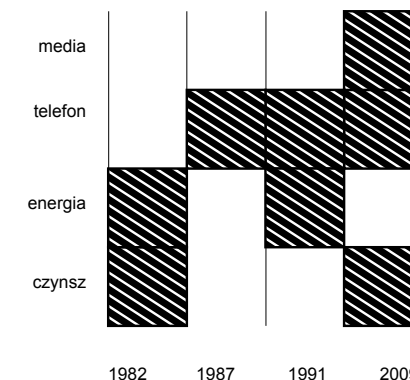
Podstawą finansowania Wschodniej zawsze było zaangażowanie artystów i ich prywatnych środków. Nieco mylący jest brak ujęcia wkładu artystów w pierwszym badanym okresie, ale należy pamiętać, że założycielami galerii byli również artyści, więc zastosowana dystynkcja ma charakter mocno umowny. Istotnym zastrzykiem gotówki było wsparcie ze strony artystów z zagranicy, odwiedzających Wschodnią pod koniec lat osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych. Transformacja systemu politycznego, mająca miejsce w tym czasie, umożliwiła współpracę galerii z dużymi instytucjami publicznymi, co kilka lat wcześniej było nie do pomyślenia. Jak pokazuje diagram, źródła wsparcia mają charakter substytutywny: szczególnie dobrze jest to widoczne na linii środki własne – wsparcie instytucji. Większe zaangażowanie sektora publicznego odciąża zasoby własne – i odwrotnie. Pozwala to na okresowe wykorzystanie zgromadzonych (lub nie) zapasów środków w okresach gorszej koniunktury biurokratycznej.



Donatorzy

## Uporczywe koszty

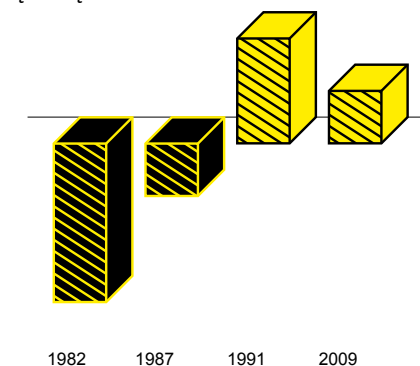
Nieszczerstwa w postaci okresowych, nienegocjowalnych zobowiązań chodzą zwykle parami. Przez trzy dekady funkcjonowania Wschodniej dobre samopoczucie prowadzących galerię psuły głównie rachunki za telefon oraz czynsz (1982–1987), telefon i energię (1991–2000). Ten dyskomfort był jednak codziennością i dawał się skutecznie oswoić. Problem stał się poważniejszy, gdy ciężarem stały się jednocześnie trzy wspomniane typy kosztów: media, telefon oraz czynsz. W kolejnych latach – nieobjętych już badaniem – nieznaczną pomoc przysłała ze strony regulacji rynku telekomunikacyjnego w Unii Europejskiej: koszty połączeń na kontynencie przestały być tak wysokie. Wschodnia borykała się jednak z problemami typowymi dla większości organizacji pozarządowych, utrzymujących się w dużej mierze siłą osobistego zaangażowania liderów. Napotykała też problemy właściwe dla neoliberalnego miasta – takie jak gentryfikacja czy komercjalizacja zasobu komunalnego. Przejawiało się to w trudnościach z uzyskaniem zgody na niższą stawkę czynszu, właściwą dla niekomercyjnej galerii sztuki.



Najbardziej uporczywe koszty

## Środki zewnętrzne

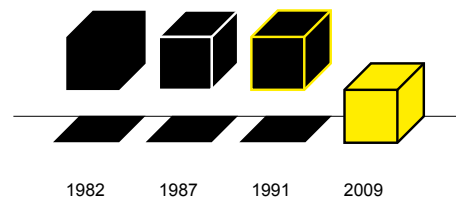
Główny strumień finansowy zasilający aktywność Wschodniej płynął najczęściej z dala od zwyczajowych oczekiwań analityków ekonomicznych badających sektor sztuki. W latach osiemdziesiątych pozyskiwanie środków zewnętrznych było w zasadzie niemożliwe w związku z brakiem tego rodzaju wsparcia, oraz, co istotniejsze, w związku z tym, że galeria jako taka nie posiadała osobowości prawnej. Rzecz zmieniła się diametralnie w latach dziewięćdziesiątych, kiedy co prawda nie istniał jeszcze system grantowy, ale Wschodnia mogła zrealizować szereg przedsięwzięć dzięki spontanicznym decyzjom lokalnych decydentów i ustalonym przez nich *ad hoc* zasadom wspierania działalności galerii. W tym sensie galeria była ewidentną beneficjentką dzikiego kapitalizmu. Jak pokazują badania dotyczące tego okresu, w mętnej wodzie lat dziewięćdziesiątych dobrze czuli się nie tylko krwawi drapieżcy, ale również niektóre wartościowe inicjatywy artystyczne. Bardzo ważnym aspektem tej sytuacji był swoisty minimalizm biurokratyczny związany z obsługą pozyskanych środków. Będzie to doskonale widoczne niecałe dwie dekady później, gdy system projektowy stanie się podstawą finansowania większości projektów artystycznych, a związana z nim biurokracja będzie marnotrawić mnóstwo energii twórczej i organizacyjnej grantobiorców, nie dając im niczego w zamian.



Zdolność do pozyskiwania środków zewnętrznych

### Poziom formalizacji

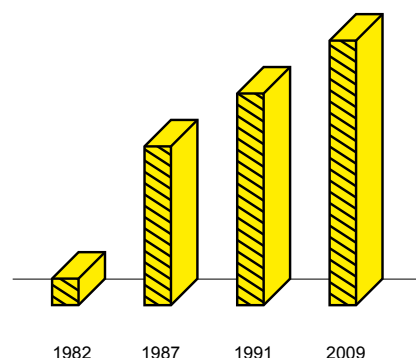
Mając na uwadze heroiczne początki Wschodniej, należy docenić długą drogę, jaką przebyła w zakresie formalizacji swoich działań. Nie oznacza to oczywiście, że wysoki poziom tego wskaźnika niesie ze sobą jakąś istotną wartość. Zdecydowanie tak nie jest, bowiem najintensywniejszy okres działania galerii pokrywa się z daleko posuniętym lekceważeniem dla wszelkiego formalizmu i biurokracji. Punkt dojścia świadczy o zdroworozsądkowym kompromisie z rzeczywistością, którego przejawem było założenie Fundacji In Search Of... Na szczęście wprowadzenie tej dodatkowej struktury nie wpłynęło w żaden istotny sposób na relacje wewnątrz kolektywu.



Poziom formalizacji działania

### Legalność działań

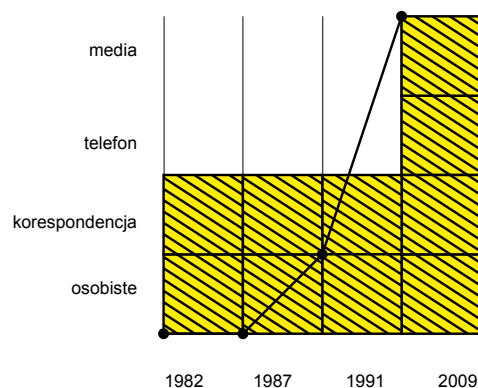
Legalność podejmowanych działań zawsze stanowiła mocną stronę Wschodniej. Pewnym problemem było natomiast samo otoczenie prawne i instytucjonalne, które zdecydowanie nie nadążało za przyjętym przez galerię modelem funkcjonowania. Widoczny na wykresie niski odczyt w początkowym okresie istnienia Wschodniej wiązał się z trudnościami w legalnym pozyskiwaniu materiałów budowlanych potrzebnych do adaptacji siedziby i doraźnych remontów. Jeśli jednak praktyki z pierwszej dekady rozpatrywać w kontekście standardów epoki, to nie odstawałyby one zbyt od historycznej średniej populacyjnej, gdyby ktoś miał ochotę takową wyznaczyć. W kolejnych okresach mamy do czynienia z wyraźną długoterminową tendencją zwykłą, która była jednak bardziej związana z dostosowaniem się do szerszych przemian ustrojowych niż z jakąś narastającą skłonnością do praktykowania oportunistów.



Procentowy zakres legalności działań

### Formy komunikacji

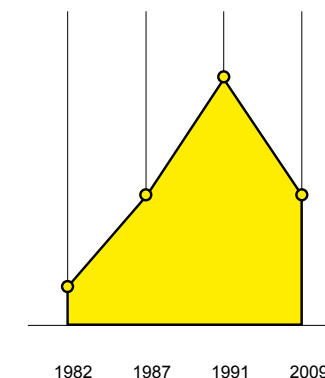
Diagram obrazuje ewolucję w zakresie komunikacji: od przekazów ustnych w najbliższym kręgu towarzyskim, w stronę stopniowego wykorzystywania wszystkich dostępnych mediów. Zdobycie odpowiedniego materiału badawczego i jego interpretacja nie stanowią tu dużego wyzwania. Dane, rozpatrywane na tle szerszego tła historycznego, wyraźnie wskazują, że Wschodnia częstokroć uruchamiała nowe kanały komunikacyjne szybciej niż wiele dużych publicznych instytucji sztuki.



Formy komunikacji z otoczeniem i inflacja informacyjna

### Umiejdzynarodowienie programu

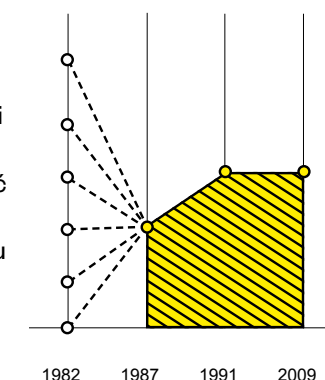
Jest to jeden z największych atutów Wschodniej. W okresie, kiedy wszelkie kontakty zagraniczne były na wagę złota, dla badanego podmiotu stanowiły one codzienność. Co ciekawe, stan ten nie został osiągnięty drogą mozolnej realizacji celów strategicznych, ale w toku całkowicie spontanicznego działania opartego na sieci towarzysko-artystycznej. Sam przebieg wykresu pokazuje bardzo cenioną w analizie technicznej formację realizacji poziomów Fibonacciego: po uzyskaniu szczytowych wartości następuje zniesienie o głębokości około 30%, a następnie długotrwały ruch boczny. Jest to marzenie wielu podmiotów giełdowych. Gdyby pole sztuki było tak skomercjalizowane, jak postulują jego najbardziej zapatrzeni w rynek uczestnicy, to Wschodnia byłaby gwiazdą lokalnej giełdy.



Stopień umiejdzynarodowienia programu

### Widoczność

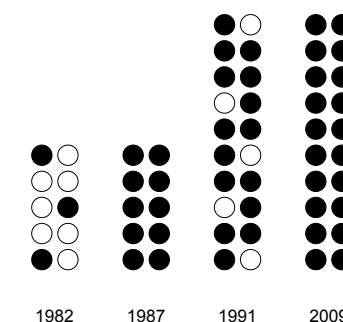
Niewiele jest w polu sztuki kapitałów tak cennych, jak widoczność. Niektórzy badacze skłaniają się do stwierdzenia, że głównie o nią toczy się tam zażarta gra. Wykres obrazuje stabilny proces akumulacji widoczności na przestrzeni trzech dekad. Co więcej, nie towarzyszy temu nerwowość, właściwa dla dużej części świata sztuki. Widoczność działań Wschodniej uzyskuje wartości docelowe już pod koniec pierwszej dekady działalności galerii i poziomy te są skutecznie, w toku naturalnych działań, utrzymywane do dnia dzisiejszego.



Zauważalność podejmowanych działań

### Liczba osób zaangażowanych w funkcjonowanie miejsca

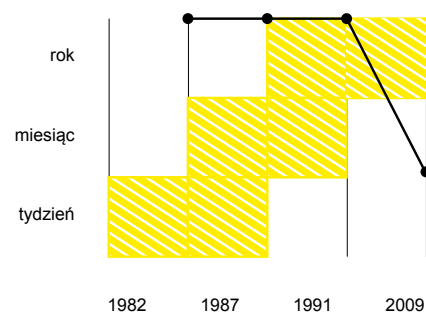
Fenomen Wschodniej to przede wszystkim zdolność do budowy społeczności, która reprodukuje się z właściwą sobie dynamiką wynikającą ze struktury demograficznej Łodzi oraz upływu czasu. W badaniu posłużono się jednostkami szacunkowymi, dane zbierano metodą wywiadu strukturalizowanego. Długofalowa tendencja widoczna we wszystkich czterech punktach czasowych wyraźnie wskazuje, że za każdym razem, gdy Wschodnia poszerzała skalę działań, zyskiwała zdolność do angażowania do współpracy kolejnych osób. Mimo prób nie udało się dokonać wiarygodnego uszeregowania danych ze względu na wiek i płeć osób współpracujących z galerią.



Szacunkowa liczba osób zaangażowanych w funkcjonowanie miejsca

### Poziom optymizmu i perspektywa planowania

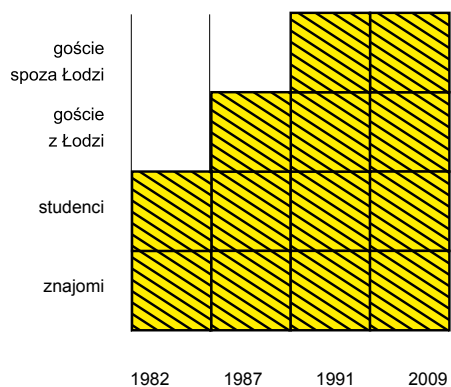
Diagram obrazuje historyczne przebiegi wartości fundamentalnych dla badania procesów organizacji i zarządzania, czyli poziomu optymizmu oraz horyzontu planowania strategicznego. W przypadku Wschodniej koncepcji strategii długookresowej okazało się na tyle mało użyteczne, że postanowiono zastąpić je bardziej czytelną perspektywą planowania. Na diagramie uwagę zwraca wysoka korelacja między względnie krótką perspektywą planowania i wysokim poziomem optymizmu. Tłumacząc spadek optymizmu w kolejnych latach (50% w ciągu dekady), przy zachowaniu długiej perspektywy planowania, można zaryzykować hipotezę o okresowym wypaleniu prowadzących galerię. Hipoteza ta wymaga dodatkowej weryfikacji, ale wzmacniają ją dane dotyczące profesjonalizacji i formalizacji działań w latach dwutysięcznych. Optymizm prowadzących Wschodnią zmniejszył się znacząco wraz z nasilającą się koniecznością sformalizowania działań – co świadczy tylko o ich ludzkich odruchach.



Perspektywa planowania i poziom optymizmu

### Publiczność galerii

Badanie składu oraz wielkości publiczności Wschodniej musi być interpretowane razem z diagramem obrazującym skalę zaangażowania osobowego w działalność galerii. Na użytek badania postanowiono rozdzielić obydwie grupy, ale trzeba pamiętać, że podział ten ma charakter umowny. Między tymi społecznościami występowały liczne i niekontrolowane przepływy, na które wskazują – powtarzające się w toku wywiadów strukturyzowanych – informacje o zjawisku „zalegania powernisażowego”. Należy podkreślić, że proces stopniowego docierania do najważniejszych grup tworzących przez trzy dekady publiczność galerii zakończył się już na początku lat dziewięćdziesiątych. Zwraca też uwagę utrzymujący się w kolejnych dekadach stabilny przekrój społeczny.



Publiczność galerii

# Analysis of the Economic Model and Representation of Statistical Research Results

text by: Mikołaj Iwański, PhD in economic sciences

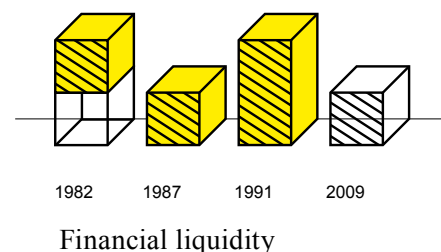
illustrations by: Jakub de Barbaro, MA in visual communication

### Description of the methodology

The survey was conducted with the use of structured interviews on a representative sample (and at the same time the only available one) of the hosts of Galeria Wschodnia: Jerzy Grzegorski and Adam Klimczak. The financial data were processed using official Polish Bank (NBP) exchange rates adjusted for estimated historical milieu-related variables. The remaining information was statistically modified to simulate the natural processes of forgetting and confabulation. This is a standard procedure used in analyses in the field of art economics. The aim of the study was to create a visual representation showing as accurately as possible the most important trends and correlations.

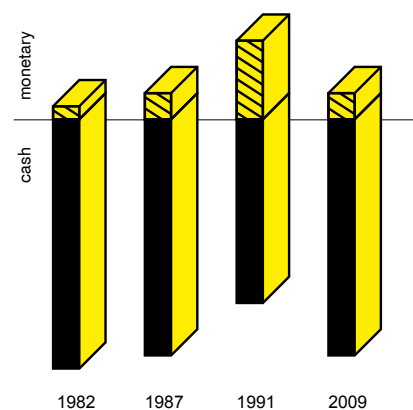
### Financial liquidity

The economic tradition defines the liquidity of entities in number of different ways – but usually it concerns the ability to meet obligations in a timely manner. Prolonged inability in this respect usually leads to various forms of bankruptcy. So much the theory. In practice, it turns out that there is hardly anything more elusive than the obligations of an entity pursuing a wide range of objectives, carrying out a series of undocumented small currency transactions and operating at the intersection of two or more economic systems. Interestingly, the beginning of wild capitalism turned out to be very kind to Wschodnia. For the first time, the collective institution gained a unique stability that lasted until the insidious implementation of the project system in the art world. Very rarely in the literature are described such effective cases of conversion of symbolic capital (accumulated over the first decade) into exchangeable capital. The lucky streak ended with the introduction of the project system in the mid-2000's, leading to a renewed loss of data clarity.



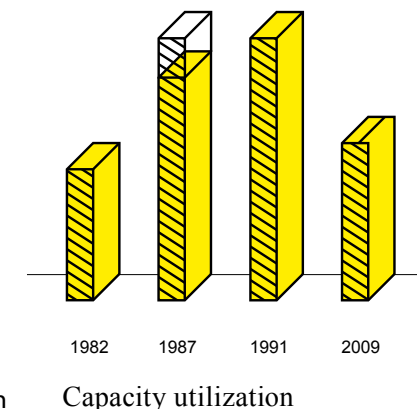
### Cash and non-cash contribution

Most of the parameters describing the financial functioning of Wschodnia is readable only in connection with an insight into the personal finances of the gallery's hosts. The graph presents only a rough illustration of the scale of continuous accumulation of social capital, which formed the basis of its operation. Donor involvement and support in foreign currencies enabled the smooth implementation of further activities, especially in the first two decades of the gallery's existence. Initially, an important place was held by the extraordinary ability to obtain small goods and services (favors) of value that was impossible to quantify. The same process took place in the 1990s, when Wschodnia was the beneficiary of a number of spontaneous sponsors who had not yet acquired the awareness of the transactional nature of sponsoring, which is crucial in the capitalist system of financing culture. This change in attitude took place in the 2000s, thus bringing the trend to a halt.



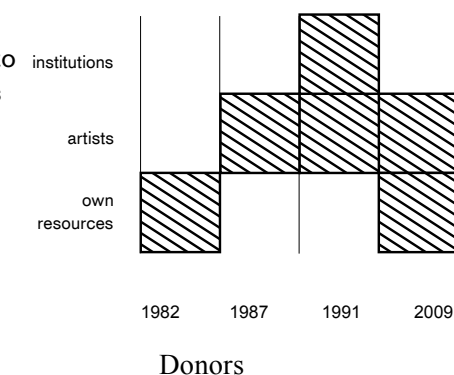
### Production capacity

It is difficult to determine the scale of production capacity utilization, which is the basis of any informed microeconomic analysis, without setting the maximum limit. In the subjective opinion of the gallery hosts, for the first decade the work was carried out at an optimal level, which, however, was subject to very dynamic changes. In the 1990s, large external projects were launched, also international, for which the production facilities were people running Wschodnia. This led to a significant organizational burden that was unsustainable in the following decade. The period commencing in the 2000s first of all marked a certain calming and natural slowdown in Wschodnia production dynamics, caused by the need to implement a grant-based financing system, the handling of which absorbed a significant portion of the grant recipients' energy.



### Donors

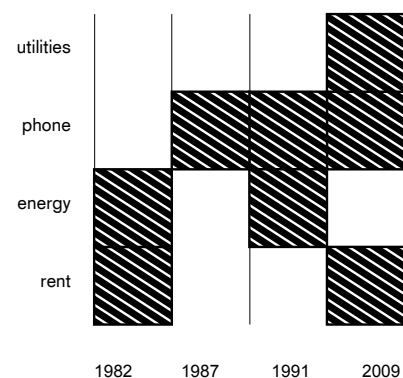
Wschodnia funding has always been based on the involvement of artists and their private resources. It is somewhat misleading not to include the contribution of artists in the first period under examination but it should be remembered that the founders of the gallery were also artists, so the applied distinction is very much a matter of convention. Foreign artists who visited Wschodnia in the late 1980s and early 1990s provided an important injection of cash. The transformation of the political system that took place at that time made it possible for the gallery to cooperate with large public institutions, which was unthinkable several years earlier. As the diagram shows, the sources of support are substitutable: it is particularly evident in the balance between own resources and institutional support. Greater involvement of the public sector relieves the burden of own resources – and vice versa. This allows for the periodical use of accumulated (or not) reserves of funds in periods of worse bureaucratic conditions.





### Persistent costs

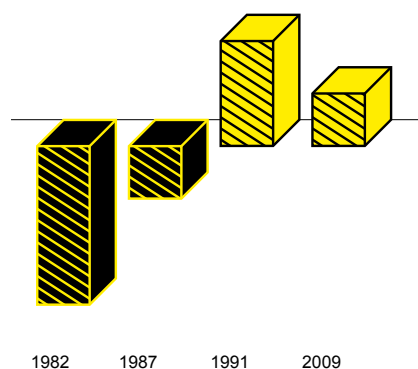
Misfortunes in the form of regular, non-negotiable obligations usually come together. For thirty years, the mood of the gallery hosts was spoiled mainly by telephone bills and rent (1982–1987), telephone and energy (1991–2000). However, such discomfort was a part of everyday life and could be effectively adapted. The problem became more serious when the three types of costs mentioned above became a burden at the same time: utilities, telephone and rent. In the following years – no longer covered by the study – some little help came from the regulation of the telecommunications market in the European Union: the cost of phone calls on the continent ceased to be so high. However, Wschodnia was struggling with problems typical of the majority of NGOs, which to a large extent persisted through the strength of personal involvement of leaders. It also encountered problems specific to the neoliberal city – such as gentrification or commercialization of the municipal resources. This was manifested in difficulties in obtaining permission for a lower rent rate, typical for a non-commercial art gallery.



Most persistent costs

### External resources

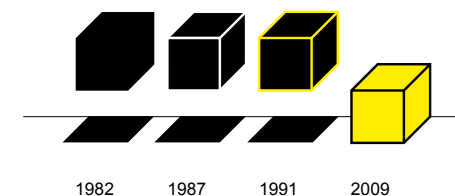
The main financial stream feeding Wschodnia activity usually flowed outside the usual expectations of economic analysts researching the art sector. In the 1980s, it was virtually impossible to obtain external funding due to the lack of such support and, more importantly, because the gallery as such did not have legal personality. Things changed dramatically in the 1990s, when the grant-based system did not yet exist, but Wschodnia was able to implement a number of projects thanks to spontaneous decisions of local decision-makers and ad hoc rules they set to support the gallery's activities. In this sense, the gallery was an obvious beneficiary of the wild capitalism. As was demonstrated by research on that period, the murky waters of the 1990s provided a safe habitat not only for bloodthirsty predators, but also for some valuable artistic initiatives. A very important aspect of that was a peculiar bureaucratic minimalism related to the handling of the acquired funds. This would become evident less than two decades later, when the project system would form the basis for financing most artistic projects, and the bureaucracy involved would waste a lot of creative and organizational energy of the grantees without giving them anything in return.



Ability to obtain external funds

### Level of formalization

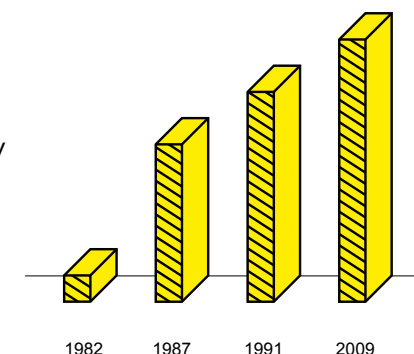
Bearing in mind the heroic beginnings of Wschodnia, it is important to appreciate the long way it has traveled in terms of formalizing its activities. This does not mean, of course, that a high level of this index has any significant value. This is definitely not the case, as the most intensive period of the gallery's operation coincides with a profound disregard for all formalism and bureaucracy. The point of arrival testifies to a common sense compromise with reality, which was manifested by the establishment of the In Search Of... Foundation. Fortunately, the introduction of this additional structure did not have any significant impact on the relationships within the collective.



Level of activity formalization

### Legality of activities

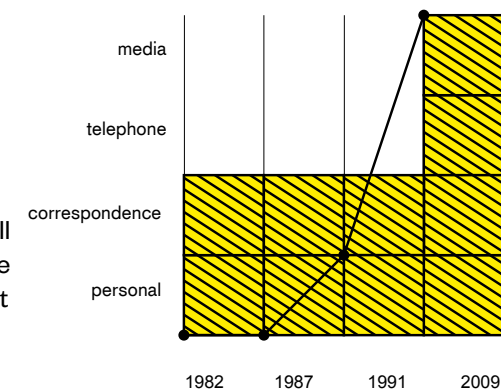
The legality of activities has always been Wschodnia's strong point. However, the legal and institutional environment itself posed a certain problem as it definitely did not keep up with the model of functioning adopted by the gallery. The low reading in the initial period of Wschodnia's operation was associated with difficulties in the legal acquisition of building materials needed for the adaptation of the premises and ad hoc repairs, as shown in the graph. However, if the practices of the first decade were considered in the context of the standards of the era, they would not deviate too much from the historical population average, if someone wished to determine such a standard. In subsequent periods there is a clear long-term upward trend, which, however, was more related to the adaptation to broader political changes than to some growing tendency to practice opportunism.



Percentage of legality of activities

### Forms of communication

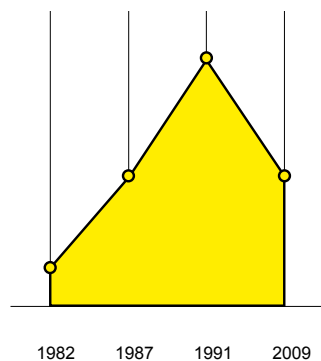
The diagram illustrates the evolution of communication: from oral communication in the closest social circle to the gradual use of all available media. The acquisition of appropriate research material and its interpretation are not a major challenge here. The data, considered against a broader historical background, clearly indicate that Wschodnia often launched new communication channels faster than many large public art institutions.



Forms of communication with the environment and information inflation

**Internationalization of the program**

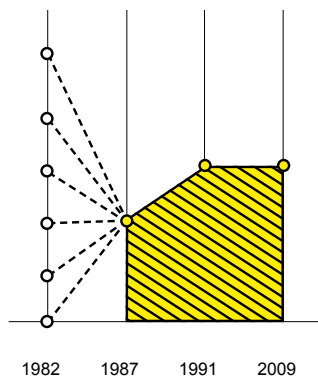
This is one of the greatest assets of Wschodnia. In the period when all foreign contacts were more precious than gold, they were commonplace for the examined entity. Interestingly, such a state of affairs was not achieved through laborious implementation of strategic objectives but through an entirely spontaneous action based on a social-artistic network. The diagram itself shows the formation of the Fibonacci levels, which is highly valued in technical analysis: after the peak values are reached, there is a plunge of about 30%, followed by prolonged lateral movement. It is a dream of many stock exchange entities. If the field of art was as commercialized as its most market-oriented participants postulate, Wschodnia would be the star of the local stock exchange.



The scope of internationalization of the program

**Visibility**

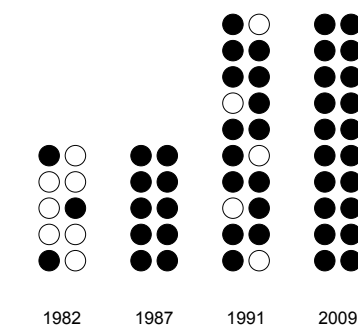
Few capitals are as valuable as visibility in the field of art. Some researchers are inclined to say that this is the main subject of a fierce competition. The graph shows a stable process of accumulation of visibility over three decades. What is more, it is not accompanied by restlessness typical of a large part of the world of art. Visibility of Wschodnia's activities achieves targets already at the end of the first decade of the gallery's operation and these levels are effectively maintained to this day.



Noticeability of undertaken actions

**Number of people involved in the functioning of the place**

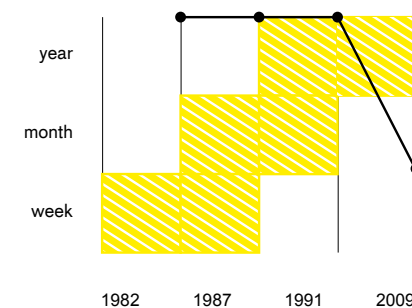
The phenomenon of Wschodnia is first of all the ability to build a community that reproduces itself with its own dynamics resulting from the demographic structure of Łódź and the passage of time. In the study estimated units were used, while data were collected using the method of structured interview. The long-term trend visible at all four time points clearly demonstrates that each time Wschodnia expanded the scale of its activities, it gained the ability to engage more people in collaboration. Despite the attempts, a reliable breakdown of the data by age and gender of the persons cooperating with the gallery could not be achieved.



Estimated number of people involved in the functioning of the place

**Level of optimism and planning perspective**

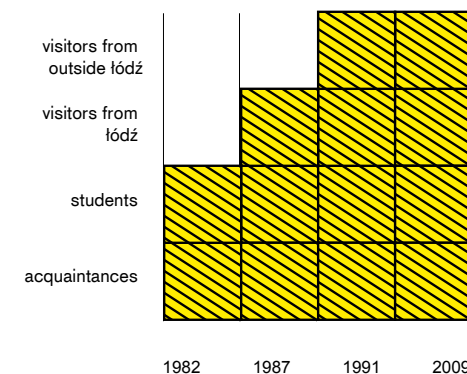
The diagram illustrates the historical course of values fundamental for the study of organization and management processes, i.e. the level of optimism and the horizon of strategic planning. In the case of Wschodnia, the concept of a long-term strategy has proved to be of such little use that it was decided to replace it with a clearer planning perspective. In the diagram, a high correlation between a relatively short planning horizon and a high level of optimism is noticeable. When attempting to explain the decrease in optimism in the following years (50% over a decade), while maintaining a long planning perspective, one may risk a hypothesis of temporary burnout of the gallery hosts. This hypothesis requires additional verification but is reinforced by data on the professionalization and formalization of activities in the 2000s. The optimism of Wschodnia leaders has decreased significantly with the growing need to formalize their actions – which only proves their human reflexes.



Planning perspective and level of optimism

**Audience of the gallery**

The survey of the composition and size of Wschodnia's audience must be interpreted together with a diagram showing the scale of personal involvement in the gallery's activities. For the purpose of the study, it was decided to separate the two groups, but it should be remembered that the division is a matter of convention. There were numerous and uncontrolled transfers between these communities, as indicated by the references to the phenomenon of "post-communist stagnation", repeatedly made during structured interviews. It should be emphasized that the process of gradual reaching the most important groups forming the gallery audience over three decades ended already at the beginning of the 1990s. Also noteworthy is the social structure of the audience that has remained stable over the subsequent decades.



Audience of the gallery

# Teksty historyczne / Historical Texts

# Wspomnienia z wystawy, której nie było

Panie, Panowie,

Długo medytowałem nad formą mojego dzisiejszego wystąpienia na *Lochach Manhattanu*<sup>1</sup>. Nie jestem artystą, lecz krytykiem-pisarzem. Mnie się nie ogląda, lecz po prostu czyta i ewentualnie słucha, ponieważ tworzywem, w którym uprawiam mój niecodzienny zawód, są „słowa”.

„Inaczej niż historyk, inaczej niż teoretyk – krytyk jest lirykiem”<sup>2</sup>, powiada Jan Błoński, ale dodaje też, że krytyk jest w tej samej mierze „koniem trojańskim, co i kozłem ofiarnym”<sup>3</sup> wobec całego układu artystycznego. To święta, choć brutalna prawda. To także jeden z wielu powodów decydujących o tym, że nie przestaję rozważać w ogóle przydatności krytyki, bo już wiem, że nie sposób uprawiać jej tak, jak to czyniono do tej pory. Nim jednak okoliczności, tj. istotne fakty kulturalne wytworzą sytuację skłaniającą mnie do zmiany profesji, mam dla Państwa przygotowaną niespodziankę, która – wydaje mi się – wymaga kilka słów wstępu.

Pragnąłem tutaj opowiedzieć o sytuacji kultury artystycznej, tak jak ją pojmuję. Posłużyłem się w tym celu wystawą, której nigdy w życiu nie widziałem na oczy, z tego mianowicie względu, że my w ogóle niewiele widzieliśmy, bo trudno jest nawet zliczyć imprezy warte naszego udziału. Albo przeciwnie, widzieliśmy już tak wiele, że raz na zawsze utraciliśmy poczucie integralności kultury artystycznej. Nie tak dawno temu pisałem, że to, z czym mamy teraz do czynienia jest swego rodzaju zastępczą „kulturą artystyczną”, zaledwie symbolizującą tę, do której przyzwyczyli nas tradycje nowoczesnych awangard artystycznych. Sądzi się w każdym razie, raczej zgodnie i powszechnie, że nie ma już dzieł, których nie dałoby się pominąć w procesie historyczno-artystycznym, czy to ze względu na ich nowatorstwo, rewolucyjność, oryginalność, czy też jakkolwiek pojmowaną, przełomową rolę w rozwoju form kultury artystycznej etc. Ba, ten proces osiągnął również nieswoistych form sztuki. Nie przekonuje więc nas już krańcowy autentyzm, szczerść wewnętrzna, wyzwolenie z konwencji ograniczających prawdę ekspresji, nie wspominając o prawdzie zewnętrznej, o adekwatności wobec „życia”, tym bardziej nie zadowala nas maksymalne zbliżenie do jakiegokolwiek ideału estetycznej organizacji. Chcę przez to powiedzieć, że w ślad za niegdysiejszą „krytyką normatywną”, podważyliśmy skutecznie „krytykę deskryptywną”, w kształcie, w jakim ją do tej pory uprawiałem. Kto wie, czy działalność krytyczna nie polega teraz na błyskotliwym intelektualnie wycofywaniu się z kolejnych przekonań.

Lecz co najważniejsze, w okolicznościach, które nam towarzyszą, na bajkę może zakrawać pragnienie skonstruowania uniwersalnego kryterium, które pozwoliłoby nam orzekać o przydatności,

choć, bo o niezbędności nie mówię, jakiegokolwiek zjawiska artystycznego. Zapewne, jedynym sprawdzającym się miernikiem, tak jak zawsze, będzie kryterium historyczne uzależnione od... nierozpoznanych przecież, aktualnych potrzeb społecznych, od stanu społecznej świadomości, o której niewiele pewnego da się powiedzieć w kraju takim, jak nasz, i w rzeczywistości społecznej miotanej paroksyzmami walki politycznej, procesem upodmiotawiania się społeczeństwa etc.

Wszelako w dzisiejszych czasach, tak wielkiej i powszechnej nieodpowiedzialności twórców, eksploatujących już zgoła parodystycznie, a jakże, szanowane przez nas recepty na twórczość: i mnie wypada zdobyć się na odwagę i podać niezawodny przepis na esej. Otóż, namiętny podziw dla dzieła poprzedzać musi szacunek dla autora. Zrozumienie przychodzi z czasem.

I tak właśnie jest w tym przypadku, kiedy snując refleksję o losie dzisiejszej kultury artystycznej opowiadam o wystawie której – jak powiedziałem – nie znam, lecz znam za to artystę, który ją zrealizował.

Pozostaje jeszcze odpowiedź na pytanie, dlaczego miał wygłaszać, wolę rozdać Państwu tekst mojego referatu z prośbą, byście Państwo byli łaskawi zapoznać się z nim w spokoju i w zaciszu Waszych domostw. Szczerze mówiąc, odnoszę po prostu wrażenie, że mój głos zaniknie w rozhovorze, który dzisiaj wydobywa się z tysięcy gardeł, w kwestiach dalece donioślejszych, niż moje wspomnienia z wystawy, której nie było. Dodam, że na taką formę wystąpienia odważyłem się, kiedy przeczytałem wyznanie – było nie było, znakomitego artysty – Tadeusza Różewicza. Te słowa są symptomatyczne i znaczące, więc na zakończenie tego wstępu pozwolę sobie je zacytować:

*W naszych czasach niewiele pozostało dla misji duchowej pisarza. Oczywiście corocznie przeznaczają się dla niego jedną Nagrodę Nobla, jednak w gruncie rzeczy jesteśmy niepotrzebni. Z kolei pisarze, na których istnieje w naszych czasach chaosu i zamieszania zapotrzebowanie, tzw. kaznodzieje i prorocy, są często fałszywymi kaznodziejami i prorokami, są skorumpowanymi i podatni na naciski. Wydają literaturę, książki, sprzedają cierpienia własne i cudze. Pisarze bez wiary, miłości, nadziei. Słowo niekiedy prostytuuje się. Pisarzy jest coraz więcej, a literatury coraz mniej. Coraz więcej pisarzy prowadzi bogate życie zewnętrzne, lecz żalosne wewnętrzne. Są to pisarze nie mający czasu na myślenie, ponieważ ustawicznie albo występują w telewizji, albo udzielają wywiadów radiowych, piszą do gazet bądź odpowiadają na niezliczone pytania dziennikarzy. Pisarze ci przy tym zajmują stanowisko wobec wszelkich możliwych problemów: śmierci, Boga, ekologii, praw człowieka, pokoju, rasizmu i przy okazji wypowiadają się także od czasu do czasu na temat literatury. Wszystko oferowane jest na sprzedaż. Ekshibicjonizm triumfuje<sup>4</sup>.*

Jerzy Busza – krytyk sztuki  
Radom, Warszawa, Łódź, 19.05.1989

1  
Tekst *Wspomnienia z wystawy, której nie było* miał zostać wygłoszony przez Jerzego Buszę przy okazji wystawy *Lochy Manhattanu* (18.05 – 18.06.1989). Ostatecznie autor zdecydował się go nie odczytywać i rozdać skserowane kopie publiczności. Z tego względu poprzedził go też krótka przedmowa [przyp. red.].

2  
J. Błoński, *Krytyka na cenzurowanym*, [w:] „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1977, nr 1, s. 4.

3  
J. Błoński, *Ofiarny kozioł i koń trojański*, [w:] „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1972, nr 2, s. 6.

4  
T. Różewicz, *Kronika kulturalna*, [w:] „Tygodnik Kulturalny”, 26.03.1989.



## Rzecz osnuta na kanwie wystawy Andrzeja Ciesielskiego *Piszęcosfyszę*.

Jerzy Busza

Poznam wtedy, przez drżące powietrze  
Pod gestem ręki próżnej,  
Że od widzianych strun – struny letsze  
Są – i lir rodzaj różny.

C.K. Norwid, *Liryka i druk*

Na wstępie pragnę zakwestionować dwa mity. Pierwszy z nich powiada, że krytyk może pisać tylko o wystawach, które zna z autopsji; drugi, że krytyk powinien pozostawać w najdalszej mierze obiektywny wobec artysty i dzieła, które jest przedmiotem krytycznego mozołu. Tymczasem tak się niestety złożyło, że w lutym 1987 roku nie widziałem w Galerii Wschodniej w Łodzi wystawy Andrzeja Ciesielskiego pt. *Piszęcosfyszę* (zachowuję, oryginalną pisownię, tj. bez spacji między wyrazami). Wystawę tę poznałem dopiero w kwietniu 1989 roku, kiedy to oglądałem ją po raz pierwszy z taśmy video. Nadto, nie znam autora tego dokumentacyjno-reporterskiego „clipu”, nie wiem więc nawet, czyimi oczami miałem przyjemność ją podziwiać<sup>5</sup>. Fakt tego pośrednictwa będzie tu znaczący – to po pierwsze.

Po drugie, autora tej wystawy, tj. Andrzeja Ciesielskiego znam i piszę o jego pracy właśnie dlatego. Nie tylko uważam, że interpersonalne zależności między uczestnikami „układów artystycznych” mają dla dzisiejszego kształtu kultury artystycznej wręcz fundamentalne znaczenie, skoro społeczeństwo w swej masie nie kwapi się do uczestnictwa w potokach życia artystycznego; nawet więcej, rolę artysty uważa za zbędną, jeżeli twórca nie podejmuje się zadań użyteczno-komercyjnych, przeznaczonych do bezpośredniej, potocznej konsumpcji. Przy czym, nie chodzi mi oczywiście o romantyczną „komunię dusz” ani tym bardziej o ceremonialny pakt „samych” osobowości. Mam na myśli rzecz bardziej znaczącą. Przede wszystkim choć odwrócić zależność, wedle której mniema się, iż „krytyk jest pasożytem elit artystycznych w tej samej mierze, w jakiej artysta jest dożywočním rentierem talentu”. Wykluczony motyw schlebienia własnej próżności, powiem, że raz może być inaczej. Otóż, Andrzej Ciesielski, nieświadom w 1987 roku przyszłych skutków, tj. spotkania ze mną, wykonał pracę, która z mojej obecnej perspektywy jest na swój sposób arcytrafna. Jak w mało której, w tej jego pracy znajduję dobry pretekst do mojego obecnego myślenia o kulturze artystycznej, co na samym wstępie zilustruję paradoksem sławetnego szewca J.-P. Sartre’a. Mam na myśli ogólnie znany fakt, że szewc może włożyć i używać buty, które sam wykonał. W przeciwieństwie doń artysta nigdy nie może w pełni „odczytać” czyli „skonsumować” tego, co sam stworzył, albowiem dzieło jego egzystuje w nieprzewidywalnej liczbie „aktów percepcyjnych” potencjalnych i autentycznych odbiorców, co jest, rzecz zrozumiała, zjawiskiem od dawna opisanym przez teoretyków<sup>6</sup>.

Tutaj sprawa ta dodatkowo się komplikuje, ponieważ wystawa *Piszęcosfyszę* w swym pierwotnym kształcie, projektowanym przez autora, od dawna nie istnieje. Egzystuje w nowej mutacji, jako replika przetransponowana na zapis video ze wszystkimi merytorycznymi konsekwencjami takiego zabiegu. Zapis ten, co jasne, odsyła widza do swego pierwowzoru, już zaledwie legendy, jeszcze żywej, lecz będącej własnością wąskiego i dość ekskluzywnego środowiska artystycznego. Pamięć środowiska artystycznego, jak wiadomo, nie jest obliczona na łamanie szyfrów znaczeń i poetyk; z natury jest milcząca, bo tworzą ją wyobraźnie potencjalnych konkurentów do Parnasu, nigdy nie dość podziwianych egotyków. Pozostaje więc taśma video, a raczej drażniąca wyobraźnię któraś z kolei kopia... Oto podręczni-

kowy przykład McLuhanowskich doniosłości z jednej strony, a z drugiej dowód istnienia – by posłużyć się określeniem Alicji Kępińskiej – „subwersywnych mediów”. Innymi słowy, „prawdziwą” wystawą nie jest na dobrą sprawę ówczesny, sprzed dwóch lat pokaz artystyczny Andrzeja Ciesielskiego w Łodzi, lecz okazało się teraz, „prawdziwą” wystawą dla mnie jest zła technicznie kopia video i to tylko w chwili, gdy ją oglądam. Rzecz nader symptomatyczna, ale coraz łatwiej godzimy się na rzeczywistość zainscenizowaną i zachowujemy się tak, jak ów tłum wyborców z Dallas w 1984 roku, który pozdrawiał nie kandydata na prezydenta, lecz gigantyczny obraz jego postaci rozpostarty na ekranie techniką video. Pozdrawiamy widmo, i albo nie zauważamy tego wcale, albo też pełni obojętności nie przejmujemy się tym zupełnie<sup>7</sup>.

Sytuacja jest więc na wskroś postmodernistyczna. Piszę o wystawie, której nie było. Już choćby z tego względu kwestia krytycznego obiektywizmu jest bezzasadna i jakby z minionej epoki niegdysiejszych pisarskich etykiet i konwenansów. Ale przecież mam do czynienia z dziełem, z materialnym dowodem przeżywania, odczuwania, doświadczenia, a także widzenia świata. Było nie było, Andrzej Ciesielski opowiada nią siebie – innym. Raczej przez to, że współtworzy substancję, że – jak powiedziałby Gaston Bachelard – „przyczynia bytu”, pobudza do podobnej pracy wyobraźnię moją.

A zatem, wystawa *Piszęcosfyszę*, jak każdy twór artystyczny, istnieje może tylko dla innych i poprzez innych. Choćby przeze mnie.

Tyle powiedziawszy na wstępie, orzec mogę: przedłużmy zatem jej nieuchronne zanikanie. Mną.

Nie będę ukrywał, że trwające raptem niespełna dziesięć minut nagranie taśmy video z wystawy *Piszęcosfyszę* oglądałem wiele razy. Spróbuję to opowiedzieć, choć od razu powiem, że nie tyle poszczególne obrazy, przewijające się na ekranie, mnie urzekły, ile sam fakt przemieszczania się idei w porządkach kultury, a także fakt, że to, co jest z natury „pozaestetyczne”, dzięki naszym specyficznym dążeniom i działaniom zamienia się w „paraestetyczne”, czy po prostu „paraartystyczne”, w „estetyczne” i „artystyczne” wreszcie. Zresztą, obrazu nie sposób podsumować czy streścić. Można go tylko opisać, koncentrując się na istotnych jego momentach bądź zakreślając obszar, gdzie się pojawia. Obraz nie istnieje poza przelotnym królestwem idei, nie zawsze dającym się prosto werbalizować.

Tedy: samo nagranie zaczyna się ogólnym widokiem galerii, przez długość której rozciąga się podwieszony do sufitu rulon, bodaj ściennej tapety, którą z jednej strony autor okleił wykorzystanymi biletami autobusowymi. Tytuł tej pracy brzmi: *Dowody podróży*. Zarówno sam tytuł pracy, jak i sposób wykorzystania nieaktualnych biletów wydał mi się skądinąd znajomy...

5 Autorem dokumentacji wideo z wystawy Andrzeja Ciesielskiego *Piszęcosfyszę* był Janusz Zagrodzki. Materiał powstał we współpracy z Józefem Żukiem Piwkowskim, pełniącym rolę operatora kamery. Tworzenie takich swoistych wizualnych opracowań lub wideokatalogów wystaw było częścią działalności Zagrodzkiego w ramach prowadzonej przez niego Galerii Ślad II. Zob. też T. Załuski, *Galeria Wschodnia – biografia miejsca*, w niniejszym tomie [przyp. red.].

6 Zob. J. P. Sartre, *Czym jest literatura?*, PIW, Warszawa 1968.

7 A. Kępińska, *Fotografia spiskująca*, [w:] „Obscura” 1988, nr 4.

Ale zaraz potem kamera pokazuje ściany, na których wiszą obrazy, bardzo różnej wielkości, czarne, białe, szare. Nie umiem dopatrzeć się ich treści, bo ta nie jest na mojej kopii czytelna. Wiem tyle, że obrazy są różnej wielkości a oglądając je mam poczucie, że oglądam je z pewnością nie po raz pierwszy. W pewnym momencie kamera koncentruje się na reliefach, nad którymi góruje podpis: „Język geometrii”. I znowu obraz z kamery jest nieczytelny, ale podpis mimowolnie przywodzi na myśl tendencję konstruktywną sztuki najnowszej, więc ongi oglądane wystawy lub te, o których tylko czytałem. I wreszcie, na ekranie pojawiają się ulotne wydawnictwa, efemeryczne publikacje, druki bądź samego Andrzeja Ciesielskiego, bądź cudze, artystów znanych mi albo nieznanymi. Niektóre z tych wydawnictw, odnoszę wrażenie, pamiętam, innych nigdy nie miałem w ręku, są jeszcze inne, te, o których z pewnością słyszałem. I jeszcze coś, czego w żaden sposób nie mogłem przeoczyć. Książka-obiekt, dedykowana przez autora *Piszęcosfyszę* Andrzejowi Partumowi. Jest to zbiór zszytych kartek, „perforowanych” inskrypcją „Andrzejowi Partumowi” właśnie, a więc artyście, z którym niegdyś, przez lata, pozostawałem w dość zażyłej znajomości. Kiedy kamera „czyta” tę księgę, szukam w pamięci twarzy ludzi, których spotykałem, tytuły dawno temu czytanych lektur, przebrzmiałych rozmów, myśli, których nie jestem już w stanie odtworzyć.

Oglądany, artystycznym artefaktom towarzyszą dwa, niewspółmierne do siebie porządki, zewnętrzny (delimitacyjny) i wewnętrzny (konstrukcyjny). Obydwa akumulują się w wyobraźni poddanej wysiłkowi odczuwania i rozumienia i obydwie równie źle przekładają się na język analizy, opisu, interpretacji. Ale przecież oglądam taśmę video i nią właśnie, tj. jej „tekstem” żywi się moja wyobraźnia. A „tekst w swojej masie – powiadał Roland Barthes – jest porównywalny z niebem, płaskim, głębokim, niezmiernym i nieoznaczonym. Tak jak wróżbita wykreśla na nim fikcyjne prostokąty, aby wyznaczyć według określonych zasad lot ptaków, tak komentator wyznacza w rozciągłości tekstu strefy lektury po to, by obserwować wędrówki sensu, układy kodów, przejścia cytatów”<sup>8</sup>. Jednakże konkretyzacja czytelnicza, tj. percepcja kodów werbalnych, synkretycznych i ikonicznych wreszcie, bo z nią mamy przecież tu do czynienia, posiada nieskończoną ilość wariantów. Lecz sposób istnienia tworzywa lektury jest zawsze ten sam – to świat bytów psychicznych. Z kolei samo już indywidualne nacechowanie tworzywa lektury zmienia się ustawicznie. Po prostu, każdy odbiorca wnosi do utworu własne, jednostkowe doświadczenia, własną epokę, własną biografię, gust, słowem – „swoją kulturę”.

A wracając do mojej lektury, oglądam kolejny raz taśmę, poprzez mnie wystawa *Piszęcosfyszę* wraca do systemu kultury, rozbudza i kształtuje moje myśli, poskramia moją wyobraźnię, organizuje bezład psychiki, każąc jej współtworzyć rzeczy już zasugerowane, najpierw przez Andrzeja Ciesielskiego, a potem przez nieznanego mi autora taśmy video.

Krótko mówiąc, wystawa *Piszęcosfyszę* kontynuuje swoją egzystencję, tyle że uzyskawszy w mojej wyobraźni nowy status ontologiczny; nowy, już specyficznie mój sposób istnienia.

Wiem, we wszelkiej kulturze naukowej, a po trosze i krytycznej, wyobraźnia badacza jest zdecydowanie negatywnym bohaterem, bo cnotą poznania nie przestaje być roztropna obojętność. Uprowadzałem, raz może być inaczej.

Ale nie tyle perypetie wystawionej na próbę mojej wyobraźni mnie obchodzą, co fakt mego pośredniczenia w wielkim i niekończącym się procesie reprodukcji ideologii kultury. Trudno zaprzeczyć, że ja w stosunku do autora taśmy, a autor taśmy w stosunku do Andrzeja Ciesielskiego, jesteśmy autorami – posługując się frazeologią Jurija Łotmana – „wtórnych systemów modelujących”, to znaczy takich struktur, „u których podstaw leży język naturalny. Ale następnie system wzbogaca się o dodatkową strukturę typu ideologicznego, etycznego, artystycznego bądź jakiegokolwiek innego. Znaczenia tego wtórnego systemu mogą powstawać w sposób właściwy zarówno dla języków naturalnych, jak i dla innych systemów semiotycznych”<sup>9</sup>. Dodajmy, że sztuka jest dla J. Łotmana systemem tego typu.

Uściślając tę myśl, napisać można, iż wystawa *Piszęcosfyszę* jest właśnie wtórnym systemem modelującym w stosunku do „życia”, taśma w stosunku do „życia” jest metawtórnym systemem, a mój odbiór byłby meta-metawtórnym systemem modelującym.

Do tej pory zachowywałem się, jak ów tłum wyborców z Dallas, oklaskiwałem widmo. Czas sięgnąć do źródeł, poniżej wszystkich tych „wtórnych systemów modelujących”. Rzecz jest nader kłopotliwa, bo dotyczy problematyki, w ścisłym tego słowa znaczeniu, filozofii twórczości, nadto jedyną realną wskazówką może być tylko wyłączenie tytułu wystawy. Mam jednak wrażenie, że po sięgających jeszcze lat pięćdziesiątych doświadczeniach „teatru instrumentalnego”, po późniejszej „muzyce graficznej”, „poezji wizualnej”, po „instrumentalnym teatrze”, „literaturze znaków ikonicznych”, słowem, po wszystkich doświadczeniach intermedialnej twórczości – nie ma powodu, by metaforycznie mówiąc, „odgłosów świata” będących tworzywem Andrzeja Ciesielskiego nie traktować tak, jak traktuje się muzykę, tyle że będącą podręcznikowym przykładem procesu stochastycznego. Szukając źródeł inspiracji wystawy *Piszęcosfyszę*, przypomniałem sobie uwagę z jednego z esejów muzykologicznych Leonarda B. Meyera. Powiada on tak: „Jak amatorzy teatru w starożytnej Grecji lub elżbietańskiej Anglii, odbiorcy muzyki są niepiśmienni, ale to bynajmniej nie znaczy, że są ignorantami. Rozumienie nie zależy na szczęście od piśmienności lub od wiedzy teoretycznej. Gdyby tak było, publiczności odbierającej sztuki Ajschylosa i Szekspira, tak jak muzykę Bacha i Brahmsa, byłoby w istocie bardzo mało. [...] Rozumienie muzyki, by sparafra-

8

R. Barthes, *S/Z*, Éditions du Seuil, Paris 1970, s. 20.

9

J. Łotman, *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*, przeł. J. Faryno, [w:] K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz [red.], *Studia z teorii literatury*, t. 1, Ossolineum, Wrocław 1977, s. 21.

zować to, co Bertrand Russel powiedział o języku, nie jest sprawą znajomości terminów technicznych teorii muzyki, ale przyzwyczajęń poprawnie nabytych...<sup>10</sup>. Otóż to – autor wystawy *Piszęcossłyszę* jest, okazuje się, niepiśmienny, w tym sensie, że przecież adekwatnym sposobem notacji tego, co się słyszy, są oczywiście nuty. Nie jest on jednak w żadnej, mierze ignorantem. Wykonał wystawę ze słyszenia, lub ściślej, ze słyszenia zorganizował przestrzeń.

Z kolei, dla pełnej jasności istotną rzeczą jest zwrócenie uwagi na pewną, zamierzoną wieloznaczność tytułu *Piszęcossłyszę*.

Po pierwsze, autor wystawy deklaruje, że „pisze”, przy czym trudno orzec, gdzie wytycza (o ile w ogóle wytycza) granicę między wizualnością tekstu a tekstem wizualnym. Jest raczej tak, że w licznych obiektach, pracach etc. wizualność tekstu, jako tekstu literatury, przedmiotu językowego, skonkretyzowanego w piśmie, a więc tekstu w znaczeniu prymarnym i podstawowym, styka się i rozplywa w tekście wizualnym, tekście-komunikacji sztuki. Temu wymieszaniu konwencji odpowiada bodaj jedyny warunek: to, że istnieją one w substancji optycznej, podatnej na postrzeganie.

Po drugie, to, „co słyszę”, to zdaje się tyle, co jest dobiegającym do uszu znakiem akustycznym, a na wystawie jest swego rodzaju ikonycznym ekwiwalentem „usłyszanego” tekstu audio-fonicznego. I wreszcie, po trzecie, tytułowe „pizęcossłyszę” – to również wykonanie wystawy w taki charakterystyczny sposób, by obrana strategia artystyczna mogła być w pełni zaakceptowana przez środowiska artystyczno-opiniotwórcze, by – mówiąc krótko – wystawa mieściła się w kryteriach „o których się słyszy”, które są „głośne, dyskutowane publicznie, aprobowane donośnym aplauzem” etc.

Zapewne, nie popełnię większego błędu twierdząc, że wszystkie trzy rozumienia wystawy znajdują w niej pełne uzasadnienia. Jej autor w każdym razie nie ma złudzeń, nie sugeruje dystansu do zastanej sztuki i zastanej rzeczywistości, nie chce wskrzeszać mitu stylistycznego pionierstwa i nowatorstwa treści, nie epatuje nas uniezwykłością spojrzenia na świat, nie przybiera postawy burzycielsko-rewolucyjnej. Przeciwnie, wzięwszy syndrom awangardowych postaw w cudzysłów, po prostu to tylko „pisze, co słyszy”.

Teraz znajdujemy się już o krok od wyjaśnienia sensu wystawy *Piszęcossłyszę*, rzecz zrozumiała, z punktu widzenia piszącego te słowa. Raz więc jeszcze wracamy do autora, Andrzeja Ciesielskiego. Możemy to sobie wyobrazić: „nadśłuchuje”... Wokół niego toczy się życie: społeczne, polityczne, gospodarcze etc. Jest, by tak rzec, zatopiony w historii, ale „nadśłuchuje” nie tylko swoją własną, „historię bieżącą”, również minioną. Jak każdy z nas odgrywa różnorodne role, mężczyzny, petenta, pasażera, pacjenta i wiele innych, bo przecież nic nie zostaje mu podarowane w naszej trudnej codzienności. I najistotniejsze, wykonuje także rolę artysty, poza tym prowadzi galerię, domyślać się

10

L. B. Meyer, *On the Nature and Limits of Critical Analysis*, [w:] idem, *Explaining Music. Essays and Exploration*, University of California Press, Berkeley 1973, s. 16.

możemy, że chodzi na wystawy, ogląda, czyta, słowem uczestniczy w tzw. „życiu artystycznym”.

Ktoś, kto nie jest artystą, lecz po prostu „widzem”, w kontakcie ze sztuką może być milczącym jak kamień egotystą, jest bowiem ostatnim ogniwem komunikacji artystycznej. Może sztukę czy szerzej, całą dostępną sobie kulturę artystyczną rozumieć jako język nieprzetłumaczalny, jako język pozbawiony „metajęzyka”. Krytyk, teoretyk, historyk sztuki i artysta, więc bohater tego szkicu – nigdy. Artysta kulturę artystyczną, tę dawną i tę swoich czasów, musi nieustannie przekładać na własne systemy znakowe. Stąd jego wypowiedź autorską można sprowadzić do ustawicznych poszukiwań dla kultury artystycznej ujęć „metajęzykowych”.

Jasne, nie bez powodu nie przeciwstawiam potoków „życia” – „sztuce” czy „kulturze artystycznej”, już choćby z tego względu, że „sztuka” i „kultura artystyczna” są fragmentami, aspektami i przejawami życia społecznego, historyczno-biologicznego, politycznego, gospodarczego, religijnego etc. Nie mamy zatem do czynienia z dwoma osobnymi kontynentami zjawisk, ale jakby z jednym wielkim, który toleruje metaforyczną postać pewnej części swej kultury materialnej i duchowej, która to część została zawłaszczona przez praktykę artystyczną, tj. szczególnie fenomen historyczny, który zdaje się polega na tym, że występując się samemu sobie, w niekończącym się poczuciu impasu i zamętu, permanentnie kwestionuje znaczenie własne i własne dzieje. (Notabene, dlatego właśnie można, przynajmniej hipotetycznie, życie swoje w sztukę zamienić, to znaczy pod tym mianem uprawiać własną codzienność, wyrzekłszy się potocznie przyjętych i społecznie usankcjonowanych norm moralności, polityki, religii etc.).

Niepodobna odpowiedzieć teraz na pytanie o to, co, selektywnie rzecz zrozumiata, wysłyszał autor wystawy *Piszęcossłyszę*, albo też, inaczej powiadając, co z jego zasłyszzeń stało się tworzywem jego własnej wystawy. Pytanie to jest o tyle doniosłe, że dotyczy tych ideologii społecznych, które w procesie autorskiego tworzenia uległy transformacji, to znaczy, zostały przerzucone w nowy bądź gruntownie odnowiony system semiotyczny. Twórczość bowiem – tak ją pojmuję – pozostaje ciągle działalnością polegającą na sytuowaniu w porządkach kultury ideologii społecznych, czyli inaczej mówiąc, tej struktury, która – powiadając językiem psychologii głębi – „żyje” w ukryciu, głęboko „schowana” w nieświadomości zbiorowej jako potencjalny właśnie „wtórny system modelujący”. Tyle wiemy, ale reguły tworzenia pozostają – jak u R. Barthes’a – znakiem wieczyście niejasnym. Prawdą jest, że ich podstawy giną w metafizycznej zadumie: przecież nieodmiennie konstatujemy, że byt psychiczny ulega metamorfozie, wydarza się cud, albowiem przeistacza się on w byt artystyczny. Tutaj, jego treścią jawną, bo tytułem wystawy Andrzeja Ciesielskiego wspieraną na argumentach sensualnych, jest myśl, z której promieniają obrazy – królestwa rzeczy, sanktuaria idei...

Wszelako, jak parokrotnie wspominałem, ja tej wystawy nie znam, znam jej kopię video, więc tyleż jej trawestację, co jej replikę. Z obydwoma tymi zjawiskami mamy tu niewątpliwie równoległe do czynienia. Z dziełem, o którym Roman Jakobson powiedziałby, iż jest przykładem obniżenia, zdegradowania wartości kulturalnej. Ale także mamy do czynienia ze swoiście autonomicznym dziełem.

Trudno zaprzeczyć – tekst wystawy Andrzeja Ciesielskiego został przeniesiony „automatycznie” do systemu innego tworzywa, trywialnie popularnego, ludyczno-niskiego, masowego. Efektem tego zabiegu jest replika, szczególnego jednak rodzaju. Albo – wiem, jeżeli mamy pozostać w zgodzie z duchem naszych czasów, tj. z tym nurtem myśli [i] krytyki [kultury] masowej, który bodaj inauguruje Nietzsche, a dalej poprzez Ruskina, Ortega y Gasseta, Spenglera, Dwighta Macdonalda i w jakimś sensie Arnolda Hausera, a u nas z pewnością Barańczaka... ale skoro niepodobna już postugiwać się anachronicznym, „arystokratycznym” punktem widzenia, to znowu trudno zaprzeczyć, że autor taśmy video realizował ją świadomie, z nastawieniem na przedłużenie odbioru wystawy. Skoro tak właśnie jest, to ta transformacja nieoczekiwanie uzyskuje charakter samoistnego kunsztu. Więcej nawet, bo mamy do czynienia z rekonstrukcją wystawy *Piszęcosłyszę* w nowym porządku reguł artystycznych, z którymi mój kontakt percepcyjny opowiedziałem wcześniej. Rzecz jasna, jak się nietrudno domyśleć, kolejną transformację przynosi lektura niniejszego...

I tak doszliśmy do konkluzji kończącej te refleksje. Otóż transformacja ideologii społecznych w porządek kultury, połączona z nieodzownym tutaj, kilkukrotnym przewartościowaniem pierwowzoru, odbywa się jakby przeciw specyfice sztuki. Rzecz w tym, że nikt z nas, prawdziwie obcując ze współczesną kulturą artystyczną, nie ma poczucia jej integralności. Idee dzieła i ideał artysty siłą rzeczy wyobrazić sobie musimy jako fenomeny więcej niż efemeryczne, i raczej potencjalne, niż rzeczywiście trwałe, gdyż jakiegokolwiek poczynania autorskie podlegają natychmiastowej korekcie interweniującej kultury, której żywotność wyraża się nieprzerwaną zdolnością do samoreprodukcji. Procesu tego niepodobna uchylić i zawsze mamy do czynienia albo z ewolucją albo ze zmianą paradygmatu.

Andrzej Ciesielski „pisał, co słyszał”, kamerzysta zarejestrował na video to, co ujrzał, ja z kolei zobaczywszy to na ekranie dalej pośredniczę... I jest tak właśnie, jak w motto:

*...od widzialnych strun – struny lepsze  
Są – i lir rodzaj różny...*

Pragnąłem przedłużyć nieuchronne przecież zanikanie wystawy *Piszęcosłyszę*, ale ponadto chciałem pokazać, że wystawa ta, jasne, w wariancie, jaki znam, jest modelem kultury artystycznej, takiej, jaką

mamy teraz i jaką na dobrą sprawę ludzkość dysponowała zawsze, wierząc w niezmiennosc natury tego, co trwałe w dziejach logosu i etosu historycznego. Prawda, że zmieniają się stylistyki obrazowania, zmieniają się „opakowania” i „kostiumy” ideologii, zmienia się forma artystycznego przekazu, słowem „lir rodzaj różny”. Prawdą również pozostaje, że droga od sfery życia do sfery „sztuki” bądź z powrotem, od sfery „sztuki” do sfery „życia”, droga odbywana z punktu widzenia jakiejś transcencji czy z punktu widzenia rzeczywistości realnej, może się mieścić w skonwencjonalizowanym stereotypie, może też być drogą niezwykłą i niezwykłą. Ale dzieło – parafrazując Jacques’a Scherera – nie zaczyna się i nie kończy, co najwyżej, robi tylko takie wrażenie. My natomiast, my artyści, krytycy, historycy, teoretycy powodowani nieodgadłym imperatywem, pracujemy i wciela się w nas w przeciągu chwili iskra daru doświadczenia artystycznej prawdy i stajemy się na ten jeden moment chociaż depozytariuszami odwiecznych: intelektualnego z sensualnym, podświadomego z nabytym, uczuciowego z wyrozumiałym...

kwiecień – maj 1989



# Memories from an Exhibition Which Did Not Take Place

Ladies and gentlemen,

I have been meditating on the form of my speech for the exhibition entitled *Lochy Manhattan*<sup>1</sup> [The Dungeons of Manhattan] for a while. I am not an artist, I am a critic-writer. I am not viewed, I am simply read, and sometimes I am listened to. The medium I use in my unusual profession is “the word”.

“Unlike historians or theoreticians, a critic is a lyricist,”<sup>2</sup> Jan Błoński claims. However, he also adds that a critic is both “a Trojan horse and a scape-goat”<sup>3</sup> when faced with the art world. This is a gospel truth, albeit a rather brutal one. It is also one of the reasons for me to continue considering the usefulness of criticism in general. I know that it cannot be practiced the way it has been done so far. Nevertheless, before some circumstances, that is some significant cultural facts convince me to change my profession, I have a surprise for you, which – it seems to me – requires a few words of introduction.

I wanted to tell you here about the situation of the artistic culture, the way I see it. In order to do it, I shall use an exhibition I have never seen. In general, we seem not to have seen much, it is very difficult to count up events worth our participation. Or, on the contrary, we have seen so much that we have completely lost the feeling of integrity of the artistic culture. I have written recently that what we are dealing with now is a substitute for the “artistic culture”. It merely symbolizes the one to which we got used through traditions of the contemporary artistic avant-garde. Anyway, it is quite commonly believed that there are no more artworks that could not be omitted in the historical-artistic process, whether on the merit of their uniqueness, revolutionary form, originality, or any other ground-breaking role in the development of artistic culture. In fact, this process has also affected non-specific forms of art. We are no longer convinced by extreme authenticity, internal sincerity, liberation from conventions that restrict the truth of expression, not to mention the external relevance to “life”. We are even less satisfied with getting closer to any ideal of aesthetic organization. What I want to say is that just as we did with the former “normative criticism”, we have effectively contested the “descriptive criticism”, the one I have practiced until now. Who knows, perhaps the practice of criticism is now all about a witty retraction from subsequent beliefs.

Still, the most important, in present circumstances, is the fact that a desire to construct a universal criterion that would allow us to verify at least the usefulness, let alone indispensability of any artistic phenomenon, seems like a fairy tale. As always, the only viable measure is probably a historical criterion dependent on present, yet unrecognized social needs, on the state of social awareness – about which nothing certain can be said in a country like ours, and in the social reality torn by paroxysms of political struggle, the process of the empowerment of the society, etc.

Nevertheless, in our times, as we witness such great and common irresponsibility of artists, who exploit respected recipes for creation, only to parody them, I, too, should find the courage and present a certain recipe for an essay. And so, a passionate admiration for a work of art must be preceded by respect for its author. The understanding comes with time.

This is exactly the case here: while reflecting over the fate of contemporary artistic culture, I am also talking about an exhibition which – as I said – I have not seen, but I know the artist behind it.

All that remains is to answer the question: why, instead of delivering it, I chose to give you the text of my speech, with a kind request to read it in peace and quiet of your homes. To be honest, it seems to me that my voice would disappear in the noise of those thousands of throats speaking about issues of far greater importance than my memories from an exhibition that did not take place. I shall add here that I have attempted this form of delivery after reading a confession of a remarkable artist – Tadeusz Różewicz. His words are significant and meaningful, so let me quote them as I conclude this introduction:

*In our times, there is not much space left for a spiritual mission of writers. Of course, each year one of them receives the Nobel Prize. But generally, no one needs us, writers. On the other hand, writers who are in demand in our times of chaos and confusion, these so-called preachers and prophets, tend to be false preachers and prophets, corrupted and susceptible to influences. They publish literature, books, they sell their own suffering and that of others. They are writers without faith, love, and hope. The word is sometimes prostituted. There are more and more writers and less and less literature. More writers now live rich external lives, but rather pitiful internal existence. They are writers with no time to think because they constantly participate in TV shows or give radio interviews, they write articles for newspapers or answer endless questions from journalists. Those writers take a stand on any topic: death, God, ecology, human rights, peace, racism. They also, from time to time, express their views on literature. Everything is for sale. Exhibitionism triumphs.<sup>4</sup>*

Jerzy Busza – art critic  
Radom, Warsaw, Łódź, 18 May 1989

1 The text entitled *Memories from an exhibition which did not take place* was supposed to be read by Jerzy Busza at the opening of *Lochy Manhattan* exhibition (18.05 – 18.06.1989). The author, in the end, decided not to read it out, and instead, he handed out its copies. Hence why the main text had been given a short introduction [editors' note].

2 J. Błoński, “Krytyka na cenzurowanym,” *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 1977, no. 1, p. 4.

3 J. Błoński, “Ofiarny kozioł i koń trojański,” *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 1972, no. 2, p. 6.

4 T. Różewicz, “Kronika kulturalna,” *Tygodnik Kulturalny*, 26 March 1989.

**A tale based on an exhibition entitled:  
Piszęcośyszę — Iwritewhatihear by Andrzej Ciesielski**

Jerzy Busza

And then I shall know, through the trembling air,  
In a gesture of an empty hand,  
That there are lighter strings than those the eye can see  
And that there are many different lyres.

C.K.Norwid, *Lyricism and Print*

Right from the beginning, I would like to question two myths. One claims that an art critic may only write about exhibitions that he or she has seen; the other assumes that a critic should remain objective towards the artist and the artwork that he or she critically and laboriously examines. And yet it so happened that in February 1987 I did not see Andrzej Ciesielski's exhibition entitled *Iwritewhatihear* (I am preserving the original format of the title, without spaces between words) at Galeria Wschodnia in Łódź. It was not until April 1989 that I could finally acquaint myself with this exhibition, when I saw it on video for the first time. What is more, I do not know the author of this documentary footage, so I do not even know through whose eyes I was looking at it.<sup>5</sup> Firstly, this mediation will be significant here.

Secondly, I know the author of the exhibition, Andrzej Ciesielski, and this is precisely the reason I am writing about his work. Not only do I believe that interpersonal relations between participants of the "art circles" have a fundamental importance for the shape of the contemporary artistic culture, because society in its entirety does not flock in to participate in the currents of artistic life; even worse, society seems to believe that the artist is redundant unless he or she undertakes utilitarian and commercial tasks, designed for direct, everyday consumption. Obviously, I am not talking here about any romantic "communion of souls", still less about a ceremonial pact of "pure" personalities. I mean here something more significant. I would like to challenge the belief that "a critic is a parasite on artistic elites, and an artist is a life-long annuitant of talent". Excluding the motive of flattering one's own vanity, I dare say that this time the situation could be the opposite. In 1987 Andrzej Ciesielski, unaware of future consequences (that is, meeting me), created an artwork that from my present perspective is absolutely relevant here. There are not that many works that could provide me, as this one does, with a good pretext for my present meditation about artistic culture. I am going to illustrate it with J.-P. Sartre's famous shoemaker paradox. What I mean is that a shoemaker may put on and wear the shoes he has made. An artist, in comparison, cannot fully "read" or "consume" what he or she created because their work exists in an unpredictable number of "perceptual acts" of potential and actual recipients, which is, understandably, a phenomenon described for a long time by theoreticians.<sup>6</sup>

Here the matter becomes even more complicated because the exhibition *Iwritewhatihear* no longer exists in its initial form, designed by the author. It exists in a new mutation, as a replica transposed into a video recording with all the substantive consequences of such a procedure. Obviously, the recording refers the viewer back to the original, which is little more than a legend now, one that still lives, but only among the small and exclusive artistic community. The memory of an artistic community, as we all know, is not meant to break the codes of meanings and poetics. It is by its nature silent because it is created by imaginations of potential competitors for Parnassus, who are egocentrics, ever vying for more admiration. What remains therefore is the videotape, or

rather yet another copy of a copy that provokes imagination... On the one hand, this is a textbook example of McLuhan's significance, on the other hand – to use Alicja Kępińska expression – a proof of "subversive media". In other words, for me "the real" exhibition is not Andrzej Ciesielski's artistic presentation that took place two years ago but, as it turns out now, a poor copy of a video footage, and what is more, only when I am watching it. It is quite symptomatic that it is increasingly easier for us to accept a staged reality and we act like the crowd of voters from Dallas in 1984, who did not applaud the presidential candidate but his enormous image on the screen. We are greeting the specter, and in doing so we either fail to notice it at all, or we are completely indifferent.<sup>7</sup>

Thus, the situation is postmodern through and through. I am writing about an exhibition that did not take place. If only for this very reason, the question of critical objectivity is unfounded, as it seems to belong to the past etiquettes and conventions among writers. However, I am dealing here with a work of art, a material evidence of sensing, experiencing, feeling and seeing the world. One way or another, Andrzej Ciesielski uses the exhibition to tell a story about himself – to others. Or rather, he co-creates the substance and, as Gaston Bachelard would say – "he adds to the existence", stimulating my imagination to a similar effort.

Therefore, the exhibition *Iwritewhatihear*, as any other artwork, can exist only for others and through others. For example, it may exist through me.

Having made these preliminary remarks, I can now proclaim that we shall prolong its inevitable vanishing. Through Me.

I am not going to hide the fact that I have watched the almost 10-minute-long video recording of the exhibition *Iwritewhatihear* many times. I will try to narrate it, but I must say here that it was not so much particular images on the screen that fascinated me as the movement of ideas through different orders of culture. I was also captivated by the fact that what is by its nature "extra-aesthetic" changed into "para-aesthetic", or simply "para-artistic" thanks to our unique desires and actions, and finally into the aesthetic and the artistic. An image cannot be summed up or recapitulated. It may be described by concentrating on its essential moments, or by delineating the area of its appearance. An image does not exist outside a transient kingdom of ideas, which is not always easy to verbalize.

And so: the recording starts with a general gallery view. We see that alongside the gallery space, there is a roll of paper hanging from a ceiling. It looks like a wallpaper roll, with used bus tickets pasted onto one side. The title of this work is *Dowody Podróży* [Evidence of a Journey]. Both the title and the way tickets were used seemed rather familiar to me...

5

The video documentation of Ciesielski's exhibition entitled *Iwritewhatihear* was directed by Janusz Zagrodzki. The material was created in cooperation with Józef Żuk Piwkowski, camera operator. Zagrodzki used to make such visual notes or video-catalogues of exhibitions as part of his activity in Gallery Ślad II. See also T. Załuski, "Galeria Wschodnia – a biography of the place," in this volume [editors' note].

6

J. P. Sartre, *What is Literature?*, trans. B. Frechtman (New York: Washington Square Press, 1966).

7

A. Kępińska, "Fotografia spiskująca," *Obscura* 1988, no. 4.

Next, the camera shows the walls on which there are paintings in various sizes, black, white and gray. I cannot identify their content because it is barely visible on my copy of the video. I only know that they are in different sizes, and as I am viewing them I feel that I must have already seen them. At one time the camera concentrates on the reliefs. Above them, there is the following inscription: The Language of Geometry. Again, the video is not clear but the inscription brings to mind the constructive trend in contemporary art, and therefore – some exhibitions I have seen or only read about. Finally, the footage shows some brochures, leaflets and prints, either made by Ciesielski or by other artists, some of whom I know. I seem to remember some of the publications, while I have never laid my hands on others, even though I must have heard about some of them. There is also something more – a thing I could not overlook. It is a book-object dedicated by the author of the exhibition to Andrzej Partum. It is a collection of pages, stapled together and “perforated” with an inscription “For Andrzej Partum”, an artist to whom I was very close for years. While the camera is “reading” the book, I am searching my memory for the faces of people I met, titles of books I read, long gone conversations and thoughts I am not able to reconstruct.

The artistic artifacts I am watching are accompanied by two incompatible orders – external (delimitative) and internal (constructive). Both of them have the propensity of accumulating inside imagination which is undergoing a strain of feeling and understanding. Both are also very difficult to translate into the language of analysis, description and interpretation. But I am watching the videotape, and my imagination is fed on it, on its “text”. And “the text” – as Roland Barthes said – “in its mass, is comparable to a sky, at once flat and smooth, deep, without edges and without landmarks; like the soothsayer drawing on it with the tip of his staff an imaginary rectangle wherein to consult, according to certain principles, the flight of birds, the commentator traces through the text certain zones of reading, in order to observe therein the migration of meanings, the outcropping of codes, the passage of citations.”<sup>8</sup> However, reader’s concretization, that is the perception of verbal, syncretic and iconic codes, as this is what we are dealing here with, has innumerable versions. Yet the mode of existence that characterizes the medium of reading is always the same – it is the world of mental beings. In turn, individual features of the medium of reading change constantly. Simply, every recipient brings in their own singular experiences, their era, their own biography, taste, in a word – their own “culture”.

And going back to my reading: I am watching the tape again, and through me, the exhibition *Iwritewhatihear* returns into the system of culture. It awakens my mind and gives shape to my thoughts. It tames my imagination, organizes the inertia of psyche by making it co-create things already suggested, first by Andrzej Ciesielski, and then by the unknown author of the videotape.

In short, the exhibition *Iwritewhatihear* continues its existence. But it achieves in my imagination a new ontological status; a new mode of existence which is distinctively main.

I know that in every scholarly culture as well as among the critics to some extent, a researcher’s imagination is a negative hero since prudent indifference is still considered as a virtue of cognition. But, as I said before, this time the situation can be different.

It is not so much the adventures of my imagination being put on trial that I care about as the fact of my mediation in this great and never-ending process of culture ideology reproduction. It is hard to deny that myself in relation to the author of the tape, and the author of the tape in relation to Andrzej Ciesielski, we are all authors – to use Jurij Lotman’s phrase – of “secondary modeling systems” that delineate structures “based on natural language. But the system very quickly enriches itself with an additional structure – ideological, ethical and artistic or any other type. The meanings of that secondary system may be created for both the natural language and other semiotic systems.”<sup>9</sup> Let us add here that for Lotman art is exactly such a system.

To be more precise, it could be said that the exhibition *Iwritewhatihear* is a secondary modeling system in relation to “life”, the tape in relation to “life” is a meta-secondary system, and my reception would be a meta-meta-secondary modeling system.

Up until now, I have been behaving like the crowd of voters from Dallas. I was applauding the specter. It is time to go back to the beginning, underneath all those “secondary modeling systems”. It is a quite difficult thing to do because it concerns the philosophy of creation in the strict sense; what is more, the only real hint is found in the title of the exhibition. I have an impression, though, that after “instrumental theater” beginning in the 1950s, and later after “graphic music”, “visual poetry”, after “instrumental theater”, “literature of iconic signs”, in a word, after all experiments with intermedia art – there is no reason, to put it metaphorically, not to treat the “voices of the world” used by Andrzej Ciesielski as music which, however, would be in this case a textbook example of a stochastic process. While searching for the source of inspiration for the exhibition *Iwritewhatihear*, I remembered a remark from an essay on musicology by Leonard B. Meyer. He says, “Like theatergoers in ancient Greece or Elizabethan England, those who listen to music are illiterate, but they are by no means ignorant. Luckily, understanding does not depend upon literacy or upon theoretical knowledge. If it did, the audiences for the plays of Aeschylus and Shakespeare, or for the music of Bach and Brahms, would have been very small indeed. [...] Understanding music, to paraphrase what Bertrand Russel has said of language, is not a matter of knowing the technical terms of music theory, but of

8  
R. Barthes, *S/Z*, trans. R. Howard (Oxford: Blackwell, 1973), p. 14.

9  
J. Łotman, “O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących,” Polish trans. J. Faryno, in: K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz [eds.], *Studia z teorii literatury*, vol. 1 (Wrocław: Ossolineum, 1977), p. 21.

habits correctly acquired...”<sup>10</sup> There it is – the author of *Iwritewhatihear* exhibition turns out to be illiterate in the sense that the appropriate way of writing down what one hears is to write a music score. But he is by no means an ignorant. The exhibition was created from what he heard, or to be more precise, he arranged the space basing on what he heard.

Next, to be perfectly clear, it is important to pay attention to the title of the exhibition which is packed with multiple meanings.

First of all, the author declares that he “writes”, but it is very difficult to decide where he marks (if at all) the boundaries between the visuality of the text and the visual text. In many objects, works and so on, the visuality of the text, as a literary text, as an object of language embodied in writing, and therefore the text in its primary and basic sense, coincides and dissolves in a visual text, in the text-artistic message. This mixing of conventions is based on one condition: the conventions exist in an optical substance given to visual perception.

Secondly, “what I hear” seems to be an acoustic sign perceptible to the ear. At the exhibition, it is an iconic equivalent of a “heard” audio-phonetic text. And finally, the eponymous “*Iwritewhatihear*” refers to the way the exhibition is put together so that the chosen artistic strategy could be fully accepted by communities of art experts, or, in short, the exhibition could fulfill the criteria which “one hears about”, the criteria which are “talked about, discussed in public, approved with loud applause”, etc.

I am probably not wrong to assume that all three ways of understanding the exhibition are fully justified. The author does not seem to hold any illusions. He does not pretend to be distant from the present state of art and the contemporary world. He does not desire to resurrect the myth of stylistic pioneering and novelty of content. He does not attempt to impress us with an unusual way of viewing the world. He does not assume a destructive-revolutionary attitude. On the contrary, putting the avant-garde syndrome in inverted commas, he simply writes what he hears.

Now, from my point of view, we are only a step from explaining the meaning of the exhibition entitled *Iwritewhatihear*. We shall return once more to the author – Andrzej Ciesielski. We can imagine that he is “listening...” Life is going on all around him: social life, political life, economic life, etc. He is, so to say, immersed in history, yet he is not only “listening” to his own story, his “ongoing history” but also to the past history. Like all of us, he plays various roles: the role of a man, a customer, passenger, patient and many others because no-one gives him anything in our difficult times. And most importantly, he also plays the role of an artist, he runs a gallery, we can also presume that he goes to exhibitions, he views, he reads. In short, he participates in the so-called “artistic life”.

10

L. B. Meyer, “On the Nature and Limits of Critical Analysis,” in: idem, *Explaining Music. Essays and Exploration* (Berkeley: University of California Press, 1973), p. 16.

Someone who is not an artist but simply an art viewer may be egocentric, silent as a stone, because he or she is the last link in the chain of artistic communication. The viewer may understand art or the whole of the accessible artistic culture as a language which cannot be translated, as a language devoid of “meta-language”. A critic, a theoretician, an art historian, and an artist – who is the hero of this essay – shall never do that. An artist is in a constant need of translating the past and present-day artistic culture into his own system of signs. In effect his authorial statement may be summarized as a constant attempt to introduce into the artistic culture a “meta-language” perspective.

It should be clear why I am not setting the currents of “life” in opposition to “art” or “artistic culture”: if only for the reason that “art” and “artistic culture” are fragments, aspects and manifestations of social life, historical-biological life, political life, economic life, religious life, etc. We are not dealing with two separate continents of phenomena but, in a way, with one large continent which tolerates the metaphoric shape of a certain part of its material and spiritual culture. That part has been appropriated by artistic practice – a particular historical phenomenon which seems, while serving itself in a state of endless deadlock and confusion, to question permanently its own meaning and its own history. (For that very reason it is possible, at least hypothetically, to change one’s life into art, to practice one’s own everydayness as art while denouncing commonly accepted and socially sanctioned norms: moral, political religious, etc.)

It is very difficult to answer the question what the author of the exhibition *Iwritewhatihear* listened to, in a selective fashion, of course, and what he heard; or, to put it differently, how what he heard became a material for his own exhibition. The question is quite fundamental in so far as it concerns these social ideologies which were transformed in the process of personal creation by being moved to a new or renewed semiotic system. Creation – the way I understand it – remains an activity which involves placing of social ideologies in the orders of culture. In other words, these social ideologies form a structure which – to use the language of depth psychology – “lives” concealed, deeply “hidden” in the collective unconscious as a potential “secondary modeling system”. This much we know but the rules of creation remain – as R. Barthes argued – an eternally unclear sign. It is true that their foundations disappear in metaphysical pondering; after all, we keep on acknowledging that the mental being undergoes a metamorphosis, and it transforms itself, by means of a miracle, into an artistic being. In this case, its visible form, based – as the title of Ciesielski’s exhibition indicates – on sensory evidence, is a thought which radiates with images: kingdoms of objects, sanctuaries of ideas...

However, as I have already mentioned many times, I do not know the exhibition. I only know a video record of it, and, thus both its travesty and its replica. Without a doubt, we are dealing with both phenomena simultaneously. We have a work of art that R. Jakobson would describe as an example of a decreased, degraded cultural value. But we are also dealing with a work that is, in a peculiar way, autonomous.

It is difficult to deny that the text of Ciesielski’s exhibition was “automatically” moved to the system of another medium, a mass one, trivially popular, low and ludic. The result of this procedure is a replica, yet a very special one. Or – I know, if we were to follow the spirit of our times, that is the strain of critical thought of mass culture which was probably initiated by Nietzsche and further developed by Ruskin, Ortega y Gasset, Spengler, Dwight Macdonald and, in some sense, Arnold Hauser, and in Poland – Barańczak, for certain. But if it is no longer possible to use an anachronistic, “aristocratic” point of view, then it is once more difficult to deny that the author of the videotape made it intentionally with a view to prolonging the



reception of the exhibition. If so, then this transformation unexpectedly becomes an independent craft. Even more – as we are dealing with a reconstruction of *lwritewhatIhear* exhibition in a new order of artistic rules my experience of which I have already spoken about. It is not difficult to guess, another transformation is brought forth in the process of reading this text...

Thus we have arrived at the conclusion of this meditation. The transformation of social ideologies into the order of culture, linked with the necessary multiple re-valuation of the original, seems to question the specificity of art. What I mean is that none of us who truly experiences the contemporary artistic culture can sense its integrity. We are forced to imagine the ideas of a work of art and the ideal of an artist as phenomena that are more than ephemeral, and potential rather than truly permanent, for all author's actions are immediately corrected by the intervening culture, the vitality of which is expressed by the uninterrupted capacity for self-reproduction. This process cannot be repealed and we always deal with either an evolution or with a change of the paradigm.

Andrzej Ciesielski "wrote what he heard", the cameraman taped what he saw, and I, having seen it on the screen, I am performing the role of yet another transmitter... All of this happens as in the motto:

*...That there are lighter strings than those the eye can see  
And that there are many different lyres.*

I wanted to prolong the inevitable disappearance of the *lwritewhatIhear* exhibition. I also wanted to demonstrate that the exhibition, as I know it, is a model for the artistic culture which we all experience at the moment and which, as a matter of fact, the humanity has always had, believing in the unchanging nature of what is permanent in the history of logos and ethos. It is true that there have been a constant change in designs of image-making, in "packaging" and "costumes" of ideology, and in the form of artistic expression; in a word, there are various lyres. It is also true that the path from the sphere of life to the sphere of art, or the other way round, taken with a view to some transcendence, or the actual reality, may be confined to some conventional stereotype and it may well be a path which is unusual and which makes one unusual. However, the artwork – to paraphrase Scherer – does not start and end; it only gives such an impression. As for us, artists, critics, historians, and theorists inspired by some inscrutable imperative, we work and then, suddenly, we become incarnated with a spark of a gift – the gift of experiencing the artistic truth. We become, just for this moment, depositaries of the everlasting: the intellectual and the sensual; the unconscious and the acquired; the emotional and the understanding...

April/May 1989

# Wschodnia – galeria życia

Józef Robakowski

Ulica Wschodnia, ale i Piłsudskiego, wstawiona melinami, slamsami, nędzą, brudem, masą małych prywaciarских sklepików, knajpą „Golonka”, coroczną uroczystością Bożego Ciała, mieszkaniem poety Zdzisława Jaskuły oraz Galerią Wschodnią... To serce miasta Łodzi, tu bije ono z całą intensywnością kosztownego życia-sztuki.

Grabowski, Markowski, Filko, Sztabiński, Krüll, Berdyszak, Cegiela, Duraj, Laskowski, Ledwośński, Mikołajczyk, Bigoszewski, Kamiński, Chętko, Bikont, Knittel, Grzegorski, Nędziński, Kwiek, Lewczyński, Natalia LL, Pacholski, Klimczak, Robakowski, Wojnecki, Rydet, Kalinowska, Misson, Różycki, Blaine, Rytka, Bory, Miccini, Ciesielski, Hoffer, Andre, Sarenco, Verdi, Bills, Böhm, Downsborough...

To ewenement w skali światowej, kiedy normalne, codzienne życie koegzystuje ze sztuką, nową sztuką. Zwykłe czynszowe mieszkanie, zdobyte w 1981 roku, przetrwało Stan Wojenny jako niezależna galeria z mocy dwóch fanatyków aktualnej sztuki – Adama Klimczaka i Jerzego Grzegorskiego. Ich nadludzki wręcz wysiłek spełnia się, jako jedyna w swoim rodzaju możliwość dla występujących tam artystów – możliwość bycia wolnym, niczym nie skrzepowanym, bycia zupełnie po swojemu, w aurze wielu widzów i ekspertów sztuki wszystkich pokoleń. Popularność i życie Galerii, która funkcjonuje bez przerwy już sześć czy siedem lat, polega na jej otwartym charakterze, zarówno dla artystów, jak i dla odbiorców. Jedynym kryterium dla „szefów” Wschodniej jest wysoki poziom artystyczny wydobytych czasem spod ziemi artystów.

Gribling, Honory, Hilgemann, Hill, Janssen, Levine, LeWitt, Lowe, Maurer, Matsuzawa, Mertz, Mohr, Nonas, Oksiuta, Panhuysen, Partum, Łazikowski, Rabinowitch, Dziubak, Schabracq, Waśko, Weiner, Winiarski, Bałdyga, Kwietniewski, Libera, Rzepecki, Paruzel, Smoczyński, Truszkowski, Dovsing, Kafka, Samosionek, Teatr im. Kici-Koci, Warpechowski, Przybyła, Płotnicka, Łazarczyk, Kwaśniewski, Gajewski, Flicieński, Orłowski, Zamiara, Czerwonka, Schraenen, Rickels, Wersche, Klassen, Nieslony, Piotrowski, Poppel, Vaara, Petryk, Ducki, Czerwińska, Dembiński, Odoliński, Taszycki, M. Waśko, Janaszewski, Czuraj, Czajkowski, Przybielski, Kiniorski, Filonik, Wielogórski, Świetlik, Darge, Breyne, Burnet-Smith, Fredrikson, Dudek...

Klimczak i Grzegorski są niezmiernie ruchliwi, bywają tam, gdzie rodzą się problemy istotne dla obecnej sztuki. Wrażliwi i czujni, kierują się nieomylną intuicją, upatrując dla galerii artystów autentycznych, mających naturę twórców poszukujących. Intensywne życie tego MIEJSCA powodowane jest ich oporem przed obowiązującymi powszechnie modami, tendencjami światowej marki czy komercyjną koniunkturą. Pracują po swojemu, nie ulegając „ekspertom” i „specjalistom”, czy też kategoriom pokoleniowym, choć są otwarci na tzw. przyniesione z zewnątrz propozycje, z których wiele chętnie realizują. Swoją rolę spełniają we wszystkich mediach, bez zawodowego „oporu”, jako prywatna galeria alternatywna, utrzymywana własnym sumptem, w oparciu o sympatyków, artystów i ludzi dobrej woli. To dzisiaj na pewno najlepsza galeria polska, ponieważ zrodziła się z entuzjazmu, rzetelnej pracy i chęci działania sporego środowiska artystycznego z całego kraju.

Raynard, Checefsky, Cassara, Świdziński, Golec, Murak, Pereszlenyi, Balázs, Várnagy, Studio Art Video 235, Vedder, Gruber, Bódy, Międzynarodowy Magazyn Video Infermental, Blume, Meissner, Kaprow, Fischer, Palestne, Raskin Stichting, Günther, Rybczyński, Weibel, Sharits, Czukay, Bunne, Yello, Rosenbach, Janiak, Guillaumon, Raes, Jumalan Teatteri...

Klimczak i Grzegorski sami są artystami. Może ten fakt wyjaśnia wszystko. Artystami znakomitymi, ich własne, oryginalne instalacje przestrzenne zastanawiają swoją problematyką, są trudne, muszą „przebić” swoje miejsce w polskiej sztuce. Najważniejsze, że pojawiają się oni tam, gdzie trzeba, ale wcale nie znaczy to, że na wielkich oficjalnych manifestacjach artystycznych. Aby to wszystko zrozumieć, trzeba za nimi chodzić, odnajdywać ich gesty wśród szarego łódzkiego życia, bo z tego motywu powstały i w tym życiu są rzeczywiście autentyczne.

1990

# Wschodnia – The Gallery of Life

Józef Robakowski

Wschodnia Street – like Piłsudskiego Street – is famous for its sleazy bars, slums, poverty, dirt and a large mass of private little shops. Local attractions include a bar called “Golonka” [The Pork Knuckle], the annual Corpus Christi celebration, the apartment of the poet Zdzisław Jaskuła and Galeria Wschodnia... This is the heart of Łódź, and it beats with a full force of a nightmarish art-life.

Grabowski, Markowski, Filko, Sztabiński, Krüll, Berdyszak, Cegiela, Duraj, Laskowski, Ledwosiński, Mikołajczyk, Bigoszewski, Kamieński, Chętko, Bikont, Knittel, Grzegorski, Nędziński, Kwiek, Lewczyński, Natalia LL, Pacholski, Klimczak, Robakowski, Wojnecki, Rydet, Kalinowska, Misson, Różycki, Blaine, Rytka, Bory, Miccini, Ciesielski, Hofter, Andre, Sarenco, Verdi, Bills, Böhm, Downsborough...

It is a phenomenon on a global scale when normal, everyday life coexists with art, new art. An ordinary tenement apartment acquired in 1981 survived the Martial Law as an independent gallery by virtue of the work of two fanatics of current art – Adam Klimczak and Jerzy Grzegorski. Their superhuman effort is fulfilled as a unique opportunity for the artists performing there – an opportunity to be free, unrestricted, completely in their own right, in the aura of numerous viewers and art experts of all generations. The popularity and life of the Gallery, which has been operating continuously for six or seven years now, is based on its open nature, both for artists and audiences. The only criterion for the “bosses” of Galeria Wschodnia is the high quality of artists found sometimes in the most obscure places.

Gribling, Honory, Hilgemann, Hill, Janssen, Levine, LeWitt, Lowe, Maurer, Matsuzawa, Mertz, Mohr, Nonas, Oksiuta, Panhuysen, Partum, Łazikowski, Rabinowitch, Dziubak, Schabracq, Waško, Weiner, Winiarski, Bałdyga, Kwietniewski, Libera, Rzepecki, Paruzel, Smoczyński, Truszkowski, Dovsing, Kafka, Samosionek, Teatr im. Kici-Koci, Warpechowski, Przybyła, Płotnicka, Łazarczyk, Kwaśniewski, Gajewski, Fliciński, Orłowski, Zamiara, Czerwonka, Schabracq, Rickels, Wersche, Klassen, Nieslony, PioTrowski, Poppel, Vaara, Petryk, Ducki, Czerwińska, Dembiński, Odoliński, Taszycki, M. Waško, Janaszewski, Czuraj, Czajkowski, Przybielski, Kiniorski, Filonik, Wielogórski, Świetlik, Darge, Breyne, Burnet-Smith, Fredrikson, Dudek...

Klimczak and Grzegorski are extremely active, they tend to be wherever problems important for the present art emerge. Sensitive and vigilant, they are guided by infallible intuition, looking for authentic artists with an inquisitive nature. The intensive life of this PLACE stems from their resistance to the current fashions, global brand trends or commercial opportunism. They work in their own way, without giving in to “experts” and “specialists” or generational categories, although they are open to the so-called external proposals, many of which they are happy to implement. Their program is fulfilled in all media, without professional “resistance”, as a private alternative gallery, maintained at their own expense, based on sympathizers, artists and people of good will. It is certainly the best Polish gallery today because it was born out of enthusiasm, honest work and eagerness of a large artistic community from all over the country.

Raynard, Checefsky, Cassara, Świdziński, Golec, Murak, Pereszlényi, Balázs, Várnagy, Studio Art Video 235, Vedder, Gruber, Bódy, Międzynarodowy Magazyn Video Infermental, Blume, Meissner, Kaprow, Fischer, Palestne, Raskin Stichting, Günther, Rybczyński, Weibel, Sharits, Czukay, Bunne, Yello, Rosenbach, Janiak, Guillaumon, Raes, Jumalan Teatteri...

Klimczak and Grzegorski are artists themselves, which may explain everything. Excellent artists, too, and their own original spatial installations incite audiences to reflect on the issues they address. Their works are difficult, they need to force their way into Polish art. The most important thing is that the artists appear where needed although this does not mean that they attend major official artistic demonstrations. In order to understand all this, one has to follow them, find their gestures in the gray life of Łódź, because it was this theme that gave them life and it is in this life that they are truly authentic.

1990

# Na przykład Wschodnia

Jolanta Ciesielska

Zjawisko prowadzenia prywatnych galerii autorskich w Polsce, kraju, gdzie wszystkie placówki kulturalne podlegają państwowej instytucjonalizacji, a mecenat państwa wyznacza ich poziom poprzez zależności finansowe i ścisłą kontrolę programu działania, jest zjawiskiem niezmiernie cennym i rzadkim. Szczególnie w obecnych, stojących pod znakiem kryzysu ekonomicznego czasach, kiedy program oszczędnościowy państwa rozpoczyna się od redukcji pieniędzy przeznaczonych na rozwój kulturalny kraju, co oznacza drastycznie zmniejszające się budżety galerii, muzeów i teatrów, masową kasację renomowanych nawet imprez kulturalnych: festiwali muzycznych, teatralnych i filmowych oraz wciąż malejącą liczbę ośrodków rozwoju kultury, stowarzyszeń artystycznych, dyskusyjnych klubów filmowych, domów pracy twórczej. Wszystko podlega prawom ekonomii – zasadzie samofinansowania się, a co za tym idzie – komercjalizacji. Sytuacja galerii wystawienniczych jest o tyle trudna, iż wyłącznie agendy przedsiębiorstw handlujących sztuką krajową tj. „Desy” oraz „Sztuki Polskiej”, posiadające w każdym większym mieście Polski po trzy, cztery przedstawicielstwa, a także galerie agencyjne, stanowiące świeży symptom przemian gospodarczych, mają prawo do legalnej sprzedaży dzieł sztuki. Zapotrzebowanie rynku oraz konieczność płacenia ogromnych, sięgających 70% obrotu podatków państwu zmuszają te agendy do prowadzenia, w ramach jednej placówki, sprzedaży bardzo zróżnicowanej (obok malarstwa i grafiki oferuje się w nich także meble, rzemiosło artystyczne, specjalnie projektowane ubrania), która nie zawsze pokrywa się z profesjonalną oceną wartości artystycznej oferowanych dzieł.

Jeśli chodzi o rynek sztuki w Polsce, wiele gatunków wypowiedzi artystycznej, szczególnie tej niekomercyjnej, z racji struktury prac, bądź z powodu postaw tworzących je artystów, nie podlega fluktuacjom pieniądza, ale też ich istnienie i trwanie narażone jest na szereg trudności związanych z materialnym

zabezpieczeniem artystów i ich dzieł oraz możliwościami ich realizacji. I tak, rzadko który z artystów uprawiających performance może pozwolić sobie na prowadzenie rzetelnej dokumentacji filmowej lub fotograficznej, zaś artyści wykonujący instalacje, często z materiałów niekonwencjonalnych i po prostu nietrwałych, nie posiadają zazwyczaj własnych pracowni, a już na pewno nie tej wielkości, by ich prace mogły być tam wstępnie wykonane, a następnie zmagazynowane, gdyby nadarzyła się możliwość ich ponownego wystawienia lub, co się zdarza sporadycznie, zakupu do jednego z muzeów. To samo dotyczy wielu malarzy i rzeźbiarzy młodego pokolenia, malujących na dużych powierzchniach papierowych lub wykonujących swe rzeźby z *papier-mâché*. Jeszcze innym problemem jest zupełny brak zainteresowania rynku sztuki (ale i muzeów) produkcjami niezależnego, eksperymentalnego filmu i video. Ceny uzyskiwane za fotografie artystyczne, wykonywane nawet przez bardzo znanych artystów, sięgają co najwyżej 10% cen dzieł malarskich znacznie gorszego gatunku. Kłopoty są także z ich wystawianiem. W Polsce istnieje bowiem zaledwie kilka galerii (mam tu na myśli Hybrydy, Małą i Starą Galerię ZPAF w Warszawie, Foto-Medium-Art we Wrocławiu i FF w Łodzi) specjalizujących się w prezentacjach fotograficznych.

Przy tych wszystkich problemach istnienie bezinteresownej, nieodpłatnej, przyjaznej artystom placówki, która jednocześnie umożliwiałaby realizację, prezentację i dokumentację tego rodzaju sztuki (umownie nazwijmy ją „efemeryczną” lub „niekomercyjną”) jest po prostu bezcenna. Galeria Wschodnia w Łodzi jest właśnie takim miejscem. Tę galerio-pracownię prowadzą trzej artyści: Adam Klimczak, Jerzy Grzegorski oraz, jeśli chodzi o oprawę graficzną spotkań (zaproszenia, druki towarzyszące, plakaty), Zbigniew Zieliński. Galeria, której nazwa pochodzi od nazwy ulicy, przy której się znajduje, prowadzi działalność od 1984 roku, ale historia tego miejsca sięga roku 1980, kiedy to Piotr Bikont (poeta, tłumacz, muzyk i reżyser), wówczas student łódzkiej Wyższej Szkoły Filmowej, wraz z Wojtkiem Czajkowskim (muzykiem jazzowym) odnaleźli w jednej z wielu charakterystycznych dla architektury naszego miejsca przedwojennych kamienic czynszowych puste mieszkanie na pierwszym piętrze. Następnie wprowadzili się tam, adaptując jego ponad stumetrową powierzchnię. Stała się ona miejscem spotkań środowiska filmowego, plastycznego i muzycznego, miejscem ich warsztatów i okolicznościowych prezentacji.

Internowanie niektórych aktywnie działających ludzi, zejście artystów do podziemia, rozproszenie środowiska oraz powstanie nowej sieci miejsc niezależnego obiegu sztuki i informacji (szczególnie ożywioną działalność prowadziła wówczas Galeria Wymia-



ny, znajdująca się w mieszkaniu artysty Józefa Robakowskiego, Galeria Ślad II – w mieszkaniu historyka sztuki Janusza Zagrodzkiego, Czyszczenie Dywanów w dawnej pralni oraz niezmiernie interesujący, dziś już obrośnięty legendą, adaptowany przez grupę Łódź Kaliska – Strych) spowodowały okresowe zawieszenie działalności przy Wschodniej 29. Ponowne otwarcie nastąpiło w początkach 1984 roku, po przeprowadzeniu gruntownego remontu pomieszczeń, na które składają się dwa duże amfiladowo połączone pokoje (miejsca ekspozycji), ogromna kuchnia, łazienka, ubikacja oraz pokój gościnny, w którym często zamieszkują przygotowujący swe realizacje artyści. Pokój ten pełni ponadto funkcje biura i archiwum galerii, a w trakcie trwania wernisaży miejsca spotkań towarzyskich, formułowania się najświeższych opinii i komentarzy dotyczących oglądanej wystawy oraz wszelkich innych problemów zajmujących akurat środowisko.

W 1984 roku odbyły się w Galerii cztery pokazy, w 1988 – dwadzieścia cztery prezentacje, w 1989 kilkanaście, w bieżącym ma być podobnie. Dane te świadczą o coraz prężniejszej pracy galerii (mimo bardzo skromnych funduszy) oraz zwiększającym się stale zainteresowaniu publiczności i artystów tym wyjątkowym miejscem. W okresie sześciu lat działalności Galerii Wschodniej zaprezentowano w niej prace ponad osiemdziesięciu artystów z dwunastu krajów (nie wliczam w to wystaw o charakterze mail-artowskim, jak np. *Mail Game*, organizowaną w 1985 roku przez Andrzeja Chętko i Leona Grabowskiego, w której udział wzięło ponad pięćdziesiąt osób). Obok wystaw i wystąpień indywidualnych, na które zapraszani są artyści z całej Polski i goście z zagranicy, organizowane są także prezentacje zbiorowe. Obejmują one artystów wielu pokoleń i orientacji, postępujących się różnorodnymi formami wypowiedzi: fotografią, filmem, video, performance, malarstwem, grafiką, rysunkiem, poezją wizualną, muzyką. Do tego rodzaju imprez zaliczyć można odbywające się cyklicznie przez ostatnie trzy lata przeglądy wiosenne, nazywane od miesiąca, w którym są organizowane, *Majówkami Artystycznymi*. Charakter konfrontacyjny ma także impreza zorganizowana wspólnie z Galerią Stodoła i Galerią Działań w Warszawie, a także Galerią Labirynt w Lublinie, pod nazwą *Zająć pozycję* (VI 1988), obejmująca wiele miejsc w kraju. Na Wschodniej mają miejsce także pokazy teatralne, koncerty muzyczne czy przeglądy filmów i video. Do tych ostatnich należy międzynarodowy festiwal *Video-Art-Clip* (1988), któremu patronował jeden z dystrybutorów Infermental – Józef Robakowski, czy gościnne pokazy video-galerii Time-Based Art z Amsterdamu lub 235 z Kolonii. Zupełnie wyjątkową pozycję w tym wykazie zajmuje wystawa zbiorowa, której komisarzem i współorganizatorem był

współpracujący stale z galerią artysta łódzki Antoni Mikołajczyk, pod tytułem *Utopia i Rzeczywistość*. Wzięty w niej udział takie osobistości ze świata sztuki światowej, jak Les Levine, Sol Le Witt, Paul Panhuysen, Dóra Maurer, Servie Janssen, Peter Downsbrough czy Anthony Hill.

Wzrastająca wciąż ranga Galerii Wschodniej, rozbudowujące się wciąż kontakty sprawiają, że w planie na ten rok znalazło się wiele imprez międzynarodowych, między innymi kolejne *Złote Czołko*, w zamierzeniu organizatorów jest też spotkanie ze współczesną sztuką czeską, czerwcowe prezentacje artystów kanadyjskich i polskich przy współudziale Jana Świdzińskiego, międzynarodowa impreza *Videoperformance*, której współorganizatorami będą Centrum Sztuki Współczesnej oraz łódzkie Muzeum Kinematografii, a także, jeśli czas pozwoli, wymiana artystów z londyńską Matt's Gallery. Miejmy nadzieję, że te propozycje będą równie interesujące jak dotychczasowe. Wschodnia zaprasza.

Galeria Wschodnia (Łódź, ul. Wschodnia 29/3) ogłasza subskrypcję na wydawnictwo *Dokumenty Galerii 1984-89*, cena 20000 zł, odbiór w czerwcu 1990. Wpłacając należność już dziś wspierasz Galerię i umożliwiasz wydanie *Dokumentów* w terminie.

1990

# For Example Wschodnia

Jolanta Ciesielska

In Poland, where all cultural institutions are subjected to state institutionalization and the state patronage has a direct impact on their standards through controlling their finances and program, private galleries are a very valuable and rare phenomenon. The existence of privately owned galleries has got an added value now, in the view of the present economic crisis, when the state's money-saving program usually begin with cuts in the culture sector. That, in turn, means that galleries, museums and theater budgets are radically decreased and many well-known culture events, such as music, theater and film festivals, tend to be simply canceled. The whole process is also accompanied by declining numbers of culture centers, art associations, film clubs and creative workhouses. Everything is subjected to the laws of economy – the rule of self-financing and, as a result, of commercialization. The situation of exhibition galleries is made more difficult by the fact that the only subjects which have got the right to sell artworks legally are agencies of companies trading Polish art, such as *Desa* and *Sztuka Polska* [Polish Art], which have three or four representing bodies in every large Polish city, and franchise galleries, which are a fresh symptom of the changing economic situation. Market demands and the exorbitant tax rate, reaching up to 70% of the turnover, force these agencies to sell a wide range of products within one facility (apart from painting and prints, they also offer furniture, handicrafts and custom-designed clothes), which does not always correspond to a professional assessment of the artistic value of the offered products.

As far as the art market in Poland is concerned, many genres of artistic expression, especially the non-commercial, are not subject to currency fluctuations due to the structure of the works or their authors' attitudes. Nevertheless, the existence and durability of those genres are faced with a number of difficulties related to material security of artists and their artworks,

as well as the possibilities of artwork creation. For performance artists, it is rarely possible to have good film or photo documentation of their work made for them. Installation artists, who frequently use unconventional or ephemeral materials, usually do not have their own workspaces, and certainly not large enough to make their artworks and store them for further exhibiting, or, although that happens infrequently, to be purchased by a museum. The same applies to many painters and sculptors of the young generation who paint on large paper surfaces, or who create their sculptures with *papier-mâché*. Yet another problem is the complete lack of interest of the art market (but also museums) in independent, experimental films and video art. Prices for artistic photographs, even ones taken by well-known artists, reach up to 10% of the prices of paintings of significantly lower quality. There are also troubles with exhibiting them. In Poland, there is only a handful of galleries (*Hybrydy* [Hybrids], *Mała Galeria* and *Stara Galeria ZPAF* [Small Gallery and Old Gallery of Polish Association of Artists Photographers] in Warsaw, *Foto-Medium-Art* in Wrocław and *FF* in Łódź) specializing in photography presentations.

In the face of all those problems, the existence of an institution that is gratuitous, free and friendly to artists, and which makes it possible to document, to create and to present the type of art which may be called ephemeral, or non-commercial, is simply priceless. *Galeria Wschodnia* in Łódź is exactly that place. The gallery-art studio is run by three artists: Adam Klimczak, Jerzy Grzegorski and, as far as graphic design (invitations, publications, posters) is concerned, Zbigniew Zieliński. *Wschodnia* borrowed its name from the name of the street where it is located. It has operated since 1984, but its history dates back to 1980 when Piotr Bikont (a poet, translator, musician and film director), at that time a student of Łódź Film School, together with Wojtek Czajkowski (a jazz musician) found in one of prewar tenement houses, so characteristic of Łódź, an empty apartment on the first floor. They moved in and adapted the space, which measured over 100 square meters. It became a meeting place for people working in film, fine arts and music. It was also a place for organizing workshops and presentation events.

The functioning of the place at *Wschodnia 29* was suspended for a while when Martial Law was declared. Some previously active people were interned, artists started working underground, their community got dispersed, and a new network of independent art and information exchange was formed. The places which were particularly active included: *Galeria Wymiany* [Exchange Gallery], based in artist Józef Robakowski's flat; *Galeria Ślad II* [Trace Gallery II], located in the apartment of an art historian

Janusz Zagrodzki; Czyszczenie Dywanów [Carpet Cleaning], which was located in a former laundry; and finally Strych [Attic], adapted by Łódź Kaliska group – a very interesting and legendary place. Galeria Wschodnia was re-opened in 1984 after its interior space was renovated. It consists of a two-room suite (the exposition place), a spacious kitchen, a bathroom, a toilet and a guest room, where artists preparing their works often stay. The room also serves as an office and a gallery archive. During openings, it is a meeting place, where new opinions and commentaries about the ongoing show are formed and all issues that are of significance to the art world are discussed.

In 1984, there were 4 exhibitions in the gallery, in 1988 – 24, in 1989 nearly 20 and the same is expected this year. These numbers confirm that the gallery is growing (in spite of its limited budget) and demonstrate that the public and artists are more and more interested in this extraordinary place. During the 6 years operation, Galeria Wschodnia featured works by 80 artists from 12 countries (not including exhibitions of mail-art, for example, Mail Game, organized in 1985 by Andrzej Chętko and Leon Grabowski, which featured over 50 artists). Besides individual exhibitions and presentations of artists from Poland and abroad, the gallery also organizes group exhibitions. They feature works of artists who represent many generations and different approaches, and who employ various forms of expression: photography, film, video, performance, painting, print-making, drawing, visual poetry and music. One such event is *Majówka Artystyczna* [May Day Art Picnic], a regular project which started 3 years ago. Another such event, which provided a chance for confrontation, was *Zająć pozycję* [Take a Stand] (06/1988). It was organized together with Galeria Stodoła [The Barn Gallery], Galeria Działania [The Activities Gallery] (Warsaw), Galeria Labirynt [Labyrinth Gallery] from Lublin, and it involved many different places in Poland. Galeria Wschodnia also shows theatre performances, hosts music concerts, film and video reviews. It is important to mention here *Video-Art-Clip*, an international festival (1988) hosted by Józef Robakowski (distributor of the *Infermental* magazine), guest shows of the video-gallery Time-Based Art from Amsterdam or 235 from Cologne. A unique item on that list of achievements was *Utopia i Rzeczywistość* [Utopia and Reality], an exhibition curated by a Łódź-based artist Antoni Mikołajczyk, who collaborates with the gallery on a regular basis. The exhibition featured such famous figures as Les Levine, Sol Le Witt, Paul Panhuysen, Dóra Maurer, Servie Janssen, Peter Downsbrough and Anthony Hill.

The status of Galeria Wschodnia in the art world is growing, which in turn generates new contacts. This year, the gallery will host many international events, and amongst them the next edition of *Złote Czótko* [Golden Forehead]. The organizers also plan an event presenting Czech art. In June, there will be presentations of Canadian and Polish artists, co-organized with Jan Świdziński. Together with Centrum Sztuki Współczesnej [Center for Contemporary Art] and Muzeum Kinematografii in Łódź [Łódź Museum of Cinematography], the gallery is going to organize an event entitled *Videoperformance*. And if time allows, it plans to start artists exchange program with London Matt's Gallery. Let us hope that Galeria Wschodnia's new program will be as interesting as its past ones. Wschodnia wishes to invite you all.

Galeria Wschodnia (Łódź, 29/3 Wschodnia Street) announces a subscription to the publication of *Dokumenty Galerii 1984–89* [The Gallery Documents 1984–89] at a price of PLN 20000, to be collected in June 1990. By paying today, you are supporting the Gallery and contributing to the timely publication of *Dokumenty*.

1990

# Kręgi Wschodniej

Maria Morzuch

W latach osiemdziesiątych Galeria Wschodnia wypracowała sobie znaczące miejsce w Łodzi, twórczo wypełniając przestrzeń pomiędzy ustalonym, różnorodnym, publicznym życiem sztuki w mieście, sferą krótkotrwałych, ulicznych poczynań, oraz rodzących się wówczas galerii wystawienniczo-sprzedawczych. Otwartość galerii na Wschodniej – jej strategia bez strategii – w praktyce stworzyła nowe pojemne miejsce spotkań dla kręgów artystów geograficznie i pokoleniowo różnych. Tak się bowiem złożyło, w minionej dekadzie pokomplikowanych realiów polskiej rzeczywistości, że to, co się zaczynało dopiero, było debiutem – skupiało dużą dozę zainteresowania. Galeria Wschodnia nie zamknęła się dla „młodych” czy „starych”; wręcz przeciwnie – stwarzała pole dla ko-egzystencji, dla przenikania się środowisk. Otwartość ta jest nam znana: nie ma podziałów generacyjnych, ograniczeń do łódzkich możliwości pokazu, czy do wybranej, jednej dyscypliny sztuki. Artyści, którzy prezentowali swoje wystawy w Galerii Wschodniej są zarówno z Warszawy, Poznania, Koszalina, Gdańska, Lublina, Krakowa, jak i z różnych krajów – Niemcy: Dieter Krüll, Sibylle Hofter, Hilmar Boehle, Amerykanin Peter Downsborough, Czech Ivan Kafka, Holender Paul Panhuysen, grupa z Lyonu, Węgrzy. Tutaj miały miejsce performance Zbyszka Warpechowskiego, międzynarodowe spotkanie video organizowane przez Józka Robakowskiego, instalacja Antoniego Mikołajczyka. I można tu było spotkać tych, którzy są u siebie, jak i takich, którzy po raz pierwszy doświadczyli Łodzi, Polski, ludzi stąd, i potrafili nas razem gromadzić, spowodować, że powstawały nowe relacje dzięki osobie z zewnątrz. Aktywność Galerii Wschodniej z założenia Jurka Grzegorskiego i Adama Klimczaka związana jest z pojemnością i fizycznością tego mieszkania-galerii. Jest to potencjał przestrzeni. Odpowiada na wyzwania, gdy niezbędna jest oszczędność i znaczenie ascezy przedmiotu w czystej przestrzeni, jak i odwrotnie – zacieśnia, skupia się wokół wielu

zgrupowanych przedmiotów. Może też wewnątrz to precyzyjnie nieść punkt i linię prostą, rozcięte nią słowa, a przez to różne, w czystym neutralnym tle (wystawa: Peter Downsborough, *i (and)*, 1987).

Tak może się dziać w dwupokojowym pomieszczeniu (w dodatku z piecem), rozdzielonym i połączonym drzwiami. Ten otwór po drzwiach sprzyja, pomagając połączyć dwie przestrzenie lub zdystansować różnorodne części tej samej wystawy, albo jeszcze inaczej – wykorzystać je jako inny kadr dzieła będącego tuż obok. *Ścierka wizytek* Teresy Murak, owo surowe piękno historii codzienności, zawieszona była jako „resztką” pomiędzy, u Hilmar Boehle czy Jurka Grzegorskiego – dwie propozycje w ramach jednej wystawy, u Kafki – możliwość innego oglądu. Inaczej jest jeszcze, gdy artysta znajduje w wymiarach i powtórzeniach układu architektonicznego galerii bezpieczeństwo dla przeniesienia spójności własnej pracowni, jak miało to miejsce w przypadku wystawy Marka Ohlandy.

Zaproszeni do Galerii Wschodniej artyści sprawdzają się, potwierdzają, niektórzy wręcz tutaj debiutowali, czynili ważne próby, inni – dojrzały – podejmowali aktualną diagnozę siebie. Bardzo ważne spotkanie z Warpechowskim, to jego wystąpienie z wnuczką (sic!) – zatytułowane *Azja*. Poprzez tę demonstrację okazjonalnego nepotyzmu i czytanie fragmentów własnego dziennika, tak bardzo osobiście odniósł się do dotkliwosci i ułomności życia, ludzkich relacji we Wschodniej Europie. Było to niezwykle osobiste spotkanie.

Galeria Wschodnia to przepływ informacji i nie trzeba gdzieś wyruszać daleko, aby zobaczyć nowe realizacje video Amerykanina Paula Sharitsa, niemieckich znanych artystek Vedder i Gruber. A to dzięki Józkowi Robakowskiemu, który sprowadził międzynarodową edycję przeglądu video, znaną w świecie jako „Infermental”, wraz z jego autorką Verą Bódy. Inny artysta związany z Łodzią, Antoni Mikołajczyk, rozpoczął etap swoich realizacji świetlnych wystąpieniem w Kolonii (Moltkerei), przyjętym tam z dużym zainteresowaniem. W Polsce po raz pierwszy tego typu instalację pokazał w Galerii Wschodnia w 1985 roku, kiedy to rzut świetlnych promieni w dyscyplinie nadanego kształtu równoległych linii i ich odbicia, tworzył razem obraz tego, czego nie ma albo za chwilę nie będzie.

Ale Galeria Wschodnia jest również miejscem konkretnej i wymiernej zabawy, jak wystawa Sibylle Hofter *Budujemy mosty dla Pana Starosty*, artystki, która zagospodarowała ją w radosny sposób swymi przedmiotami-handwerkami. Poprzez ich bezpretensjonalność i własny *joy of life*, scalała (wypełniała) przestrzeń galerii w świeży sposób, zresztą nas – oglądających także. Stworzyła i znalazła zarazem w dostępnych



w Polsce materiałach nową jakością, a sama sobie poddała ideę własnej pracy jako manufaktury, łódzkiej oczywiście. Z kolei inny niemiecki artysta, Tilman Küntzel z wystawą o podobnym nieco nastroju, rozdrobnił przestrzeń galerii ze zmaistrowanymi przedmiotami – kręciołkami lub prowokującymi do wprowadzenia ich w ruch.

Wspomniane wyżej prezentacje nie oznaczają, że kolejne wystawy pojedynczo związane są tylko z jednym gatunkiem sztuki; częstokroć, jak w przypadku grupy artystów z Lyonu, jest to spotkanie z wieloma propozycjami naraz, od instalacji, poprzez fotografię, aż do video dokumentacji. Siłą Galerii jest ta różnorodność i umiejętność szybkiej reakcji na pojawiające się nowe możliwości, typu niespodziewany przyjazd kogoś interesującego czy dopiero co powstały film lub video. To tutaj został pokazany świeżo zmontowany film Mirosława Dębińskiego ze Szkoły Filmowej o Pomarańczowej Alternatywie; także zaraz po powrocie do Łodzi Józka Robakowskiego odbył się nowy video-show *Byłem chłopcem w Nowym Jorku*.

Galeria Wschodnia to żywe miejsce spotkań, o naturalnym przepływie artystów polskich i z zagranicy, wzajemnych rekomendacji i rosnącej ilości kontaktów, wizyt plejady performerów, począwszy od Warpechowskiego, międzynarodowy Black Market z udziałem m. in. Niesłonego, wystąpienia Bałdygi, Rzepeckiego, Płotnickiej, PióTrowskiego, Kwaśniewskiego i szeregu interesujących debiutów, pomysłów Mikołaja Smoczyńskiego, rzeźbiarzy Leszka Golca i Zbyszka Dudka.

Tutaj po raz pierwszy zobaczyłam prace interesującej artystki z Koszalina Elżbiety Kalinowskiej (wystawy: *Znak i przestrzeń*, 1985 i *Zapis znaku*, 1987), która w dojrzały sposób, swoim *écriture* na papierach przechodzących ze ścian na płaszczyznę podłogi, obejmowała całą przestrzeń galerii. Znak pisany jej ręką, pełzający, rozprzestrzeniając się, dosłownie opisywał miejsce. Jednocześnie, artystce właściwa jest umiejętność okiełznania żywotności i urody pisma w dyscyplinie prostokątnego płótna obrazu podzielonego liniami. Poprzez kolejny, w 1990 roku, „zapis” Kalinowskiej, akcję tym razem, i to w bramie na asfalcie, możemy przejść do zdarzeń, które działy się dzięki Galerii Wschodniej, ale poza budynkiem, czasem nawet zdecydowanie w mieście. Tak było z zeszłorocznym stworem z rzeżuchy, wyhodowanym przez Teresę Murak. Ten zielony *Geist* stanął u zbiegu kilku ulic w budce telefonicznej, niczym absurdalny świadek lub niemy gość tego miejsca. Innym razem mobilna rzeźba Sibylle Hoftaer związana ze zjawiskiem światła i cienia, została przeniesiona do sklepu rzeźniczego przy ulicy Wschodniej vis à vis Galerii, w ten sposób dodatkowo towarzysząc wystawie artystki. Do barwnych kręgów Wschod-

niej należy również nasz przyjaciel z Kolonii, Alexander Honory (aspirujący, co prawda, do bycia mongolskim artystą), który zaproponował przybyłym spotkanie *face to face* z powiększonymi, kolorowymi fotografiami typu „pamiątka ze chrztu” – tak bardzo popularnymi w Polsce. Dobitnie pokazały one rezultat zderzenia – jak pospolita ludzka zwyczajność przymierza się do kontrolowanej obiektywem nadzwyczajnej pozy odświętności.

Poprzez możliwość wymienienia chociażby paru nazwisk z całej gamy przybywających do Galerii zaproszonych artystów, rysuje się obraz różnorodności tego miejsca – geograficznie, wiekowo i, co najistotniejsze, artystycznie. Częstotliwość spotkań i umiejętność reagowania, także na podpowiedzi, czujność Jurka Grzegorskiego i Adama Klimczaka, nadaje temu miejscu rolę scalającą środowisko. Decydujące są tu bezinteresowność i tolerancja Adama i Jurka, którzy sami będąc artystami, szlachetnie czują się odpowiedzialni wobec innych artystów i nas przybywających na te spotkania.

1991

# The Circles of Wschodnia

Maria Morzuch

During the eighties Galeria Wschodnia has won itself a significant place in Łódź, creatively filling the space between the stable and varied public life of art in the city and the sphere of the short-lived and volatile enterprises, as well as the rising galleries which exhibited and sold works of art.

The liberality of the gallery on Wschodnia Street – its strategy without strategy – has practically created a new receptive place where the roads of artists from different places and generations cross. It so happened that in the past decade of the complicated Polish reality everything that was just beginning, that was a debut, attracted a lot of attention. Galeria Wschodnia did not shut for the “young” or “old”; on the contrary, it created a field for coexistence and intermingling of various artistic circles. We are familiar with this liberality; there are no generation divisions, the Gallery does not limit itself to the exhibitions of the local artists or to the one selected branch of art. Artists who put their works on display in the Gallery come from Warsaw, Poznań, Koszalin, Gdańsk, Lublin, Cracow and from all over the world – there were Germans: Dieter Krüll, Sibylle Hofter, Hilmar Boehle; Peter Downsborough, an American; Ivan Kafka, a Czech; Paul Panhuysen, a Dutchman; artists from Lyon in France and from Hungary. Zbyszek Warpechowski’s performances took place here, as well as the international video meetings organized by Józek Robakowski and the installation of Antoni Mikołajczyk. You could meet people who felt at home in the Gallery and those who experienced Łódź, Poland and the “natives” for the first time, those who were able to bring us all together, so that new relations arose thanks to the people from the outside.

The activity of the gallery is by definition conceived by Jurek Grzegorski and Adam Klimczak as capacious, the right to make error taken into account, just as this flat-gallery is capacious physically. It is the potential of space. It meets the challenge when economy and the meaning of asceticism of an object in pure space is necessary, and it also works when it centers around a

whole number of objects. This interior may correctly carry a point and the precision of a straight line cutting across the words (which thus become different) in a pure, neutral background (the exhibition by Peter Downsborough, *i/and*, 1987).

This is what might happen in a two-room flat with a stove, at once separated and joined by the door. The empty door-space helps to connect two spaces simultaneously or to differentiate various parts of an exhibition – or it becomes a different frame of a nearby work of art. *Ścierki wizytek* [Visitant Nuns Floor Cloths] by Teresa Murak, the crude beauty of everyday history is hung between as a “leftover”, Hilmar Boehle and Jurek Grzegorski used it as two suggestions in one exhibition, Kafka suggested a possibility of a different view. Sometimes an artist feels at safe in the dimensions and repetitions of the gallery’s architecture to transport the cohesion of the space of his own workshop, as it happened in the case of an exhibition by Marek Chlanda.

Artists invited to Galeria Wschodnia test and verify themselves, others made their debuts here and important attempts, still others – the experienced ones – diagnosed their current state of being. There was a very important meeting with Warpechowski, a show with his granddaughter (sic!) entitled *Azja* [Asia]. Through such a demonstration of this rare instance of nepotism, through public reading of this diary Warpechowski made very personal comments on the pain and suffering of life, interpersonal relations in Eastern Europe. We felt it was a very private gathering.

The Gallery means the flow of information and you do not have to travel far in order to see the latest videos by an American Paul Sharits or the Germans Vedder and Gruber. All thanks to Józek Robakowski, who brought us the international edition of a video review, known throughout the world as “Infermental”, together with its authoress, Vera Bódy. Another artist connected with Łódź, Antoni Mikołajczyk, began his light shows in Cologne (Moltke-rei), where he met with a favourable response. He presented his installation in Poland for the first time in 1985, in Galeria Wschodnia – the light rays disciplined by a given shape of parallel lines and their reflections created an image of something non-existent or something that would cease to exist almost immediately.

But the Gallery is also a place of specific and measurable games, like Sibylle Hofter’s exhibition *Budujemy mosty dla Pana Starosty* [Building Bridges for the Foreman], when the artist joyfully filled the gallery with her objects-handworks. Thanks to their unpretentiousness and their own joy of life she integrated the gallery space in a new way, new also for us, for the spectators. In the materials available in Poland she managed to find a new quality and she came up with an idea of her own work as a factory manufacture, a Łódź factory, of course. And another German artist,

Tilman Küntzel, who presented an exhibition somewhat familiar in character, broke up the gallery space into little corners with teetotums spinning or making one want to set them in motion.

The presentations mentioned above do not mean that the exhibitions are invariably associated with one branch of art only; quite often (as in the case of artists from Lyon) we may meet with different propositions at the same time, from installations through photography to video recordings. The power of the gallery lies in variety and in fast reactions to new options like an unexpected visit of an interesting artist or a new film or video. It was here that Mirosław Dębiński of the Łódź Film School showed his newly edited film on Pomarańczowa Alternatywa [The Orange Alternative] and it was here that Józek Robakowski presented his video show right after his return from America *Byłem chłopcem w Nowym Jorku* [I was a Boy in New York City].

Galeria Wschodnia is a lively meeting place characterized by a natural flow of Polish and foreign artists, of mutual recommendations and an increasing number of personal contacts and visits of many performers, like Warpechowski, Nieslony, and the international Black Market group, Bałdyga, Rzepecki, Płotnicka, Piotrowski, Kwaśniewski and other who presented their interesting debut ideas – Mikołaj Smoczyński, the sculptors Leszek Golec and Zbyszek Dudek.

It was here that I first saw the works of an interesting artist from Koszalin, Elżbieta Kalinowska (exhibitions: *Znak i przestrzeń* [Sign and Space], 1985, and *Zapis znaku* [Recording of a Sign], 1987). Her *écriture* took up the whole space of the gallery, the papers spreading from the walls to the floor. Her handwritten sign crawling and spreading around literally described the place. At the same time Kalinowska is able to control the liveliness and beauty of writing within the limits of a rectangular canvas divided by straight lines. With Kalinowska's next performance in 1990 – carried out in front of the doorway, on the asphalt – we may pass on to those happenings which took place thanks to Galeria Wschodnia but were presented outdoors, sometimes deep in the city. For example let us consider last year's cuckoo-flower monster, grown by Teresa Murak. The green *Geist* stood in a telephone booth on the corner of the street like an absurd witness or a mute visitor. Another time Sibylle Hofter's mobile sculpture associated with the phenomena of light and shade was set in a butcher's shop on Wschodnia street opposite the gallery, becoming an additional element of the artist's exhibition. To the colorful circles of the gallery belongs one of our friends from Cologne, Alexander Honory (who aspires, however, to be a Mongolian artist) – he presented the spectators with enlarged photographs of a typical Polish photographic shop specializing in photographs taken, for example, to

celebrate a christening. The pictures clearly showed the contrast between the common and the ordinary trying to pose in an exceptional time during a feast controlled by a camera.

Listing just a few names of the many artists invited to the gallery might give an idea of its variety – people from different places, of different age and, most of all, of different artistic interests. The frequency of shows and skilful reaction to suggestions on the part of our alert leaders, Jurek Grzegorski and Adam Klimozak, makes the gallery a place of integrity for artistic circles. Adam and Jurek's tolerance and unselfishness are decisive here: being artists themselves they nobly feel responsible for other artists and for us, for the spectators attending shows.

1991

# W kręgu Wschodniej

Adam Klimczak

Była to największa z dotychczasowych prezentacji Galerii i jak dotychczas najpełniej obrazująca jej charakter oraz styl pracy. Po raz pierwszy też, mając do dyspozycji tak wielką przestrzeń, Wschodnia zaistniała samodzielnie bez konfrontacji z innymi galeriami, jak miało to miejsce na II Biennale Sztuki Nowej w Zielonej Górze w 1987 roku czy na ubiegłorocznej wystawie *Galerie lat osiemdziesiątych* w warszawskiej Zachęcie.

Przypomnieniem minionych lat i próbą przedstawienia sposobów dokumentowania aktywności kilkunastu polskich galerii stało się poprzedzające naszą wystawę seminarium *Dokumenty*, zorganizowane przez Centrum Sztuki Współczesnej w pomieszczeniach budynku-laboratorium. Wschodnia pokazywała tam obszerną w formie dokumentację, na którą składały się zdjęcia, plakaty, rejestracje video oraz kalendarium wydarzeń z ośmiu lat działalności.

Był dla mnie znamienym fakt, iż wystawie Wschodniej towarzyszyła pokazana na ostatnim piętrze Zamku dokumentacyjna monografia Akumulatorów – poznańskiej galerii, której roli i znaczenia dla prezentacji współczesnej światowej sztuki w jej ostatnich dekadach nie sposób przecenić.

Akumulatory bowiem, jak również kilka innych polskich galerii prowadzonych przez artystów, musiały ulec w ostatnim czasie nowym, brutalnym wymogom i pod presją finansowych oraz lokalowych roszczeń zostały zamknięte.

I fakt, że piętro niżej istniał krąg artystów współpracujących z galerią żywą i ciągle istniejącą, potwierdzał tylko nasze decyzje sprzed lat o nieangażowaniu się w lokalowe związki z jakimkolwiek instytucjami. Utrzymując ją przez tyle lat, tak bardzo aktywną, prawie wyłącznie z prywatnych funduszy, dajemy tym samym dowód, że dzięki naszej determinacji oraz solidarnej pomocy artystów i rzeszy bezimiennych, przyjaznych galerii osób, a także wsparciu nowych sponsorów, prywatnych bądź w postaci państwowych instytucji, można działać nadal, skupiając wokół galerii nowe, coraz szersze kręgi.

Utrzymując nieprzerwanie od 1984 roku to „miejsce dla sztuki”, zachowaliśmy jego własną, niepowtarzalną autonomię i charakter, będąc jednocześnie otwartymi na ciągle zmieniające się propozycje i dokonania artystów z całego niemal świata, różnorodnych pokoleniowo i o różnych artystycznych orientacjach, posługujących się wieloma mediami. To, co moim zdaniem wyróżnia Wschodnią po ośmiu latach jej działalności i co było początkowo odbierane jako działalność bez programu, jest jej (piszę „jej” i personifikuję Wschodnią, ponieważ trudno jest mówić o galerii „Grzegorskiego i Klimczaka”), stosunek do artystów i ich pracy oraz przestrzeni, w której się realizują.

Stosunek ten niewątpliwie określiło miejsce Wschodniej – istniejącej przy ulicy, która dała galerii nazwę (ulicy kojarzącej się Łodzianom ze wszystkim, tylko nie ze sztuką) i funkcjonującej w przeciętnej, obskurnej, okaleczonej dodatkowo przez czas kamienicy. W tym jednym z jej wielu mieszkań – wypełnionych nierzadko wielopokoleniowymi rodzinami – którego przestrzeni od tak dawna doświadczamy, z jednakowo wariackim oddaniem goszcząc tam artystów, zostało ukształtowane to, czego wyrazem była wystawa w Zamku i poprzedzające ją, tygodniowe, pracowite, wspólne przygotowywanie. Planując zatem kształt tej wystawy, pojmowaliśmy każdego (bez wyjątku) artystę jako indywidualność i wymagaliśmy dla niego takiej przestrzeni, z którą mógł on zaistnieć w pełnej harmonii. A jeśli w przestrzeni jest kilka indywidualności, to powinna ona być przez nie współorganizowana, bez obowiązującego często myślenia, iż jeden artysta jest więcej wart niż drugi.

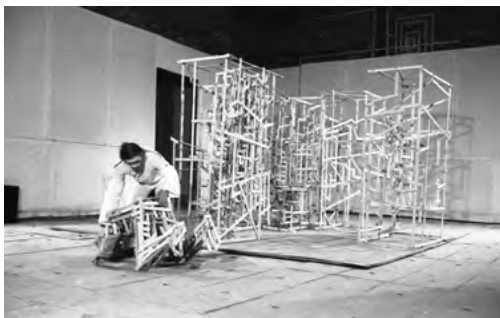
W myśl tej zasady postępując, zderzyliśmy ze sobą różnorodne artystyczne wizje, podporządkowawszy je obejmującemu wszystkich obowiązku bycia razem w powołanej na czas wystawy wspólnocie. Zależność, która zachodzi w przypadku wystaw zbiorowych pomiędzy przestrzenią daną artystom a skrajnościami ich ambicjonalnych wymagań, towarzyszących tej zbiorowości (bo przecież czasami to miejsce nobilituje i wyróżnia dzieło), na naszej wystawie nie zaowocowała konfliktami, które deprecjonowałyby wartość czyjejkolwiek pracy. Tak jednak prezentację współczesnej sztuki pojmując i walcząc o każdą przydatną artyście przestrzeń, jesteśmy dla wielu instytucji, hołdujących starym przyzwyczajeniom, organizatorami bardzo uciążliwymi, upychającymi prace w miejscach dla nich nieodpowiednich. Nauczeni poprzednimi doświadczeniami, staraliśmy się zachować przez cały czas trwania wystawy jej pierwotny kształt, nie okaleczony technicznymi usterkami oraz interwencją zwiedzających, i być tak często, jak to tylko możliwe, przewodnikami, tłumaczącymi artystyczne założenia dzieł prezentowanego kręgu twórców.

Jej rytm wyznaczały zewnętrzne i wewnętrzne przestrzenie „budującego się Zamku” – tak pięknie nazwanego przez wystawiającego w nim w tym roku, wybitnego amerykańskiego artystę Richarda Nonasa. Zaistniałe między nimi różnice zostały stworzone przez artystów odmiennych generacji, o silnych osobowościach, i zjednoczone w jednej, dużej, bardzo dla współczesnego czasu charakterystycznej, intermedialnej wspólnocie. Wędrując po Zamku, doświadczało się w jego wnętrzach – niesamowicie mocnych, trudnych, ale i urzekających dla wielu artystów – spotkań z kolejnymi pracami, niekiedy w tak świetnej symbiozie z miejscem, iż odnosiło się wrażenie, że wyobrażenia ich twórców dorównywały wyobraźni danych im przestrzeni.

Tych kilkudziesięciu artystów, którzy pośrednio bądź bezpośrednio współtworzyli „Krug Wschodniej” na tej wystawie, realizowało nowe wyzwanie rzucone Centrum Sztuki i nim samym. Dla wielu był to pierwszy kontakt z Zamkiem – próbowali więc go ujarzmić, dokonując w nim przemian, obnażając jego wnętrza, jego otwory, konstrukcje, podziały i tła. Niektórzy, przedstawiając aktualne etapy swojej twórczości, w powstałych realizacjach znajdowali właściwe odpowiedzi na zadane pytania i pomysły do następnych już prac. W kilku przypadkach miały miejsce realizacje wybitne, będące szczytowym osiągnięciem danego twórcy, w innych, nielicznych, intuicyjnie wyczuwało się wahania, charakterystyczne dla tych okresów, w których wątpliwości i powielanie przez artystę starych pomysłów nie zostały zastąpione inwencją wynikającą z możliwości nowej, zaproponowanej mu sytuacji. Zdecydowana większość artystów jednak ją wykorzystała i sięgając po kontekst przestrzeni, wykreowała nowe, nieznane wcześniej w tym miejscu światy.

Jak były one różnorodne, zróżnicowane pod względem stopnia dramaturgii, charakteru użytych materiałów i form, i jak czasami „przyjacielskie” w stosunku do odwiedzających wystawę, może tylko częściowo ujawnić istniejąca dokumentacja video, która jako współczesny środek audiowizualnego



Edward Łazikowski, pokaz *Obiektu nr 177 A*, performance

zapisu, niesłychanie istotny dla efemerycznych działań czy prac, pozwalała nam właściwie odebrać znaczenie i sens tego, co miało miejsce w *Kręgu Wschodniej*. Wtedy być może, uruchamiając magnetowid, odtworzymy i przywołamy to, co jest już historią. I ponownie lub po raz pierwszy, będziemy świadkami pokazu *Obiektu nr 177 A* Edwarda Łazikowskiego i jego pełnej dramatyzmu obecności, zastąpionej następnie drewnianą repliką. Chwilę później, skupieni wokół Ewy Zarzyckiej, wysłuchamy opowieści – wykładu tej jedynej w swoim rodzaju, wymykającej się

jakiemukolwiek zasufladkowaniu, najbarwniejszej, najdowcipniejszej i najlepiej opowiadającej o sobie polskiej artystce, i jej iskrzącego się inteligencją oraz czystym absurdem wystąpienia, adresowanego również, przez swoje znaczenia, do naszego głęboko ukrytego „ego”, które w tym samym czasie winno się unosić nad nami razem z „ego” Zarzyckiej. Po zakończeniu jej wystąpienia przypomniane zostanie performance przywołującego nas do powagi i koncentracji nad słowem, korzącego zimnym ogniem, „dziecinny” proroka – Pawła Kwaśniewskiego, ustępującego później miejsca (po objawieniu doświadczonych przez siebie prawd) Januszowi Bałdydze i jego strefie. Znajdziemy się w niej dopiero wtedy, gdy poprzez swój performance artysta uwolni i określi ukryte przed nami symbole, obnaży ich barwy, przekroczy z nami granice, użyje skupionej, przemieszczającej się siły, niszczącej istniejące

Ewa Zarzycka, *Mapa sztuki*, performance

ograniczenia i ujawniając nowe formy, gdy da nam szansę zbliżenia się do ich naprężonej i niebezpiecznej, grożącej w każdej chwili upadkiem równowagi. Jej umowny punkt krytyczny w innym miejscu, w dużej sali „laboratorium”, wyznaczy, po zapierającym dech w piersiach oczekiwaniu, używając ogromnej szklanej tafli – symbolu tego co „niewidzialne” – Anna Płotnicka. Chwilę później, po potwornie wyczerpującym, rozwibrowanym wznoszeniu tej szklanej tafli ku pionowi, artystka jednym delikatnym gestem uwalnia się od niej, przekazując nam jej ogromny, niewidzialny, opadający

Janusz Bałdyga, *Czerwony krzyżyk*, performance

ciężar, który tuż przed dotknięciem podłogi poraża nas obezwładniającym, silnym podmuchem i pozwala, w przebiegu świadomości, wyobrazić sobie grozę zbliżającego się niebezpieczeństwa: niektórzy cofają się, w obawie o mogące nastąpić okaleczenie, zaś po chwili ze zdumieniem stwierdzają, że i oni, i szyba są cali. I ten moment ciszy, jaka wtedy następuje, jest chyba dla Płotnickiej najlepszym potwierdzeniem jej klasy i talentu.

Kiedy zatoczywszy krąg pierwszy, wrócimy do Zamku i jego wnętrza, możemy wkroczyć w „Krag” następny, który rozpoczął swoim architektonicznym wnętrzem –

Anna Płotnicka, *Co jest na górze – jest na dole*, performance

Emilio Lopez-Menchero. Koncepcja tej pracy brała pod uwagę nowe, nieznane wcześniej artyście miejsce jako punkt wyjścia dla dialogu zachodzącego pomiędzy cechami rzeczywistej architektury tego miejsca a jej „przestrzennymi obrazami”, powstałymi z tej inspiracji. Stworzone do tej gry z przestrzenią obrazy (raz ją potwierdzające, a innym razem negujące), przekraczały swoimi kompozycjami – a także ich częściowymi powtórzeniami w postaci zaaranżowanych śladów – określające ją wymiary i płaszczyzny. Te rysunkowe ślady – miejsca obrazów powstałych i obrazów nieistniejących – tworzyły

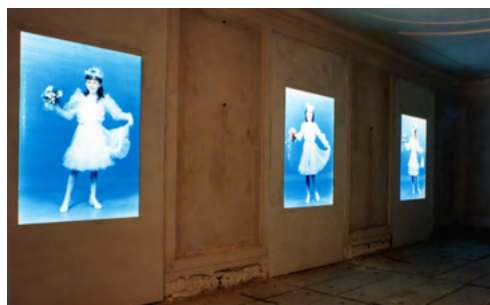
Anna Płotnicka, *Widzialne – Niewidzialne*, instalacja

szczególny element tej gry, łącząc płaszczyznę ściany z obrazem. W inny sposób określiła przestrzeń Ania Płotnicka: użyła jej jako tła dla swojej instalacji – *Widzialne-niewidzialne*, będącej urzeczywistnioną, wizualną konstrukcją tych dwóch pojęć. Ta praca, piękna w swojej prostocie i kompozycji, powstała ze zderzenia tak różnorodnych materiałów, jak szkło, miedź, popiół, a skupione na niej światło ożywiało wcześniej tajemnicę tego związku wiary i umysłu. Z pracą Płotnickiej sąsiedowała w tej samej sali fotograficzna, barwna dokumentacja realizacji innej artystki – Karin Sander (ze względu na poważny wypadek sama artystka nie mogła

aktywnie uczestniczyć w wystawie). Tych sześć dużych fotografii zostało przez nas celowo umieszczonych w przestrzeni przechodniej, aby uwypuklić znaczenie widniejących na nich *Białych pasażów*, które były w rzeczywistości łódzkimi przechodnimi bramami, dzielącymi, jednocześnie łączącymi towarzyszące im światy „za” i „przed”. Sander, odnawiając i iluminując te przejścia bielą farby, kontrastowała je z otoczeniem, i tym wspaniałym gestem, który był również gestem dla miasta, nadawała im charakter świetlistych ram – również możliwych do przekroczenia i stających się wówczas tunelami, ze światłem, które czeka na nas nie na końcu, ale we wnętrzu. I chociaż minął rok od łódzkiej międzynarodowej wystawy *Konstrukcja w Procesie*, podczas której powstały te realizacje w bramach, to nadal czekają one, aż skrywające je budynki obejmą zmiany i pozbawią znaczenia gest artysty. Kończył ten ciąg sklepionych sal swoim *Rysunkiem przestrzeni* – Antoni Mikołajczyk, i tylko w sobie charakterystyczny, mistrzowski sposób, operując światłem, kształtem i przestrzenią stworzył realizację, która tę przestrzeń w dynamicznym procesie przedłużała. Wewnętrzny rysunek zagęszczonych linii stał się umowną – poprzez realność cieni – barierą

Emilio Lopez-Menchero, *Ujazdowski – interwencja architektoniczna*, malarstwo i rysunek *in situ*Karin Sander, *Białe pasáže*, dokumentacja akcjiAntoni Mikołajczyk, *Rysunek przestrzeni*, instalacja



Alexander Honory, *Trzy dziewice*, instalacja fotograficzna

dla widza, zatrzymując go na drodze ku utopii urzeczywistnionej przez projekcję światła. Piętro wyżej, w niedokończonej, zapowiadającej jednak ostateczny wygląd zamkowych wnętrz sali – *Trzy dziewice* Alexandra Honory'ego: barwne, naturalnej wielkości wizerunki dziewczynek, uwidocznionych w dniu Pierwszej Komunii na okazjonalnej fotografii, jak trzy mistyczne okna świeciły swym diapozytywowym blaskiem. Jak ołtarzowy tryptyk, wtopiony w powierzchnię ściany, stanowiły serce tego wnętrza. Honory,

który od lat używa polskich usługowych zakładów fotograficznych jako źródła dostarczającego świadectw uroczystych chwil z życia ludzi: chrztu, komunii, ślubu, po raz pierwszy zastosował nowy środek wyrazu – podświetlany diapozytyw, aby ukazać świat swej artystycznej penetracji. Siła tej pracy czyniła ją realizacją wybitną i od niej prawdopodobnie

rozpocznie się nowy, ważny dla artysty i fascynujący okres. Wspomniałem już o tym, że na wystawie nie istniało pojęcie „straconego” miejsca. Trzeba jednak było osobowości Józefa Robakowskiego, jego intuicji i doświadczenia w posługiwaniu się abstrakcyjnym językiem geometrii, aby z niedostępnej, niewielkiej, pozbawionej podłogi salki wykreować jeden z jego najpiękniejszych, moim zdaniem, *Gabinetów Kątów Energetycznych*. Wybitny w zamurowanych drzwiach prostokąt stanowił otwór, przez który widzowie mogli się przechylić, a tym samym zanurzyć w czeluść wypełnioną geometrią Kąta. Cudowna mistyfikacja, która polegała na użyciu bawełnianej linki i ultrafioletowej żarówki, przemieniła banalny materiał w promieniujący „neonowym” światłem Fetysz, przeobrażający swoją dynamiczną kompozycją otaczającą rzeczywistość.

Józef Robakowski, *Gabinet Kątów Energetycznych*, instalacja świetlnaEdward Łazikowski, *Obiekt nr 177 A*, instalacja

Przechodząc przez największą z sal, mijają się *Obiekt nr 177 A* Edwarda Łazikowskiego. Jego sześcienna struktura „więziła” skomplikowaną siecią listew umieszczoną wewnątrz, siedzącą, drewnianą postać – umowną replikę artysty. I tylko wyobraźnia ukierunkowana zmianą percepcji pozwalała wyodrębnić ją z tej gmatwaniny linii i w ten sposób pozornie ją na moment od niej uwolnić. Bezcelowość tych symbolicznych gestów podkreślało

istnienie „siec”, rozprzestrzenionej gestem twórcy poza obręb podstawowej bryły, sięgającej ścian Zamku i przywołującej wizje niebezpieczeństw, grożących jednostce lub przez nią innym narzucanym.

Po uchyleniu czarnych zasłon można było wniknąć do światów wykreowanych przez Sibyllę Hofter, Tilmana Küntzla oraz Leszka Golca. Hofter i Küntzel, w partnerskim porozumieniu, w skrytym półmroku wnętrza, posługując się światłem, stworzyli dwie

Sibylla Hofter, *Trzy wózki na zakupy*, instalacja

prace – o niezależnej sile wyrazu, ale wzajemnie się w cudowny sposób dopełniające. *Trzy wózki na zakupy* – wykonane przez Hofter i charakterystyczne dla niej kopie banalnych, użytecznych przedmiotów, zostały przeniesione, dzięki projekcji umieszczonego na podłodze, halogenowego światła, na pobieloną, ceglana ścianę. Monumentalności cieni, zwielokrotniających rzeczywisty wymiar, towarzyszyła wielokrotność ich nowej, stworzonej przez Sibyllę estetyki.

Po przeciwnej stronie, punktowe światło reflektora oświetlało wysoki, prosty stoliczek, stanowiąc jednocześnie łącznik dla nieustannego dialogu, prowadzonego przez dźwięk i obraz. Dramatyczna i pełna bólu muzyka, stworzona przez głosy, arabską pieśń, szmery i pauzy ciszy, „opłakiwała” z niewielkiego srebrzystego głośnika małą, czerwoną rybkę, pływającą w ustawionym naprzeciw, niewielkim naczyniu-akwariom. Zwiedzający, którzy często siadywali w parach obok tej pracy na towarzyszącej jej parkowej ławce, tworzyli nieoczekiwane, pełne życia tło dla tego rybiego *Requiem*.

Uchylając następną zasłonę, wchodziło się do jednej z czterech zamkowych baszt, pełnej światła. Tu, w odosobnieniu, istniał nienazwany obiekt Leszka Golca. Jedyne smród rozkładającego się karbidu świadczył o procesie, który towarzyszył tej przeciętej w połowie drewnianej skrzyni-skorupie (ukrywającej wewnątrz powtarzającą ją

Tilman Küntzel, *Requiem*, instalacja

Leszek Golca, instalacja

mniejszą, woskową formę). Proces uruchomiony przez artystę, trwał w chemicznym rozpadzie, fascynując nową materią i symbolicznie wiążąc się z formą – której struktura ulegała pod jego wpływem powolnym, ale nieubłaganym zmianom. Ten ascetyczny „pokój”, wypełniony wyłącznie tym obiektem oraz umieszczoną na ścianie fotografią, był jednocześnie obrazem aktualnych poszukiwań Golca.

„Przymierzanie się” artysty do stworzonych przez siebie obiektów (poprzez istnienie podobnych wymiarów) stanowi bowiem w jego kreatywnej fotografii jednoczesny dokumentacyjny komentarz, opisujący sposób przekształcania tworzącej go rzeczywistości.

Inne przeciwstawienie osobowości konstruowało przestrzeń kolejnej sali. Realizacje Hilmara Boehle i Mikołaja Smoczyńskiego tworzyły szczególne, czarno-białe porozumienie. Zmieniającym się nieustannie układem swoich czarnych, plastikowych, wypełnionych częściowo wodą wiader, z podwieszonymi u ich pałków, na czerwonych gumkach, kamiennymi, ukształtowanymi przez górską rzekę łupkami, Boehle interpretował świat inspirującej



Sala z instalacjami Hilmara Boehle i Mikołaja Smoczyńskiego

Hilmar Boehle, *Od kamieni do gwiazd*, instalacja

Natury, zamykając ją w ramach ponadczasowych symboli: trójkąta, gwiazdy Dawida, czy też, w przypadku zamkowej realizacji, figury przypominającej miodowy plaster. Umieszczone na dnie wiader łupki tworzyły początek duchowej, wertykalnej drogi *Od kamieni do gwiazd*, której kolejnymi drogowskazami, a równocześnie



okruchami wszechświata, były kamienie podwieszane pod umownym, rozpiętym sklepieniem.

Kolejną próbą dla naszej wyobraźni był horyzontalny rytm białych, przynależących do jasnej ściany, trójkątnych w kształcie i opadających swobodnie na podłogę tkanin – Mikołaja Smoczyńskiego. Przypominały on olbrzymie, zawieszane chusty i jedynie śladami klejowego odcisku drewnianej belki, umieszczonymi na jednej z krawędzi, dawały świadectwo interwencji-stygmatu artysty. Praca ta, zrealizowana podczas ubiegłorocznej, łódzkiej *Konstrukcji w Procesie*, przeniesiona do przestrzeni zamkowej, bardziej dla niej „otwartej”, i zderzona z pracą artysty o odmiennej kulturze, zyskiwała nowe konteksty, potwierdzające jej uniwersalne wartości.

Mikołaj Smoczyński, instalacja

Wracając przez największą z sal, odkrywało się na ścianach i we wnękach kolejne prace Tilmána Küntzla; mobilne, jak w przypadku międzyokiennego dyptyku, składającego się z dwóch umieszczonych na tapetach prac, które monotonnym, powtarzającym się gestem, przenosiły idee zawarte w tworzących je przedmiotach pop-kultury oraz uzupełniających tytułach. Obiekt z talerzem i przemieszczającą się w talerzu tyżką ilustrował istniejące w wielu społeczeństwach przysłowie o nieustannym mieszanu się pojęć dobra i zła w jednej i tej samej zupie, natomiast drugi, z widelcem-grabką, rysujący ślad na „starej” amerykańskiej barwnej reprodukcji z lat pięćdziesiątych (przedstawiającej „reklamowy” piknik rodzinny w górskiej scenerii), poprzez *Pośpiech wyganiał Czas*.

W dwóch ciągach kominowych Zamku, ziejących otworami i zmuszających do wnikania w ich głębię, umieścił Tilman swoje *Mirażowe kształty*, w jednym przypadku sięgające dna, piwnicy, bagiennej wody – głośniki emitujące, w jednym kanale, nagrane odgłosy „mokrych” zwierząt. W drugim kanale słychać było śpiew ptaków, ujawniający sferę nieba zamkniętego przestrzenią zamku.

Z okien tej sali, w pełnym słońcu lub – tak jak na otwarciu wystawy – przy potwornej ulewie, można było oglądać realizację Adama Klimczaka o przewrotnym i wieloznacznym tytule *Cóż po Zamku bez Papy?*

Odnosząc się do miejsca ostatniej papieskiej pielgrzymki oraz przestrzeni zamkowego dziedzińca z istniejącą pośrodku, starą studnią, Klimczak stworzył dla niej „dachową” osłonę, częściowo uchyloną, odsłaniającą dostęp do źródła, którego energia łączyła się poprzez żółte gazowe rury z energią leżących na obrzeżu studni zwojów papy. Materiał ten poprzez polskie, papiesko-ojcowskie odniesienia, stanowi od lat nieustannie eksploatowany środek artystycznej kreacji Klimczaka.

Największą z sal uzupełniały dalej *Rezerwacje Muzeum Łodzi Kaliskiej*, istniejące raz to w postaci spacerującej „promenadą”, koszarnej manekinowej rodzinie, w której „cudownie” ubranego



Adam Klimczak, *Cóż po Zamku bez Papy?*, instalacja na dziedzińcu Zamku Ujazdowskiego



Tilman Küntzel, *Pośpiech wyganiał Czas*, instalacja

chłopczyka – symbolizującego czas przemian – otaczały zamkowe koty oraz zużyci, okaleczeni najbliżsi, innym razem w postaci zbiorów przedmiotów, tworzonych ze znalezionych w Zamku, powystawowych pozostałości, „muzealnie” i malow-



Muzeum Łodzi Kaliskiej, *Rezerwacje Muzeum Łodzi Kaliskiej*, instalacja

niczo ustawionych po kątach, z nieodłącznymi cynamonowymi fotosami „rozłożonych panienek”.

W kontraście do prac tej muzealnej już grupy tkwił, jak nietypowa rzeźba, *Videoobekt* Zbyszka Libery, czyli po prostu telewizor odtwarzający

z magnetowidu w taśmie-pętli czytany przez kamerę video, wstrząsającą nagrobną inskrypcję matki dla syna poległego (za sprawą koleżeńskiej kuli) podczas pełnienia obowiązkowej służby dla Ojczyzny i Boga-Marsa. Ekran z inskrypcją oraz towarzyszącymi jej, dwoma umieszczonymi na ścianie rysunkami (przedstawiały one przemiany symboli, jednoczących grecko-komunistyczną tradycję), stanowiły tryptyk, przed którym, jak przed



Krzysztof Cichosz, *Rytm*, instalacja fotograficzna

świętynnym ołtarzem, cicho i w skupieniu odprawiano modły oraz kojarzono obrazy ze świętym słowem.

Odpowiednikami kolejnych stron świata w tej ciągłej odkrywanej sali był *Rytm* – Krzysztofa Cichosza i *Papier* – Andrzeja Ciesielskiego.

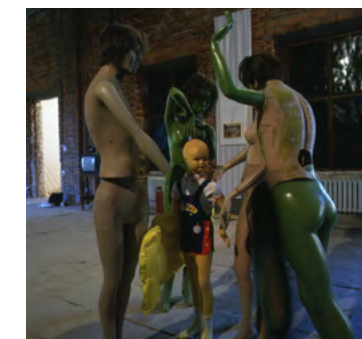
Praca Cichosza, dzięki fotograficznej technice, istniała „w kosmicznej”

mikro- i makro-skali, możliwej do odczytywania poprzez oglądających, którzy mogli również wniknąć w widoczne z odległości, współczesne, charakteryzujące ludzkość symbole i odkryć za „fotograficznym ziarnem” tworzące ich strukturę, a jednocześnie poprzedzające je, archaiczne i wielokulturowe odpowiedniki.

Natomiast Ciesielski stworzył monumentalną w wyrazie opowieść o papierze i ukazał nam jego kolejne wizerunki, cechy i momenty na drodze, na której ten, służąc człowiekowi, symbolicznie z nim podąża, by później być przez niego odrzuconym lub wprost przeciwnie – personifikowanym.



Andrzej Ciesielski, *Papier*, instalacja



Muzeum Łodzi Kaliskiej, *Rezerwacje Muzeum Łodzi Kaliskiej*, instalacja



Zbigniew Libera, *Videoobekt*, instalacja wideo (po prawej praca Tilmána Küntzla)



Zglądając jeszcze tylko do ostatnich numerów „Biura” – autorskiego, pełnego autokreacji, „historii sztuki” i paradoksów pisma Andrzeja Paruzela – przechodziło się do następnej sali, w której jedność przeciwieństw stanowiły (pomijając kolejne *Rezerwacje Muzeum Łodzi Kaliskiej*) *Les Montres* – Grupy Łódź Fabryczna i *Zapisy znaku* – Elżbiety Kalinowskiej. Na swych kilkunastu „monstrualnych”, dźwiękowych pocztówkach, uruchamiających



Andrzej Paruzel, *Biuro Przewodników/po Sztuce i Kulturze* – prezentacja numerów pisma „Biuro”



Łódź Fabryczna, *Les Montres*, obiekty

poprzez otwieranie i zamykanie różnorodne elektroniczne melodyjki, członkowie Grupy zrekonstruowali (porównując je z kserograficznymi odbitkami z oryginałów) wizerunki monstrów naszego człowieczego świata, tworzące swoistą „Księgę rekordów”, ustanowioną przez Naturę



Jerzy Grzegorski, *miejsce*, instalacja parafinowa

i ludzi. Groteskowość tych pełnych czarnego humoru prac dobrze współbrzmiała z *Zapisami* Kalinowskiej, stworzonymi w ostatnim, dramatycznym dla niej czasie, na rozwiniętych rulonach map Azji. Swoim szczególnym, powołanym przez nią przed laty pismem – Znakiem – artystka zniszczyła kolorowe obrazy największego i najbliższego nam kontynentu, ujawniając tym samym nową dla nich osobowość, przypominającą swoją materią bardziej malarskie szkice niż zapisywany od nowa dokument grożącego jej i nam czasu. Ostre, zwielokrotnione światło



Elżbieta Kalinowska, *Zapisy znaku*, zapisy malarskie

potęgowało w tej sali drapieżność ciągów *Zapisów* i powtarzających się gestów, natomiast w sąsiedniej, ograniczone do jednego reflektora wydobywało ukrytą, wewnętrzną iluminację parafinowego miejsca Jurka Grzegorskiego. Czuło się przy tym delikatne naprężenia tych kruchych, powstałych na miejscu form, jednocześnie



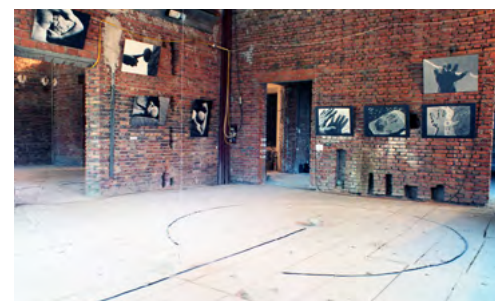
Janusz Bałdyga, *Czerwony krzyż*, instalacja

połyskliwych i matowych, o przebogatej gamie tysięcy odcieni bieli, żyjących w tym „miejscu” własnym bytem, stworzonym przez

temperaturę i przez temperaturę podtrzymywanym. Abstrakcyjna prostota i kompozycyjna harmonia tych kształtów, zderzona z surową powierzchnią ceglanych ścian (stanowiących również doskonałe, uformowane przez człowieka tło), tworzyła kuszącą, tajemniczą strefę, prowokującą jednak do częstych

barbarzyńskich interwencji. Granicą dla tej pracy był *Czerwony Krzyż* Janusza Bałdygi, instalacja, która w części ujawniała jeszcze ślady wcześniejszego, inauguracyjnego ją performance. Tkwiąca w niej, skupiona siła, istniejąca w powołanej przez artystę,

napiętej i rozciągniętej w przestrzeni równowadze, konstruowała umowną barierę z wzajemnie się podtrzymujących, dużych, geometrycznych form, pełnych symbolicznych odniesień. Część *Kręgów Wschodniej* została przeniesiona do pracowni Teresy Murak, w której powstał rzeźuchowy zasiew – składał się on z kilku wypełniających pracownię, zielonych „chodników”, codziennie pielęgnowanych przez artystkę. Umożliwiając przez cały czas trwania wystawy oglądanie w określonych godzinach wstępującego „zasiewu”, przносиła Murak (co często działo się też we *Wschodniej*) istnienie dzieła poza obręb tradycyjnej przestrzeni wystawowej, dając jednak poprzez barwną dokumentację (znajdującą się w przeznaczonych dla niej pierwotnie, prawie pustej sali) zwiedzającym możliwość wyboru. I tylko powtarzająca się, dochodząca z wnętrza operowa aria – sygnał kolejnej pracy Tilmana Küntzla, ujawniała charakter przestrzeni tego zamkowego wnętrza, będącego najbardziej „sobą”.



Zbigniew Rytka, *Chwilowe obiekty* i *Nietrwale obiekty*, instalacje, obiekty, fotografie, wideo

W pracy tej Küntzel układał dialog pomiędzy głośnikiem umieszczonym na sztucznej zielonej wykładzinie, a barwną, powiększoną, okazjonalną, groteskową w wyrazie pocztówką, tworząc tym samym *Scenę dla Łódzkiego Manhattanu*. Była ona przedostatnim elementem „Kręgu” tego rozległego zamkowego piętra, którego zakończenie, istniejące w podwójnej przestrzeni, ustanowił swoimi filmami video, fotografiami i instalacjami – Zygmunt Rytka.



Sybilie Hoffer, *Nowy mobilny obiekt*, instalacja



Teresa Murak, *Zasiew*, instalacja w pracowni artystki



Tilman Küntzel, *Scena dla łódzkiego Manhattanu*, instalacja dźwiękowa

Ten kolejny, odosobniony gabinet składał się z kilku stref aktywności, budowanych przez różnorodne media. W wyciemnionej przestrzeni zamkowej wieży, zwiedzający obracali rękoma granitowy kamień. Nad umieszczoną pod nim, zapaloną świecą tworzony był czasoprzestrzenny świat cienia, wędrującego po otaczających nas ekranach, a przy tym tak realnego, że odnosiło się wrażenie istnienia większego jeszcze ciężaru niż u jego realnego odpowiednika. W sąsiedniej przestrzeni, w instalacji o podobnie kontemplacyjnym charakterze, artysta kontynuował, już bez wykorzystania świecy, tę szczególną grę pomiędzy skontrastowanymi kształtem kamieniami, obracającymi się po okręgu i poruszającymi po prostej. Próbował również przy pomocy zwiedzających odnaleźć dla nich incydentalne spotkania, upodabniające je tym samym do ludzi. Te wszystkie trwałe wartości, istniejące w jego *Nietrwących* i *Chwilowych obiektach* przekazał nam zapisem, pomysłem zrealizowanym w warsztatowym projekcie, pozwalając nam stać się współtwórcami jego modelu.



Zbigniew Dudek, *Rzeźba*

Wychodząc z Zamku zataczaliśmy „Kraąg” ostatni, a jego droga prowadziła od sali Laboratorium, której przestrzeń wypełniła swoimi nowymi mobilnymi obiektami i towarzyszącymi im obrazami Sibylle Hoftter. Przemieszczające się na ścianach cienie tych obiektów uruchamiały projekcję, łączącą elementy kina i teatru i umożliwiającą prześledzenie ruchu powstałych obrazów.

Projekcjom tym towarzyszyły obrazy-kadry zatrzymanych w ruchu sytuacji, przenoszące

na płaszczyznę iluzję wielowymiarowych prac. W dalszej części drogi odśtaniała się nam rzeźba Zbyszka Dudka, mająca w tle zakola zamkowych ścian i wobec tego ostatecznego „tła” określającą swoją dynamiczną, napiętą konstrukcję. Abstrakcyjna, a jednocześnie – przez użycie odpowiednich kształtów drewna – pobudzająca do wielu skojarzeń i odniesień forma, tworzyła szczególny rytm tej rzeźby, jej linii i brył, złączonych ze sobą prostymi zabiegami, i ujawniała z różnych stron swoje kolejne oblicza, wobec nas i wobec Zamku.

I kiedy obserwowałem ludzi pokonujących granitowe przeszkody na drodze do *Manifestu dla Artysty, czystej wody, zieleni i Ada Reinhardta* Ryszarda Waśki (pochodzącego z jego Archiwum Myśli Współczesnej z 1980 roku i umieszczonego tym razem na drzwiach wziętych z Galerii Wschodniej), a później długo i uważnie go czytających, wiedziałem, jak wielki „Kraąg” wspólnie z artystami przebyliśmy. Tą znikomą w końcu, lecz reprezentatywną dla Galerii grupą symbolizowaliśmy bowiem – chyba jako jedna z nielicznych autorskich galerii – to, co istnieje w wielu punktach tego Manifestu, a odnosi się do bezkompromisowości sztuki, ciągłości jej tradycji, szacunku dla artystów i bycia w szeroko rozumianej artystycznej wspólnoty. Istniejąc dalej, tworzymy razem z innymi artystami i innymi powołanymi przez nich „miejscami dla sztuki” nowe artystyczne kręgi, a te rodzą JUŻ kolejne, żyjące niezależnym od nas bytem.

Ryszard Waśko, *Manifest dla Artysty, czystej wody, zieleni i Ada Reinhardta*, instalacja

# The Wschodnia Circle

Adam Klimczak

It has been the largest presentation of the Gallery to date and so far most fully illustrating its character and style of work. For the first time, with such a large space at its disposal, Wschodnia had a chance to stand on its own, without confronting other galleries, as it was the case at the Second Biennial of New Art in Zielona Góra in 1987 or at last year's exhibition *Galerie lat osiemdziesiątych* [The 1980s Galleries] in Warsaw's Zachęta.

The seminar *Documenty* [Documents], preceding our exhibition and organized by Centrum Sztuki Współczesnej [Centre for Contemporary Art] in a laboratory building, served as a reminder of the past years and an attempt to present methods of documenting the activities of a dozen or so Polish galleries. Wschodnia presented extensive documentation in the form of photographs, posters, video recordings and a timeline of events held over the eight years of its existence.

What I found significant was that the Wschodnia exhibition was accompanied by the documentary monograph shown on the top floor of the castle and dedicated to Akumulatory – a gallery in Poznań, whose role and significance for the presentation of contemporary global art from recent decades cannot be overestimated.

Akumulatory, as well as several other Polish artist-run galleries, have recently had to meet new, brutal criteria and under the pressure of financial and housing requirements, they had to close down.

Thus the fact that on the floor below there was a circle of artists who collaborated with a living, operating gallery only proved that we had been right years ago when we decided to find premises on our own, independently of any institutional backing. Maintaining it for so many years, so active, almost exclusively with private funds, we have proven that thanks to our determination and solidarity of artists and a multitude of nameless friends of the gallery, as well as the support of new sponsors, private or state institutions, it is possible to keep operating, bringing together new and ever-growing circles to the gallery.

Maintaining this “place for art” continuously since 1984, we have preserved its own, unique autonomy and character, and at the same time stayed open to the ever-changing proposals and achievements of artists from all over the world, of various generations and artistic orientations, using a multitude of media. In my opinion, what makes Wschodnia stand out after eight years of its existence, and what was initially perceived as an activity without a program, is its attitude

towards artists and their work, as well as the space in which they pursue their art (I am personifying Wschodnia and I mean it, as it is so much more than just “Grzegorski and Klimczak’s” gallery).

This attitude has undoubtedly been defined by Wschodnia’s location – the street that gave the gallery its name (the street that the citizens of Łódź associate with anything but art) and the ruined, unremarkable tenement house where it has operated. It was in one of its many apartments – often inhabited by several generations living together – whose space we have been experiencing for so long, hosting artists there with equally mad dedication, that the very thing which found its expression during the exhibition at the Castle and the preceding, week-long, hard work on preparing it together was shaped. Therefore, when planning this exhibition, we approached each artist without exception as an individual and demanded a fitting space for each of them, one that would be in tune with their respective personalities. And if there are several unique individuals sharing one space, they should co-organize it, without the often present assumption that one artist is worth more than another.

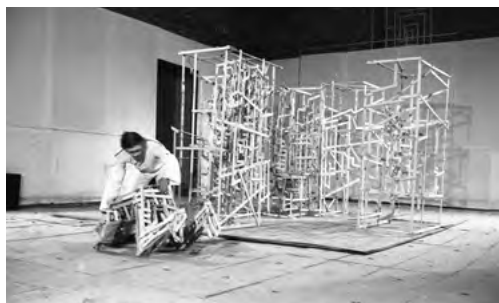
Following this principle, we confronted various artistic visions with one another, subjecting them to the universal obligation of being together in the community established for the duration of the exhibition. The relationship that develops during group exhibitions between the space provided for the artists and the demands dictated by the extreme ambition that characterizes this community (as the status of its location can sometimes contribute to how a particular work is perceived), at our exhibition did not bring any conflicts that would depreciate the value of anyone’s work. However, by understanding the presentation of contemporary art this way and fighting for every space that might be useful to the artist, we are troublesome as organizers for many old-school institutions, placing works in spaces that are not suitable for them. Taught by our previous experience, we have tried to preserve the initial form of the exhibition throughout its duration, undamaged by technical defects and intervention of the visitors, and to serve as guides as often as possible in order to explain the artistic principles of the works by featured circle of artists.

Its rhythm was set by the external and internal spaces of “the Castle under construction” – named so by an outstanding American artist Richard Nonas, who exhibited there this year. The differences between the spaces were created by artists of different generations, with strong personalities, and they were united in one large intermedia community, very characteristic for modern times. While wandering around the Castle and its interiors – incredibly powerful, difficult, but also enchanting for many artists – one could encounter successive works, sometimes in such a great symbiosis with the place that one had the impression that the ideas of their authors matched the imagination of the space given to them.

These several dozen artists, who directly or indirectly co-created the “Wschodnia Circle” at this exhibition, carried out a new challenge for the Centre of Art and themselves. For many, this was their first contact with the Castle, so they tried to tame it by transforming it, exposing its interiors, its openings, structures, divisions and backgrounds. Some of them, presenting the current stages of their work, found in the pieces they created not only proper answers to the questions they had posed but also ideas for their subsequent works. In several cases, outstanding works took place, marking the pinnacle of a given artist’s achievement, while in others, rare, one could intuitively feel the hesitation characteristic for those periods in which the artist’s doubts and duplication of old ideas were not replaced by invention stemming from the potential of a new situation. However, the vast majority of artists took advantage of the potential and, drawing on the spatial context, created new worlds, previously unknown in this place.



They were diverse and varied in terms of the degree of dramatic tension, the nature of the materials and forms used, and sometimes they were “friendly” towards the exhibition visitors. All of this is only partially illustrated by the existing video documentation which, as a contemporary means of audiovisual record, is extremely important for ephemeral activities or works, and allows us to properly perceive the meaning of what took place in the “Wschodnia Circle”. Perhaps then, turning on the VCR, we will reconstruct and bring back what is already history. And again, or for the first time, we will witness a show of *Obiekt nr 177 A* [Object No. 177 A] by Edward Łazikowski



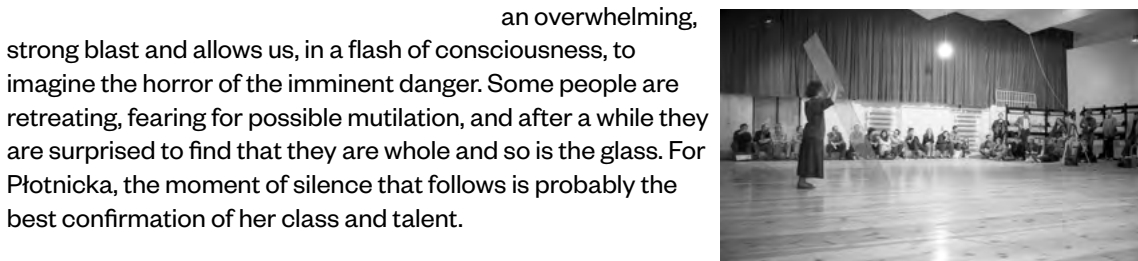
Edward Łazikowski, presentation of *Object No. 177 A*, performance

and the artist’s dramatic presence, later replaced by a wooden replica. A moment later, gathered around Ewa Zarzycka, we will listen to the story-lecture by this most colorful, wittiest and unique Polish artist, who eludes any kind of pigeonholing and is best-equipped to talk about herself. Sparkling with intelligence and absurdity humor, her performance will also be addressed, through its meanings, to our deeply hidden “ego”, which should float over us together with Zarzycka’s “ego”. After her speech, we will remind ourselves of the performance by the “child-prophet” Paweł Kwaśniewski, who exhorts us to be serious and attentive to the word, sending upon himself the punishment in the form of sparkles. Once he finished revealing his truths, he was replaced by Janusz Bałdyga and his zone. We will find ourselves there only when, through his performance, the artist frees and defines the symbols hidden from us, when he exposes their colors, crosses the borders with us, uses a concentrated, moving force, destroys existing limitations and reveals new forms, when he gives us the chance to approach their tense and dangerous



Janusz Bałdyga, *Red Cross*, performance

balance that threatens to collapse at any moment. Its symbolic critical point in a different place, in a large “laboratory” room, will be determined, after a breathtaking waiting time, by Anna Płotnicka, who will use a huge glass pane – the symbol of the “invisible”. A moment later, after a terribly exhausting, vibrating vertical ascent of this glass pane, the artist releases herself from it with one gentle gesture, passing on to us its huge, invisible, falling weight, which just before touching the floor strikes us with an overwhelming, strong blast and allows us, in a flash of consciousness, to imagine the horror of the imminent danger. Some people are retreating, fearing for possible mutilation, and after a while they are surprised to find that they are whole and so is the glass. For Płotnicka, the moment of silence that follows is probably the best confirmation of her class and talent.



Anna Płotnicka, *As Above, So Below*, performance

“child-prophet” Paweł Kwaśniewski, who exhorts us to be serious and attentive to the word, sending upon himself the punishment in the form of sparkles. Once he finished revealing his truths, he was replaced by Janusz Bałdyga and his zone. We will find ourselves there only when, through his performance, the artist frees and defines the symbols hidden from us, when he exposes their colors, crosses the borders with us, uses a concentrated, moving force, destroys existing limitations and reveals new forms, when he gives us the chance to approach their tense and dangerous



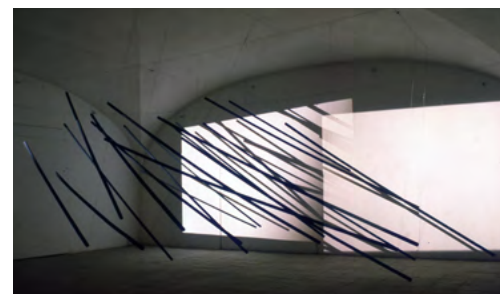
Ewa Zarzycka, *The Map of Art*, performance

When we complete the first circle and return to the Castle and its interiors, we can enter the next “Circle”, initiated by Emilio Lopez-Menchero with his architectural interior. The concept of this work took into account a new place, previously unknown to the artist, as a starting point for a dialogue between the features of the real architecture of this place and the “spatial images” it inspired. The images created for this play with space (confirming it at one time and negating it at another) exceeded its defining dimensions



Anna Płotnicka, *Visible - Invisible*, installation

and planes with their compositions – as well as with their partial repetitions in the form of arranged traces. These drawing traces – locations of actual and non-existent images – created a special element of this game, connecting the surface of the wall to the image. Ania Płotnicka defined the space differently: she used it as the background for her installation – *Widzialne-Niewidzialne* [Visible-Invisible], which was a materialized visual construction of the two concepts. This work, beautiful in its simplicity and composition, was created from the clash of such diverse materials as glass, copper and ash, and the light focused on it animated the created shapes and forms with the volume of the shadows, bringing out the previously hidden mystery of this relationship of faith and mind. Płotnicka’s work was accompanied in the same room by a photographic, colorful documentation of the work by another artist, Karin Sander (due to a serious accident, the artist herself was not able to actively participate in the exhibition). These six large photographs were deliberately placed in a passageway to highlight the importance of *White Passages* depicted there, which were in fact the gateways of tenement houses in Łódź, dividing and at the same time connecting the worlds of “in front of” and “behind”. By renovating and illuminating these passages with white paint, Sander contrasted them with the surroundings. With this wonderful gesture, which was also a gift for the city, she lent them the quality of luminous frames – also possible to cross and thus made into tunnels, with the light that awaited us not at the end, but inside. Although a year has passed since the Łódź international exhibition *Konstrukcja*



Antoni Mikołajczyk, *Drawing of Space*, installation



Emilio Lopez-Menchero, *Ujazdowski - Architectonic Intervention*, painting and drawing in situ

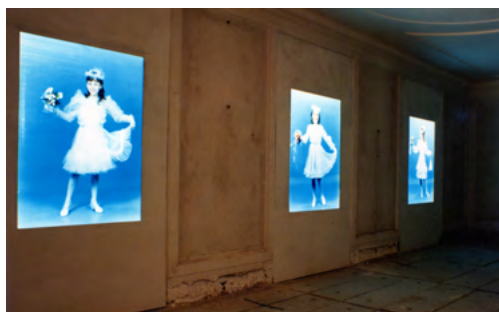


Karin Sander, *White Passages*, documentation of the action

*w Procesie* [Construction in Process], during which these works were created in the gateways, they are still waiting for the buildings that conceal them to undergo a complete renovation, thus rendering the artist’s gesture meaningless. Antoni Mikołajczyk concluded this series of vaulted halls with his *Rysunek przestrzeni* [Drawing of Space]. He created the project that extended this space in a dynamic



process, and he did so in a characteristic, masterful way, using light, shape and space. The inner drawing of the thickened lines became, through the reality of shadows, a conventional barrier for the viewer, stopping him or her on the way to the utopia made real by the projection of light.



Alexander Honory, *Three Virgins*, photographic installation

Upstairs in the unfinished, yet promisingly heralding the final appearance of the castle's interiors, Alexander Honory's *Trzy dziewice* [Three Virgins]: colored, life-size images of young girls photographed on the First Communion Day shone like three mystical windows with their diapositive glow. Like an altar triptych, blended into the wall surface, they were the heart of this interior. Honory, who has been using Polish photographer's studios for years as a source of documents of the most important moments of

people's lives, such as baptisms, first communions or weddings, this time used a new means of expression – illuminated slides – to show the world of his artistic penetration. The power of this work made it an outstanding project and it is likely that it will mark the beginning of a new, important and fascinating period for the artist. I have already mentioned that there was no concept of a "lost" place at the exhibition. However, it took Józef Robakowski's personality, intuition and experience in using the abstract language of geometry to create one of his most beautiful, in my opinion, *Gabinety Kątów Energetycznych* [Cabinets of Energy Angles] from a small, inaccessible, floorless room. The rectangular hole punched into the bricked up door was an opening through which the viewers could lean and immerse themselves in the abyss filled with the geometry of the Angle. Wonderful mystification, which consisted in using a cotton line and an ultraviolet



Józef Robakowski, *Cabinet of Energy Angles*, light installation

light bulb, transformed the banal material into the Fetish radiating with "neon" light, transforming the surrounding reality with its dynamic composition. Passing through the largest of the halls, one would go past Edward Łazikowski's *Obiekt nr 177 A*. In a complex network of slats, its cubic structure "trapped" a sitting wooden figure placed inside – a symbolic replica of the artist. Only imagination

directed by the change of perception made it possible to separate it from the confusion of lines and thus seemingly liberate it for a moment. The pointlessness of these symbolic gestures was emphasized by the existence of a "network", spread by the artist beyond the limits of the primary block, reaching out to the walls of the Castle and evoking the vision of dangers threatening the individual or imposed by him/her on others.

Upon lifting on the black curtains, one could enter the worlds created by Sibylla Hofter, Tilman Küntzel and Leszek Golec. Hofter and Küntzel formed an unofficial partnership and upon mutual agreement used light to create two works hidden in the gloom of the interior, with independent power of expression, but complementing each other wonderfully. *Trzy wózki na zakupy* [Three Shopping



Edward Łazikowski, *Object No. 177 A*, installation

Trolleys] made by Hofter and her trademark copies of banal, useful objects were brought to the whitewashed brick wall by projecting a halogen light on the floor. The monumentality of the shadows, multiplying the real dimension, was accompanied by a multiplicity of their new aesthetics, created by Sibylla.

On the opposite side, a spotlight illuminated a tall, simple table, at the same time providing a link for continuous dialogue through sound and image. From a small silver loudspeaker, dramatic and pain-filled music made up of voices, an Arabic song, murmurs and pauses of silence, "mourned" a small red fish floating in an opposite, small aquarium.



Sibylla Hofter, *Three Shopping Trolleys*, installation

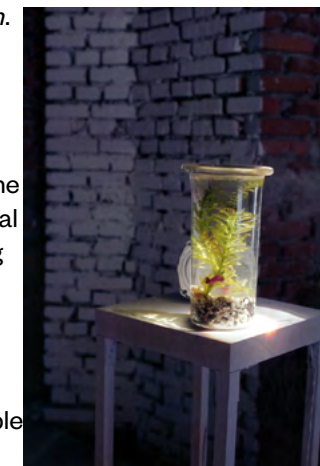
Visitors, who often sat in pairs on the park bench that accompanied this work, created an unexpected, full of life background for this fish *Requiem*.

Lifting on the next curtain, one entered one of the four castle towers, full of light. Here, in isolation, there was an unnamed object by Leszek Golec. Only the smell of the decomposing carbide was indicative of the process that accompanied this half-cut wooden box-shell (hiding a smaller, wax form of a similar shape inside). The process initiated by the



Leszek Golec, installation

artist persisted in chemical disintegration, fascinating viewers with new matter and symbolically binding itself to form – whose structure it affected, causing slow but inexorable changes. This ascetic "room", filled only with this object and a photograph



Tilman Küntzel, *Requiem*, installation

placed on the wall, was at the same time an image of Golec's current search. The artist's "alignment" with the objects he created (through the existence of similar dimensions) is a simultaneous documentary commentary in his creative photography, describing the way of transforming the reality that created it.

Another juxtaposition of personalities made up the space of the next room. The works of Hilmar Boehle and Mikołaj Smoczyński formed a special, black-and-white pact. Boehle interpreted the world of inspiring Nature through a constantly changing arrangement of black plastic buckets, partially filled with water, with stone slates shaped by the mountain river hanging from their handles on red rubber bands, and encapsulated it in timeless symbols: a triangle, David's star, and, in the



Hilmar Boehle, *From Stones to Stars*, installation

case of the castle project, a figure resembling a honey comb. The slates placed at the bottom of the bucket marked the beginning of a spiritual, vertical path *Od kamieni do gwiazd* [From Stones to Stars], whose subsequent signposts and at the same time crumbs of the universe were stones hanging under a symbolic, stretched vault.



The room with installations by Hilmar Boehle and Mikołaj Smoczyński



Another test for our imagination was the horizontal rhythm of white fabrics that belonged to a light wall, triangular and freely falling on the floor – a project made by Mikołaj Smoczyński. It resembled huge, hanging scarves and only traces of an adhesive imprint of a wooden beam on one of the edges testified to the artist's stigmata-like intervention. This work, carried out during last year's Łódź *Konstrukcja w Procesie*, was moved to the space of the castle, which was more



Mikołaj Smoczyński, installation

“open”, and juxtaposed with the work of an artist from a different cultural background, where it acquired new contexts, confirming its universal values. Returning through the largest room, successive works by Tilman Küntzel could be discovered on the walls and in the recesses; mobile, as in the case of the inter-window diptych, consisting of two works on the wallpaper, which, with a monotonous, repetitive gesture, carried ideas contained in the pop-culture objects they were made up of and in titles

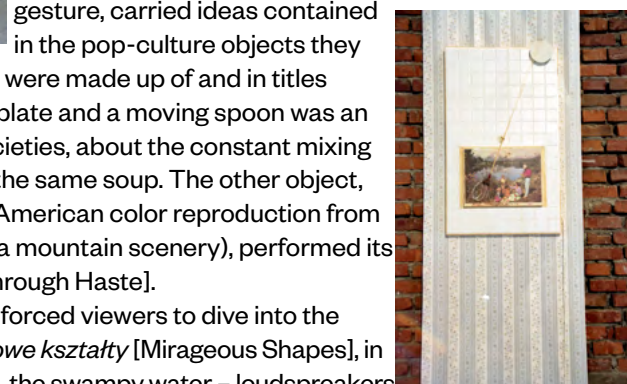
that supplemented them. The object with a plate and a moving spoon was an illustration to a proverb, present in many societies, about the constant mixing of the concepts of good and evil in one and the same soup. The other object, with a fork-rake drawing a trace on an “old” American color reproduction from the 1950s (an ad featuring a family picnic in a mountain scenery), performed its title *Pośpiech wyganiał Czas* [Time Exiled through Haste].

In two chimney lines of the Castle, which forced viewers to dive into the deep, gaping holes, Tilman placed his *Mirażowe kształty* [Mirageous Shapes], in one case reaching the bottom, the basement, the swampy water – loudspeakers that emitted, through one channel, pre-recorded sounds of “wet” animals. At the same time, the second channel of the recording played out the singing of birds, revealing the sphere of the sky closed by the castle's space. From the windows of this hall, in full sun or – as in the case of the opening of the exhibition – during a horrendous downpour, visitors could see Adam Klimczak's work with a perverse and ambiguous title *Cóż po Zamku bez Papy* [What's the Castle worth without Papa/Roofing?].



Adam Klimczak, *What's the Castle worth without Papa/Roofing?*, installation in the yard of the Ujazdowski Castle

Referring to the place of the last papal pilgrimage and the space of the castle courtyard with an old well in the middle, Klimczak created a “roof” cover, partially opened, revealing the access to the source whose energy was connected through yellow gas pipes with the energy of bitumen roofing rolls on the edge of the well. This material, through Polish, papal and fatherly references, has been a constantly exploited means of Klimczak's artistic output for many years. The largest room was further complemented by *Rezerwacje Muzeum Łodzi Kaliskiej* [Reservations of the Łódź Kaliska Museum], in one case in the form of a nightmarish family of mannequins walking down the “promenade”, in which the nicely dressed boy – symbolizing the time of transformation – was surrounded by cats and worn out, mutilated loved ones, in another case in the form of an assemblage of objects made from the remains of exhibition found in the Castle, showcased in the nooks and crannies, with the inseparable topless photos of “spread out gals”.



Tilman Küntzel, *Time Exiled through Haste*, installation

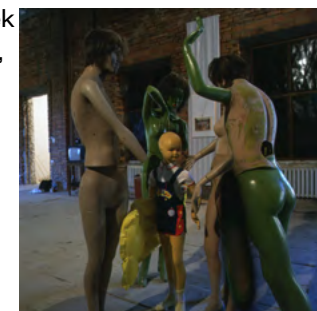
Contrasted to the works of this museum-bound group was Zbyszek Libera's *Videoobiekt* [Video-object], resembling an unusual sculpture, i.e. a television set that played back a loop recording of a tombstone inscription written by a mother and dedicated for her son who died



Muzeum Łodzi Kaliskiej, *Reservations of the Łódź Kaliska Museum*, installation

(shot by a friend) during his compulsory service to his homeland and God-Mars.

The screen with the inscription and two accompanying drawings on the wall (they represented the transformations of symbols uniting the Greek-Communist tradition) formed a triptych in front of which, as in front of an altar, prayers were



Muzeum Łodzi Kaliskiej, *Reservations of the Łódź Kaliska Museum*, installation

quietly held and the paintings were associated with the sacred word.

*Rytm* [Rhythm] by Krzysztof Cichosz and *Papier* [Paper] by Andrzej Ciesielski were equivalents of successive parts of the world in this constantly discovered hall. Thanks to his photographic technique, Cichosz's work existed in the cosmic micro and macro scale, intelligible to viewers who could also penetrate into the contemporary symbols characterizing humanity, and discover, behind the “photographic grain”, the archaic and multicultural equivalents that predated them and formed their structure. Ciesielski, on the other hand, created a monumental story about paper and showed us



Krzysztof Cichosz, *Rhythm*, photographic installation

its successive images, traits and moments on the path it takes in the service of people, symbolically follows them in order to be later rejected by them or, on the contrary, personified.

After taking a look at the last issues of “Biuro” [Bureau], the magazine edited by Andrzej Paruzel, full of self-creation, “history of art” and paradoxes, you moved on to the next room, where *Les Montres* by the Łódź Fabryczna Group and *Zapisy znaku* [Records of the Sign] by Elżbieta Kalinowska constituted a unity of opposites. In several “monstrous” sound postcards that on opening and closing them played various electronic tunes, members of the Group reconstructed images of monsters of our human world and compared them with xerographic copies, thus creating a peculiar “Book of Records”, established by Nature and people. The grotesque



Andrzej Ciesielski, *Paper*, installation



Zbyszek Libera, *Video-object*, video installation (on the right Tilman Küntzel's work)





Andrzej Paruzel, Art and Culture Guides Bureau – presentation of issues of the magazine “Biuro”

sequences of *Zapisy* and repetitive gestures, while in the adjacent space, a single spotlight brought out the hidden, internal illumination of Jurek Grzegorski's paraffin place. At the same time, one could feel the gentle tension of these fragile forms made on spot, simultaneously glossy and matt, with thousands of shades of white, living in this “place” an existence of their own, created by the right temperature and preserved by it. The abstract simplicity and compositional harmony of these shapes, confronted with the raw surface of the brick walls (which also constituted a perfect, man-made background),



Elżbieta Kalinowska, *Records of the Sign*, painterly notations

formed a tempting, mysterious zone, which, however, provoked frequent barbaric interventions. The boundary for this work was Janusz Bałdyga's *Czerwony Krzyżyk* [Red Cross], an installation that partly revealed traces of the earlier performance that had initiated it. The concentrated power that existed in the equilibrium created by the artist, tense and stretched in space, constructed a barrier of mutually supporting, large, geometric forms, full of symbolic references.

A part of the *Kręgi Wschodniej* [the Wschodnia Circles] exhibition was moved to Teresa Murak's studio, where cress seed was sown – the



Janusz Bałdyga, *Red Cross*, installation

character and gallows humor of these works resonated well with Kalinowska's *Zapisy*, which she created in her most recent, difficult period, on rolls of maps of Asia. With her unique writing – the Sign – established years ago, the artist destroyed colorful images of the largest and the closest continent, revealing their new personality, reminiscent of painterly sketches rather than of a rewritten document of the time that threatens her and us alike. Sharp, amplified light in this room enhanced the

predatory nature of the



Łódź Fabryczna, *Les Montres*, objects

formed a tempting, mysterious zone, which, however, provoked frequent barbaric interventions. The boundary for this work was Janusz Bałdyga's *Czerwony Krzyżyk* [Red Cross], an installation that partly revealed traces of the earlier performance that had initiated it. The concentrated power that existed in the equilibrium created by the artist, tense and stretched in space, constructed a barrier of mutually supporting, large,

geometric forms, full of symbolic references.

A part of the *Kręgi Wschodniej* [the Wschodnia Circles] exhibition was moved to Teresa Murak's studio, where cress seed was sown – the project consisted of several green “pavements” filling the studio, which the artist maintained on a daily basis. Throughout the entire exhibition, Murak made the “sowing” available for viewing at certain times, thus moving the work outside the traditional exhibition space (which also used to happen in Galeria Wschodnia), but she

also gave the visitors a choice through colorful documentation that was kept in the Castle, in an otherwise empty room originally intended for her work. And only the repetitive opera aria that could be heard from the recess in a wall – signaling another work by Tilman Küntzel – revealed the character of the space of this castle interior, which was its own “self” the most. In this work, Küntzel repeated the arrangement of dialogue between the speaker placed on an artificial green carpet and the

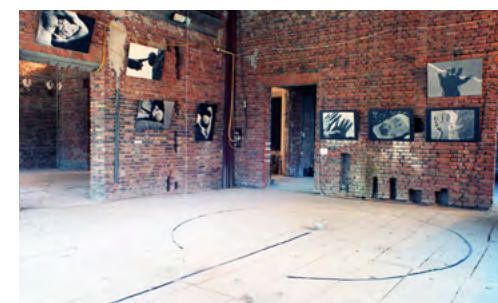


Jerzy Grzegorski, *place*, paraffin installation

also gave the visitors a choice through colorful documentation that was kept in the Castle, in an otherwise empty room originally intended for her work. And only the repetitive opera aria that could be heard from the recess in a wall – signaling another work by Tilman Küntzel – revealed the character of the space of this castle interior, which was its own “self” the most. In this work, Küntzel repeated the arrangement of dialogue between the speaker placed on an artificial green carpet and the



Teresa Murak, *Sowing*, installation in the artist's studio



Zbigniew Rytko, *Perishable Objects and Temporary Objects*, installations, objects, photography, video

multicolored, magnified, grotesque postcard, thus creating *Scena dla Łódzkiego Manhattanu* [A Scene for the Łódź Manhattan]. It was the penultimate element of the “Circle” of this vast castle floor, the end of which was established in a double space by Zygmunt Rytko with his videos, photographs and installations. This subsequent secluded cabinet consisted of several zones of activity, made up by various media. In the darkened space of the castle tower, visitors turned a granite stone with their hands. The lit candle placed underneath it created a spatiotemporal world of shadow, roaming through the surrounding screens, and at the same time so real that one could feel the existence of an even greater weight than its real counterpart. In the neighboring space, in an installation of a similar contemplative character, the artist continued, this time without the candle, this special interplay between the contrasting shape of stones, rotating in a circle and moving in a straight line. He also tried, with the help of the visitors, to find incidental meetings for them, thus making them more like people. In his *Nietrawe obiekty* [Perishable Objects] and *Chwilowe obiekty* [Temporary Objects], he gave us all these lasting values, allowing us to become co-creators of his model.



Tilman Küntzel, *A Scene for the Łódź Manhattan*, sound installation

Leaving the Castle, we performed the last “Circle”, starting from the Laboratory, where Sybille Hoffer filled the space with her new mobile objects and the accompanying paintings. Shadows of these objects moving on the walls launched a projection that combined elements of cinema and theater to enable tracing the movement of the resulting images.



Sybille Hoffer, *New Mobile Object*, installation

These projections were accompanied by images – frames of frozen events, transferring the illusion of multidimensional works onto a two-dimensional plane. Further on, there was a sculpture by Zbyszek Dudek, standing against the background of the Castle's curved walls and thus defining its dynamic, tense structure. The abstract form, which at the same time provoked many associations and references through the use of appropriate shapes of wood, formed a unique rhythm of this sculpture, its lines and shapes, joined together by simple procedures, and revealed its successive



Zbigniew Dudek, *Sculpture*

faces from different angles – both to us and to the Castle.

And as I was watching people tackle granite obstacles on their way to *Manifest dla Artysty, czystej wody, zieleni i Ada Reinhardta* [Manifesto for the Artist, Clean Water, Greenery and Ad Reinhardt] by Ryszard Waśko (from his *Archiwum Myśli Współczesnej* [Archive of Contemporary Thought] of 1980; this time placed on the door of Galeria Wschodnia) and then read it carefully, I knew we had made a great "Circle", together with the artists. In the

end, our small yet very representative group symbolized – probably as one of a few alternative galleries – the essence of a number of points of this Manifesto which refers to the uncompromising nature of art, the continuity of its tradition, respect for artists and a broadly understood artistic community. As we continue to operate, we create new artistic circles together with other artists and other "places for art" they have established, and these give rise to ever more circles, living independently of us.



Ryszard Waśko, *Manifesto for the Artist, Clean Water, Greenery and Ad Reinhardt*, installation

1992

# Wystawa nieśmiała i inne eseje o Galerii Wschodniej

Maciej Cholewiński

## Wystawa nieśmiała

W Galerii Wschodniej usadowiła się wystawa nieśmiała, cicha, skromna, tak skromna, że prawie niezauważalna.

Miejscami niknęła w ogromie galeryjnych pokojów, na tle okien i tego, co za nimi – ulicy.

Wyglądała zdecydowanie na zawstydzoną.

Do ram okiennych, tuż przy szybach przylgnęły bardzo duże, przezroczyste krople wodne.

Do ścian, tuż przy podłodze przywarły niewielkie „wzrostem” portreciki rzęs, oczu.

Gdzieś w górze ściana wessała w siebie powietrze pięcioma, a może czterema czerniejącymi otworami.

Po kątach stały przedmioty wyrażające wszystko i nic, przedmioty bez żadnego znaczenia.

Leszek Golec, Jerzy Grzegorski,  
John O'Mara  
Galeria Wschodnia, lipiec 1995

## Szklany lód z zasuszonymi roślinami

Poprzednia – widziana przeze mnie we Wschodniej wystawa – była pięknie nieśmiała, subtelna i ledwie dostrzegalna. A ostatnia, jak słyszałem, była elektryczna – ktoś w tej galerii podłączył się do prądu...

W piątkowy wieczór artystka z Irlandii pokazała prace ze szkła – przezroczyste, wiszące jedna za drugą albo na ścianie. Wszystkie prawie, przypominały wielkie lub średnie kawałki lodu „przystrzyżone” w kwadraty i prostokąty, w których zamarzyły zasuszone rośliny, na których rozlały się kolorowe wody. Powierzchnia tych obrazów była zimna i chropawa w dotyku. Pełna okrągłych, powietrznych – bez powietrza pęcherzyków i przypadkowych kształtów.

Martina Galvin, *Kopernik – Skin of Body, Earth + Sky*  
Galeria Wschodnia, 27 października 1995



## Świątynia Sybilli

*(Najpierw w galerii...)*

W dwóch pokojach natknęliśmy się na przezroczystą knajpkę, bezkolorową i drucianą, z lekko i dla porządku zaznaczonymi konturami. Wyglądało to jak czyjeś wspomnienie, zatarte nieco przez czas i natłok innych wspomnień. Na pierwszy rzut oka. Ale nie, zbyt dużo szczegółów, za dokładnie odtworzono: gdzie stały krzesła, w którym miejscu wisiała głowa dzika, gdzie znajdował się bar albo szafki czy regały z butelkami.

„Łódź – sklep w mieszkaniu na parterze, z niewielką knajpką obok. W galerii buduję go z drutu w skali 1:1 jako rysunek przestrzeni”.

Pierwszy raz mogłem wejść w sam środek rysunku (ciekawe doświadczenie), dotknąć go, znaleźć się w środku stołu, w środku krzesła a nie, jak zwykle „na”. Dzięki „drucianej kredce” znikły wszystkie subtelności takie jak kolory, faktura, najrozmaitsze efekty wizualne, gry cieni, okruciny i plamy po rozlanych napojach, znikły butelki, szron na kranikach z piwem, dym papierosowy swobodnie przedostawał się wszędzie, gdzie tylko chciał.

„Niekóre przedmioty należące do tego miejsca wyizoluję i badam ich pochodzenie”.

Po raz któryś w historii okazało się, że w drodze eksperymentu przestrzeń składać się może z „kubów” (łac. *cupus*), jak również z linii o różnym kształcie i przebiegu, odcinków dłuższych i krótszych...

*(Później w Szkole...)*

Miała miejsce premiera filmu *Friseursalon*. Była to dziwaczna podróż, przechadzka wszystkiego, co z fryzjerskim salonem ma cokolwiek do czynienia, a więc ludzi, którzy się tam strzygą, ich gestów, kroków, spojrzeń; przechadzka wszelkiego rodzaju przedmiotów, suszarek lub wałków do włosów, gumek-recepturek, grzebieni przez nienaturalną przestrzeń, które wszystkie razem wdrapywały się w mozoły na krawężniki czy schody jak pstrągi płynące pod prąd. Kiedy ta osobliwa procesja dotarła do Salonu rozpoczęła się fryzjerski zabieg, strzyżenie włosów i kolejna wędrówka przedmiotów. Z miejsca na miejsce, z szuflady do zlewu, ze zlewu na podłogę aż do wielkiego finału – „odzierania” Salonu z rzeczywistości, przemiany w owe „kuby”, linie, odcinki – druciane. (Przy pięknej muzyce Andreasa Schillinga w wykonaniu Markus Reinhardt Ensemble).

– *Film był wzruszający* – stwierdził jeden z widzów.

*(Na koniec w barze...)*

Spotkaliśmy się wszyscy. Knajpka, obok sklepik, w miniaturowych pomieszczeniach kilku kupujących i kilkunastu pijących i dymiących papierosami. Tym razem wszystko naprawdę. Prawdziwe butelki, lada – gabłota przykryta szkłem, mnóstwo rzeczy do kupienia: batony, sezamki, piwo, wina, paluszki, chipsy w kolorowych opakowaniach. Żadnego udawania: stoliki, krzesła, bar z kranikami, cennik, szklanki, my. (Potencjalnie też jako rysunki. Dziwne uczucie).

„Do przezroczystości pomieszczenia z drutu dochodzi jako inna forma przestrzeni – przezroczystość miejsca w sieci wzajemnych powiązań”. (Sybille Hoftter).

Sybille Hoftter, *Druciane przestrzenie / Spaces of Wire / Räume aus Draht*

Galeria Wschodnia, 26 marca – 13 kwietnia 1996

Premiera filmu *Friseursalon – Salon fryzjerski*

PWSFTviT w Łodzi – 26 marca 1996

Spotkanie w sklepie – pijalni piwa przy ulicy  
ul. Abramowskiego 38, 26 marca 1996

## Symetryczna Wschodnia

„To, co tworzę nazywam obrazami. Czym jest obraz? Jest »wyjętym« z rzeczywistości fragmentem, obmyślonym, położonym na czymś: płótnie, kliszy, drewnie. Można go obejrzeć, studiować fragmenty, cieszyć się całością, rozpoznawać miejsca, spostrzegać nowe.

Obraz pokazuje, portretuje i przedstawia. Na przykład ulicę, las, pole, twarz, chmurę, coś, myśl, okno, palce z dłonią, kwiaty z kolorami... Obraz jest moim okiem, przez które widzę, w którym odbija się świat. Malarze mają różne oczy. Widzą nimi świat pastelowy, chwilowy, ulatujący gdzieś w mgnieniu oka. Świat brył z ich płaszczyznami i kątami albo rozchwiany, niepokojący z falującym horyzontem i roślinami.

Moje obrazy są oczami krótkowidza, który, aby zobaczyć dom, musi dotknąć nosem jego murów. Wtedy widzi kształty, a reszta, dom cały i wielki jest gdzieś dalej, rozmażany, nieistniejący.

»Maluję« rzeczami znalezionymi; ziemią, która w tym mieście ma tyle odcieni, że postanowiłem zrezygnować z farb. Kawałami żelastwa, czymkolwiek, dzikimi kłosami zboża, popiołem i miałem. Niedawno przyjrzałem się im i zobaczyłem, że mają w sobie to, co tkwi we mnie, we wszystkich i wszystkim: czas i przemijanie. Że niszczą się, ulatują, rozpadają, zjada je czas. Odkryłem to, oglądając jeden z moich obrazów, który ustawiłem w parkowej altance. Była jesień, kończąca się liście na drzewach ze zniekształconą w żółć i czerwień zielenią. Deszcz moczył żelazny obraz, rzeźbił go, zmieniał jego fakturę, rozpuszczał, korodował, przemijał”. (Z krótkiej rozmowy przeprowadzonej z autorem).

W Galerii króluje symetria. Abstrakcje „rozmawiają” układem linii budujących drzwi, okna, futryny, prostokąty podłóg czy sufitów.

Jeden z obrazów żyje naprawdą. Pośród geometrii – prostokątów, trójkątów, brył nieregularnych rośnie trawa, zasiana na płótnie.

Teraz powinna być świeżozielona.

Jacek Mrozowicz, ...*pomiędzy*...  
Galeria Wschodnia, maj 1997.

## Koncert na trumnę

*Party-Turę* napisał Leszek Knaflewski, współtwórca działającej w latach osiemdziesiątych grupy malarskiej „Koło Klipsa”, znanej z twórczości dzikiej i prześmiewczej. Obecnie uczy jak uprawiać sztukę w poznańskiej PWSSP. Czasem koncertuje z użyciem skonstruowanego przez siebie instrumentu.

...który ma kształt... trumny i wyglądałby smutno, gdyby nie to, że zrobiony został z jasnego drzewa. Ma tylko jedną strunę, jak się dowiedziałem „od czegoś większego od altówki”. Ma mały talerzyk wydający lekki i drżący dźwięk. Podłączony jest do wzmacniacza, a gra się na nim z użyciem drewnianych pałek.

Półgodzinny koncert rozpoczął ów talerz. Koncert składał się z eksperymentów akustycznych, badania możliwości, jakie daje basowy i niski dźwięk, rezonans albo generowane elektroniką pogłos i echo. Zdawałoby się, że ten niewielki „arsenał” muzyczny będzie ograniczał ekspresję i atrakcyjność koncertu. Stało się jednak inaczej. Ostukiwane drewno dźwięczało raz głucho, raz zaskakująco głęboko. Struna wydawała z siebie całe mnóstwo najrozmaitszych szemrań, brzęczeń, dudnień, kolejno trącana, pocierana, poszarpywana, uderzana, tłumiona główką pałek lub ich drewnianym trzonkiem. Elektrycznie uzyskane pogłosy sprawiały, że część perkusyjna koncertu potrafiła przekształcić się w popis kilku perkusji i takiej samej, nieokreślonej liczby basów.

Ta dziwaczna muzyka rozpisana była na niecodziennej pięciolinii znajdującej się za plecami trumiennego instrumentu. Składała się z zamkniętych próżniowo rurek szklanych, w których kłębiły się nuty, które wyglądały jak cebulki gigantycznych włosów należących do jakiegoś olbrzymiego indywiduum. A w rzeczywistości były to niedorozwinięte rośliny...

Następny łódzki koncert (jeśli się odbędzie, a artysta powiedział mi, że „bardzo chętnie”) zagrany zostanie na powstającym właśnie instrumencie noszącym nazwę „POP” od „Podstawowej Organizacji Partyjnej”. Będzie to biurko sekretarza, które zaszeleści tym co w szufladach, szufladami zastuka, zagra tym, co na blacie...

Leszek Knaflewski, *Party-Tura*  
Galeria Wschodnia, 19 – 20 marca 1999

## Potęga imitacji

[...] W Galerii Wschodniej obejrzałem [...] rzecz zupełnie niekontrowersyjną. Bywają takie – okropne słowo – instalacje, które o nic nie walczą, nie są zaangażowane, nie sprzeciwiają się niczemu. Zrobienie takiej instalacji jest jak namalowanie martwej natury, gdzie chodzi o wierność oryginałowi, o światło, bryłę i towarzyszące malowaniu rozważania plastyczno-estetyczne.

Andreas Sachsenmaier „namalował” właśnie taką martwą naturę, lub raczej scenkę rodzajową z życia niezbyt wiele znaczącego człowieka – w porównaniu do znaczenia biur, które co noc czyści i pucuje, aby następnego dnia rano były gotowe przyjąć tych, których ubrania podczas pracy są zawsze czyste.

Człowiek ów jeździ windą w górę i w dół, przed oczami przesuwać mu się piętra, 28, 29, 30, na 31 wysiada, pogwizduje, bierze się za zmywanie podłogi. W całej Galerii, to znaczy wieżowcu, rozlegają się głosy głośno pracującego silnika windy i człowieka – szurania i stukania kroków, pogwizdywania, wylewania wody, szorowania posadzki. Ta instalacja jest tak realistyczna, że aż się czeka na moment, w którym sprzątacze dotrą do naszego piętra, gdzie akurat jesteśmy, zasiedzieliśmy się w pracy, zamysłiliśmy się i tylko słuchamy, jak pracuje. A przecież to tylko kombinacja światła, obrazu z projektora, głosów z taśmy i niby-windy, żelaznej klatki przypominającej kształtem prawdziwą windę. Pełno mistyfikacji. Ta ostatnia nazywała się *Be careful*, „bądź ostrożny”...

grudzień 2002

## Archiwiści kontra artyści

Byłem świadkiem pewnego wydarzenia, bardzo ważnego dla określonej grupy. Czekają na nie długo, przygotowują się, wielu przyjechało z daleka. Kiedy dotarłem na miejsce, zastałem wszystko w jak najlepszym porządku. Organizatorzy, służby i sami zainteresowani byli w pełnej gotowości. Zaczęło się. Było przez czas jakiś. I się skończyło. Wróciłem do domu podniesiony na duchu i zbudowany postawą. Ten dobry, może nawet podniosły nastrój towarzyszył mi do następnego dnia, kiedy ze zwykłej ludzkiej ciekawości (teraz wiem, że z głupoty), sięgnąłem po gazety, te papierowe i te „elektryczne”. Przeczytałem i mocno się zdziwiłem. Również zamieszczone fotografie pokazywały jakby coś innego, pewnie reporterzy mieli lepsze miejsca, czy jak? Istniała też możliwość, że redaktor prowadzący pomylił się i dał zdjęcie z innego „przedstawienia”. Jednym słowem to, co przeczytałem nijak, powtarzam nijak nie miało się do tego, co widziałem na własne oczy.

Żale moje wydawać się mogą śmieszne. W końcu „nikt tu nikogo pod pistoletem nie trzyma”, nie jestem dzieckiem i parę tajemnic co do powstawania słowa drukowanego i gazet w ogóle poznałem i w związku z tym nie powinienem mieć złudzeń. Mogłem nie czytać, a poprzestać na własnym, wewnętrznym i tylko dla siebie przeżywaniu, cieszyć się nim, a nie szukać taniej sensacji.

Do gazet sięgnąłem jednak również po to, aby zaspokoić ciekawość: jaka „prawda” zostanie w nich dla przyszłych pokoleń i na wielki wieków? Nie oszukujmy się: za kilkadziesiąt lat nikt nie będzie wnikał czy zamieszczony artykuł był fachowy, rzetelny, uczciwy, nieuczciwy, kłamliwy i czy dziennikarz był fuszer czy nie. Wszystkie, a przynajmniej większość subtelności, kontekstów, aluzji znikną, zwietrzeją, przestaną być czytelnymi. Zostanie artykuł, który – wobec braku lub wątpliwości innych źródeł – będzie świadczyć, że było tak a tak i nie inaczej. Moje odczucia, moje wspomnienia, moja „prawda” – znikną... Czasem żałuję, że nie jestem dziennikarzem, bo mógłbym i ja te swoje trzy grosze dorzucić, może to coś da, kto wie?

Zaraz, zaraz... Przecież i ja piszę! I ja „manipuluję”... Mogę pewne rzeczy uwypuklić, a inne odchudzić, pobawić się, jak ci „historycy”, którzy z fotografii drukowanych w książkach i w gazetach po każdej zmianie politycznego kursu usuwali niewygodnych ludzi... Przyznam, że poczułem teraz wielką odpowiedzialność – chciałem napisać o festiwalu i towarzyszącej mu wystawie, a wyszedł rachunek sumienia.

Ostrożnie więc wróć do tematu... Trwa właśnie trzeci Festiwal Sztuka i Dokumentacja, festiwal artystów i archiwistów. [...] Bada tam się relacje między sztuką, a opowieściami o niej, a także czy sama dokumentacja przypadkiem nie zaczyna przekształcać się w sztukę... Zostawiając na boku te skomplikowane zagadnienie, śpieszę zawiadomić, że w Galerii Wschodniej (znów) miała miejsce bardzo dobra wystawa. Nazywała się *Rekonstrukcja*, a stworzyła ją warszawska artystka Karolina Breguła. 15 kwietnia odbyło się „publiczne porządkowanie archiwum [Galerii Wschodniej]. Zapraszamy do współpracy. Kulminacja procesu archiwizacji w godzinach 20.30-22.00”. Rzeczywiście. Kto chciał – a wielu było takich – dostał białe rękawiczki i mógł zabrać się za porządki. Wyglądało to tak: w największym pokoju stanął długi stół biesiadny przyniesiony z kuchni, na którym piętrzyły się stosy papierów, druków ulotnych, może plakaty, zdjęcia, manifesty, zaproszenia, okolicznościowe wydawnictwa, zadrukowane kartki, manifesty i odezwy, reprodukcje, ksera... Pośrodku artystka w białym fartuchu jak lekarz albo farmaceuta i w białych rękawiczkach. Asystentami byli prowadzący galerię Adam Klimczak i Jerzy Grzegorski, ubrani odświętnie w białe koszule. Wspomniana trójka grała pierwsze skrzypce: przeglądała, klasyfikowała, pakowała do teczek, odhaczała, czasem zerkała na ekran komputera. Dookoła stołu tłoczyli się widzowie, którzy pomagali jak umieli: czytali, podsuwali pod nos, podawali, pytali gdzie to, gdzie tamto? Wszyscy byli do późnej nocy tak okropnie zajęci...

maj 2011

# A Shy Exhibition and Other Essays about Galeria Wschodnia

Maciej Cholewiński

## A Shy Exhibition

A shy exhibition came to Galeria Wschodnia. It was quiet and small – in fact, it was so small that it was barely noticeable at all.

In some places it disappeared in the vastness of the gallery rooms, in front of the windows and all that was outside – the street. It seemed very timid.

Clinging to window frames, close to panes, were very large, transparent water drops.

Sitting on the walls, just above the floor, were tiny images of eyelashes and eyes.

Somewhere above, a wall sucked in the air through five, or perhaps four blackening holes. In the corners of the rooms, there were objects that expressed everything and nothing, objects that did not matter at all.

Leszek Golec, Jerzy Grzegorski,  
John O'Mara  
Galeria Wschodnia, July 1995

## Glass Ice with Dried Plants

The previous exhibition I saw at Wschodnia was beautiful in its shyness. It was subtle and almost indiscernible. The last one, as I heard, was electric – someone in the gallery connected himself to an electricity point...

On Friday evening, an artist from Ireland showed her glassworks – transparent, hanging one behind the other in the gallery's space or one next to the other on the walls. Almost all of them resembled large or medium pieces of ice, "trimmed" into squares and rectangles, where dried plants had frozen and where colored water had spilled. The surface of those images was cold and rough to the touch. It was full of round, air-yet-airless bubbles and random shapes.

Martina Galvin, *Copernicus – Skin of Body, Earth + Sky*  
Wschodnia Gallery, October 27, 1995



## The Temple of Sybille

*(First in the gallery...)*

In the two rooms we came across a transparent bar, colorless and made of wire, with contours subtly marked, as if only for form's sake. The bar looked like someone's memory, faded with time and influx of other memories. That was our impression at first sight. But no, there were too many details, it was recreated too accurately: the place for chairs, the place for a wild boar's head, for the bar, cupboards, or a rack with bottles.

"Łódź – a shop in an apartment on the ground floor, with a small bar next to it. In the gallery, I am building it with wire in 1:1 scale as a drawing in space."

It was the first time I could ever enter a drawing (an interesting experience). I could touch it, I could be inside a table, or inside a chair, and not, as usual, "on" it. Thanks to the "wire crayon", all the subtle things like colors, texture, various visual effects, play of shadows, crumbs, spots left by spilled drinks, bottles and frost on beer taps had disappeared. Cigarette smoke drifted everywhere freely.

"I isolate some objects that belong to this place and then I explore their origin."

Once more in history it turned out that by way of experiment a space may consist of "cubes" (Latin *cubus*), as well as of lines of different shapes and trajectories, and of shorter or longer sections.

*(Later at the School...)*

We watched a premiere screening of *Friseursalon*.

It was a strange journey. It was a stroll of everything that could be associated with a hair-dressing salon: a stroll of people who have their hair cut there, a stroll of their gestures, steps and looks. It was a stroll of all kinds of objects: hair dryers, or hair rollers, rubber bands, and combs. They strolled through an unnatural space, and they all climbed patiently on curbstones or stairs like trout swimming upstream. When this odd procession arrived at the Salon, the hair-dressing started: hair was cut, and the objects embarked on their journey again. From one place to another, from a drawer to a washbasin, from the washbasin onto the floor, until the great finale: "stripping" the salon of its reality, turning it into cubes, lines, and sections, all made of wire. (This was accompanied by Andreas Schilling's beautiful music performed by Markus Reinhardt Ensemble).

"*The film was touching*", one of the viewers said.

*(Finally at the bar...)*

We all met there. There was the beer bar and the shop next to it. In their miniature spaces there were several buyers and several people who were drinking and smoking cigarettes. This time all was for real. Real bottles, a real counter with a glass top. There were many different things to buy: snack bars, sesame bars, beer, wine, salty sticks, and crisps in colorful packaging. Nothing was fake: tables, chairs, a tap bar, a price list, glasses, and us. (We were potentially drawings too. What a strange feeling.)

"The transparency of the wire space is accompanied by another form of space – the transparency of the place in a network of mutual connections." (Sybille Hoftler).

Sybille Hoftler, *Druciane przestrzenie / Spaces of Wire / Räume aus Draht*,

26 March – 13 April 1996

*Friseursalon*, a film premiere at the National Higher School of Film, Television and Theater

26 March 1996

A meeting in a shop – a bar at 38 Abramowskiego Street,  
26 March 1996

## A Symmetrical Wschodnia

"I call what I create images. What is an image? It is a fragment of reality »taken out« of it, worked out, and placed on something: on canvas, on film, or on wood. We may have a look at it, study its parts, enjoy the view, recognize places, and discover new ones. An image shows, depicts and represents. It may show a street, a forest, a field, a face, a cloud, something, a thought, a window, a hand with fingers, and flowers with colors...

An image is my eye through which I can see and in which the world is reflected. Painters have various eyes. Through these eyes they can see the pastel world, a transient one, fleeing somewhere in a flash. The world of geometric blocks with their planes and angles, or the unstable and troubling world of a waving horizon and plants.

My images are the eyes of a short-sighted person. If he or she wants to see a house, they need to touch its walls with the nose. Then they can see the shapes, and the rest, the entire big house is somewhere else, blurred and nonexistent. I 'paint' with found objects. I paint with soil which has got so many different shades in this city that I have decided to give up the paint. I paint with pieces of metal. I paint with whatever I find: with wild ear of grain, ash, and dust. Lately, I looked at those things, and I saw that they had what was in me, in everyone and in everything: time and passing. I saw that they fell apart, they fled, they got destroyed, and they were eaten by time. I discovered it while looking at one of my paintings that I had placed in a park bower. It was autumn; the remains of leaves were on trees, with greenness which was disfigured with yellow and red. Rain was pouring onto my metal painting, making it wet, sculpting it, changing its texture, dissolving it, corroding it, and making it pass." (A fragment of my conversation with the author.)

The gallery is dominated with symmetry. Abstract works "talk" with sets of lines constructing doors, windows, door frames, rectangular forms of floors and ceilings.

One of the paintings is truly alive. Amongst geometry – rectangles, triangles, and irregular forms, we can see grass that is growing, planted on the canvas.

It should be bright green by now.

Jacek Mrozowicz, ...*between*...  
Galeria Wschodnia, May 1997

## A Concert for a Coffin

*Party-Tura* [Musical Score/Party-Turn] was written by Leszek Knaflewski, co-founder of a group of painters Koło Klipsa, which was known for its wild and irreverent artistic activity. Currently Knaflewski teaches art at Poznan's State Higher School of Visual Arts. Sometimes he plays concerts with an instrument he constructed for himself.

This instrument is shaped like... a coffin, and it would look sad if not for the fact that it has been made of white wood. It has got only one string, and as I have learnt, the string comes from "something larger than a viola". The instrument has got a plate which gives a light and trembling sound. The whole thing is connected to an amplifier, and you can play it with wooden sticks.

A half-an-hour-long concert began with the sound of the plate. The concert consisted of acoustic experiments. The musician explored the possibilities of bass and low sound, the resonance, and electronically generated reverberation and echo. It seemed that this small music "arsenal" would limit the expression and attractiveness of the concert. But it was the opposite. The knocked wood sounded dully one time, and surprisingly deeply the other time. The string gave many different murmurs, jangles, and rumblings when it was, by turns, jogged, rubbed, yanked, hit, and muted with a stick's head or its wooden body. Electrical reverberation was the reason why the percussion part of the concert turned into a show performed by several drums and the same indefinite number of bass guitars

This peculiar music was written on an unusual score at the back of the coffin instrument. The score consisted of vacuum glass pipes, with notes billowing inside. The notes looked like the roots of gigantic hair which belonged to some huge person. In fact, they were underdeveloped plants...

The next concert in Łódź (if it does take place; the artist has told me he "is looking forward to it") will be performed on a new instrument that is still under construction. It is called POP, which stands for "Podstawowa Organizacja Partyjna" [Basic Party Organization]. It will be a desk of a communist party secretary. The sounds will be produced by the rustling of its contents, banging the drawers and the music of all that lies on the desktop...

Leszek Knaflewski, *Party-Tura* [Musical Score/Party-Turn]  
Galeria Wschodnia, March 19 – 20, 1999

## The Power of Imitation

[...] At Galeria Wschodnia I saw [...] an entirely non-controversial thing. There are installations (although I abhor this word) that fight for nothing; they are not engaged, nor do they stand against anything. Making such an installation is like painting a still life, which is all about being faithful to reality, about light and form, as well as artistic and aesthetic reflections accompanying the act of painting.

Andreas Sachsenmaier has “painted” such a still life, or a genre scene that depicts the life of an unimportant man, someone who does not matter much unlike the office he cleans and polishes every night so that the next day they can be ready to welcome those whose clothes are always clean at work.

This man goes up and down in a lift while floor numbers shift in front of his eyes. 28, 29, 30, he exits on the 31st floor, begins to whistle and clean the floor. The Gallery, or rather a high-rise building, reverberates with the sounds of the lift’s engine and the working man – shuffling, stepping, whistling, pouring water, and scrubbing the floor. This installation is so realistic that we are waiting for the cleaner to come to our floor, the one where we are at the moment, having stayed late at work, lost in our thoughts, listening only to the sounds of his efforts. In reality, it is only a combination of lights, an image from a projector, sounds from tapes, and a fake lift – a metal cage that only resembles a real lift. There is a lot of trickery. The last one was called *Be careful...*

December 2002

## Archivists vs. Artists

I was a witness to an event which was crucial for a certain group of people. They had been waiting for that event for a long time, preparing themselves for it, and many had traveled from far away. When I arrived, everything was ready. The organizers, the service and those involved were all set. And so it began. It was happening for a while, and then it ended. I returned home uplifted and truly inspired by the attitude. This good, or maybe even festive mood stayed with me until the following day when out of simple curiosity (now I know that it was stupidity) I decided to read newspapers, both traditional and online. I read them and I was shocked. Photographs featured something different; reporters had better seats, or what? It was also possible that the editor-in-chief had made a mistake and included pictures from a different “performance.” In a word, what I read had nothing to do with what I had seen with my own eyes the previous day.

My complaints may seem rather funny. In the end, “nobody is kept at gunpoint”, I am not a child, and I know a few tricks of the newspaper trade, so I should not hold any illusions. I did not have to read it and just content myself with my own inner experience. I should have enjoyed it instead of searching for cheap sensation.

I looked into those newspapers because I also wanted to satisfy my curiosity: what “truth” will be preserved for generations to come, forever and ever? Let us not fool ourselves: in several years nobody will inquire if a published article was professional, trustworthy, honest, or dishonest and deceitful, or if the journalist did a hack job or not. All or at least most of the subtleties, contexts, and allusions will have disappeared, faded, and ceased to be legible. The article will be all that remains and in the absence of other sources it will stand as a testimony that things were the way they were and no other way was possible. My feelings, my memories, my “truth” will have disappeared... Sometimes I feel sorry that I am not a journalist because I could make my contribution. Perhaps it would do some good, who knows?

But wait... I am a writer too! I also know how to “manipulate”... I can make some things more visible and others less evident. I could play just like those “historians” who would remove unwanted people from photographs printed in books and newspapers after each political change... I admit that I felt a great responsibility: I wanted to write about the festival and the accompanying exhibition but my text turned into an examination of my conscience.

So, I will now cautiously return to the topic. The third edition of Art & Documentation Festival is under way. It is a festival of artists and archivists. [...] It examines relations between art and narratives about it. The question if documentation has been turning itself into art is also an object of investigation... Leaving aside this complicated issue, I am keen to inform that there was (again) a very good exhibition at Galeria Wschodnia. It was called *Reconstruction*, and it was created by a Warsaw-based artist Karolina Breguła. On April 15, there was an event thus announced: "public sorting of the archive [the archive of Galeria Wschodnia]. Everyone is invited to join and co-operate with us. The culmination of the archiving process will take place between 8:30 pm and 10 pm." Indeed, anyone who wanted, and there were many, received white gloves and could begin the sorting. It looked like this: in the largest room, there was a long dining table brought from the kitchen, with piles of papers, prints, posters, photographs, manifests, invitations, publications, pieces of printed paper, proclamations and appeals, reproductions, photocopies... The artist was in the center, looking like a doctor or a pharmacist in white gloves. She was assisted by Adam Klimczak and Jerzy Grzegorski, who run the gallery. They were both dressed in ceremonial white shirts. The trio was playing first fiddle: they were looking through the documents, sorting them, putting them into folders, and ticking them off on a list; from time to time they were checking something on a computer screen. Viewers crowded around the table, helping any way they could: they were reading, pointing to some documents and passing others, and asking where to put individual items. Everyone was very busy late into the night...

May 2011

**Pierwodruki artykułów zamieszczonych  
w sekcji *Teksty historyczne***

**First prints of articles included in  
the *Historical Texts* section**

Busza Jerzy, *Wspomnienia z wystawy, której nie było*, niepublikowany / unpublished

Robakowski Józef, *Galeria życia*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 1990, nr 5, s. 2–3.

© Copyright by Łódzki Dom Kultury

Ciesielska Jolanta, *Na przykład Wschodnia*, [w: / in:] „Obieg. Informator”, kwiecień 1990, s. 1–2. Dzięki uprzejmości Autorki / Courtesy of the Author

Morzuch Maria, [b.t., j. pol. i ang. / untitled, Polish and English (trans. M. Świerkocki)], [w: / in:] *Kręgi Wschodniej / The Circles of Wschodnia*, katalog wystawy / exhibition catalog, Galeria Wschodnia, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991, nlb. / n.p. Dzięki uprzejmości Autorki / Courtesy of the Author

Klimczak Adam, *W kręgu „Wschodniej” / In the Circle of “Wschodnia”* (trans. M. Świerkocki), [w: / in:] „Exit” 1991, nr 7, s. 265–273. Dzięki uprzejmości Autora / Courtesy of the Author

Cholewiński Maciej, *Wystawa nieśmiała*, [w: / in:] „Verte. Tygodnik Kulturalny”, dodatek do / supplement to „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 20.07.1995, s. 2.  
© Copyright by Agora S.A.

Cholewiński Maciej, *Szklany lód z zaszuszonymi roślinami*, [w: / in:] „Verte. Tygodnik Kulturalny”, dodatek do / supplement to „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 10.11.1995, s. 2.  
© Copyright by Agora S.A.

Cholewiński Maciej, *Świątynia Sybilli*, [w: / in:] „Verte. Tygodnik Kulturalny”, dodatek do / supplement to „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 5.03.1996, s. 2.  
© Copyright by Agora S.A.

Cholewiński Maciej, *Symetryczna Wschodnia*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 8.05.1997, s. 4. © Copyright by Agora S.A.

Cholewiński Maciej, *Koncert na trumnę*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 23.03.1999, s. 4. © Copyright by Agora S.A.

Cholewiński Maciej, *Potęga imitacji*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 2002, nr 12, s. 46–47.  
© Copyright by Łódzki Dom Kultury

Cholewiński Maciej, *Archiwiści kontra artyści*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 2011, nr 6, s. 37–38.  
© Copyright by Łódzki Dom Kultury



**Z archiwum  
Galerii Wschodniej /  
From the Archive of  
Galeria Wchodnia**

**'84**

**'17**











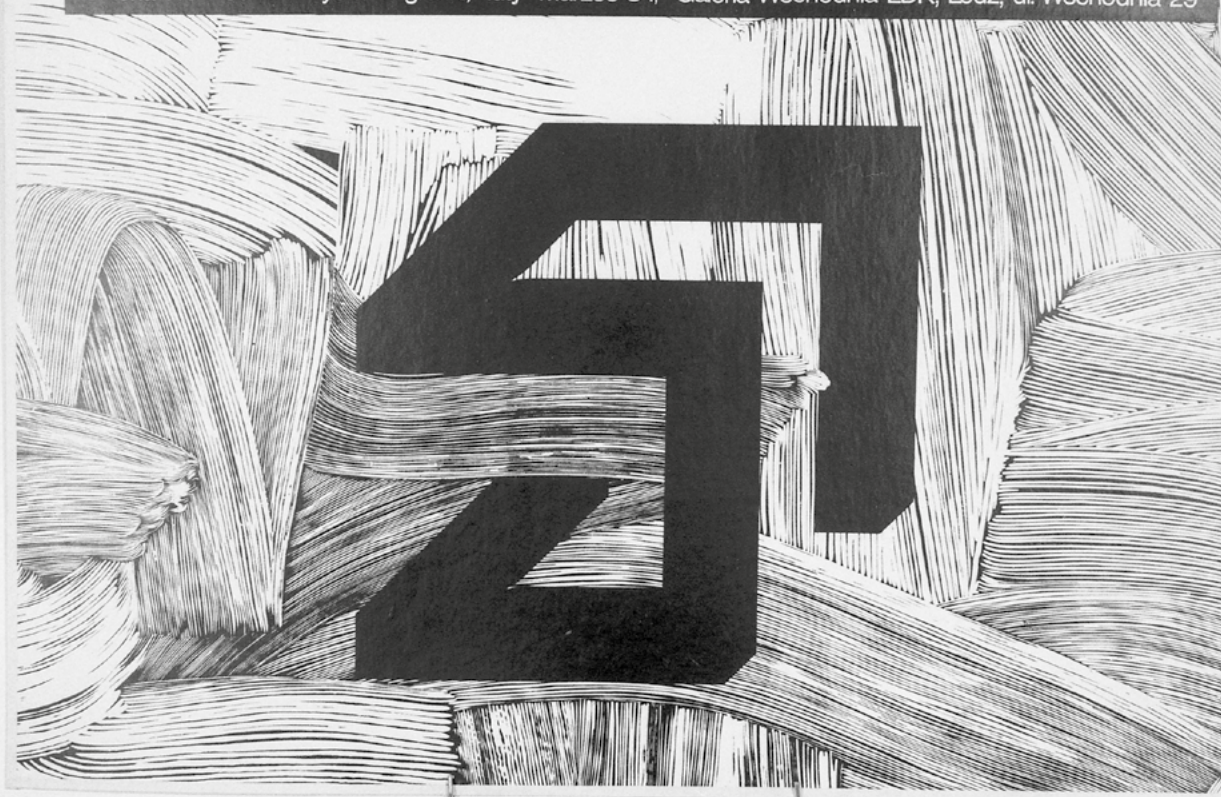
# '84

**Janusz Cegieta, Paweł Duraj, Jerzy Grzegorski,  
Adam Klimczak, Mirosław Ledwośński (Łódź)**

*Wystawa grafiki / Exhibition of Graphic Prints*

↑ plakat projektu / poster designed by: Zbigniew Zieliński

→ w środku / in the center: Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak







**Leonard Grabowski** (Łódź)

*Typografia, książki unikatowe, obiekty ekstatyczne /  
Typography, Unique Books, Ecstatic Objects*



# '85

**Wiesław Markowski** (Gdańsk)

*Wiesław Markowski 1938-1978. Malarstwo, grafika, rysunek /*  
*Painting, Graphic Prints, Drawing*

w środku, od lewej / in the center, from the left: Adam Klimozak,  
Jerzy Grzegorski, Ryszard Hunger

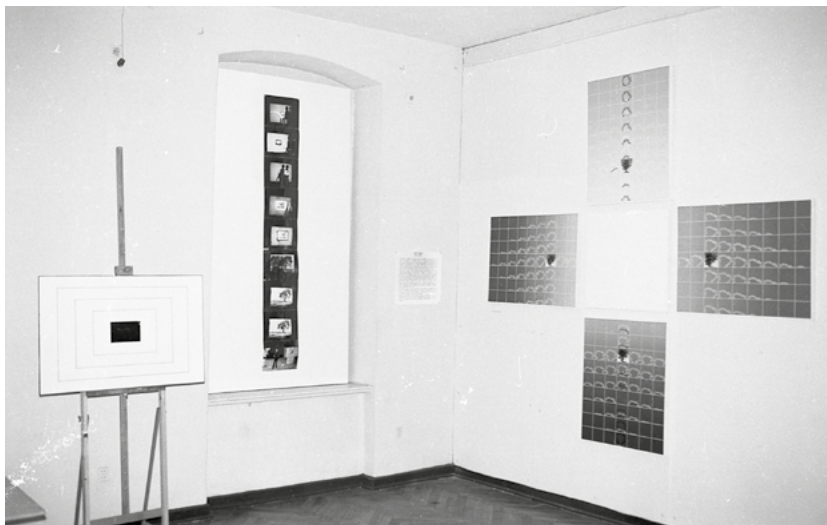
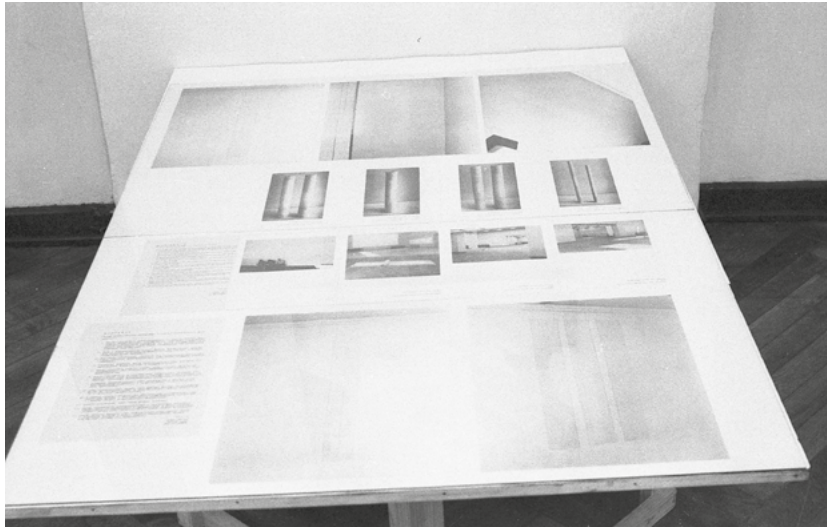


**Stano Filko** (Czechostowacja / Czechoslovakia)

*Białe przestrzenie. Prace z lat 1973-1978 / White Spaces. Works from 1973-1978*

**Stano Filko** (Czechosłowacja / Czechoslovakia)

*Białe przestrzenie. Prace z lat 1973-1978 / White Spaces. Works from 1973-1978*



**Grzegorz Sztabiński** (Łódź)

*6 lat (obrazy, rysunki) / 6 Years (Paintings, Drawings)*

**Dieter Krüll** (RFN / Federal Republic of Germany)

*Rysunki, obiekty / Drawings, Objects*

↑ otwarcie wystawy / exhibition opening

↓ łazienka w Galerii Wschodniej, od lewej / bathroom at Galeria Wschodnia, from the left:  
Dieter Krüll, NN, Mirosław Ledwosiński, Adam Klimczak, Jerzy Grzegorski





**Jan Berdyszak** (Poznań)

*Katedra* (instalacja 1985). *Studia po...* (grafika 1979-1983) / *Cathedral* (1985 installation).  
*Studies After...* (graphic prints 1979-1983)

↑ widok wystawy / exhibition view

↓ otwarcie wystawy w korytarzu Galerii Wschodniej,  
na pierwszym planie / opening of the exhibition in the hall of Galeria Wschodnia,  
in the foreground: Jan Berdyszak, Adam Klimczak

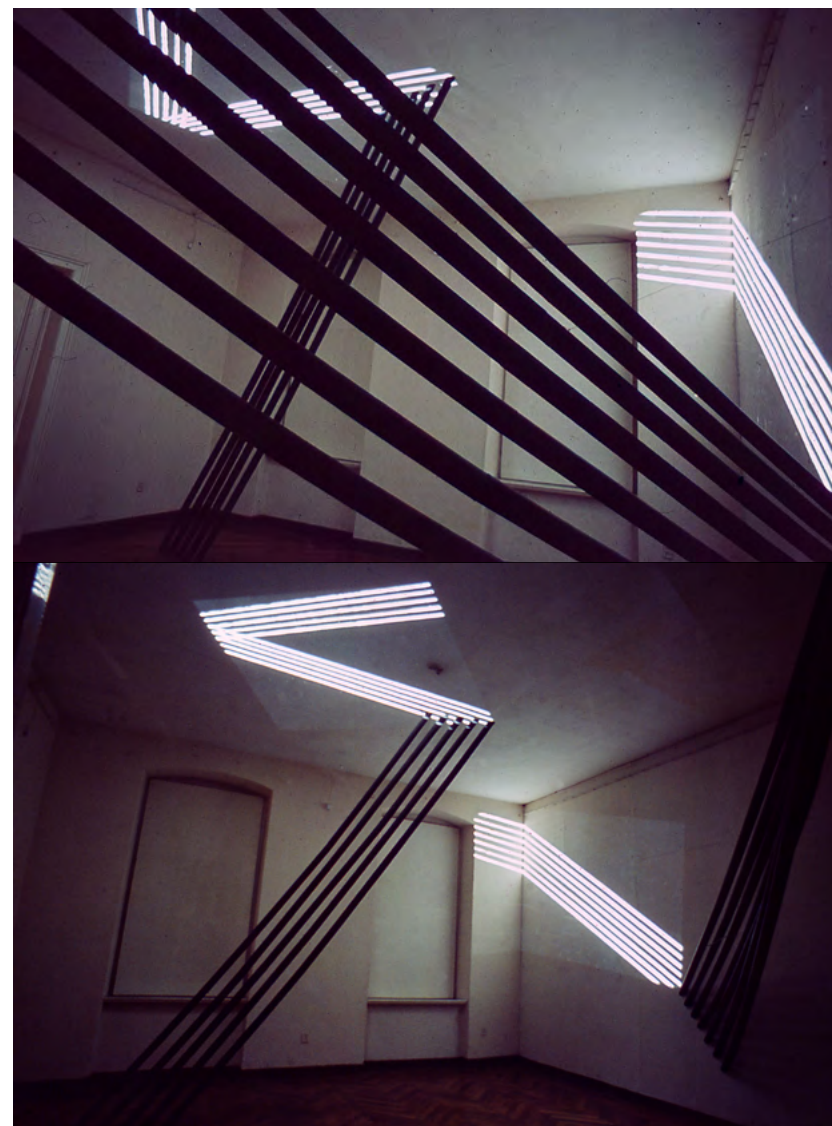
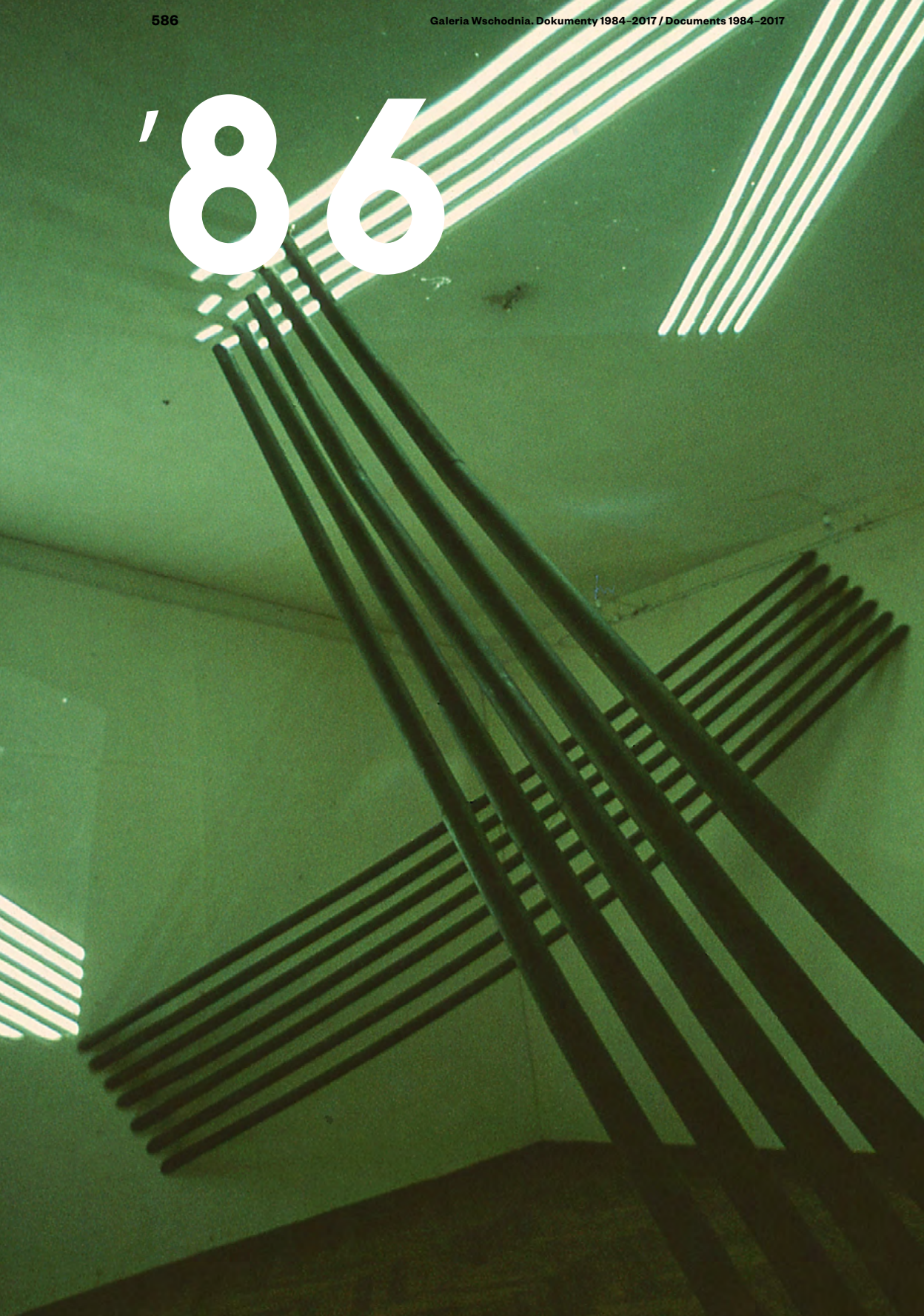


**Jan Berdyszak** (Poznań)

*Katedra* (instalacja 1985). *Studia po...* (grafika 1979-1983) / *Cathedral* (1985 installation).  
*Studies After...* (graphic prints 1979-1983)

od lewej / from the left: Jacek Bigoszewski, Maria Kornatowska, Janina Ładnowska,  
Tadeusz Pawłowski, NN, Jan Berdyszak





**Antoni Mikołajczyk** (Łódź)

*Lina, przestrzeń, światło* (instalacje i fotografie) /  
*Line, Space, Light* (installations and photography)





**Andrzej Chętko, Leonard Grabowski (Łódź)**

*Mail-Game (sztuka poczty / mail-art)*

→ w środku, od lewej / in the center, from the left: Jerzy Grzegorski, Józef Robakowski, Adam Klimczak



19-tu MIESIĘCY ABY  
 Z BYCIA "VAGUE" STAC' SIĘ  
 AU "VOGUE" ORAZAK SIĘ WŁĄC  
 RÓWNIĘ SŁNY MORALNIE CO NEUE  
 DOJCZE WELLE ≈ PISS-TAB  
 NIE JEST W PRAWDZIE NEOEKSPRES-  
 ALE PRZYNAJMNIEJ NIE JEST NAD  
 MIELNIE ZALEŻNY OD KROJY  
 SPODNI I KOŁORU W KOSON...  
 NALEŻY DO "EROKU" POSTINDYST-  
 RIALNET I "OKRESU  
 ENERGETYCZNEJ ŚMIERCI  
 SUTUK"

SJO  
 NIS  
 TY  
 CZNY

TYLKO HIPERMANIERYZM  
 ZAPOWIADA ŻYCIE  
 DŁUGIE I  
 TWORDE...

are boys

ele...



13 OBRA  
 ZOW 13  
 FOTOGRAFII ORAZ  
 SYNESTETYCZNY POKAZ  
 FILMOWY

E S I T I V U PUNK

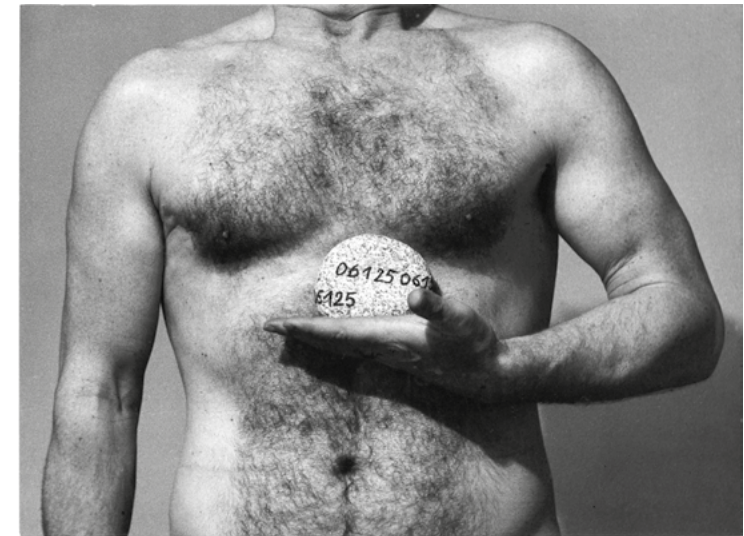
MAREK KAMIENSKI  
 MALARSTWO, FO-  
 TOGRAFIA, VIDEO  
 PERFORMANCE  
 "PER ASS, HOLE  
 AND CELLO" LUTY 1986

GALERIA WSCHODNIA VI WSCHODNIA 29 m<sup>3</sup>

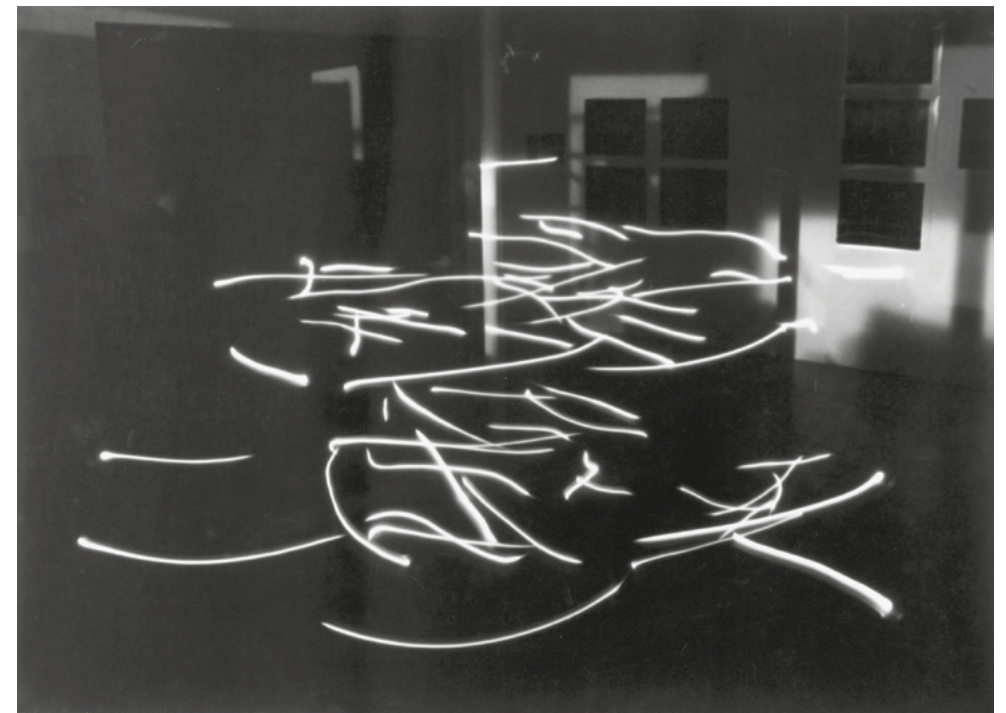
Marek Kamiński (Katowice)  
 Malarstwo, fotografia, videoperformance „Per Ass, Hole and Cello” /  
 Painting, Photography, Videoperformance "Per Ass, Hole and Cello"  
 autorski plakat wystawy / exhibition poster designed by the artist



*Postawy. Fotografia / Attitudes. Photography*  
**Józef Robakowski**, z cyklu *Fetysze*  
 (obiekt Zygmunta Rytka) / from the *Fetishes*  
 series (object by Zygmunt Rytka)



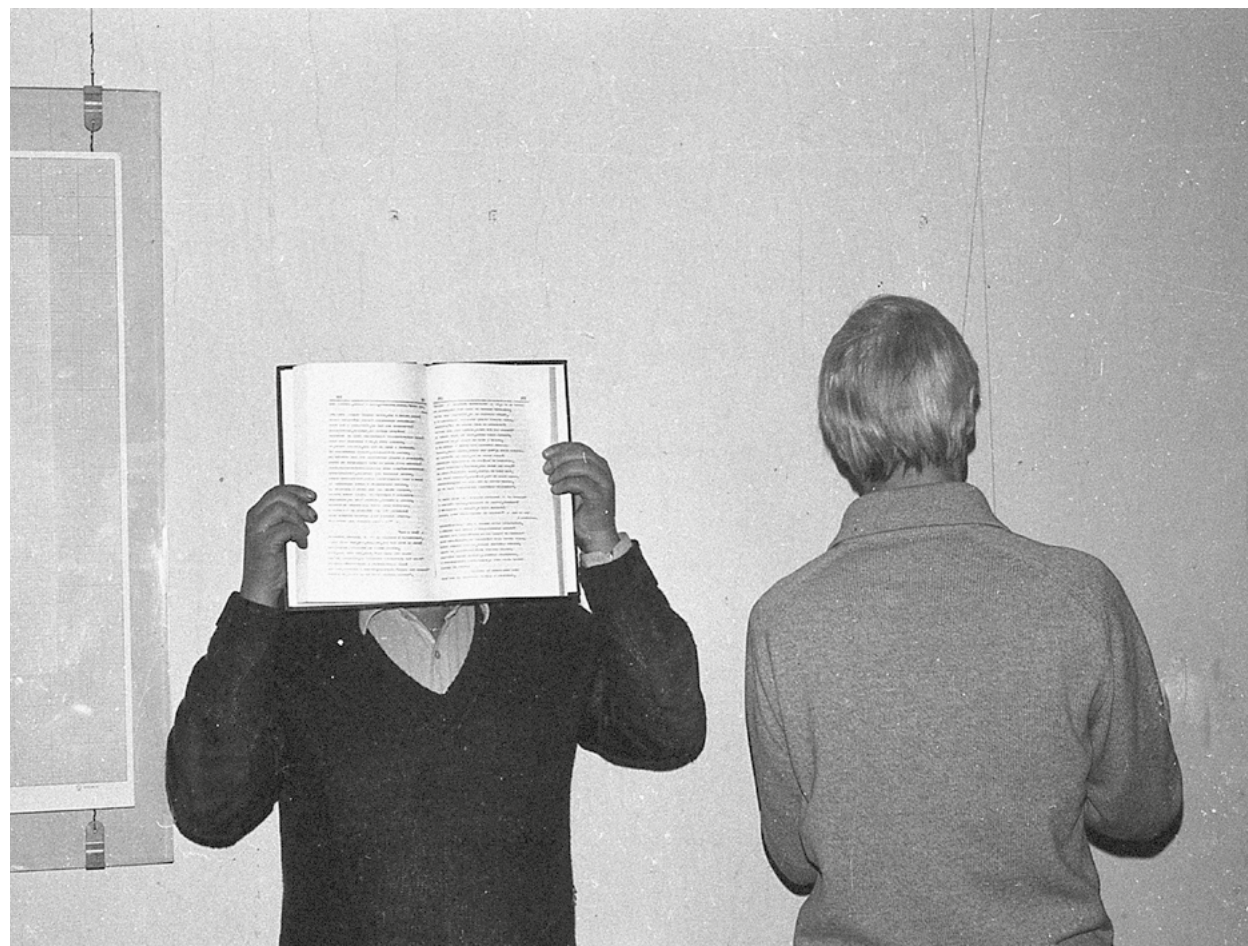
*Postawy. Fotografia / Attitudes. Photography*  
**Antoni Mikołajczyk**, *Przestrzeń i światło*, zdjęcie – zapis akcji w Galerii Sponz w Amsterdamie /  
*Space and Light*, photograph – recording of the action at Sponz Gallery in Amsterdam



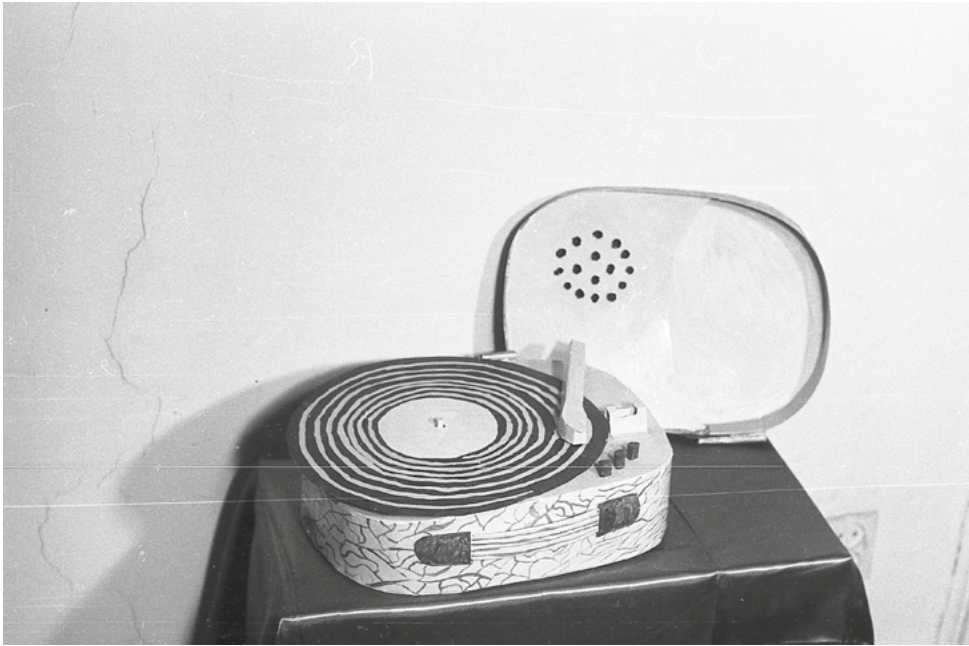
*Postawy. Fotografia / Attitudes. Photography*  
**Natalia LL**, z cyklu / from the *Apage Satanas* series

# '87

**Andrzej Ciesielski** (Koszalin)  
*Piszęcosłyszę / IwritewhatIhear*







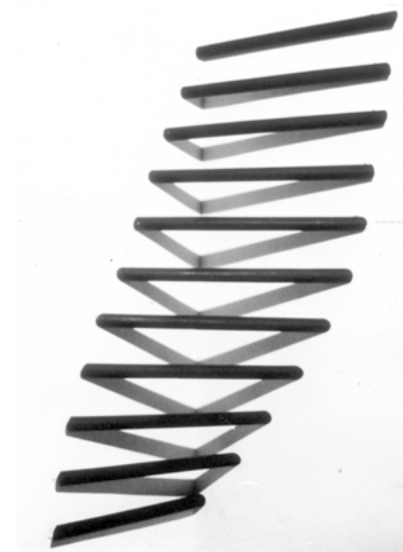
**Sibylle Hofer** (RFN / Federal Republic of Germany)  
*Budujemy mosty dla Pana Starosty. Obiekty, obrazy /*  
*Building Bridges for the Foreman. Objects and paintings*  
 ← otwarcie wystawy / exhibition opening





*Utopia i Rzeczywistość / Utopia and Reality*  
 ↑ **Józef Robakowski**, *Wstęga / Strip*

→ **Antoni Mikołajczyk**, *Utopia*

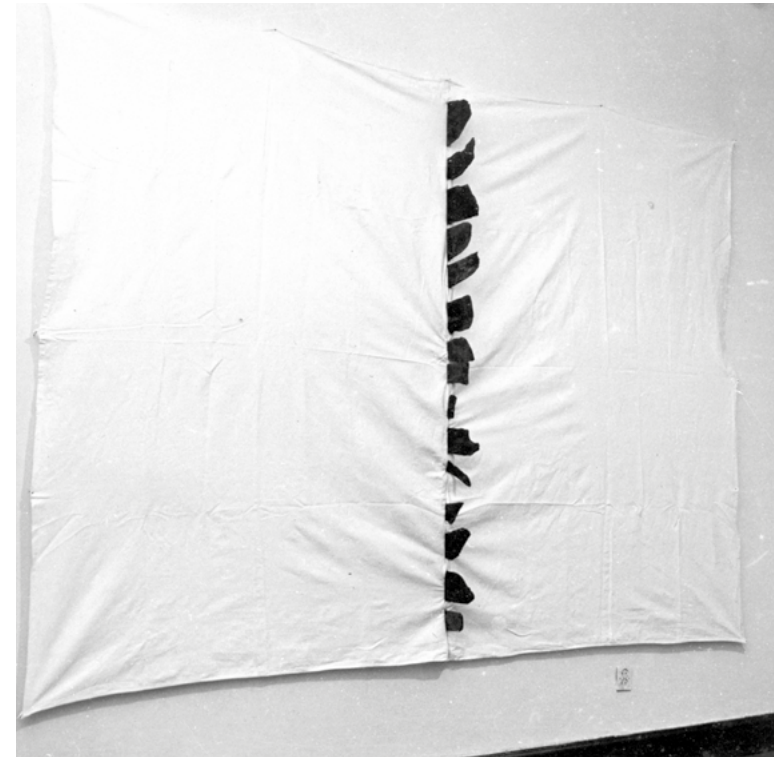


I Majowka Artystyczna *Złote Czołko / Golden Head* – 1st May Day Art Picnic  
 ↑ **Marek Janiak**, *Historia baby zagadanej z koleżanką przy praniu / The Story of a Wench That Talked to a Friend When Doing Laundry*  
 ← **Marek Janiak**, *Historia baby wsadzonej do pieca w celu wygonienia choroby / The Story of a Wench That Got Put in an Oven in Order to Expel a Sickness*

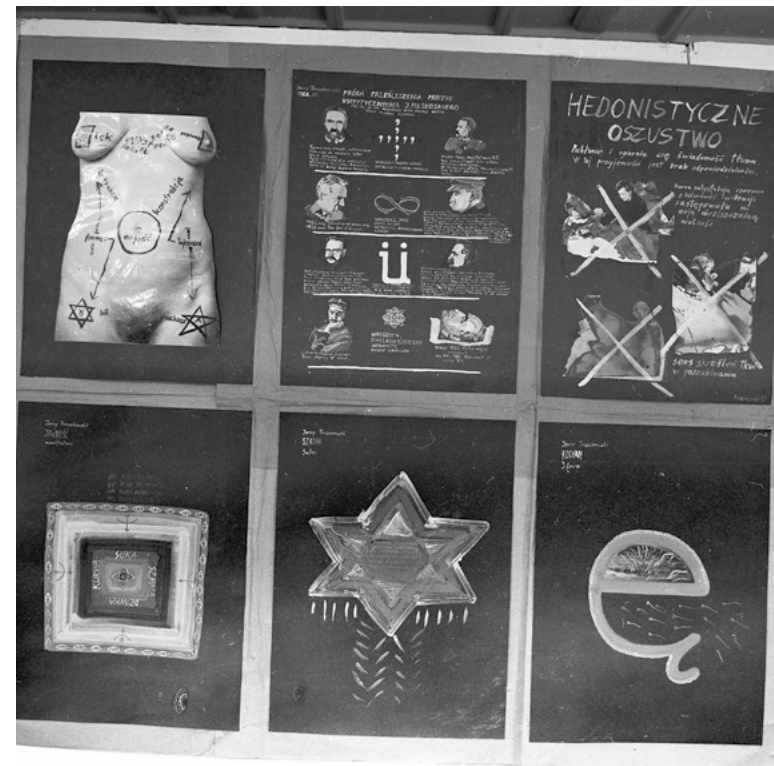




II Biennale Sztuki Nowej / 2nd Biennale of New Art  
 Biuro Wystaw Artystycznych / Art Exhibition Office, Zielona Góra  
**Sibylle Hofer** obok swojej pracy *Miasto* / next to her work *City*



II Biennale Sztuki Nowej /  
 2nd Biennale of New Art  
 Biuro Wystaw Artystycznych /  
 Art Exhibition Office, Zielona Góra  
**Jerzy Grzegorski**, *Tym, którzy  
 wiedzą* / *To Those Who Know*



II Biennale Sztuki Nowej  
 Biuro Wystaw Artystycznych,  
 Zielona Góra  
 prace **Jerzego Truszkowskiego**:  
*Nicość-Abstrakcja- Pełnia*,  
*Próba prześledzenia procesu  
 usceptycznienia Józefa Piłsudskiego*,  
*Hedonistyczne oszustwo*, *Jawność*,  
*Szatan*, *Kocham*  
 2nd Biennale of New Art  
 Art Exhibition Office, Zielona Góra  
 works by **Jerzy Truszkowski**:  
*Nothingness-Abstraction-Plenitude*,  
*An Attempt to Follow the Process of  
 Skepticalization of Józef Piłsudski*,  
*Hedonic Deception*, *Manifestness*,  
*Satan*, *I Love*





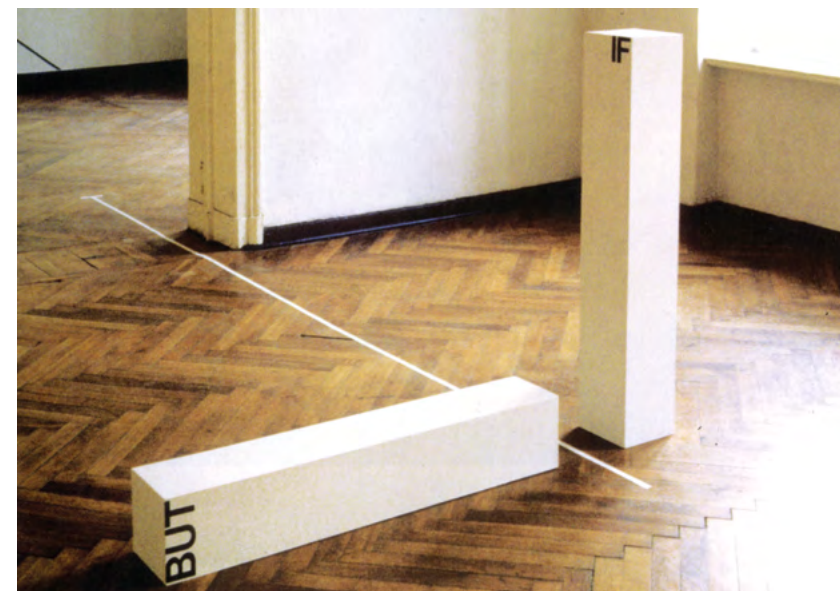
II Biennale Sztuki Nowej  
 Biuro Wystaw Artystycznych, Zielona Góra  
 prace **Zbigniewa Libera**: *Geniusz artysty w wymiarze psychologicznym*; *Perseweracja mistyczna*; *Obrzędy intymne*, *Niektóre kobiety, dla których onanizowałem się w latach 1977–1987*; *Niektóre kobiety, dzieci i mężczyźni, dla których onanizowałem się*  
 2nd Biennale of New Art  
 Art Exhibition Office, Zielona Góra  
 works by **Zbigniew Libera**: *The Artistic Genius in the Psychological Dimension*, *Mystical Perseveration*, *Intimate Rituals*, *Some Women I Masturbated to in 1977–1978*, *Some Women, Children and Men I Masturbated to*



**Andrzej Paruzel** (Warszawa)  
*Sznurowadła w kolorze zieleni weneckiej* (instalacja) / *Venetian Green Shoelaces* (installation)



**Andrzej Paruzel** (Warszawa) *Sznurowadła w kolorze zieleni weneckiej* (instalacja) / *Venetian Green Shoelaces* (installation)  
w środku, od lewej / in the center, from the left: Andrzej Paruzel, Wojciech Malessa, Jacek Józwiak, NN; po prawej / right: Grzegorz Przyborek



**Peter Downsborough** (USA)

*i (AND)*

↑ widok wystawy / exhibition view

↓ w środku / in the center: Maria Morzuch, po prawej / right: Peter Downsborough



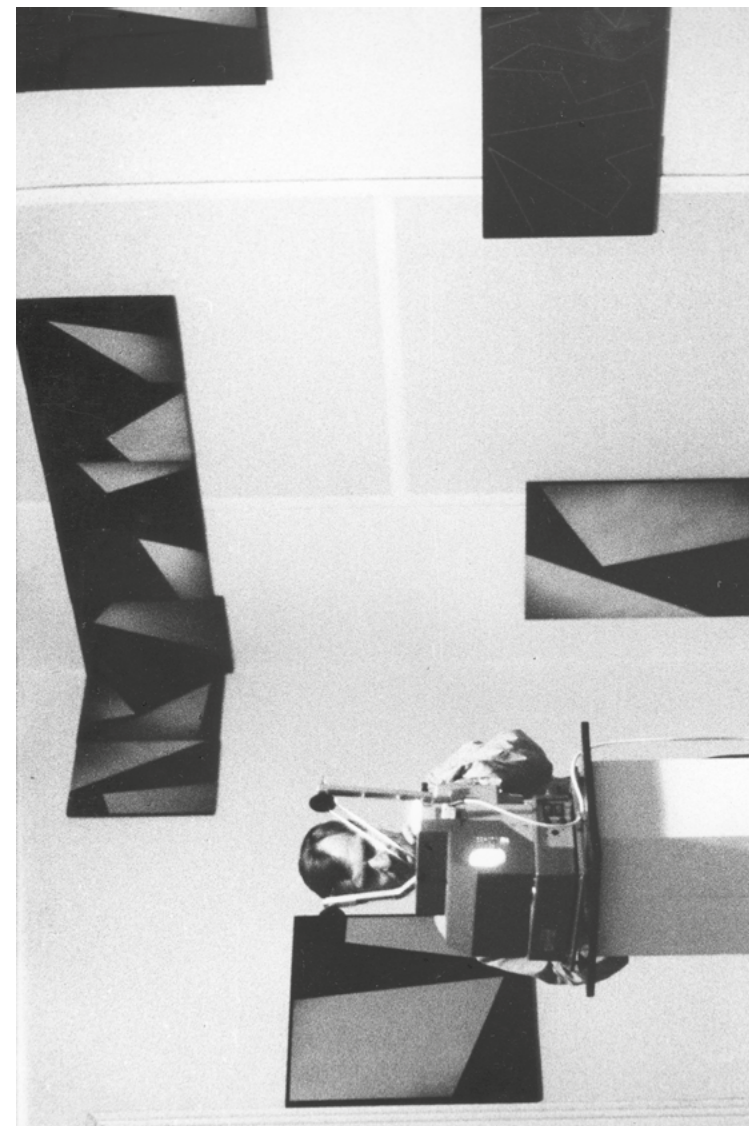


**Józef Robakowski** (Łódź)

*Gabinet kątów energetycznych / Chamber of Energy Angles*

↑ otwarcie wystawy / exhibition opening

↓ od lewej / from the left: Jerzy Grzegorski, Józef Robakowski, Piotr Tomczyk, Witosław Kuzyszyn, Jacek Bigoszewski, Andrzej Paruzel, Grzegorz Przyborek

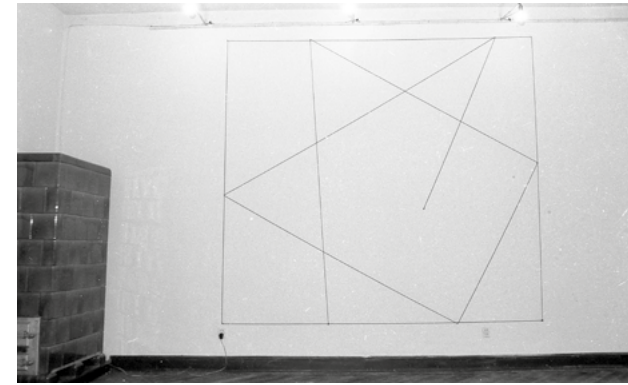


**Józef Robakowski** (Łódź)

*Gabinet kątów energetycznych / Chamber of Energy Angles*



**Ivan Kafka** (Czechosłowacja /Czechoslovakia)  
*Kopce i skupiska – dwa stany możliwego dążenia* (instalacja i fotografie) / *Piles and Concentrations: Two States of Possible Pursuit* (installation and photographs)  
 przygotowania do wystawy / preparations for the exhibition



**Elżbieta Kalinowska** (Koszalin)  
*Zapis znaku* (instalacja, malarstwo) /  
*Recording of a Sign* (installation, paintings)



**Tomasz Samosionek** (Łódź)  
*Linia, ziarno i przestrzeń. Fotografie z lat 1982-1987* (fotografia, instalacja) / *Line, Grain and Space. Photographs from 1982-1987* (photography, installation)





**Tomasz Samosionek** (Łódź)

*Linia, ziarno i przestrzeń. Fotografie z lat 1982-1987 (fotografia, instalacja) / Line, Grain and Space. Photographs from 1982-1987 (photography, installation)*

'88

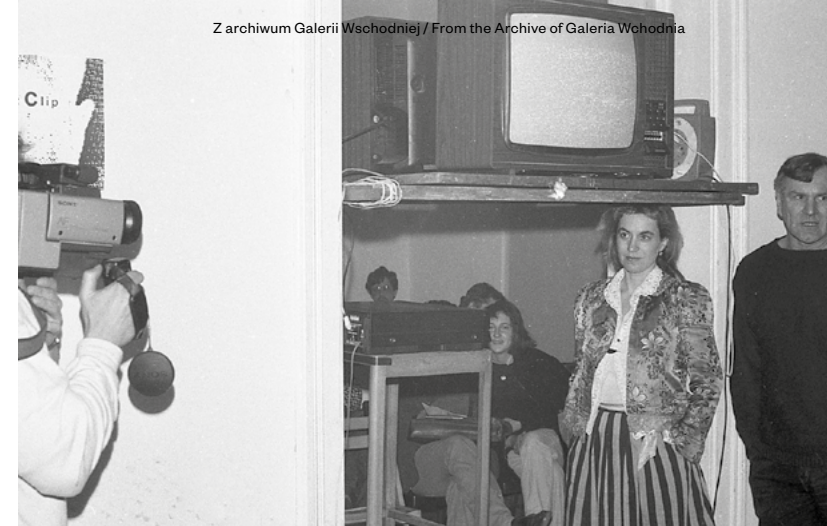


**Teatr im. Kici-Koci / Kici-Koci Theater** (Łódź, Warszawa)  
*Jasełka / Nativity Play*





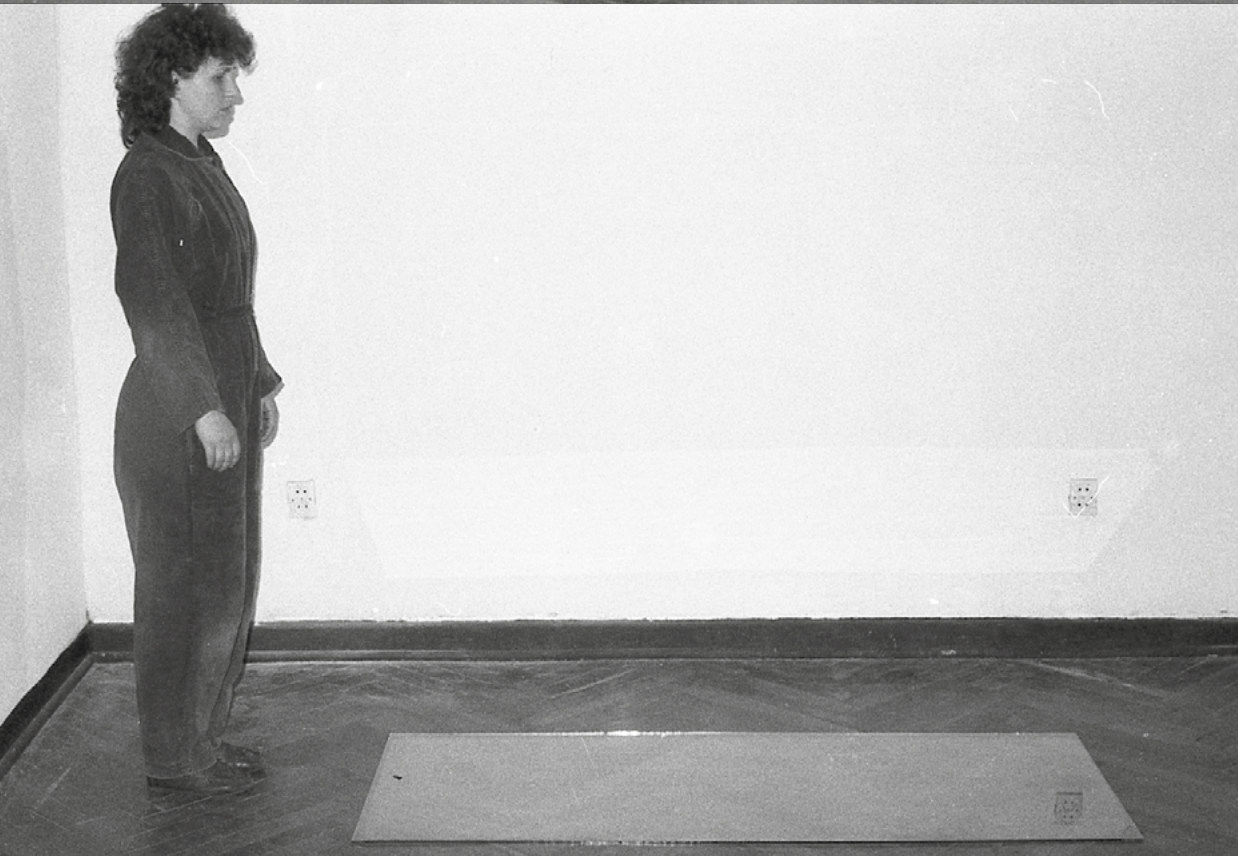
**Zbigniew Warpechowski** (Sandomierz)  
*Azja / Asia* (performance)



II Międzynarodowy Festiwal  
*Video-Art-Clip* / 2nd *Video-Art-Clip*  
International Festival  
↑ po prawej / right: Vera Bódy,  
Józef Robakowski  
→ w pierwszy rzędzie, od lewej / first  
row, from the left: Józef Robakowski,  
Lechosław Czołnowski, Lech  
Lechowicz; w drugim rzędzie, po  
prawej / second row, right: Ryszard  
W. Kluszczyński; w trzecim rzędzie,  
w środku / third row, in the center:  
Andrzej Chętko; z tyłu, w środku /  
at the back, in the center: Tadeusz  
Pawłowski







**Anna Piotnicka** (Wrocław)  
*Co jest na górze – jest na dole* (instalacja) /  
*As Above, So Below* (installation)





II Majówka Artystyczna *Złote Czołko* /  
*Golden Head* – 2nd May Day Art Picnic  
**Wojciech Zamiara** (Gdańsk)

od A

ZNAK

do V

*From Badge to Sign*

realizacja plenerowa na podwórku kamienicy /  
 public space work in the courtyard of a tenement house





II Majowka Artystyczna *Złote Czółko* /  
*Golden Head - 2nd May Day Art Picnic*  
**Paweł Kwaśniewski** (Warszawa)  
*Pieśń o różowym trójkącie*  
 (performance) / *A Pink Triangle Song* (performance)





II Majówka Artystyczna *Złote Czółko / Golden Head* – 2nd May Day Art Picnic  
**Jumalan Teatteri** (Finlandia / Finland)  
*Katharsis* (spektakl) / *Catharsis* (show)

II Majówka Artystyczna *Złote Czółko / Golden Head* – 2nd May Day Art Picnic  
 akcja plenerowa na terenach PWSSP  
 w Łodzi / public space action within  
 the State Higher School  
 of Visual Arts in Łódź

**Łódź Kaliska**  
 aranżacja zdjęcia i filmu wg obrazu  
 Hieronima Boscha *Wóz z sianem* /  
 photograph and film after *The Haywain*  
*Triptych* by Hieronimus Bosch  
 w środku / in the center:  
 Adam Klimczak



II Majówka Artystyczna *Złote Czółko / Golden Head* – 2nd May Day Art Picnic  
 Teatr Studyjny w Łodzi /  
 The Studio Theater in Łódź

**Łódź Kaliska**  
 Teatrzyk Łódzi Kaliskiej  
*Kinder haben Rechte / Kinder haben Rechte*  
 – a theatre play of Łódź Kaliska  
 na pierwszym planie performance Adama  
 Rzepeckiego *Przed wszystkim jestem*  
 artystą polskim / in the foreground Adam  
 Rzepecki's performance *I Am Above All a*  
 Polish Artist







II Majowka Artystyczna *Złote Czółko* / *Golden Head* – 2nd May Day Art Picnic  
**Mikołaj Smoczyński** (Lublin)  
*Wystąpienie II* (instalacja, fotografia) / *Appearance II* (installation, photography)



II Majówka Artystyczna *Złote Czółko / Golden Head* – 2nd May Day Art Picnic

**Mikołaj Smoczyński** (Lublin)

*Wystąpienie II* (instalacja, fotografia) / *Appearance II*  
(installation, photography)



II Majówka Artystyczna *Złote Czółko / Golden Head* – 2nd May Day Art Picnic

**Witosław Czerwonka** (Sopot)

*Przestrzeń przenośna – Sopot w Łodzi* (instalacja) / *A Portable Space – Sopot in Łódź* (installation)







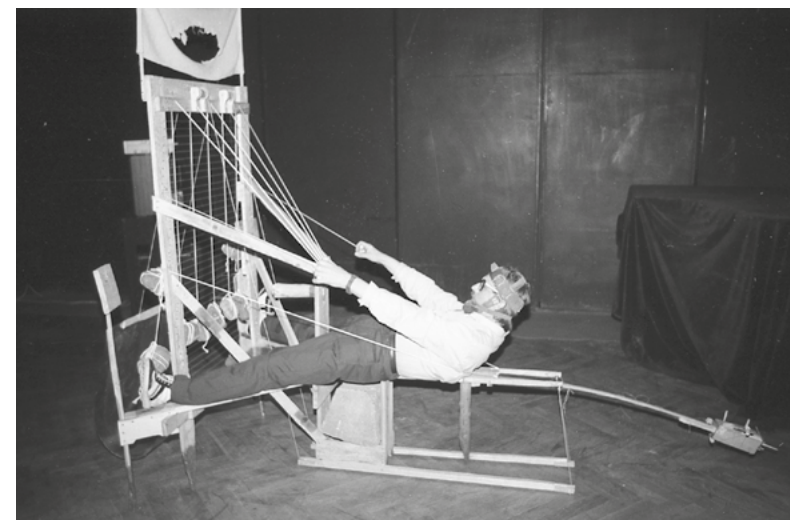
**Elvira Wersche** (Holandia / Netherland)

*Malarstwo / Painting*

**Horst Rickels** (Holandia / Netherland)

*Mercurius Wagen* (instalacja dźwiękowa / sound installation)

↑ w tle prace Elviry Wersche, na pierwszym planie instalacja Horsta Rickelsa /  
in the background: Elvira Wersche's works, in the foreground: Horst Rickels' installation  
↓ performance Horsta Rickelsa / Horst Rickels' performance



*Zająć pozycję. Artyści wobec sytuacji sztuki współczesnej /*  
*Take the Position. Artists in the Face of the Situation in Contemporary Art*  
Dom Środowisk Twórczych

↑ **Edward Łazikowski** (Łódź) pokaz *Obiektu nr 60 A (3)* / presentation of *Object No. 60 A (3)*

↓ pierwszy rząd, od lewej / first row, from the left: Joanna Kiliszek, Jolanta Ciesielska; drugi rząd,  
od lewej / second row, from the left: Jacek Bieliński, Andrzej Paruzel, Maria Bielińska



**Black Market: Norbert Klassen,  
Boris Nieslony, Jacques van Poppel,  
Roi Vaara, Zbigniew Warpechowski**  
*Philosophy & Performance*





**Janusz Bałdyga** (Warszawa)  
 1/2 performance parzysty /  
 1/2 Even Number Performance





Galeria Wschodnia prezentuje Galerię Kalypso / Galeria  
Wschodnia presents Galeria Kalypso  
po lewej / left: Waldemar Petryk,  
po prawej / right: Janusz Ducki



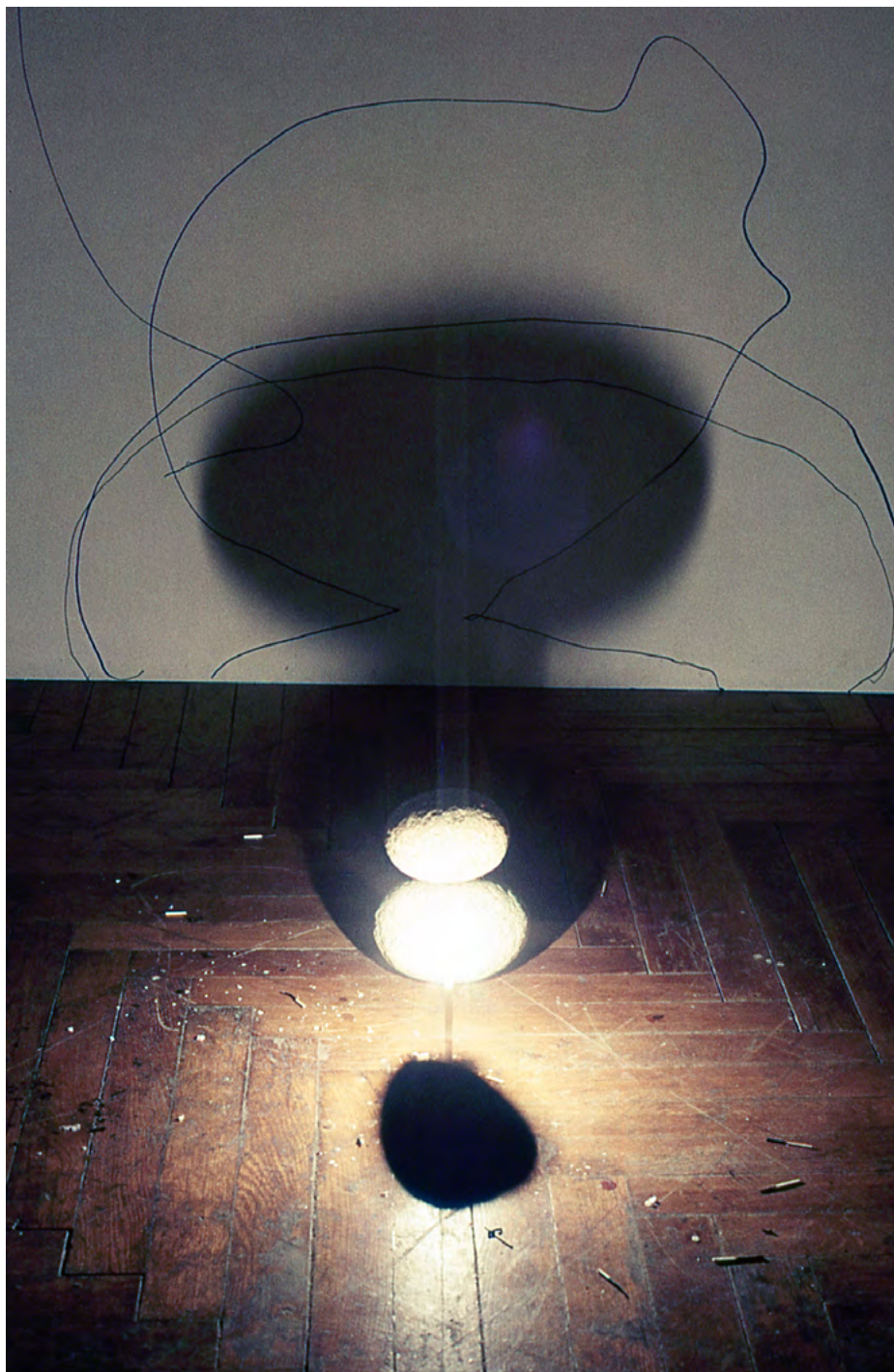
Galeria Wschodnia prezentuje Galerię Kalypso /  
Galeria Wschodnia presents Galeria Kalypso

**Paweł Kwaśniewski**, „O łowach” – akcja / *Concerning Hunt – Action*

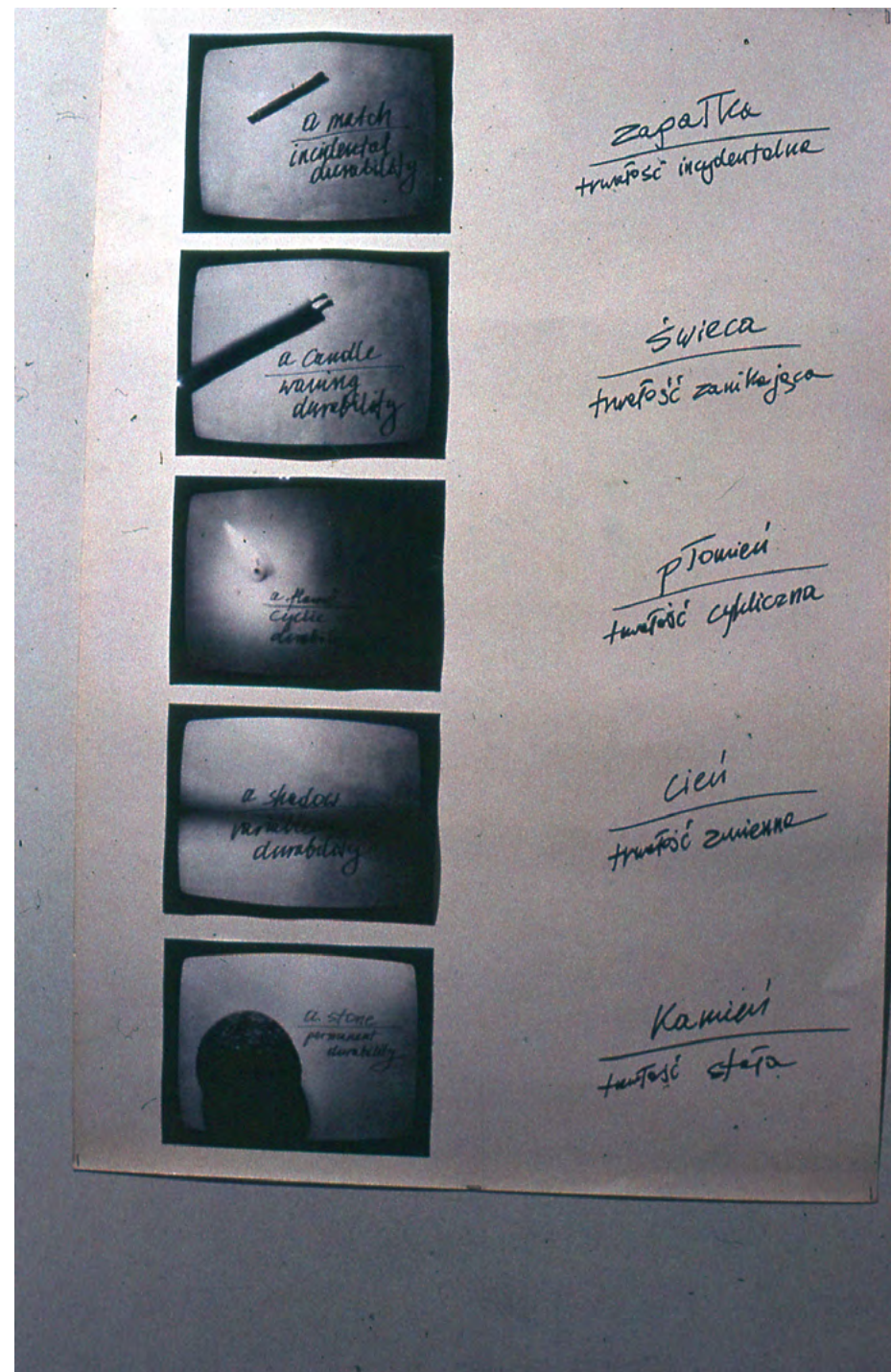








Zygmunt Rytka (Warszawa)  
 Obiekty chwilowe / Temporary Objects





# '89



**Zbigniew Taszycki** (Poznań)  
*Malarstwo / Painting*  
↓ Zbigniew Taszycki i / and Jolanta Ciesielska



**Piotr Bikont, Andrzej Chętko, Jarosław Orłowski**  
*WAY-OUT* (akcja, filmy wideo) / *WAY-OUT* (action, videos)

**Jerzy Czuraj**

*Malarstwo / Painting*

Andrzej Chętko przewierający się przez ścianę Galerii Wschodniej do mieszkania sąsiadki /  
Andrzej Chętko drilling through Galeria Wschodnia's wall into the neighbor's flat







**Piotr Bikont, Andrzej Chętko, Jarosław Orłowski**  
*WAY-OUT* (akcja, filmy wideo) / *WAY-OUT* (action, videos)

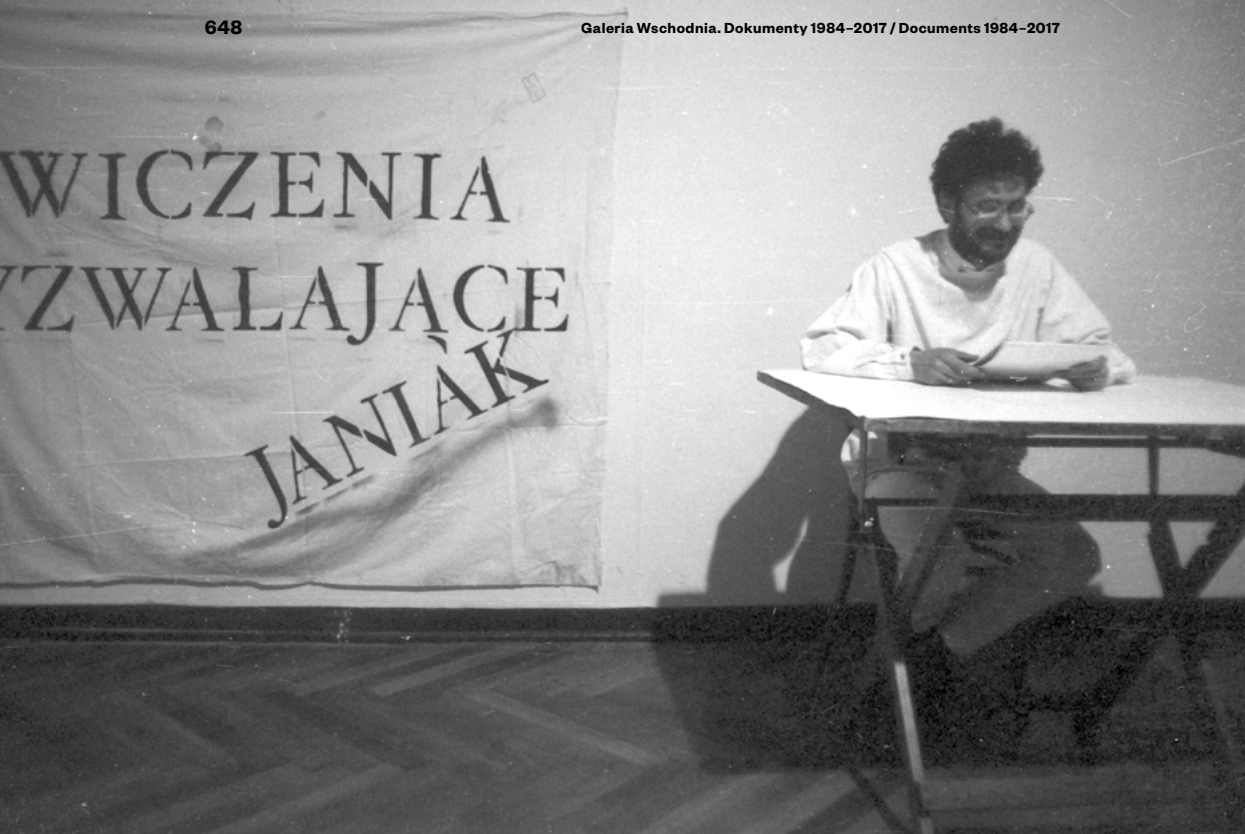
**Jerzy Czuraj**  
*Malarstwo / Painting*

↑ Jerzy Czuraj kontynuujący wiercenie / Jerzy Czuraj continuing the drilling  
 ↓ w środku / in the center: Jolanta Ciesielska, po prawej / right: Jerzy Czuraj



10 lat Łodzi Kaliskiej / 10th anniversary of Łódź Kaliska  
**Andrzej Kwietniewski** (Domaszków)  
*Pani Mela, Kapciśka, Tilof / Ms. Mela, Kapciśka, Tilof*  
 Małgorzata Kapczyńska (Pynio) – „muza” Łodzi  
 Kaliskiej / Łódź Kaliska's muse





10 lat Łodzi Kaliskiej / 10th anniversary of Łódź Kaliska

**Marek Janiak** (Łódź)

*Die Maschinen Arbeiten – Die Leute Singen* (pogadanka z pokazem) czyli *Ćwiczenia wyzwalające. Sesja 6-2 / Die Maschinen Arbeiten – Die Leute Singen* (talk and performance), or *Liberating Exercises. Session 6-2*

↑ pogadanka / talk

→ performance z nożem / performance with a knife



**Moniek Darge, Godfried-Willem Raes** (Belgia / Belgium)

*Logos Duo* (koncert, instalacja, performance / concert, installation, performance)



grupa / group **Hejettes Szomlyazók** (Węgry / Hungary)

*Spragnieni zastępcy* (koncert, performance) / *Thirsty Deputies*  
(concert, performance)

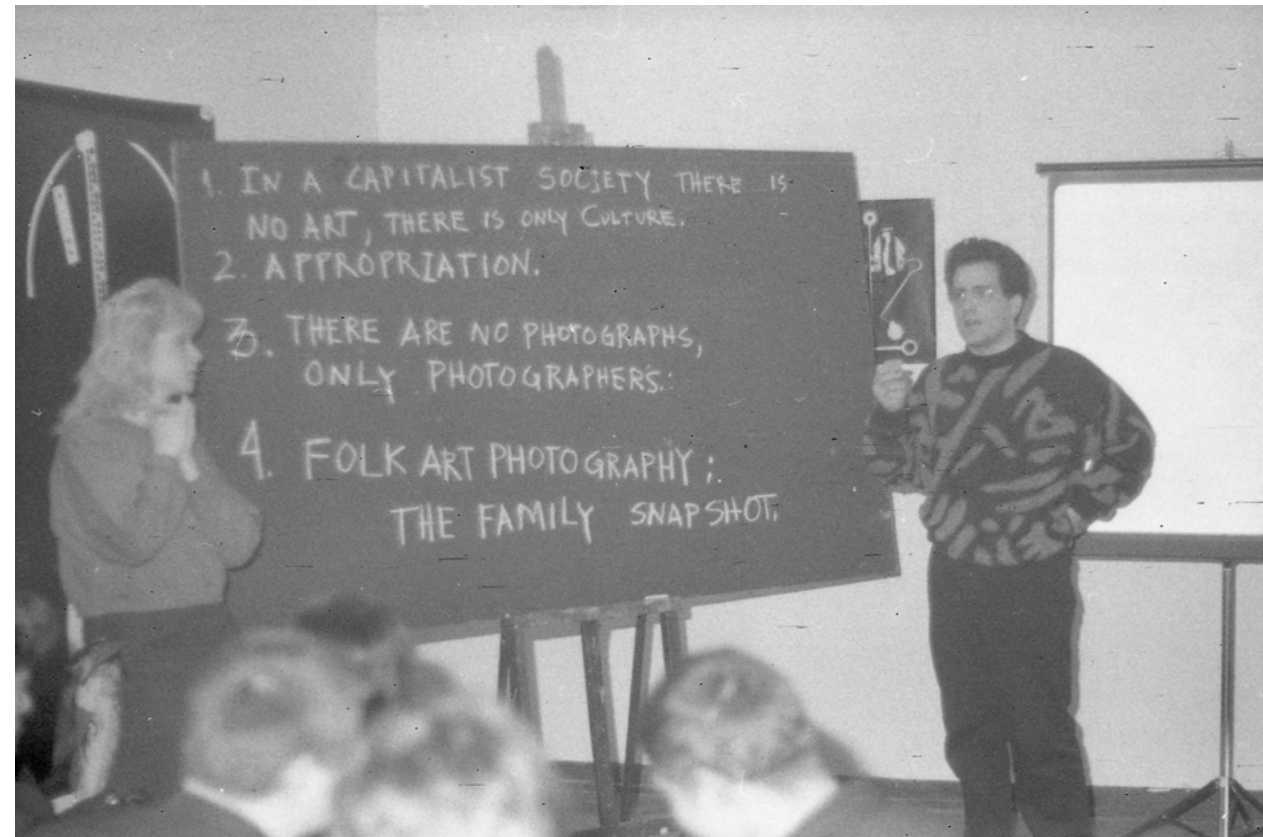






**Paul Panhuysen** (Holandia / Netherlands)  
*Vaselineum Album II*

# '90



**Bruce Checefsky** (USA)  
*American Photography of the 1980s* (wykład / lecture)  
po prawej / right: Bruce Checefsky



**Jan Świdziński** (Warszawa)  
*Rozmyślenia przy śniadaniu* (performance) /  
*Breakfast Deliberations* (performance)



**Leszek Golec** (Radom)  
*Oddycha i mruży oczy* (instalacje, fotografie) /  
*It Breathes and Squints* (installations, photography)





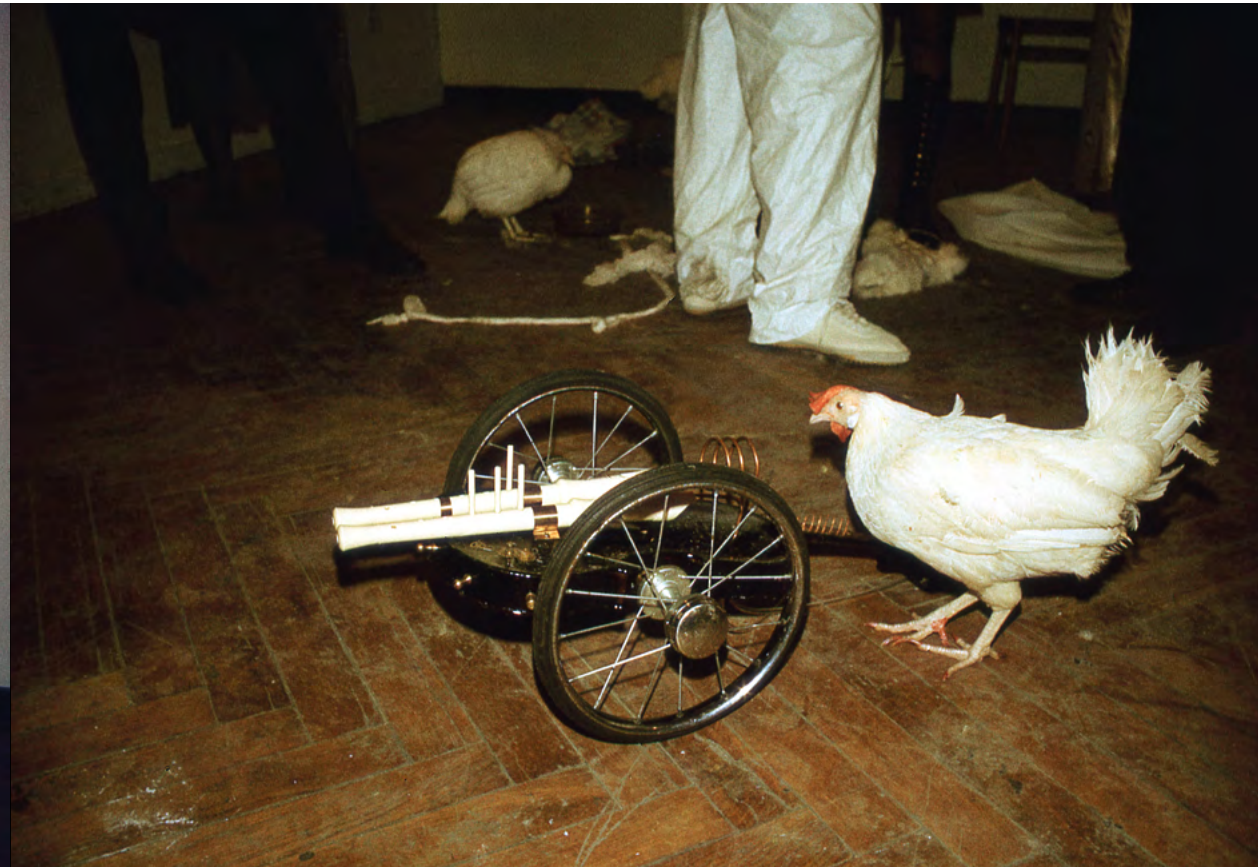
**Zbigniew Warpechowski** (Sandomierz)  
*Bрудna woda* (performance) / *Dirty Water* (performance)





**Łódź Fabryczna (Łódź)**

*Instalacje – trochę z prądu, trochę z pierza...* (performance, instalacja) /  
*Installations - a Bit of Electric Current, a Bit of Down* (performance, installation)





**Susan Morris, Amy Eshoo** (Wielka Brytania / Great Britain)  
*Dwie instalacje / Two Installations*



**Marek Chlanda** (Kraków)  
*Wyobraźnia martwa (instalacja) / Dead Imagination (installation)*





III Majówka Artystyczna *Złote Czółko / Golden Head* – 3rd May Day Art Picnic

**Tilman Kuentzel** (RFN / Federal Republic of Germany)

*Tauben, Kanarien vögel, Wellensittige, Tiegerfinken (Gołębie, kanarki, papużki faliste, zięby tygrysie)*

(realizacje video, instalacje, obiekty dźwiękowe) / *Pigeons, Canaries, Budgies, Tiger Finches*  
(video objects, installations, sound objects)



III Majówka Artystyczna *Złote Czółko / Golden Head* – 3rd May Day Art Picnic

**Elżbieta Kalinowska** (Koszalin)

*Zapis znaku / Recording of a Sign*

performance w bramie kamienicy, w której mieści się Galeria Wschodnia /  
performance in the archway of the tenement house where Galeria Wschodnia is located



**Sibylle Hofter** (RFN / Federal Republic of Germany)  
*Nowe obiekty* (instalacja) / *New Objects* (installation)  
 ↑ widok wystawy w galerii / view of the exhibition in the gallery space  
 ↓ sklep mięsny, ul. Wschodnia 36 / butcher shop at 36 Wschodnia Street



**Teresa Murak** (Warszawa)  
 Z cyklu *Zasiewy – Bioenergetyczna suknia roślinna Teresy Murak dla...* (instalacja) /  
*Sowing – Bioenergy Plant Dress by Teresa Murak for...* (installation)  
 budka policyjna Wydziału Ruchu Drogowego przy zbiegu ulic Strykowskiej i Źródłowej /  
 police booth of the Traffic Department on the corner of Strykowska and Źródłowa Streets  
 od lewej / from the left: Teresa Murak, Antoni Mikołajczyk, Ryszard W. Kluszczyński





*Konstrukcja w Procesie – Back in Łódź 1990 / Construction in Process. Back in Łódź 1990*  
**Alexander Honory** (RFN / Federal Republic of Germany)  
*Points of Subjective Seeing. Reconstruction III*



*Konstrukcja w Procesie – Back in Łódź 1990 / Construction in Process. Back in Łódź 1990*  
**Eric Snell** (Wielka Brytania / Great Britain)  
*Burnt Wood Wall Drawings (instalacja) / (installation)*



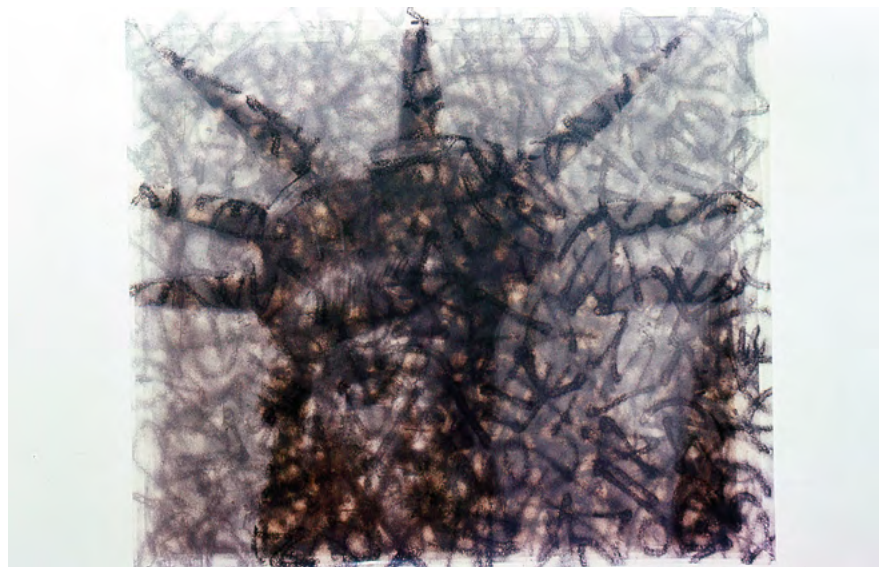


**Andrzej Różycki** (Łódź)

*Performance*

↑ od lewej / from the left: Andrzej Różycki, Adam Klimczak;  
po prawej, z kamerą / right, with a camera: Józef Robakowski





**Krzysztof Cichosz** (Łódź)

*KC/CD* (instalacje fotograficzne) / *KC/CD* (photographic installations)

↓ w środku, od lewej / in the center, from the left: Krzysztof Cichosz, Lechosław Czoznowski, Zbigniew Dudek





'91



**Hilmar Boehle** (Niemcy / Germany)

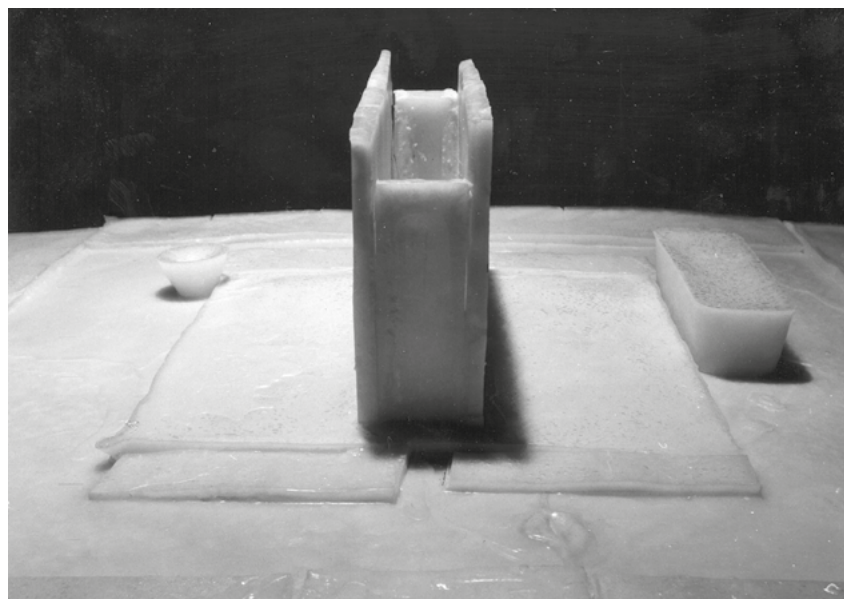
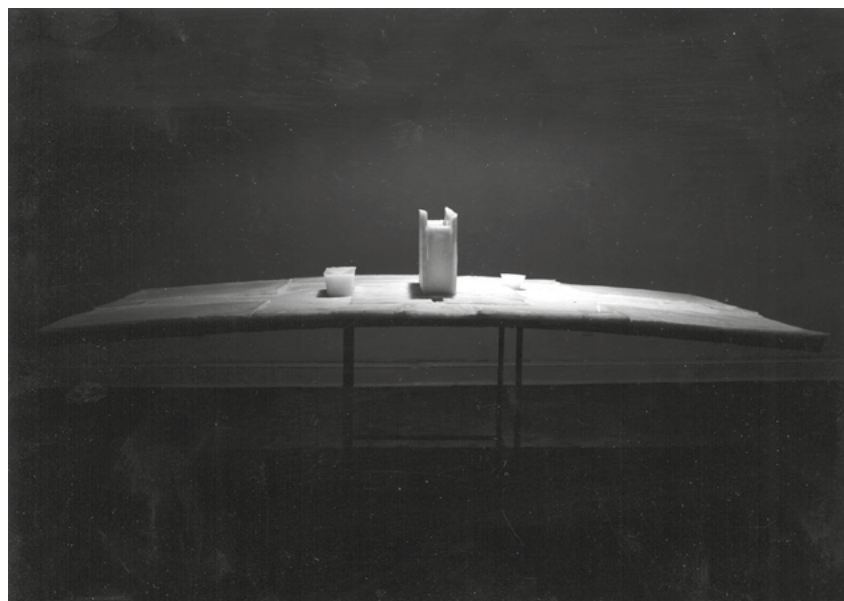
*Lodz und danach* (obiekty przestrzenne / spatial objects)

↑ od lewej / from the left: Ewa Robak, Damian Kuryłto, Hilmar Boehle, Maria Morzuch (z aparatem / with a camera), Adam Klimozak

→ widok wystawy / exhibition view







**Jerzy Grzegorski** (Łódź)  
*...miejsce... / ...the place...* (instalacje / installations)



**Jerzy Grzegorski** (Łódź)  
*...miejsce... / ...the place...* (instalacje / installations)  
 ↑ od lewej / from the left: Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak  
 ↓ od lewej / from the left: Ewa Robak, Adam Klimczak (w lustrze / in the mirror), Maria Morzuch, Paweł Wendorff, Lechosław Czołnowski





**Morgan O'Hara** (USA)

*Przemiana jest podstawowym procesem wszystkich form życia* (rysowanie, opisywanie Łodzi, instalacja) /  
*Transformation is the Basic Process of All Life Forms* (drawing, describing of Łódź, installation)



**Zuzanna Baranowska** (Warszawa)

*Prace* (obiekty przestrzenne) / *Works* (spatial objects)

**Adam Klimczak** (Łódź)

*Podłączyłem się do Wschodniej* (podwójna instalacja dla PAPY) /  
*I Hooked Up to Wschodnia* (double installation for PAPA)







**Ryszard Waśko** (Łódź)  
*Moje kwiaty są owocem* (77-minutowa akcja) /  
*My Flowers are the Fruit* (77-minute action)



**Mikołaj Smoczyński** (Lublin)  
*Akcja równoległa* / *Parallel Action*

# '92







Musée d'Art Contemporain. Kolekcja / Musée d'Art Contemporain. Collection  
**Driss Sans-Arcidet** (Francja / France)  
*Musée Khômbol*



Łódzki ruch neoawangardy 1970-1992 / The Neo-Avant-Garde Movement of Łódź 1970–1992  
 Pałac Grohmana / Grohman's Palace

↑ **Wspólnota Leeieżęć**, *Praca artysty z rakiem mózgu / the Lyyying Community*, *Work by An Artist with Brain Cancer*  
 ↓ **Antoni Mikołajczyk**, *Horyzont / Horizon*





**Sean O'Reilly** (Wielka Brytania / Great Britain)  
*Elegeia* (instalacja dźwiękowa / sound installation)  
Pałac Grohmana / Grohman's Palace

# '93



**Beverly Piersol** (Austria)  
*Instalacja / Installation*





*Konstrukcja w Procesie – My Home Is Your Home / Construction in Process – My Home Is Your Home*

**Ryszard Waśko** (Łódź)

↑ *Posiłek dla biednych i bogatych (akcja) / The Meal for the Poor and the Rich (action)*

↓ → *Der kleine Rosengarten (instalacja) / Der kleine Rosengarten (installation)*



# '94



**Adam Klimczak** (Łódź)  
*Miejsce Wschodniej / Wschodnia's Place*





# '95

**Sławek Belina (ś.p. Belina)** (Łódź)

*Ekstaza przy otwartym oknie / Ecstasy by the Open Window*



**Tomasz Matuszak (T. Trabant)** (Łódź)

*CZASMIJSCETEMPERATURA / TIMESPACE TEMPERATURE*







**John O'Mara** (Irlandia / Ireland),  
**Leszek Golec** (Radom), **Jerzy Grzegorski** (Łódź)  
 ← praca Jerzego Grzegorskiego *Biblioteka* / Jerzy Grzegorski's work *Library*  
 ↑ praca Johna O'Mary / John O'Mara's work





**Józef Robakowski** (Łódź)

*Jestem elektryczny. Sztuka na prąd zmienny* (videofotografie, videoobiekty, videorealizacja, performance, prezentacja książki autorskiej *Teksty interwencyjne 1970–1995* / *I'm Electric. Art on AC* (videophotography, videoobject, videorealization, performance, *Teksty interwencyjne 1970–1995* – book presentation)  
 artysta z urządzeniem elektrycznym wykorzystanym podczas wcześniejszego performance /  
 the artist with an electrical device used earlier during the performance

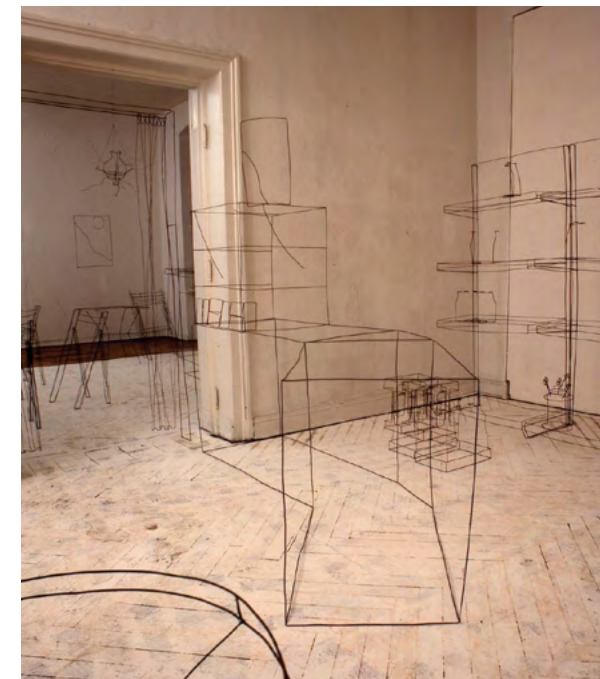
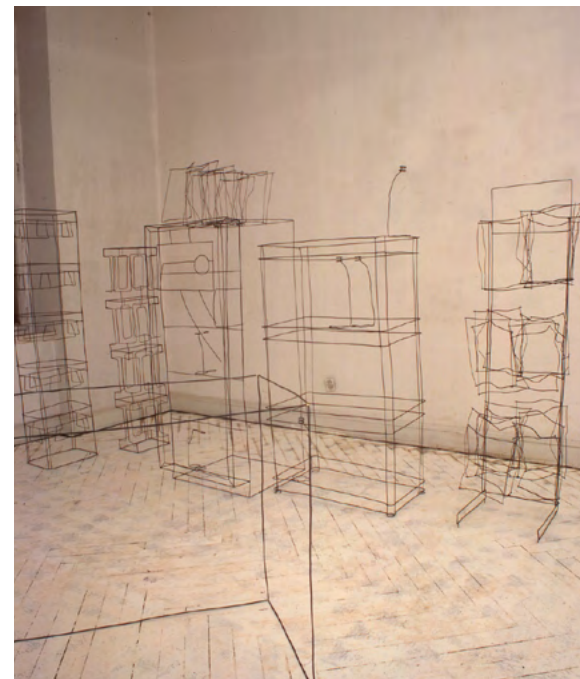
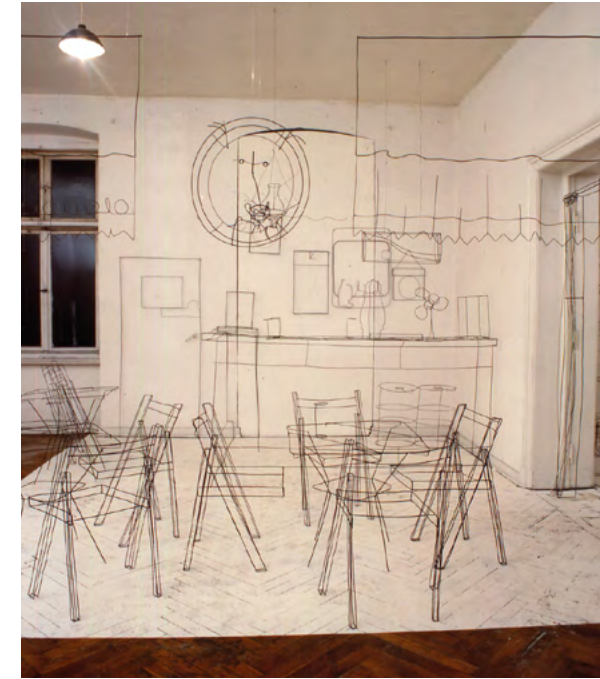


**Józef Robakowski** (Łódź)

*Jestem elektryczny. Sztuka na prąd zmienny* (videofotografie, videoobiekty, videorealizacja, performance, prezentacja książki autorskiej *Teksty interwencyjne 1970–1995* / *I'm Electric. Art on AC* (videophotography, videoobject, videorealization, performance, *Teksty interwencyjne 1970–1995* – book presentation)  
 ← od lewej / from the left: Paweł Hartman, Andrzej Ciesielski, Adam Klimczak, Józef Robakowski, Wieńczysław Sporecki; w tle instalacja artysty *Pan Jeleń (Autoepitafium)* /  
 ↓ Bar Golonka przy ulicy Wschodniej 65 /  
 Golonka Bar at 65 Wschodnia street  
 od lewej / from the left: Adam Klimczak, Jerzy Grzegorski, Józef Robakowski, Andrzej Ciesielski, Wieńczysław Sporecki

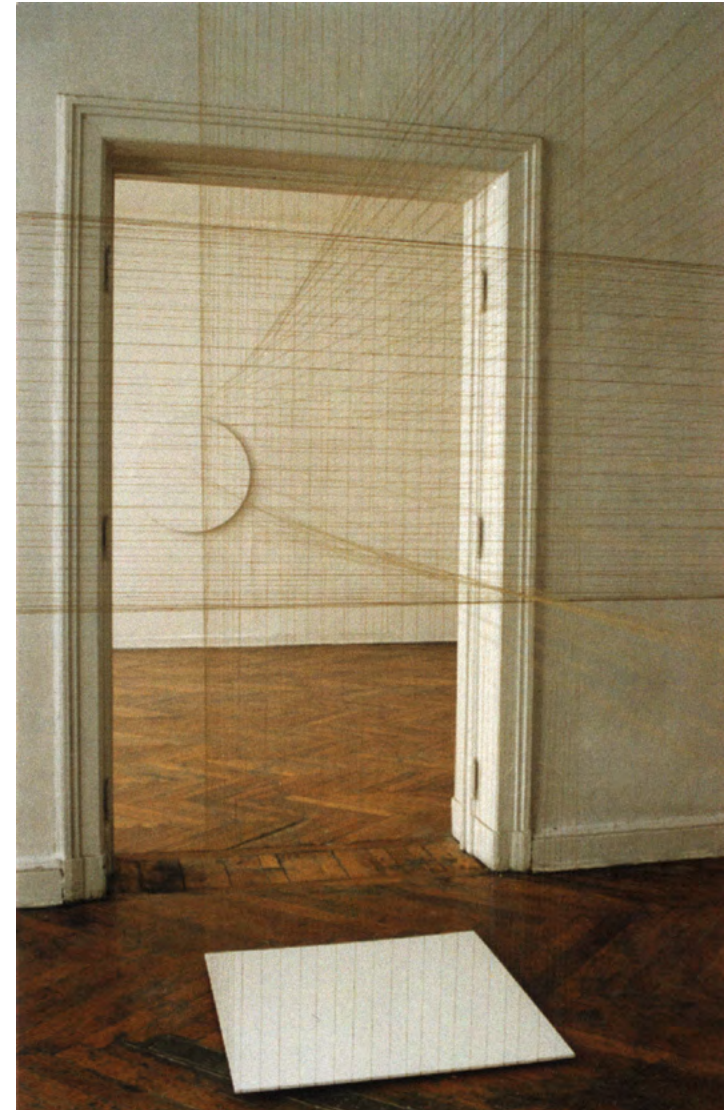


# '96





# '97



**Sławomir Brzoska** (Katowice)  
*Anaksymandrowi* (instalacja) / *For Anaximander* (installation)



**Amy Haft** (USA)

*Nic ponadto, co można ujrzeć na pierwszy rzut oka (instalacja) /  
No More Than Meets The Eye (installation)*



**Tomasz Matuszak** (Łódź)

*The Inner Side of The Outer Space  
wnętrze instalacji / interior of the installation*





**Tomasz Matuszak** (Łódź)  
*The Inner Side of The Outer Space*

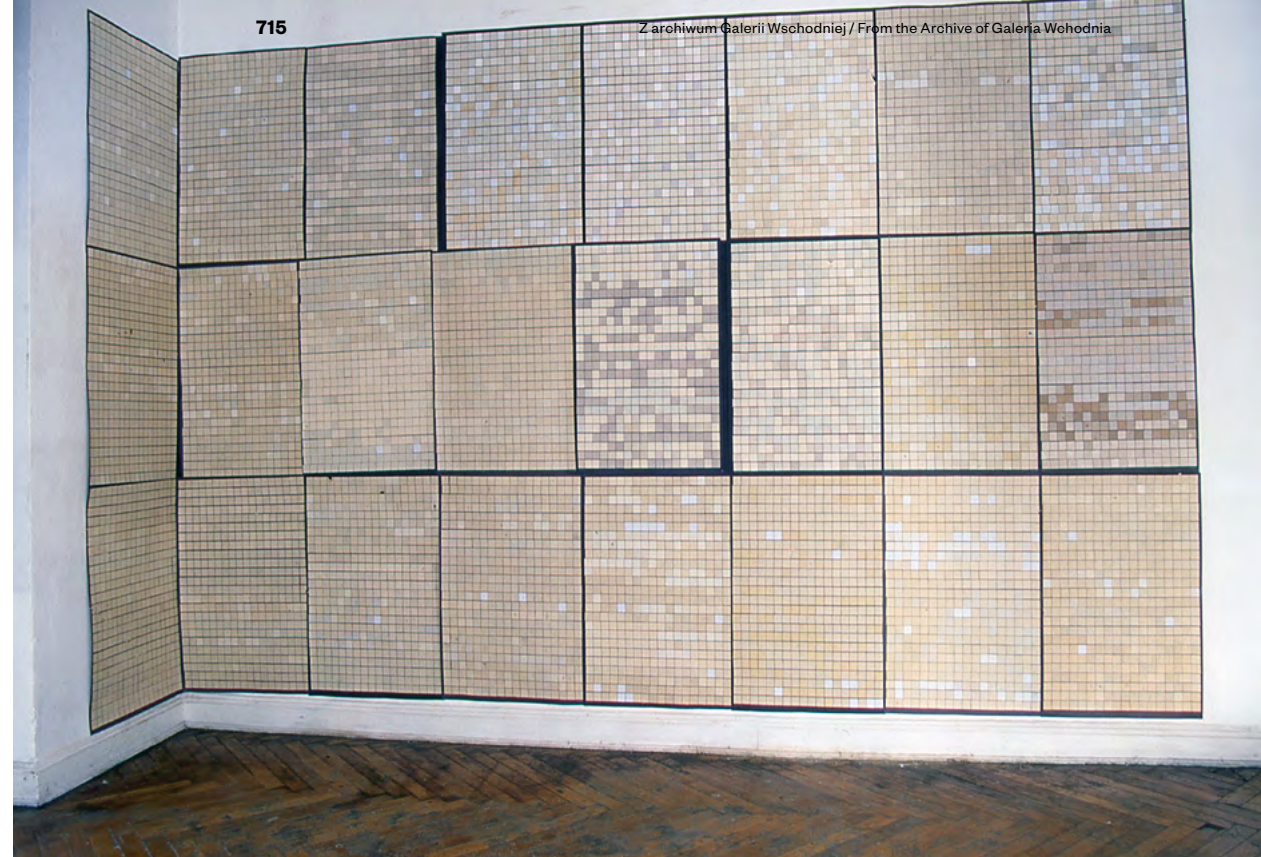




**Tilman Kuentzel** (Niemcy / Germany)  
*Light and Sound* (polirytmiczny pejzaż  
 dźwiękowy wytworzony przez sieci  
 światłowodowe) / *Light and Sound*  
 (polyrhythmic soundscape created by fibre  
 optic networks)



'98



**Andrzej Ciesielski** (Koszalin)  
*Malarstwo i Rysunek V / Paintings and Drawings V*

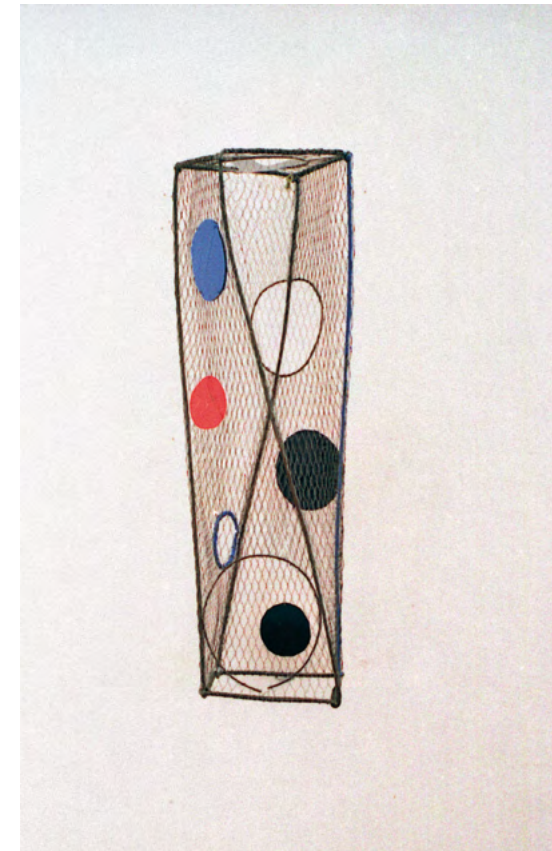




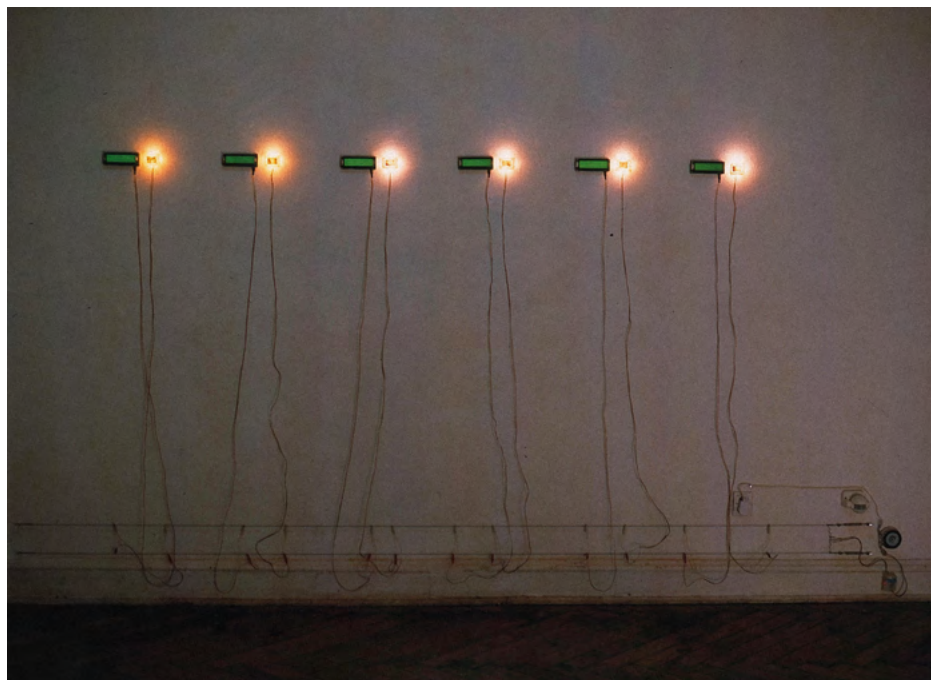
**Anna Adamczyk** (Łódź)  
*Powrót Adasia* (fotografia) / *Adam's Return* (photography)  
 od lewej / from the left: Tomasz Matuszak, Adam Klimozak



**Tadashi Hashimoto, Laurel Shute** (USA)  
*Brooklyn Gone Country Style and Back to Łódź*  
 (malarstwo, rzeźby / paintings, sculptures)







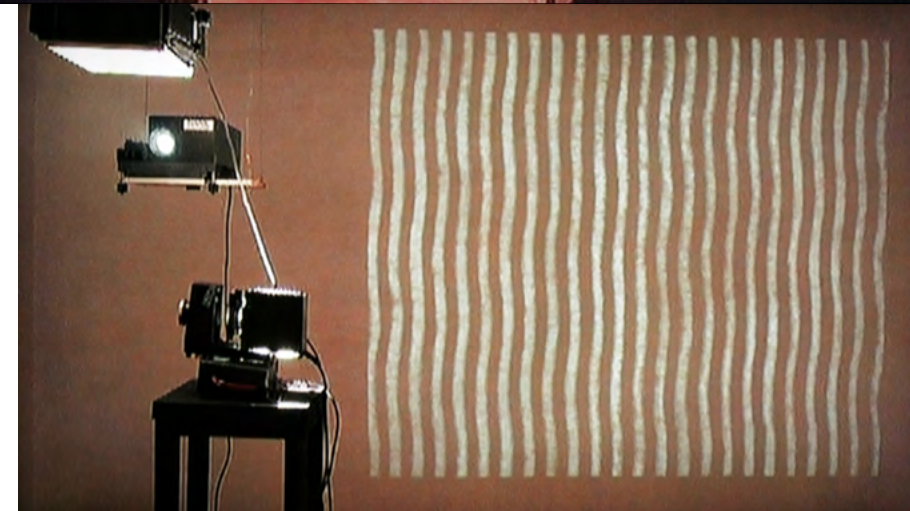
**Konrad Kuzyszyn** (Łódź)  
*Wystawa retrospektywna prac z lat 1995–1998 (obiekty) /*  
*Retrospective of Works from 1995-1998 (objects)*

'99





**Leszek Knaflewski** (Poznań)  
*Party-Tura* (koncert) /  
*Musical Score/Party-Turn* (concert)



**Dariusz Korol** (Lublin)  
*Pamięć obrazów* (malarstwo, instalacja) /  
*Memory of Images* (paintings, installation)



# '00

**Anna Tyczyńska** (Poznań)  
*Zatrzymanie* (instalacja) / *Seizure* (installation)





X-lecie Muzeum Artystów / 10th anniversary of Artists' Museum

↑ na pierwszym planie / in the foreground: Ryszard Waśko

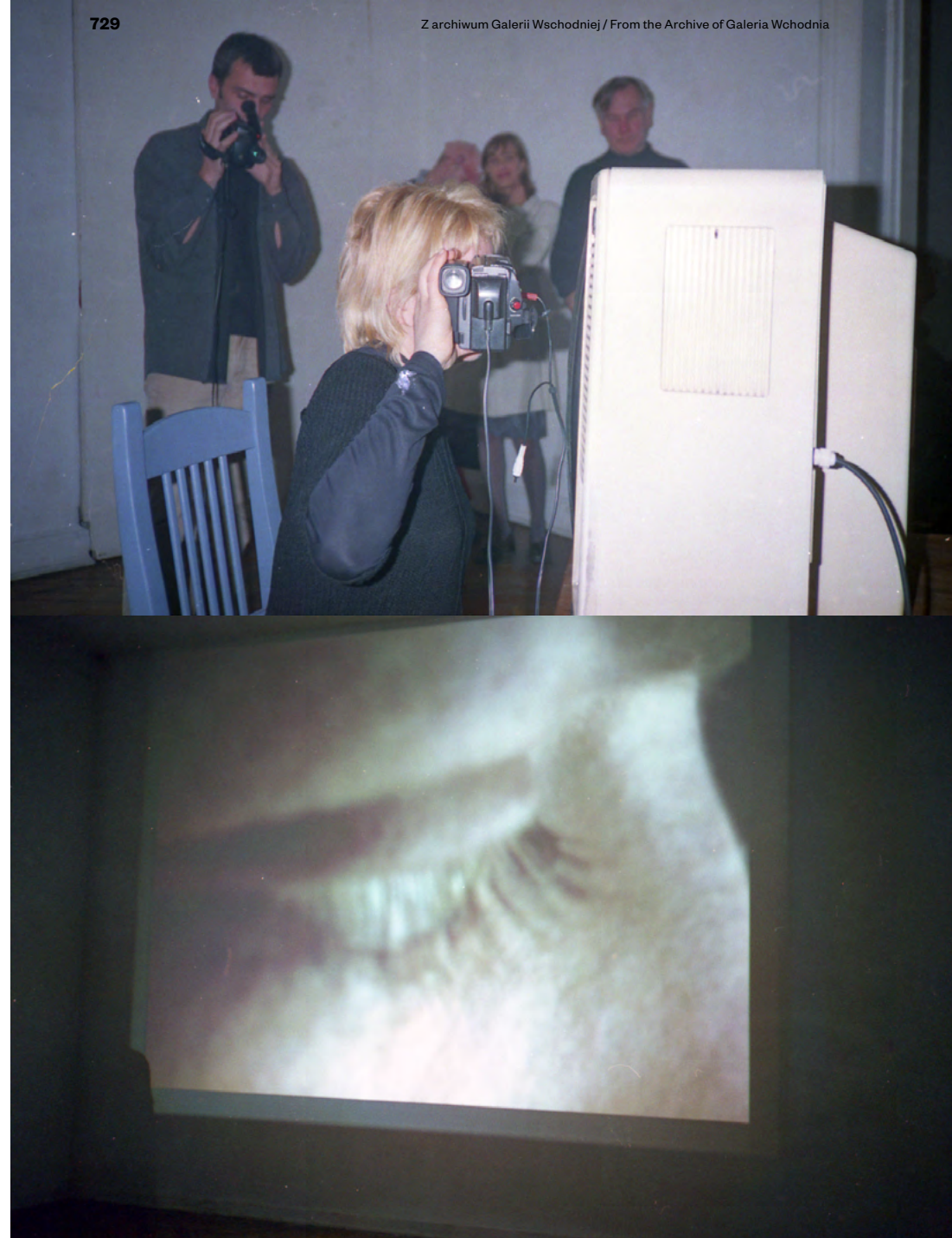
→ od lewej / from the left: Bożenna Biskupska, Zygmunt Rytka, Ryszard Waśko, Adam Klimczak



## '01



**Sławek Sobczak** (Poznań)  
*Ściany mają uszy* (instalacja) / *Walls Have Ears* (installation)



**Zuzanna Niespor** (Poznań)  
*Kodyfikacja* / *Codification*





**Stefan Becker** (Niemcy / Germany)  
instalacja / installation



**Ryszard Waśko** (Łódź)  
*Obrazy intymne / Intimate Paintings*

**Bożenna Biskupska** (Warszawa)  
*Upakowanie/ram / Compaction of/the frames*  
 widok wystawy / exhibition view



**Bożenna Biskupska** (Warszawa)  
*Upakowanie/ram / Compaction of/the frames*  
 od lewej stoją / standing from the left: Zygmunt Rytka, Jerzy Grzegorski, Bożenna Biskupska,  
 Ewelina Chmielecka, Adam Klimczak; na podłodze leży / lying on the floor: Jacek Mrozowicz





Artystów. I edycja nagrody im. Katarzyny Kobro /  
 Artists for the Artists – 1st edition of the Katarzyna Kobro award  
 laureat / winner: **Zbigniew Dłubak**

→ od lewej / from the left: Natalia LL, Zbigniew Dłubak, Krzysztof Bieńkowski, Józef  
 Robakowski, Dariusz Bieńkowski, Stanisław Fijałkowski

↓ od lewej / from the left: Wojciech Bruszewski, Zbigniew Dłubak, Zygmunt Rytka





# '02

**Lorena Grant** (Australia)  
*Nawiedzona przestrzeń (instalacja) / Haunting the Frame (installation)*



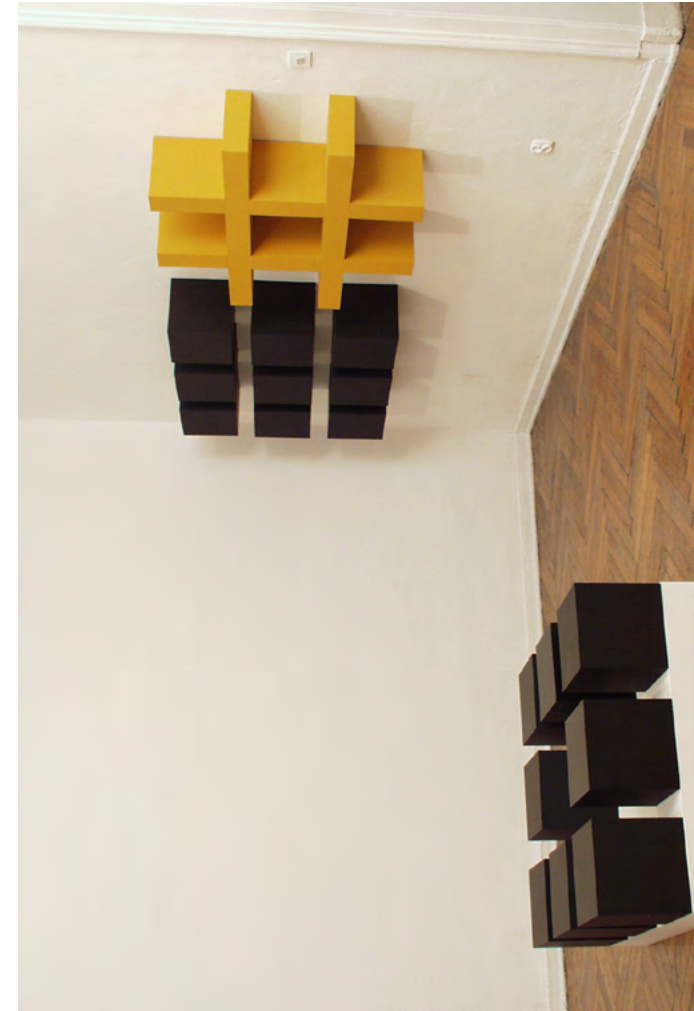




Artyści Artystom. II edycja nagrody im. Katarzyny Kobro /  
Artists for the Artists – 2nd edition of the Katarzyna Kobro award  
laureat / winner: **Jürgen Blum-Kwiatkowski**

↑ na pierwszym planie / in the foreground: Jürgen Blum-Kwiatkowski, Krystyna Namysłowska;  
w drugim rzędzie, od lewej / in the second row, from the left: Krystyna Krygier, Jan Chwałczyk,  
Wanda Gołkowska-Chwałczyk, Tadeusz Mysłowski, Józef Robakowski

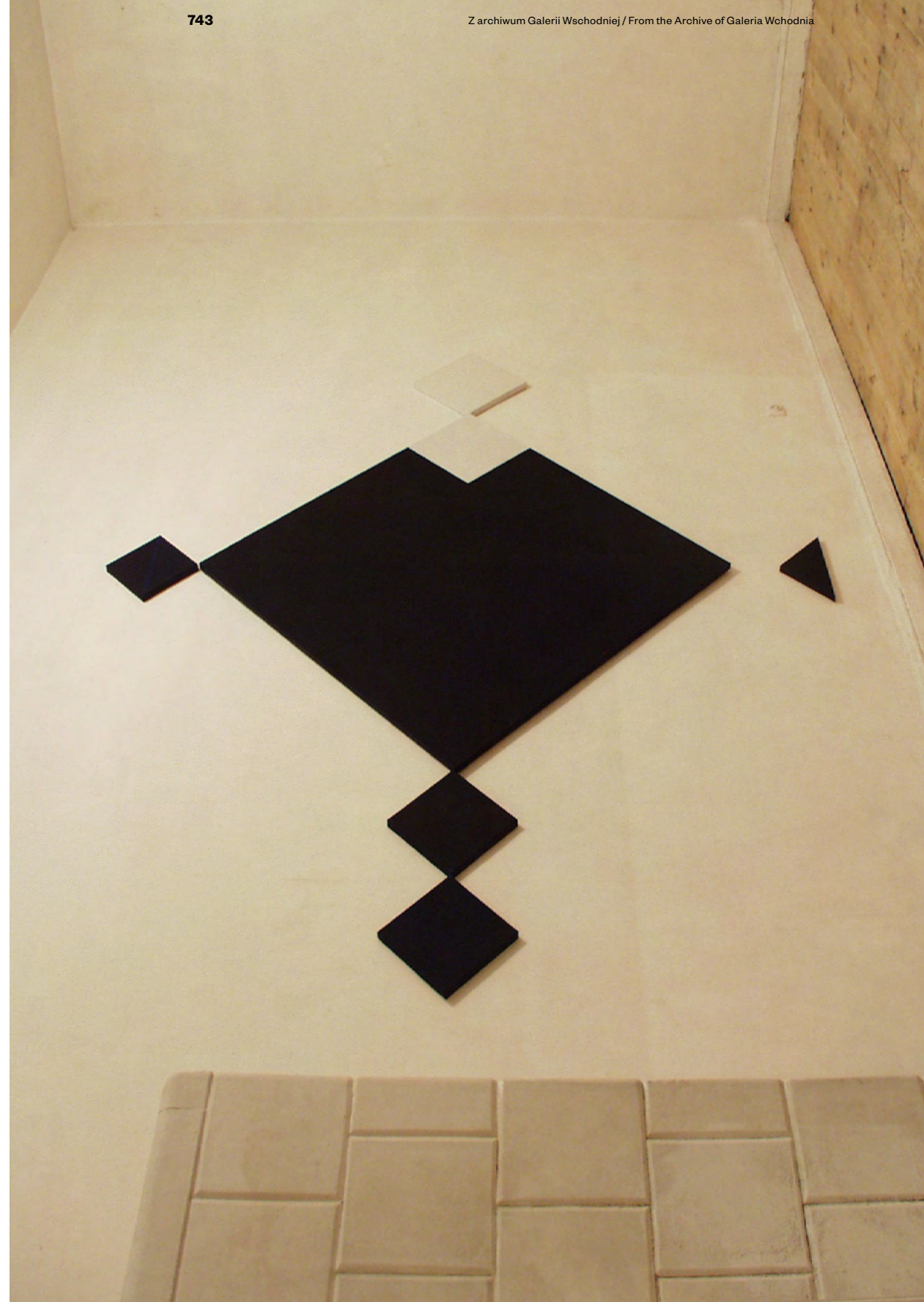
→ widok wystawy / exhibition view







# '03



**PioTroski – Zygmunt Piotrowski** (Warszawa)

*Groundwork – pokaz pracy / Groundwork – A Presentation of Work*



**Nia Pushkarova** (Bułgaria / Bulgaria),

**Gallya Yotova** (Bułgaria / Bulgaria),

**Lorraine Kordecki** (Wielka Brytania / Great Britain)

*Pentimento/Skrucha / Pentimento/Penitence*





Artyści Artystom. III edycja nagrody im. Katarzyny Kobro /  
 Artists for the Artists – 3rd edition of the Katarzyna Kobro award  
 laureat / winner: **Andrzej Dłużniewski**  
 ← od lewej / from the left: Robert Baliński, Andrzej Paruzel, Emilia  
 Dłużniewska, Andrzej Dłużniewski, Józef Robakowski, Adam Klimozak  
 ↑ poczęstunek / refreshments



# '04

**Krystyna Jałkiewicz** (Łódź)

*Obiekty rzeźbiarskie / Sculptural Objects*



**Wojciech Bruszewski** (Łódź/Toruń),  
**Ladislav Galeta** (Chorwacja / Croatia),  
**David Hall** (Wielka Brytania / Great Britain),  
**Wolf Kahlen** (Niemcy / Germany)  
*Zjednoczeni profesorowie / United Professors*



**Yaacov Chafetz** (Izrael / Israel)  
*Three Guests / Trzech gości*



**Ewa Kulasek** (Niemcy / Germany)  
*Linie* (rysunek na ścianie) / *Lines* (drawing on the wall)





Artyści Artystom. IV edycja nagrody im. Katarzyny Kobro /  
Artists for the Artists – 4th edition of the Katarzyna Kobro award  
laureat / winner: **Krzysztof M. Bednarski**  
← od lewej / from the left: Józef Robakowski, Krzysztof M. Bednarski



# '05

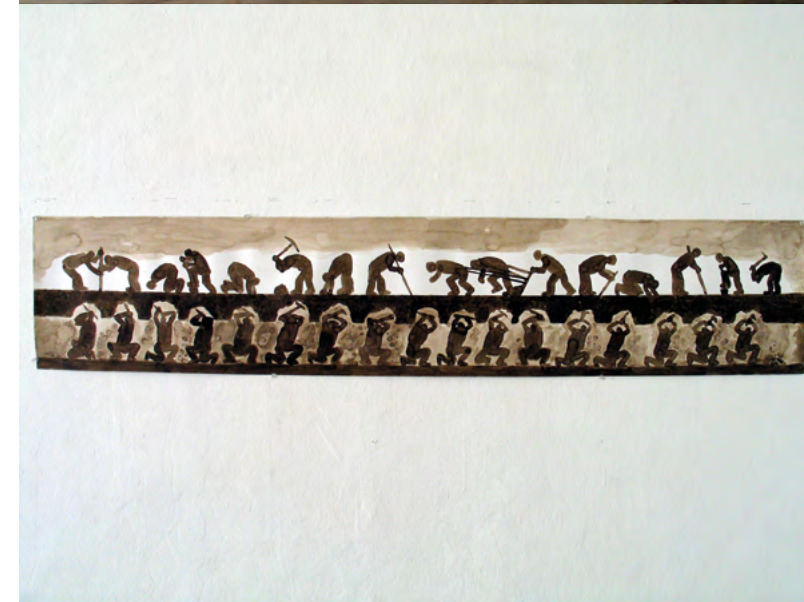


**Ryszard Waśko** (Łódź)  
*Zwierzam ci się w tajemnicy / I Confide to You a Secret*



**Ryszard Grzyb** (Warszawa)

*Grzybobranie chodzone. Zdania napowietrzne i jeden duży obraz, bo trzy małe to za mało /  
Mushroom Picking Walk. Inflated Sentences and One Large Painting Because Three Small Ones Are Not Enough*



**Avraham Eilat** (Izrael / Israel)

*Ozas psychofizyczny (instalacja) / Psychophysical Time (installation)*

**Zbigniew Warpechowski** (Sandomierz)  
*Sąd ostateczny* (performance) / *Final Judgement* (performance)



Artyści Artystom. V edycja nagrody im. Katarzyny Kobro /  
 Artists for the Artists – 5th edition of the Katarzyna Kobro award  
 laureatka / winner: **Teresa Murak**  
 od lewej / from the left: Józef Robakowski, Adam Klimczak, Teresa Murak,  
 Krzysztof Bienkowski, Dariusz Bienkowski, Jerzy Grzegorski



# '06



**Janusz Baldyga** (Warszawa)  
*Miejsca znaczone* (obiekty, performance) /  
*Marked Places* (objects, performance)





**Janusz Bałdyga** (Warszawa)  
*Miejsca znaczone* (obiekty, performance) / *Marked Places* (objects, performance)

**Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak** (Łódź)  
*Odkrywki rzeczywistości* (instalacja fotograficzna) / *Reality Outcrops* (photographic installation)

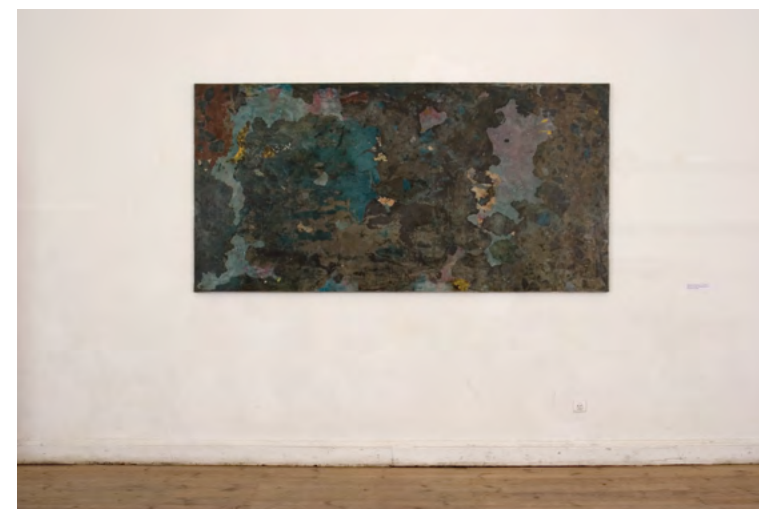




Artyści Artystom. VI edycja nagrody im. Katarzyny Kobro /  
Artists for the Artists – 6th edition of the Katarzyna Kobro award

↑ laureat / winner: **Krzysztof Wodiczko**

↓ od lewej / from the left: Magdalena Kapuścińska-Borkiewicz, Maria Morzuch, Zuzanna Janin,  
Jarosław Lubiak, Andrzej Turowski, Tomasz Zatuski, Sarmen Beglarian, Jarosław Suchan,  
Kamil Kuskowski, Jacek Michalak, Warren Niestuchowski, Teresa Murak



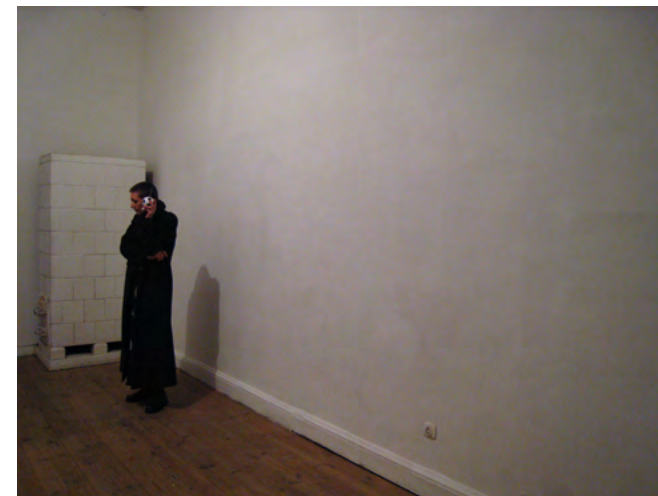
**Wojciech Leder** (Łódź)  
*Sześć kamiennych obrazów / Six Stone Paintings*





**Małgorzata Górską** (Łódź)  
*Help yourself (2)*

# '07



**Łukasz Ogórek** (Łódź)

"  
u dołu / bottom: Marta Maro



Artyści Artystom. VII edycja nagrody im. Katarzyny Kobro /  
Artists for the Artists – 7th edition of the Katarzyna Kobro award  
laureat / winner: **Jerzy Lewczyński**



# '08



**Witostław Czerwonka** (Sopot)  
*Kilka obrazów dla Wschodniej / A Few Pictures for Wschodnia*



**Arkadiusz Sylwestrowicz** (Gdańsk)  
Oś (malarstwo) / Axis (painting)



**Tomasz Matuszak** (Łódź)  
Z cyklu: Wystawa której nie było / From the Series – The Show That Never Happened





Artyści Artystom. VIII edycja nagrody im. Katarzyny Kobro /  
Artists for the Artists – 8th edition of the Katarzyna Kobro award  
laureat / winner: **Zbigniew Rybczyński**



# '09









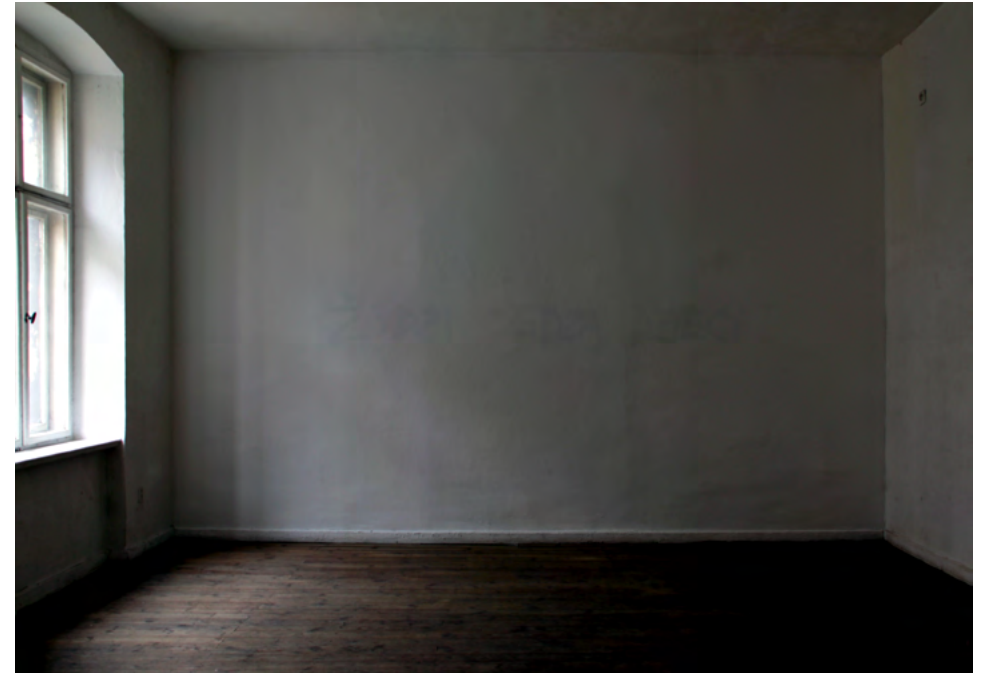
**Varda Getzow** (Izrael / Israel)  
*Lodz. Wschodnia 29 – dokument kamienicy /*  
*Lodz. Wschodnia 29 – Document of the Tenement House*

*Artyści Artystom. IX edycja nagrody im. Katarzyny Kobro /*  
*Artists for the Artists – 9th edition of the Katarzyna Kobro award*  
 laureat / winner: **Andrzej Lachowicz**  
 od lewej / from the left: Józef Robakowski, Andrzej Lachowicz, Adam Klimozak, Krystyna Namysłowska



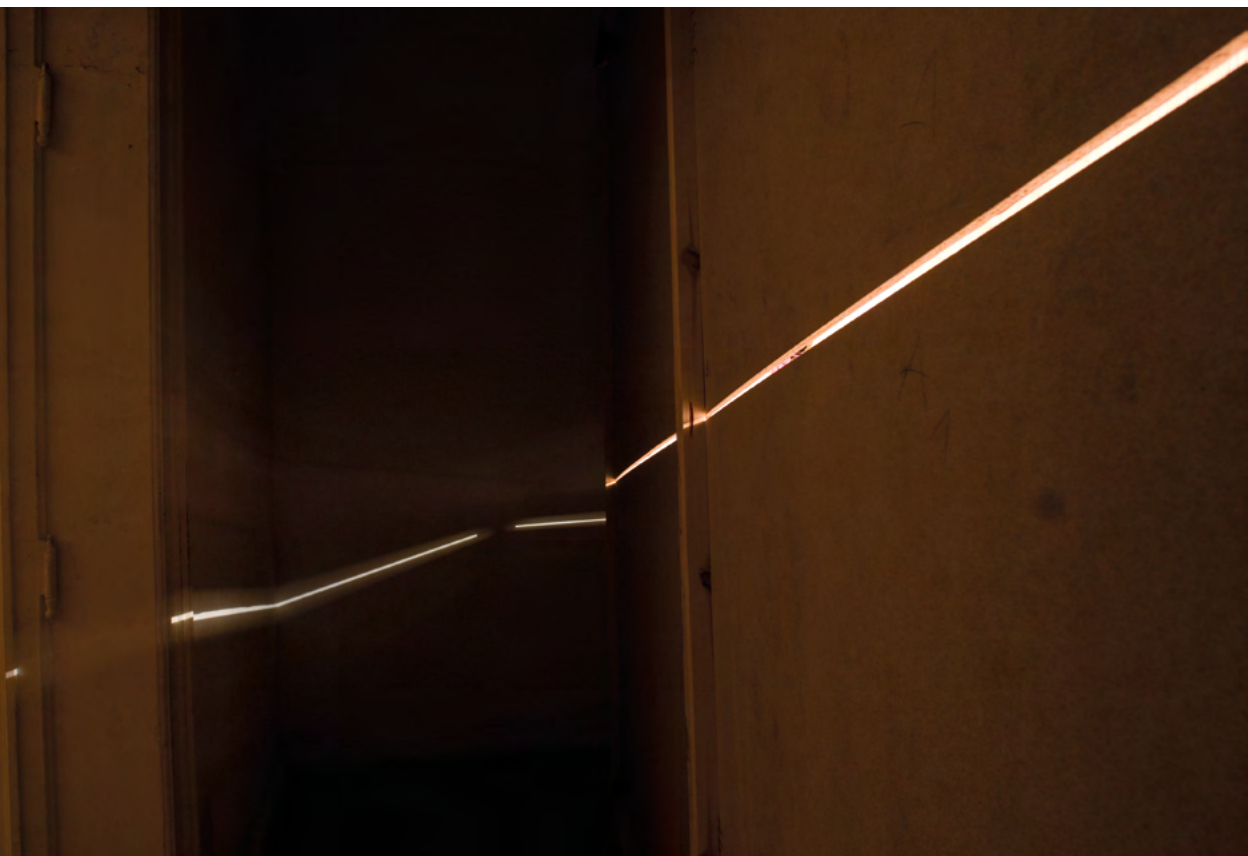


# '10





**Ewa Zarzycka z udziałem Karoliny Oleksik / Ewa Zarzycka featuring Karolina Oleksik**  
*BYŁO kiedyś JEST teraz. Przedstawienie metody rekonstruowania wydarzeń /*  
*It WAS Before, It IS Now. Presentation of a Method to Reconstruct Events*



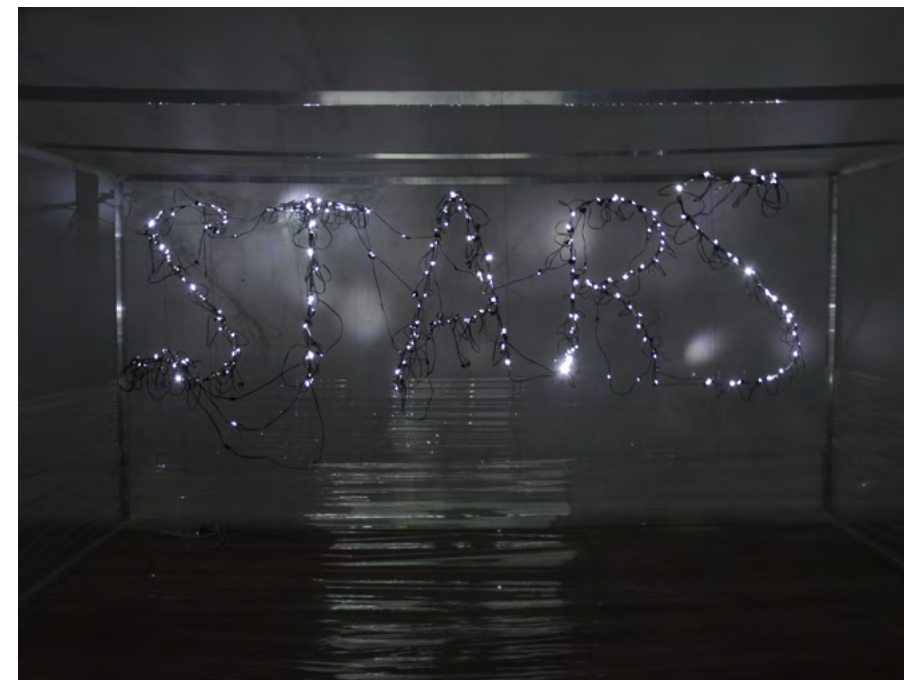
**Xuka Fon Sztof (Karolina Kaźmierska & Ewa Surowiec)** (Łódź)  
*Granica # 29 / Border # 29*





**Adam Klimczak** (Łódź)  
*Podwójne widzenie / Double vision*

# '11







Zawód artysty / Occupation Artist



**Karolina Breguła** (Warszawa)  
*Rekonstrukcja / Reconstruction*  
 przy stole, od lewej / at the table, from the left: Jerzy Grzegorski, Karolina Breguła, Włodzimierz Adamiak, Adam Klimczak





**Ked Olszewski** (Szczecin)

*Błyskotki* (obiekt, wideo, fotografia) / *Trinkets* (object, video, photography)

**Łódź Fabryczna** (Łódź)  
*New Tone* Isa. Ac.



I Wystawa Członkowska Stowarzyszenia Sztuka i Dokumentacja /  
1st Exhibition of Members of Art and Documentation Association



# '12



**Mirosław Filonik** (Warszawa)

*Iluzje / Illusions*

instalacja świetlna w miejscu zdemontowanego balkonu Galerii Wschodniej /  
light installation in lieu of the Galeria Wschodnia's dismantled balcony



*Ephemeral Fixed. Ephemeral Art – History Documented. Sztuka efemeryczna w krajach Wyszehradu /  
Ephemeral art in Visegrad Countries*

↑ *Performance dla Wschodniej Adama Klimczaka* na schodach prowadzących do galerii /  
**Adam Klimczak's Performance for Wschodnia** on the stairs leading to the gallery

↓ *performance Anki Leśniak Weż szminkę... / Anka Leśniak's performance Taka a lipstick...*





**Natalia Wiśniewska** (Toruń)  
*Rzeczy niewarte zachodu* (performance) / *Things not Worthwhile* (performance)  
 od lewej / from the left: Natalia Wiśniewska, NN, Adam Klimczak

**Tomasz Komorowski** (Łódź)  
*Niepotrzebne* / *Expendable*





**Marcin Polak** (Łódź)  
*mieszkaNIE / apartment-not*



**Janek Simon** (Warszawa)

*Skąd się bierze woda sodowa / Where Does Soda Water Come From*

po prawej / right: Janek Simon; w lustrze, od lewej / in the mirror, from the left: Ewelina Chmielewska,  
 Emilia Stopa, Józef Robakowski, Monika Branicka, Aleksandra Ska



**Artur Malewski (Łódź)**

*People Get Ready*

↑ projekcja tytułowego wideo / screening of the eponymous video

→ karaoke – śpiewanie tytułowej piosenki Roda Stewarta i Jeffa Becka /

karaoke – singing Rod Stewart's and Jeff Beck's eponymous song;

od lewej / from the left: Ewa Walczak, Artur Malewski i Tomasz Golczyk





Przemysław Jasielski, Igor Omulecki, Arkadiusz Sylwestrowicz  
Czarne Słońca / Black Suns



Adam Klimozak (Łódź)  
Potrajne widzenie / Triple vision





Sylwester na Wschodniej / New Year's Eve on Wschodnia  
 performance – kręcenie wideo Józefa Robakowskiego *CDN...* /  
 performance – shooting of the video by Józef Robakowski entitled *CDN...*

# '14

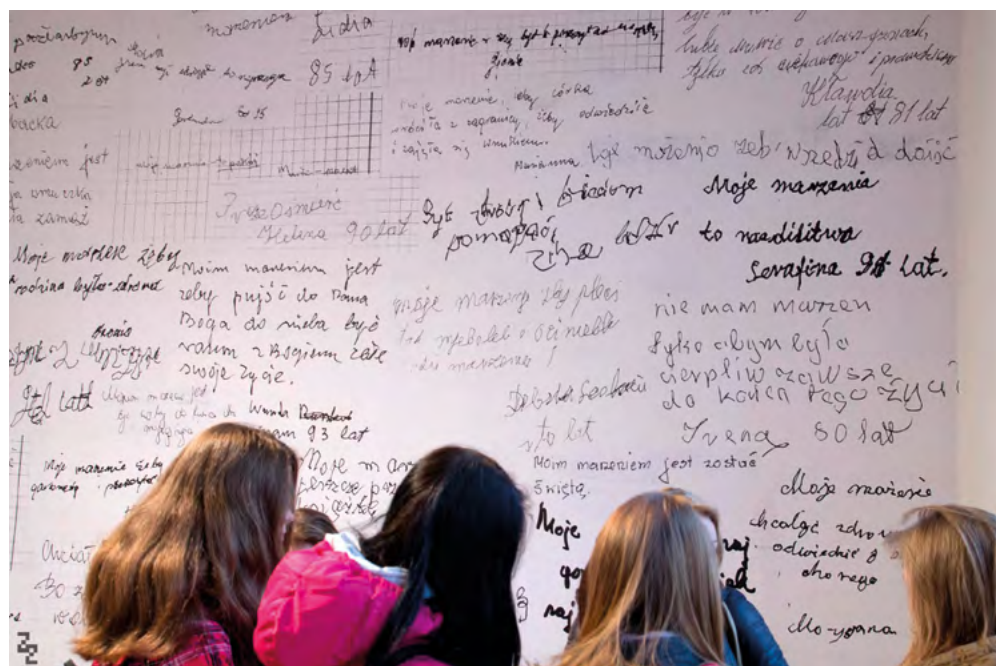


III Wystawa Członkowska Stowarzyszenia Sztuka i Dokumentacja /  
3rd Exhibition of Members of Art and Documentation Association  
**Justyna Aulak**, *Body-machine*



III Wystawa Członkowska Stowarzyszenia Sztuka i Dokumentacja /  
3rd Exhibition of Members of Art and Documentation Association  
↑ przygotowanie do koncertu duetu **Smutne Kobiety** /  
preparations for the concert of the **Sad Women** duo;  
od lewej /from the left: Izabela Robakowska, Adam Klimczak, Joanna Szumacher  
↓ koncert duetu **Smutne Kobiety** / concert of the **Sad Women** duo



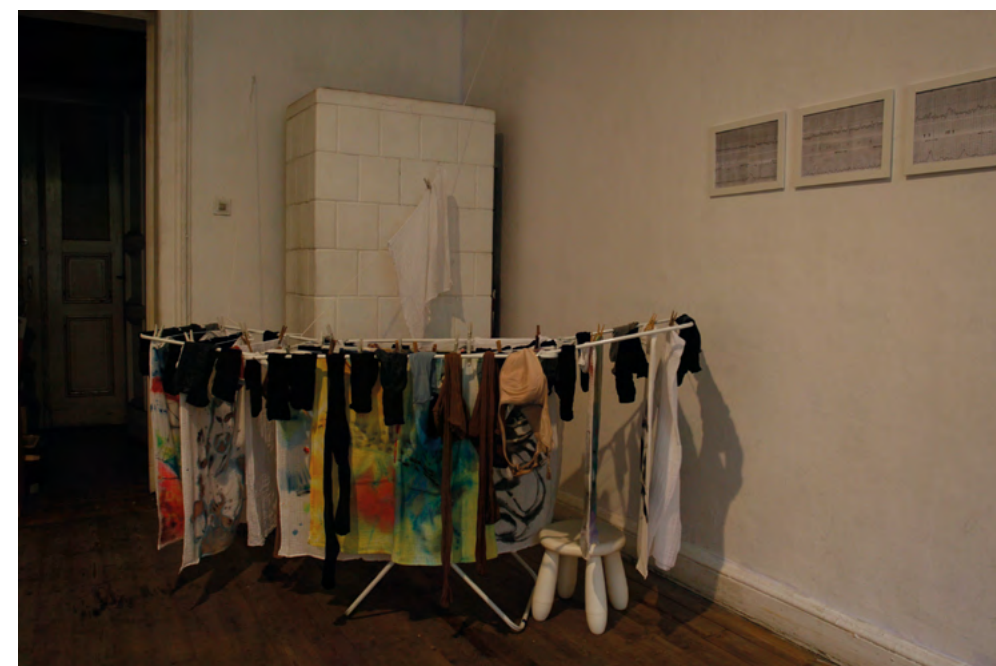


**Dorota Świdzińska** (Białystok)

Orszak/Oczekiwanie (akcja artystyczna) / The procession/Waiting (artistic action)

↑ instalacja w Galerii Wschodniej / installation in Galeria Wschodnia

↓ przemarsz z Galerii Wschodniej do Galerii Manhattan / march from Galeria Wschodnia to Galeria Manhattan



**Atrybut Wschodnia / Attribute Wschodnia**

prace laureatów nagrody Galerii Wschodniej w XXX Konkursie im. Władysława Strzemińskiego Sztuki Piękne 2013 / exhibition of the Galeria Wschodnia Winners at 30th Władysław Strzemiński Competition in Fine Arts 2013





**Zbigniew Zieliński** (Łódź)

*Początek. Wystawa plakatów do pierwszych wystaw Galerii (1984–1991) /*

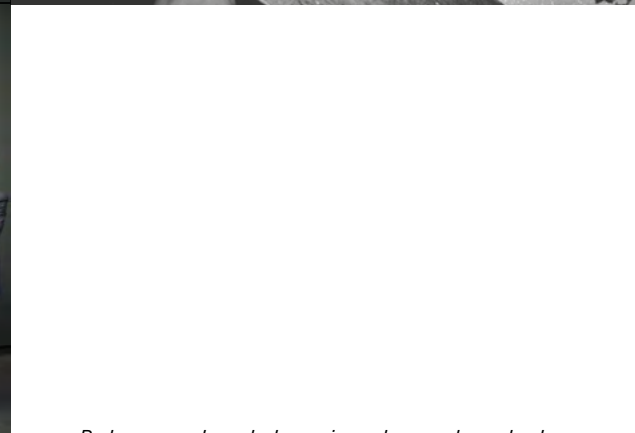
*The Beginning. An Exhibition of Posters for Gallery's Early Exhibitions (1984–1991)*





*Prolegomena do nauk ekonomicznych prowadzonych od kuchni. Trzydzieści lat Galerii Wschodniej / Deliberations on Economics Cooked Up In the Back Room. 30 Years of Wschodnia Gallery*  
otwarcie wystawy na dziedzińcu Muzeum Sztuki / exhibition opening in the backyard of Muzeum Sztuki;  
od lewej / from the left: Ewelina Chmielewska, Izabela Robakowska, Adam Klimczak, Jerzy Grzegorski





*Prolegomena do nauk ekonomicznych prowadzonych od kuchni. Trzydzieści lat Galerii Wschodniej*

← górny rząd: otwarcie wystawy; po prawej: element pracy **Marcina Polaka** *Zawód Artysty 2* – wyniki ankiety na temat zarobków łódzkich artystów i artystek

← środkowy rząd, po lewej: performance **Janka Simona** – aukcja przedmiotów znalezionych w siedzibie Galerii Wschodniej; po prawej: performance mówiony **Ewy Zarzyckiej**

← dolny rząd, po lewej: jubileuszowy tort Wschodniej na dziedzińcu Muzeum Sztuki; po prawej: przemarsz ze stołem kuchennym Wschodniej z Muzeum Sztuki do siedziby galerii

*Deliberations on Economics Cooked Up In the Back Room. 30 Years of Wschodnia Gallery*

← top row: exhibition opening; right: part of **Marcin Polak's** work *Occupation Artist 2* – results of a survey on the wages of Łódź-based artists

← middle row, left: **Janek Simon's** performance – auction of objects found at Galeria Wschodnia's premises; right: **Ewa Zarzycka's** talking performance

← bottom row, left: Wschodnia's jubilee cake in the backyard of Muzeum Sztuki; right: marching with Wschodnia's kitchen table from Muzeum Sztuki to the gallery's premises

*Prolegomena do nauk ekonomicznych prowadzonych od kuchni. Trzydzieści lat Galerii Wschodniej / Deliberations on Economics Cooked Up In the Back Room. 30 Years of Wschodnia Gallery*

spontaniczne działanie uczestniczek i uczestników jubileuszowej imprezy w galerii – zdzieranie perłowej farby z blatu kuchennego stołu / spontaneous action of the jubilee party participants at the gallery – stripping of the pearl paint from the kitchen table top; od lewej / from the left: Magdalena Kowalska, Edyta Jakubowska, Danuta Włodarska, Artur Chrzanowski, Paco Simón





*Nieistniejące galerie, sztuka w miejscach prywatnych / Non-existing Galleries. Art in Private Spaces*  
 ↑ widok wystawy / exhibition view  
 → spotkanie dyskusyjne poświęcone problematyce wystawy, od lewej / panel discussion on issues raised by the exhibition, from the left: Aurelia Mandziuk, Małgorzata Borek, Anna Maria Leśniewska, Janusz Zagrodzki, Marta Skłodowska, Zofia Łuczko, Marek Janiak, Andrzej Ciesielski, Adam Klimczak, Tomasz Załuski (moderator), Daniel Muzyczuk



**Sharif Waked** (Izrael / Israel)

↖ od lewej / from the left: Patrycja Lewandowska,  
Tomasz Ogrodowczyk, Tomasz Rolniak

← od lewej / from the left: NN, Małgorzata Kruszyniak,  
Joanna Szumacher, Marcin Polak,  
Katarzyna Stańczak, Maciej Łuczak

↑ od lewej / from the left: Patrycja Lewandowska,  
Dariusz Adryańczyk, Arkadiusz Sawicki,  
Sharif Waked, Roman Zawadzki





**Evrin Kavcar** (Turcja / Turkey)

*Jak wygląda pustka w Łodzi / What Does the Void Look Like in Łódź?*

↖ stoją od lewej / standing from the left: Linda Fitko, Beata Wołoch, Adam Klimczak;

siedzą od lewej / seated from the left: Mariusz Olszewski, Maria Apoleika,  
Grzegorz Puchacz, Tomasz Matuszak

← od lewej / from the left: Evrim Kavcar, Ola Kozioł, Aleksandra Chciuk

↑ na zdjęciu / in the photo: Ewelina Chmielewska





**Piotr Bujak** (Kraków)  
*Reversed Monuments. Chapter One*  
← widok wystawy / exhibition view  
↑ na zdjęciu / in the photo: Piotr Bujak









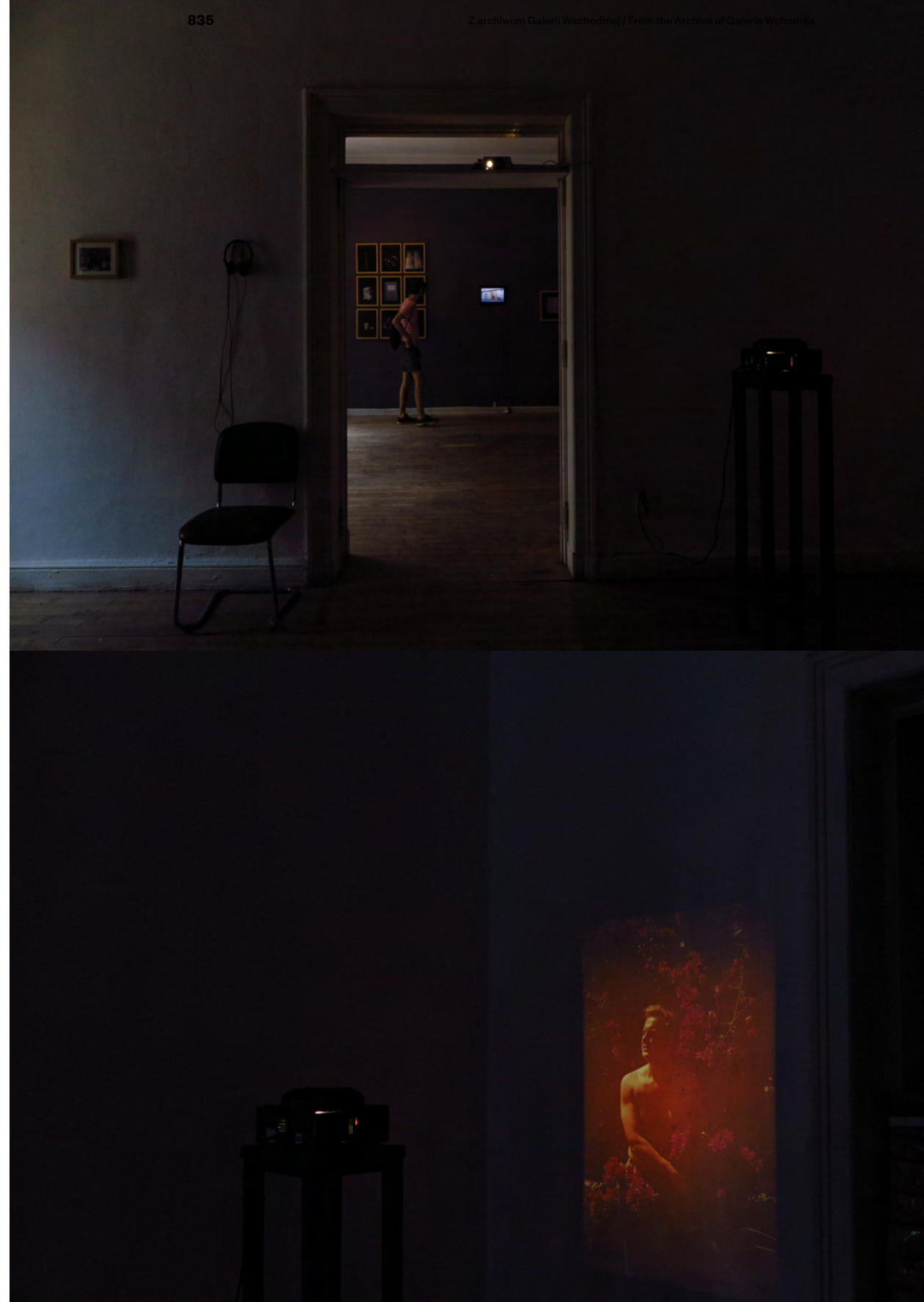
*From Safety to Where? I Love the Feeling of Being Slightly Lost*  
 Kunstvlaai - Platform for Experimental Art Spaces, Amsterdam (Holandia / Netherlands)  
 baner / banner 30 Years Anniversary - Wschodnia Gallery - Activity Timeline



# '15

**Justyna Bugajczyk** (Łódź)

*Helotizm czyli przestrzeń zawłaszczona / Helotism or an Appropriated Space*





**Łukasz Filak** (Łódź)  
*To nie będą ja / It Won't Be Me*  
otwarcie wystawy / exhibition opening





**Anka Leśniak** (Łódź)  
*Niewidzialne widzialnego / Invisible inVisible*



# '15

Jolanta Ciesielska prezentuje: **Witosaław Czerwonka**, *Błądzenie losowe* /  
Jolanta Ciesielska presents: **Witosaław Czerwonka**, *Random Wandering*





*Tele-performance*

**Janusz Bałdyga, Piotr Bujak, Paweł Korbus, Joanna Wowrzeczka, Ewa Zarzycka**

↑ performance przez telefon / performance by phone

→ działanie **Marcina Polaka** / **Marcin Polak's action**





**Witek Ziemiszewski** (Łódź)

*Gdy spełniony jest warunek:  $\varphi_1 - \varphi_2 = 2k\pi$  / When the Condition  $\varphi_1 - \varphi_2 = 2k\pi$  is Met*

**Arkadiusz Sylwestrowicz** (Gdańsk)  
*Torty, Domy, Rzeźby / Torts, Houses, Sculptures*





**Mutant Goat (Ola Kozioł, Andrew Dixon)** gościnnie / featuring **Suavas Levy** (Łódź)  
*Yonder Tour*





**Józef Robakowski, Andrzej Różycki (Łódź)**

*Od zera do nieskończoności / From Zero to Infinity*

↑ wśród zebranych / among the attendees: Andrzej Różycki, Józef Robakowski, Krystyna Potocka-Suwalska, Lechosław Czołnowski, Dominika Sadowska, Anna Saciuk-Gąsowska, Ewa Zarzycka, Łukasz Ogórek, Janusz Zagrodzki, Anna Maria Leśniewska, Andrzej Wielogórski  
 ← na pierwszym planie, od lewej / in the foreground, from the left: Małgorzata Potocka, Ewa Zarzycka, Andrzej Ciesielski





**Anna Fabricius** (Węgry / Hungary)  
*Zapomniane notatki o nieistniejących fabrykach i inne historie /*  
*Forgotten Footnotes About Non-existent Factories And Other Stories*

# '17

**Lars Breuer** (Niemcy / Germany)  
*Pierrot*





**Tomasz Matuszak** (Łódź)

*Trash* (obiekty, rzeźby, fotografie / objects, sculptures, photography)





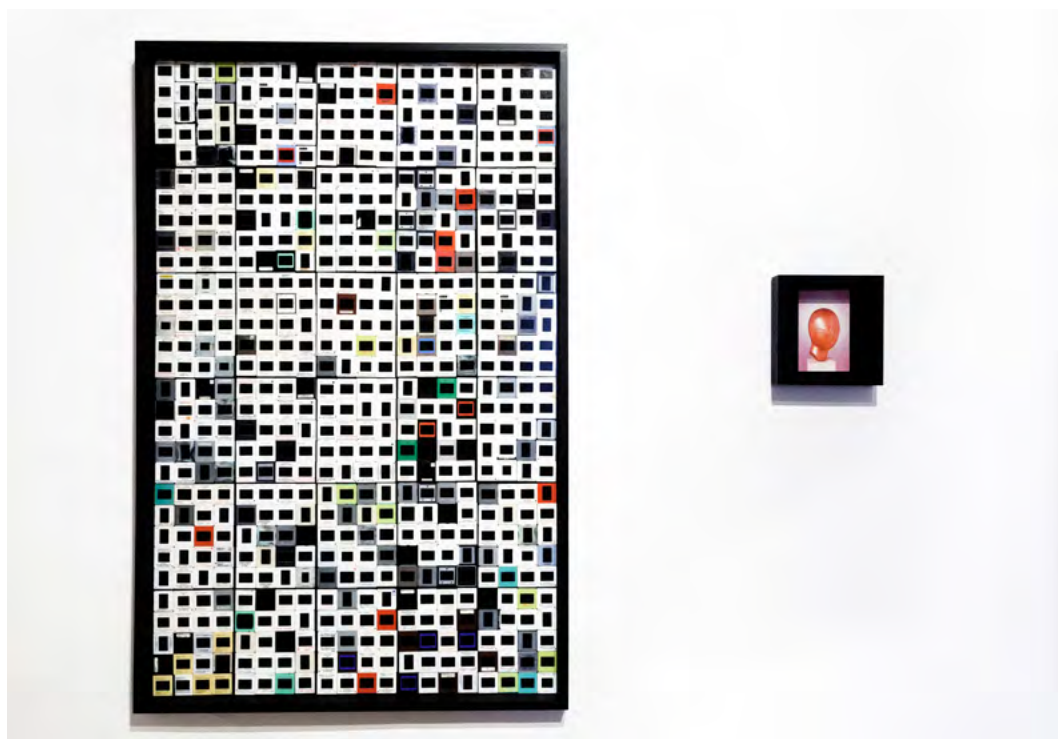


**Tomasz Matuszak** (Łódź)

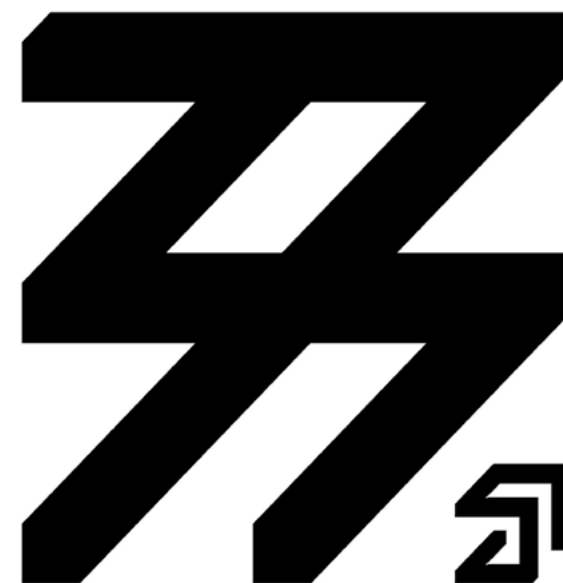
*Trash* (obiekty, rzeźby, fotografie / objects, sculptures, photography)

od lewej / from the left: Piotr Bikont, Dominika Krogulska-Czekalska, Wojciech Grochowski





**Anna Zagrodzka** (Łódź)  
*Kolekcje / Collections*



odn... / to be continued...

# Kalendarium wydarzeń / Timeline of Events

Kalendarium obejmuje wydarzenia składające się na historię Galerii Wschodnią w latach 1984–2017. Są to przede wszystkim projekty zorganizowane przez samą Wschodnią i zrealizowane w jej siedzibie, rzadziej – w przestrzeni miejskiej Łodzi. Są to również przedsięwzięcia współorganizowane z innymi galeriami i instytucjami artystycznymi, polskimi lub zagranicznymi, zrealizowane w różnych miejscach, także poza Polską. Wreszcie, są to imprezy zewnętrzne, na których Wschodnia prezentowała się poprzez dokumentację swej historii i/lub twórczość związanych z nią artystów i artystek. Nie uwzględniono tu natomiast projektów, w których prowadzący Galerię Wschodnią – Adam Klimczak, Jerzy Grzegorski, a po 2000 roku także Ewelina Chmielewska uczestniczyli jako indywidualni artyści, organizatorzy lub kuratorzy, nie występując pod szyldem galerii.

Podstawą dla opracowania niniejszego kalendarium był spis wystaw i innych wydarzeń związanych ze Wschodnią tworzony na bieżąco przez prowadzących galerię. Został on

zweryfikowany, poprawiony i uszczegółowiony w oparciu o dostępne źródła: zachowane zaproszenia Galerii Wschodniej, informacje podane w lokalnej prasie drukowanej – w miesięczniku „Kalejdoskop” i łódzkim dodatku do „Gazety Wyborczej” – oraz (w przypadku ostatnich lat) na portalach internetowych związanych z Łodzią.

Ogromna różnorodność przedsięwzięć Galerii Wschodniej, a także zmieniające się warunki polityczne, społeczne i ekonomiczne, w jakich przyszło jej działać, sprawiły, iż dużym wyzwaniem było ujednoczenie zapisu poszczególnych wydarzeń. W efekcie format ich zapisu zmienia się w zależności od charakteru informacji. Jeśli nie podano inaczej, wszystkie wydarzenia miały miejsce w siedzibie galerii. Aby pokazać dynamikę przemian materialno-organizacyjnych warunków działalności Wschodniej, a także prześledzić jej instytucjonalne usieciwienie, uwzględniono też dostępne informacje na temat podmiotów, z którymi galeria współpracowała bądź które udzieliły jej

wsparcia – finansowego, sprzętowego, lokalowego, patronacko-medialnego itp. Kalendarium zachowuje też inne ślady zmian, jakie nastąpiły w trzydziestotrzyletniej historii galerii. Do początku lat 90. w opisach występuje określenie „komisarz”, w okresie późniejszym – „kurator”. W tytułach oraz opisach gatunkowych wcześniejszych realizacji zachowano oryginalną pisownię słowa „video”. Do 2006 roku prowadzący Galerię Wschodnią „lokalizowali” też prezentowanych artystów i artystki, podając

The timeline covers events that make up the history of Galeria Wschodnia in 1984–2017, primarily projects organized by Wschodnia itself and hosted on the premises, or, more rarely, in the urban space of Łódź. These also include projects co-organized with other art galleries and institutions, Polish or foreign, carried out in various places, also outside Poland. Finally, these are external events during which Wschodnia presented itself through the documentation of its history and/or the work of its artists. However, the timeline does not include projects in which the management of Galeria Wschodnia, namely Adam Klimczak and Jerzy Grzegorski, and since 2000 – Ewelina Chmielewska, participated as individual artists, organizers or curators, and did not represent the gallery itself.

This timeline has been based on a list of exhibitions and other events related to Wschodnia, compiled on an ongoing basis by the gallery's administration. It has been verified, corrected and expanded on the basis of available sources: preserved invitations, information printed in local press – “Kalejdoskop” monthly and the supplement to “Gazeta Wyborcza” in Łódź – and, in recent years, on Internet websites dedicated to Łódź.

The great variety of projects carried out by Galeria Wschodnia, as well as the changing political, social and economic conditions under which it had to operate, made it a major challenge to develop a uniform model for

na zaproszeniach nazwy miast – w przypadku twórców polskich, lub krajów – w przypadku twórców zagranicznych. Nie dotyczyło to jednak wystaw zbiorowych. Oba te fakty znalazły odzwierciedlenie w kalendarium. W przypadku kilku wystaw i projektów zbiorowych, w których brało udział ponad pięćdziesięcioro osób, lista uczestników i uczestniczek została pominięta. Pozostałe informacje zamieszczone w opisach wiążą się ze specyfiką poszczególnych projektów.

the records of particular events. As a result, their format changes depending on the type of information. Unless otherwise stated, all events took place at the gallery's premises. In order to show the dynamics of material and organizational changes in the conditions of Wschodnia's activity and to follow its institutional networking, available information on the entities with which the gallery cooperated or which provided support – funding, equipment, premises, media patronage – has also been taken into account. The timeline also retains other traces of changes that took place in the thirty-three-year history of the gallery. Until the early 1990s, the descriptions included the title *komisarz* [commissioner], later replaced by *kurator* [curator]. The original spelling of the word “video” has been preserved in the titles and descriptions of earlier projects. Until 2006, the management of Galeria Wschodnia “localized” featured artists, providing the names of cities (in the case of Polish artists) or countries (for foreign artists) in their own record of events. However, this did not apply to group exhibitions. Both these facts have been incorporated into the timeline. In the case of several group exhibitions and collaborative projects in which more than fifty people were involved, the list of participants has been omitted. Other information included in the descriptions is related to the specific nature of individual projects.



**1984**

28 II – III

**Janusz Cegiela, Paweł Duraj, Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak, Mirosław Ledwośński** (Łódź)  
*Wystawa grafiki / Exhibition of Graphic Prints*

IV

**Zygmunt Laskowski** (Łódź)  
*Malarstwo / Painting*

VI (otwarcie / opening: 1 VI)

**Leonard Grabowski** (Łódź)  
*Typografia, książki unikatowe, obiekty ekstatyczne / Typography, Unique Books, Ecstatic Objects*

16 XI – 16 XII

**Wiesław Markowski** (Gdańsk)  
*Wiesław Markowski 1938–1978. Malarstwo, grafika, rysunek / Painting, Graphic Prints, Drawing*

**1985**

8 II – III

**Stano Filko** (Czechosłowacja / Czechoslovakia)  
*Białe przestrzenie. Prace z lat 1973–1978 / White Spaces. Works from 1973–1978*

III

**Grzegorz Sztabiński** (Łódź)  
*6 lat (obrazy, rysunki) / 6 Years (Paintings, Drawings)*

IV (otwarcie / opening: 12 IV)

**Dieter Krüll** (RFN / Federal Republic of Germany)  
*Rysunki, obiekty / Drawings, Objects*

V (otwarcie / opening: 7 V)

**Jan Berdyszak** (Poznań)  
*Katedra* (instalacja 1985). *Studia po...* (grafika 1979–1983) / *Cathedral* (1985 installation). *Studies After...* (graphic prints 1979–1983)

25 X – XI

**Jacek Bigoszewski** (Łódź)  
*Horyzont* (malarstwo, projekty scenograficzne) / *Horizon* (painting, stage design)

9 XII – 15 I (1986)

**Antoni Mikołajczyk** (Łódź)  
*Lina, przestrzeń, światło* (instalacje i fotografie) / *Line, Space, Light* (installations and photography)

**1986**

II (otwarcie / opening: 3 II)

**Andrzej Chętko, Leonard Grabowski** (Łódź)  
*Mail-Game* (sztuka poczty / mail-art)

25 II – III

**Marek Kamiński** (Katowice)  
*Malarstwo, fotografia, videoperformance „Per Ass, Hole and Cello” / Painting, Photography, Videoperformance “Per Ass, Hole and Cello”*  
współpraca / collaboration: Stowarzyszenie Twórców Kultury / Culture Creators Association

III

**Piotr Bikont, Krzysztof Knittel** (Warszawa),  
**Marek Nędziński** (Kraków)  
*Piotr Bikont i przyjaciele. B.O. (Pętle – partytury filmowe, koncert) / Piotr Bikont and Friends. B. O. (Loops – Film Scores, Concert)*

5 – 26 IV

*Postawy. Fotografia / Attitudes. Photography*  
komisarz / commissioner: Antoni Mikołajczyk  
**Paweł Kwiek, Jerzy Lewczyński, Natalia LL, Antoni Mikołajczyk, Zdzisław Pacholski, Józef Robakowski, Andrzej Różycki, Zofia Rydet, Zygmunt Rytko, Stefan Wojnecki**

21 V – 20 VI

**Elżbieta Kalinowska** (Koszalin)  
*Znak i przestrzeń / Sign and Space*  
współpraca / collaboration: Stowarzyszenie Twórców Kultury / Culture Creators Association

27 XI – XII

**Arias Misson, Julien Blaine, Jean-Francois Bory, Eugenio Miccini, Sarenco, Franco Verdi** (Włochy / Italy)  
*Logomotives 1963–1986. Visual Poetry – poezja wizualna*

**1987**

7 – 12 II

**Andrzej Ciesielski** (Koszalin)  
*Piszęco słyszę / I wriewhat I hear*

20 II – 15 III

**Sibylle Hofter** (RFN / Federal Republic of Germany)  
*Budujemy mosty dla Pana Starosty. Obiekty, obrazy / Building Bridges for the Foreman. Objects and Paintings*

IV (otwarcie / opening: 4 IV)

*Utopia i Rzeczywistość / Utopia and Reality*  
komisarz / commissioner: Antoni Mikołajczyk  
**Carl Andre, Tom Bills, Hartmut Böhm, Peter Downsbrough, Frank Gribling, Jerzy Grzegorski, Ewerdt Hilgemann, Anthony Hill, Alexander Honory, Servie Janssen, Adam Klimczak, Les Levine, Sol LeWitt, Edward Łazikowski, Peter Lowe, Dóra Maurer, Yutaka Matsuzawa, Albert Mertz, Antoni Mikołajczyk, Manfred Mohr, Richard Nonas, Zbyszek Oksiuta, Paul Panhuysen, Andrzej Partum, David Rabinowitch, Józef Robakowski, Alexander Schabracq, Ryszard Waśko, Lawrence Weiner, Ryszard Winiarski, Zbigniew Zieliński**

2 – 3 V

I Majówka Artystyczna *Złote Czółko* (obrazy, obiekty, instalacje, koncerty, projekty, akcje, wideo) / *Golden Forehead – 1st May Day Art Picnic* (paintings, objects, installations, concerts, projects, actions, video)  
Galeria Mieszkanie Świetlica „U Zofii”:  
**Mikołaj Smoczyński, Janusz Dziubak**

Galeria Wschodnia: **Janusz Bałdyga, Jerzy Grzegorski, Marek Janiak, Grzegorz Kłaman, Adam Klimczak, Andrzej Kwietniewski, Zbigniew Libera, Anna Płotnicka, Adam Rzepecki, Jerzy Truszkowski, Ewa Zarzycka**

6 – 23 V

miejsce / space: Biuro Wystaw Artystycznych / Art Exhibition Office, Zielona Góra  
II Biennale Sztuki Nowej (malarstwo, grafika, performance, prezentacje autorskie, filmy, wideo, odczyty etc.) / 2nd Biennale of New Art (painting, graphic prints, performance, presentations, films, video, talks, etc.)  
galerie / galleries: **Akumulatory 2** (Poznań), **Galeria AT** (Poznań), **Galeria BWA** (Lublin), **Galeria Działania** (Warszawa), **Pracownia Dziekanka** (Warszawa), **Galeria Foto-Medium-Art** (Wrocław), **Galeria „po”** (Zielona Góra), **Galeria RR** (Warszawa), **Galeria Wielka 19** (Poznań), **Galeria Wschodnia** (Łódź), **Zakład nad Fosą i Ośrodek Działania Plastycznych** (Wrocław), **Galeria 72** (Chełm)  
komisarze wystawy Galerii Wschodniej / commissioners of the Galeria Wschodnia exhibition: Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak  
artyści i artystki zaprezentowani przez Galerię Wschodnią / artists presented by Galeria Wschodnia: **Andrzej Ciesielski, Jerzy Grzegorski, Sibylle Hofter, Marek Janiak, Elżbieta Kalinowska, Adam Klimczak, Andrzej Kwietniewski, Zbigniew Libera, Antoni Mikołajczyk, Adam Rzepecki, Jerzy Truszkowski**

29 V

**Andrzej Paruzel** (Warszawa)  
*Sznurowadła w kolorze zieleni weneckiej* (instalacja) / *Venetian Green Shoelaces* (installation)

27 VI – 20 VII

**Peter Downsbrough** (USA)  
*i (AND)*

7 – 20 X

**Józef Robakowski** (Łódź)*Gabinet kątów energetycznych / Chamber of Energy Angles*

X

**Stephen Dovsing** (Wielka Brytania / Great Britain)

pokaz video artu / video art screening

7 – 15 XI

**Ivan Kafka** (Czechosłowacja / Czechoslovakia)  
*Kopce i skupiska – dwa stany możliwego dążenia* (instalacja i fotografie) / *Piles and Concentrations: Two States of Possible Pursuit* (installation and photographs)

25 XI – 15 XII

**Elżbieta Kalinowska** (Koszalin)*Zapis znaku* (instalacja, malarstwo) / *Recording of a Sign* (installation, paintings)

19 – 31 XII

**Tomasz Samosionek** (Łódź)*Linia, ziarno i przestrzeń. Fotografie z lat 1982–1987* (fotografia, instalacja) / *Line, Grain and Space. Photographs from 1982–1987* (photography, installation)**1988**

6 I

**Teatr im. Kici-Koci / Kici-Koci Theater** (Łódź, Warszawa)*Jasełka / Nativity Play*

14 I

**Zbigniew Warpechowski** (Sandomierz)*Azja / Asia* (performance)

27 I – 13 II

**Joanna Przybyła** (Poznań)*Doublebarre* (instalacja, rysunki / installation, drawings)

27 II – 19 III

**Antoni Mikołajczyk** (Łódź)*Katharsis* (instalacja) / *Catharsis* (installation)

24 – 25 II

II Międzynarodowy Festiwal *Video-Art-Clip* / 2nd *Video-Art-Clip* International Festival  
komisarz / commissioner: Józef Robakowski  
prezentacje / presentations:**Vera Bódy**, *Infermental VII***Alexander Honory, Norbert Meissner**, *Studio Media Art – 235***Elisabeth Jappe**, *Documenta 8***Maria Vedder**, *Program indywidualny / Individual Program***Józef Robakowski**, *Edycja międzynarodowa / International Edition*

15 – 30 IV

**Anna Płotnicka** (Wrocław)*Co jest na górze – jest na dole* (instalacja) / *As Above, So Below* (installation)**4 – 31 V**II Majówka Artystyczna *Złote Czółko / Golden Forehead* – 2nd May Day Art Picnic

4 – 9 V

**Wojciech Łazarczyk** (Poznań)*Obrazy, rysunki, monotypie / Paintings, Drawings, Monotype Prints*

10 – 31 V

**Wojciech Zamiara** (Gdańsk)*Czy zawsze kierunek jest podziałem? / Is Direction Necessarily a Division?*

od A

ZNAK

do V

*From Badge to Sign*

dwie realizacje plenerowe na podwórkach kamienic / two public space works in the courtyards of tenement houses

13 V

**Paweł Kwaśniewski** (Warszawa)*Pieśń o różowym trójkącie* (performance) / *A Pink Triangle Song* (performance)**Jumalan Teatteri** (Finlandia / Finland)*Katharsis* (spektakl) / *Catharsis* (show)

15 V

**Aart von Barneveld** (Holandia / Netherlands)

prezentacja sztuki video z archiwum Time-based Arts / presentation of video art from the Time-based Arts archive

19 – 22 V

**Jarosław Fliciński, Kacper Ołowski** (Gdańsk)  
*Malarstwo / Painting*

19 V

miejsce / space: akcja plenerowa na terenach PWSSP w Łodzi / public space action within the State Higher School of Visual Arts in Łódź

**Łódź Kaliska**aranżacja zdjęcia i filmu wg obrazu Hieronima Boscha *Wóz z sianem* / photograph and film after *The Haywain Triptych* by Hieronimus Bosch

23 V

miejsce / space: Teatr Studyjny w Łodzi / The Studio Theater in Łódź

**Łódź Kaliska***Teatrzyk „Łodzi Kaliskiej” p.t.: „Kinder haben Rechte” / Kinder haben Rechte – a theater play of Łódź Kaliska*

25 – 30 V

**Mikołaj Smoczyński** (Lublin)*Wystąpienie II* (instalacja, fotografia) / *Appearance II* (installation, photography)

31 V

**Jerzy Truszkowski** (Warszawa)

prezentacja dokumentacji video z performance artysty / performance video documentation – a presentation

31 V

**Witostaw Czerwonka** (Sopot)*Przestrzeń przenośna – Sopot w Łodzi* (instalacja) / *A Portable Space – Sopot in Łódź* (installation)

5 – 7 VI

**Horst Rickels** (Holandia / Netherland)*Mercurius Wagen* (instalacja dźwiękowa / sound installation)**Elvira Wersche** (Holandia / Netherland)*Malarstwo / Painting***18 – 20 VI***Zająć pozycję. Artyści wobec sytuacji sztuki współczesnej / Take the Position. Artists in the Face of the Situation in Contemporary Art*  
komisarz / commissioner: Jan Świdziński  
galerie / galleries: **Galeria Działań** (Warszawa), **BWA** (Lublin), **Galeria Stodoła** (Warszawa), **Galeria Wschodnia** (Łódź), **Le lieu. Centre en art actuel** (Kanada / Canada), **The Archive for Small Press & Communication** (Belgia / Belgium), **La Mamella** (Stany Zjednoczone / USA), **Centro Internazionale Multimediale** (Włochy / Italy)

edycja międzynarodowego spotkania artystów (wystawy, instalacje, performance, pokazy video, referaty, dyskusje) / international meeting of artists (exhibitions, installations, performances, videos, talks, discussions)

18 – 25 VI

**Mikołaj Smoczyński** (Lublin)*Wystąpienie III (1:1; 1:2 / '88)* (instalacja) / *Appearance III (1:1; 1:2 (88))* (installation)

19 VI

miejsce / space: Dom Środowisk Artystycznych  
**Anna Płotnicka** (Wrocław)  
Performance z cyklu *Widzialne – Niewidzialne* / performance from the series *Visible – Invisible***Antoni Mikołajczyk** (Łódź)*Pryzmat* (instalacja), *Instalacje świetlne* (projekcja dokumentacji) / *Prism* (installation), *Light Installations* (documentation screening)



**Jolanta Ciesielska** (Warszawa)

*Obgryzanie trupa historii (kilka uwag o erze hien)* (wykład) / *Biting a Corpse of History (A Few Remarks About the Hyenas Era)* (lecture)

**Krzysztof Jurecki** (Łódź)

*Awangardowy znaczy niezależny* (wykład) / *Avant-Garde Means Independent* (lecture)

20 VI

**Edward Łazikowski** (Łódź)

pokaz *Obiektu nr 60 A (3)* / presentation of *Object No. 60 A (3)*

**Guy Schraenen** (Belgia / Belgium)

prezentacja zbioru wydawnictw artystycznych / presentation of a collection of art publications

20 VI

miejsce / space: Teatr Studyjny w Łodzi /

The Studio Theater in Łódź

**Andrzej Paruzel** (Warszawa)

II edycja Biura Przewodników po/Sztuce i Kulturze / 2nd edition of Art and Culture Guides Bureau

**Zygmunt Rytko** (Warszawa)

*Kolekcja prywatna* / *Private Collection*  
zdjęcia i film o Andrzeju Partumie / photographs and film about Andrzej Partum

**Andrzej Paruzel** (Warszawa)

Biuro Przewodników po/Sztuce i Kulturze / Art and Culture Guides Bureau

*Qu'est-ce que la sculpture moderne?*

film o Raymondzie Hains / film on Raymond Hains

**Andrzej Paruzel** (Warszawa)

*Kwiaty Biura* (wykład/kabaret) / *The Flowers of the Bureau* (talk/comedy show)

12 X

**Black Market: Norbert Klassen, Boris Nieslony, Zygmunt Piotrowski, Jacques van Poppel, Roi Vaara, Zbigniew Warpechowski**  
*Philosophy & Performance*

15 X – 5 XI

**Janusz Bałdyga** (Warszawa)

*1/2 performance parzysty* / *1/2 Even Number Performance*

11 XI

Galeria Wschodnia prezentuje Galerię Kalypso / Galeria Wschodnia presents Galeria Kalypso

**Joanna Czerwińska**, *Wystąpienie* / *Action*

**Janusz Ducki**, „*Nie wróćą te lata*” – instalacja aktywna troszeczkę / *Those Years are Gone – Slightly Active Installation*

**Paweł Kwaśniewski**, „*O łowach*” – akcja / *Concerning Hunt – Action*

**Waldemar Petryk**, „*Love*” – *Heavy Metal Opera*

15 XI

**Zygmunt Piotrowski** (Warszawa)

*'Shun* (performance)

18 XI – 4 XII

**Zygmunt Rytko** (Warszawa)

*Obiekty chwilowe* / *Temporary Objects*

21 XI

**Teatrzyk im. Kici-Koci** (Łódź, Warszawa)

*Za Europą* (wieczór towarzysko-artystyczny) / *For Europe* (art and entertainment)

**1989**

9 II

Pomarańczowa Alternatywa (filmowa dokumentacja zdarzeń) / *Orange Alternative* (film documentation of events)

realizatorzy filmów / filmmakers: **Mirosław**

**Dębiński & Maciej Odoliński, Andrzej Kraszewski**

4 III

**Paweł ABY-Kwaśniewski** (Warszawa)

*List do Łodzian* (akcja) / *A Letter to the People of Łódź* (action)

10 – 20 III

**Zbigniew Taszycki** (Poznań)

*Malarstwo* / *Painting*

22 III

**Maria Waśko** (Berlin Zachodni)

zdjęcia / photographs: Alexander Honory  
*Untitled*

pokaz filmu o twórczości artystów / screening of a film on the oeuvre of: Armando, Ouhi Cha, Antonio Diaz, Dorothy Jannone, Helen Mayer Harrison, Milan Knižak, Stanisław Kolibal, George Rickey, Vincent Trasov, Ryszard Waśko, Emmett Williams

1 IV

**Piotr Bikont, Andrzej Chętko, Jarosław Orłowski**

*WAY-OUT* (akcja, filmy video) / *WAY-OUT* (action, videos)

**Jerzy Czuraj**

*Malarstwo* / *Painting*

7 – 16 IV

**Andrzej Janaszewski** (Łódź)

*Poza światłem czyli Kacper, Melchior, Baltazar i Nienazwany* / *Beyond Light, or Kacper, Melchior, Baltazar, and the Unnamed*

21 – 29 IV

10 lat Łodzi Kaliskiej / 10th anniversary of Łódź Kaliska

**Andrzej Kwietniewski** (Domaszków)

*Pani Mela, Kapciska, Tilof / Ms. Mela, Kapciska, Tilof*

5 – 10 V

10 lat Łodzi Kaliskiej / 10th anniversary of Łódź Kaliska

**Adam Rzepecki** (Kraków)

*Polak – Magyar – Twe Bratanki / A Pole – Magyar – Your Brethren*

12 – 13 V

10 lat Łodzi Kaliskiej / 10th anniversary of Łódź Kaliska

**Marek Janiak** (Łódź)

*The Day After*

*Wspomnienia, wspomnienia, wspomnienia... / Memories, memories, memories...*

*Die Maschinen Arbeiten – Die Leute Singen*

(pogadanka z pokazem) czyli *Ćwiczenia wyzwalające. Sesja 6–1 / Die Maschinen Arbeiten – Die Leute Singen* (talk and performance), or *Liberating Exercises. Session 6–1* (12 V) and *6–2* (13 V)

20 – 26 V

**Mirosław Filonik** (Warszawa)

*Mrowisko* / *Ants Nest*

26 – 27 V

miejsce / space: Dom Środowisk Artystycznych komisarz / commissioner: Jolanta Ciesielska  
*Do tyłu i do przodu* (spotkanie krytyków, artystów i galerników poświęcone ocenie sztuki lat osiemdziesiątych w Polsce) / *Backwards and Forwards* (meeting of critics, artists and gallerists dedicated to the evaluation of art of the 1980s in Poland)

współpraca / collaboration: Dom Środowisk Artystycznych, Centrum Informacji Kulturalnej

2 VI

10 lat Łodzi Kaliskiej / 10th anniversary of Łódź Kaliska

**Makary Wielogórski** (Łódź)

**Andrzej Świetlik** (Warszawa)

*Paweł i Gawęł albo Icek i Wicek / Paweł and Gawęł, or Icek and Wicek*

15 IX

**Moniek Darge, Godfried-Willem Raes**

(Belgia / Belgium)

*Logos Duo* (koncert, instalacja, performance / concert, installation, performance)

24 – 28 X

**Jean de Brejne, Euan Burnet-Smith, Lars Fredrikson, Jean-Claude Guillaumon,****Jean-Luis Raynard** (Francja / France)

wystawa / exhibition

Galeria L'Ollave – Lyon, Francja

wsparcie artystów / support of the artists: Air France

17 – 26 XI

**Zbigniew Dudek** (Łódź)*Rzeźba / Sculpture*

1 – 7 XII

grupa / group **Hejettes Szomlyazók**

(Węgry / Hungary)

*Spragnieni zastępcy* (koncert, performance) /*Thirsty Deputies* (concert, performance)

11 XII

**Paul Panhuysen** (Holandia / Netherlands)*Vaselinum Album II***1990**

16 – 18 I

**Bruce Checefsky** (USA)*Fabricated Works* (fotogramy) /*Fabricated Works* (photographs)*American Photography of the 1980s* (wykład / lecture) (16 I)**Tina Cassara** (USA)*Substance and Illusion* (wykład / lecture) (17 I)współpraca / collaboration: Mała Galeria (Warszawa),  
Piwnica Domu Polonii (Kraków)

19 I

**Józef Robakowski** (Łódź)*Byłem chłopcem w Nowym Jorku* (video-show) /*I was a Boy in New York* (video-show)

2 II

**Jan Świdziński** (Warszawa)*Rozmyślenia przy śniadaniu* (performance) /*Breakfast Deliberations* (performance)

16 – 28 II

**Leszek Golec** (Radom)*Oddycha i mruży oczy* (instalacje, fotografie) /*It Breathes and Squints* (installations, photography)

6 III

**Zygmunt Piotrowski** (Warszawa)*Stalker**Część I. Strefa / Part I – Zone*

performance w przestrzeni miejskiej, u zbiegu ulic Nowotki (dzisiejsza Pomorska) i Kilińskiego / performance in the public space, on the corner of the Nowotki (nowadays Pomorska) and Kilińskiego Streets

Kilińskiego Streets

*Część II. Przekaz / Part II – Message*

wystąpienie w Galerii Wschodniej / performance at Galeria Wschodnia

9 – 25 III

**Teresa Murak** (Warszawa)*Ścierki wizytek / Visitant Nuns Floor Cloths*

26 – 29 III

pokaz książek, plakatów, grafiki wydawnictwa

**Rainer Verlag** z Berlina Zachodniego /

presentation of books, posters, prints – by

**Rainer Verlag**, book publisher from West Berlin

współpraca / collaboration: Stowarzyszenie

Konstrukcja w Procesie

30 III

**Zbigniew Warpechowski** (Sandomierz)*Brudna woda* (performance) / *Dirty Water*

(performance)

31 III

**Marc Paradis, Simon Robert**

(Kanada / Canada)

prezentacja video artu / presentation of video art

1 IV

**Łódź Fabryczna** (Łódź)*Instalacje – trochę z prądu, trochę z pierza...*(performance, instalacja) / *Installations - a Bit of**Electric Current, a Bit of Feathers* (performance,

installation)

9 – 14 IV

**Susan Morris, Amy Eshoo**

(Wielka Brytania / Great Britain)

*Dwie instalacje / Two Installations*

20 – 30 IV

**Marek Chlanda** (Kraków)*Wyobraźnia martwa* (instalacja) /*Dead Imagination* (installation)

7 – 23 V

miejsce / space: Galeria Zachęta, Warszawa

*Galerie lat osiemdziesiątych / Galleries of the 1980s*

komisarze / commissioners: Dorota Jarecka,

Katarzyna Kasprzyk

galerie / galleries: **Galeria Dziekanka** (Warszawa),**Galeria Młodych** (Warszawa), **Galeria Wielka****19** (Poznań), **Galeria Wschodnia** (Łódź), **Galeria****Zderzak** (Kraków)

artyści prezentowani przez Galerię

Wschodnią / artists presented by Galeria

Wschodnia: **Leszek Golec, Elżbieta Kalinowska,****Antoni Mikołajczyk, Józef Robakowski,****Zbigniew Warpechowski****11 – 31 V**

III Majówka Artystyczna „Złote Czółko” /

*Golden Forehead – 3rd May Day Art Picnic*

11 – 20 V

**Tilman Kuentzel** (RFN / Federal Republic of

Germany)

*Tauben, Kanarien vögel, Wellensittige, Tiegierfinken**(Gołębie, kanarki, papużki faliste, zięby tygrysy)*

(realizacje video, instalacje, obiekty dźwiękowe) /

*Pigeons, Canaries, Budgies, Tiger Finches* (video

objects, installations, sound objects)

12 V

**Elżbieta Kalinowska** (Koszalin)*Zapis znaku / Recording of a Sign*

performance w bramie kamienicy, w której mieści

się Galeria Wschodnia / performance in the archway

of the tenement house where Galeria Wschodnia is

located

25 – 30 V

**Zdenek Hůla, Jiří Hůla, Pavel Mühlbauer**

(Czechosłowacja / Czechoslovakia)

*Instalacje, rysunki / Installations, Drawings*

pokaz dokumentacji wystaw i akcji Galerii „H”

z Kostelca / presentation of the documentation of

exhibitions and actions of Galerie H from Kostelec

współpraca / collaboration: Galeria Teatru Studyjnego /

The Studio Theater Gallery

31 V

**Péter Forgács** (Węgry / Hungary), **Tibor Szemző**(Węgry / Hungary), **Lex Peters** (Holandia /

Netherlands)

*Private Hungary. Dźwięk i film* (film, instalacja) /*Private Hungary. Sound and Film* (film, installation)

22 VI – 5 VII

miejsce: Galeria Wschodnia i sklep mięsny,

ul. Wschodnia 36 (dzięki uprzejmości kierownika

sklepu Artura Brzeskiego)

space: Galeria Wschodnia and a butcher shop,

36 Wschodnia Street (courtesy of the manager of

the shop, Artur Brzeski)

**Sibylle Hofter** (RFN / Federal Republic of Germany)*Nowe obiekty* (instalacja) / *New Objects* (installation)

28 VI – 8 VII

miejsce: budka policyjna Wydziału Ruchu

Drogowego przy zbiegu ulic Strykowskiej i Źródłowej

space: police booth of the Traffic Department on the

corner of Strykowska and Źródłowa Streets

**Teresa Murak** (Warszawa)Z cyklu *Zasiewy – Bioenergetyczna suknia roślinna**Teresy Murak dla...* (instalacja) / *Sowing – Bioenergy**Plant Dress by Teresa Murak for...* (installation)

29 IX – 4 X

**Marigold Hodgkinson, Emma J. Lawton, Steve****Lowe, Nicholas Rowan, Stephen Williams**

(Byam Shaw School of Art, Wielka Brytania, Londyn /

Great Britian, London)

*Between* (instalacje / installations)

współpraca / collaboration: Punkt Konsultacyjny Sztuki, Muzeum

Historii Miasta Łódzi / Punkt Konsultacyjny Sztuki, Museum of

History of the City of Łódź

wsparcie artystów / support for the artists: The British Council &amp;

The Welsh Arts Council

6 – 13 X

**Alexander Honory**

*Points of Subjective Seeing. Reconstruction III*  
w ramach wystawy *Konstrukcja w Procesie – Back in Łódź 1990* /  
part of *Construction in Process. Back in Łódź 1990*

15 X – 16 XI

*Konstrukcja w Procesie – back in Łódź 1990* /  
*Construction in Process. Back in Łódź 1990*

kurator / curator: Ryszard Waśko

miejsca / spaces: Muzeum Artystów, Muzeum  
Historii Miasta Łodzi, Muzeum Kinematografii,  
Muzeum Włókiennictwa, Zakłady Polino, Galeria  
Wschodnia / Artists' Museum, Museum of History  
of the City of Łódź, Film Museum, Museum of  
Textiles, Polino Company, Galeria Wschodnia

15 – 30 X

**Eric Snell** (Wielka Brytania / Great Britain)

*Burnt Wood Wall Drawings* (instalacja) /

*Burnt Wood Wall Drawings* (installation)

w ramach wystawy *Konstrukcja w Procesie – Back in Łódź 1990* /  
part of *Construction in Process. Back in Łódź 1990*

19 X

*Videoperformance. Międzynarodowe Spotkania  
Artystów / Videoperformance.*

*International Artists Meetings*

komisarze / commissioners: Janusz Bałdyga,

Józef Robakowski

organizatorzy / organizers: Muzeum Kinematografii, Galeria  
Wschodnia, Biuro Wystaw Artystycznych w Koszalinie, Centrum  
Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski w Warszawie / Film  
Museum, Galeria Wschodnia, Art Exhibition Office in Koszalin,  
Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle in Warsaw

23 XI – 2 XII

**Stefan Szczelkun** (Wielka Brytania / Great Britain)

*Glamour – Is It the Real Thing?*

4 XII

**Andrzej Różycki** (Łódź)

*Performance*

7 – 18 XII

**Krzysztof Cichosz** (Łódź)

*KC/CD* (instalacje fotograficzne) /

*KC/CD* (photographic installations)

10 XII

miejsce / space: Dom Środowisk Artystycznych

**Michael Scroggins** (USA)

autorski pokaz video / video presentation

19 – 20 XII

**Bogdan Perzyński** (USA)

*Piekło i Niebo* (instalacje) / *Heaven and Hell*

(installations)

21 XII

**Adam Rzepecki** (Kraków)

*Krółów jest bez liku* (autorski pokaz video) /

*There are Plenty of Kings* (video presentation)

**1991**

10 – 31 I

**Hilmar Boehle** (Niemcy / Germany)

*Lodz und danach* (obiekty przestrzenne /

spatial objects)

wsparcie artysty / support of the artist: Stiftung Kunst und Kultur  
des Landes NRW

II

**Zbigniew Warpechowski** (Sandomierz)

*Co nie jest już 1, a nie jest jeszcze 2* (wykład) /

*What is already not 1 but is not yet 2* (talk)

*Azja* – pokaz filmu Roberta Moronia o Zbigniewie

Warpechowskim / *Asia* – screening of Robert

Moroń's film about Zbigniew Warpechowski

*Podręcznik* – prezentacja książki Zbigniewa

Warpechowskiego / *Podręcznik* - presentation of

the book by Zbigniew Warpechowski

15 II – 2 III

**Jerzy Grzegorski** (Łódź)

*...miejsce... / ...the place...* (instalacje / installations)

8 – 18 III

**Morgan O'Hara** (USA)

*Przemiana jest podstawowym procesem*

*wszystkich form życia* (rysowanie, opisywanie

Łodzi, instalacja) / *Transformation is the Basic*

*Process of All Life Forms* (drawing, describing

of Łódź, installation)

22 III – 5 IV

**Leszek Golec** (Radom)

*Obserwuję pozycję nóg i ręk jednocześnie*

*prostując środkowy palec* (instalacja) /

*I'm Watching the Position of Legs and Hands*

*and Simultaneously Straightening Up the Middle*

*Finger* (installation)

19 IV

**Jacek Józwiak** (Łódź)

*Local Standard* (pokaz video – przedstawienie

wybranych materiałów do filmu *Back in*

*Łódź – Konstrukcja w Procesie 1990* /

presentation of selected footage from the film

*Back in Łódź – Construction in Process 1990*)

współpraca / collaboration: Muzeum Artystów / Artists' Museum

18 – 26 V

**Zuzanna Baranowska** (Warszawa)

*Prace* (obiekty przestrzenne) / *Works*

(spatial objects)

30 V – 30 VII

**Adam Klimczak** (Łódź)

*Podłączyłem się do Wschodniej* (podwójna

instalacja dla PAPY) / *I Hooked Up to*

*Wschodnia* (double installation for PAPA)

17 VI – 14 VII

miejsce / space: Centrum Sztuki Współczesnej

Zamek Ujazdowski, Warszawa / Center for

Contemporary Art Ujazdowski Castle in Warsaw

*Kręgi „Wschodniej”. Prace artystów związanych*

*z Galerią „Wschodnia” z Łodzi* (obiekty, instalacje,

pokazy video, performances) / *The Circles of*

*Wschodnia. Works by Artists Associated with*

*Galeria Wschodnia in Łódź*

komisarze / commissioners: Jerzy Grzegorski,

Adam Klimczak

**Janusz Bałdyga, Hilmar Boehle, Krzysztof****Cichosz, Andrzej Ciesielski, Zbigniew****Dudek, Leszek Golec, Jerzy Grzegorski,****Sibylle Hoffer, Alexander Honory, Elżbieta****Kalinowska, Adam Klimczak, Tilman****Kuentzel, Zbigniew Libera, Emilio****Lopez-Mencheró, Edward Łazikowski,****Łódź Fabryczna, Antoni Mikołajczyk,****Teresa Murak, Muzeum Łodzi Kaliskiej,****Anna Płotnicka, Józef Robakowski,****Zygmunt Rytko, Karin Sander,****Mikołaj Smoczyński, Ryszard Waśko**

*Kręgi Wschodniej* – pokaz etiud wideo studentów

PWSFTviT w Łodzi / *The Circles of Wschodnia* –

presentation of works by students of the National

Film, Television and Theater School in Łódź (I VII)

wsparcie: Urząd Miasta Łodzi, firmy prywatne z Łodzi: Sklep „Ida”,

Delikatesy „Sara”, Sklep Mięsno-Wędliniarski Joanny i Andrzeja

Buldeckich, Bar Bistro „Izabella”, „Amwex”, Copy Shop „Minolta”,

Firma Handlowo-Produkcyjna „Rovi”, Sklep p. p. H. Kmieciak i T.

Michalskiego vel Michalaka, Sklep spożywczo-rolny p. Krystyny

Bartozak, „Emaexim”, Zakład krawiectwa lekkiego i sukien

ślubnych, Sklep Ogrodniczy, Sklep „Reksio”, „Panda”, „Ekomax”,

Przedsiębiorstwo Handlowo-Produkcyjne Dariusza Marka

Łopacińskiego

supported by: Łódź City Council, private businesses from Łódź:

“Ida” Shop, “Sara” Shop, Butcher Shop of Joanna and Andrzej

Buldecki, Bar Bistro “Izabella”, “Amwex”, Copy Shop “Minolta”,

“Rovi” Trading and Production Company, Shop of H. Kmieciak

a T. Michalski vel Michalak, Grocery Store of Krystyna Bartozak,

“Emaexim”, Tailor and Wedding Dress Shop, Gardening Shop,

“Reksio” Shop, “Panda” Shop, “Ekomax”, Trading and Production

Company of Dariusz Marek Łopaciński

18 IX – 5 X

**Maciej Toporowicz** (USA)

współpraca / collaboration: Muzeum Artystów /

Artists' Museum

wsparcie / supported by: Ministerstwo Kultury i Sztuki /

Ministry of Culture and Art

29 IX

**Shaun Caton** (Wielka Brytania / Great Britain)

*Codes of Conduct* (performance)

7 X

**Ryszard Waśko** (Łódź)

*Moje kwiaty są owocem* (77-minutowa akcja) /

*My Flowers are the Fruit* (77-minute action)

17 XII – 10 I (1992)

**Mikołaj Smoczyński** (Lublin)

*Akcja równoległa* / *Parallel Action*



**1992**

31 I – 22 II

**Edward Łazikowski** (Łódź)*Dwa obiekty / Two Objects*

18 III

*VideoPIESperformance* – przeglądam

taśm video z kolekcji Galerii Wymiany /

*VideoDOGperformance* – presentation of video

tapes from the collection of Exchange Gallery:

**Maria Vedder, Bettina Gruber, William Wegman, Ewa Zarzycka, Józef Robakowski, Yach-Film (Paszkiwicz)**koncepcja, wybór i prowadzenie / concept, selection and presentation: Józef Robakowski  
wstęp wolny za okazaniem psa / entry free of charge upon presenting a dog

11 – 25 IV

**Andrzej Janaszewski** (Łódź)*Fotograf ciemności* (wystawa) /*Photographer of Darkness* (exhibition)*Ozuwanie / Keeping Watch* (11 – 12 IV)

5 VI – 27 IX

**Driss Sans-Arcidet** (Francja/France)*Musée Khômbol*w ramach wystawy Musée d'Art Contemporain. Kolekcja w Muzeum Sztuki w Łodzi, Galerii „Księży Młyn” i Galerii Wschodniej / part of Musée d'Art Contemporain. Collection exhibition in Muzeum Sztuki, Łódź, Galeria “Księży Młyn” and Galeria Wschodnia  
współpraca / collaboration: Muzeum Sztuki, Łódź, Musée d'Art Contemporain, Lyon, Francja / France

12 – 31 X

miejsce / space: Pałac Grohmana /

Grohman's Palace

*Łódzki ruch neoawangardy 1970-1992 / The Neo-Avant-Garde Movement of Łódź 1970-1992*

kuratorzy / curators: Józef Robakowski, Galeria Wschodnia (Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak)

**Małgorzata Borek, Wojciech Bruszewski, Krzysztof Cichosz, Bożena i Andrzej Chętko, Wojciech Czajkowski, Lechosław Czołnowski, Leszek Golec, Jerzy Grzegorski, Alexander Honory, Andrzej Janaszewski,****Marek Janiak, Piotr Jedliński, Jacek****Jóźwiak, Adam Klimczak, Barbara Konopka,****Grzegorz Królikiewicz, Witold Krymarys,****Ewa Kulasek, Paweł Kwiek, Andrzej****Kwietniewski, Robert Laska, Wojciech Leder,****Edward Łazikowski, Antoni Mikołajczyk,****Jacek Mrozowicz, Andrzej Paruzel, Andrzej****Pierzgalski, Małgorzata Potocka, Józef****Robakowski, Andrzej Różycki, Zbigniew****Rybczyński, Zygmunt Rytka, Jerzy Trelński,****Maciej Walczak, Zbigniew Warpechowski,****Ryszard Waśko, Wojciech Wiszniewski,****Tomasz Woźniakowski, Jerzy Zachara,****Marcello Zamenhoff**grupy / groups: **Grupa T, Łódź Fabryczna, Łódź****Kaliska, Pomarańczowa Alternatywa /****Orange Alternative, Moskwa, „Stacja Ł”,****Telewizyjna Grupa Artystyczna, Warsztat****Formy Filmowej / Workshop of Film Form,****Wspólnota Leeżeć / the Lyying Community**symposium *Karambol*, Pałac Grohmana /*Karambol* symposium, Grohman's Palace: **Marek****Goździewski, Ryszard Kluszczyński, Janina****Ładnowska, Marcin Sobieszkański, Bożena****Stokłosa, Jan Stanisław Wojciechowski** (23 X)

wystawa towarzysząca / accompanying

exhibition: Muzeum Sztuki w Łodzi, Galeria „Księży Młyn”, Łódź – lata 30-te. *Wokół czasopisma*„Forma”. *Z kolekcji Muzeum Sztuki / Muzeum*

Sztuki, Łódź, “Księży Młyn” gallery, Łódź – the 30s.

*On the “Forma” magazine. From the collection of**Muzeum Sztuki* (12 – 30 X)

współpraca / collaboration: Galeria Wymiany, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Artystów / Exchange Gallery, Muzeum Sztuki, Łódź, Artists' Museum

25 XI – 31 XII

miejsce / space: Pałac Grohmana / Grohman's

Palace

**Sean O'Reilly** (Wielka Brytania / Great Britain)*Elegeia* (instalacja dźwiękowa / sound installation)

współpraca / collaboration: Muzeum Artystów / Artists' Museum

wsparcie artysty / support of the artist: Welsh Arts Council

12 XII – 15 I (1993)

**Sean O'Reilly** (Wielka Brytania / Great Britain)*The River Inside* (instalacja / installation)

wsparcie artysty / support of the artist: Welsh Arts Council

**1993**

9 – 28 II

**Wojciech Łazarczyk**

wystawa / exhibition

2 – 27 III

**Beverly Piersol** (Austria)*Instalacja / Installation*

26 V – 5 VI

miejsce / space: Galeria 86

*Ruchoma kolekcja – z kręgu Muzeum Artystów**/ Mobile Collection – from the Artists' Museum**Circle*

współpraca / collaboration: Muzeum Artystów / Artists' Museum

19 VI

**Gerry Ammann, Manfred Schu** (Austria)*InterCity Project Vienna–Łódź 1993*

współpraca / collaboration: Galerie Theuretzbacher (Wiedeń), Muzeum Artystów / Galerie Theuretzbacher (Vienna), Artists' Museum

1 – 7 X

**Ryszard Waśko** (Łódź)*Der kleine Rosengarten* (instalacja) /*Der kleine Rosengarten* (installation)*Posiłek dla biednych i bogatych* (akcja) / *The Meal**for the Poor and the Rich* (action) (3 X)w ramach wystawy *Konstrukcja w Procesie: My Home Is Your Home* / part of the exhibition *Construction in Process: My Home Is Your Home***1994**

1 – 30 IV

**Mimmo Catania** (Włochy / Italy)*Notes & Notices*

1 V

**Wojciech Bruszewski** (Łódź)*1952 dni Radia Ruiny Sztuki Berlin i ciąg dalszy*(dwie instalacje akustyczne) / *1952 Days of the Ruins of Art Radio Berlin and its Continuation* (two sound installations)

2 – 30 VI

**Adam Klimczak** (Łódź)*Miejsce Wschodniej / Wschodnia's Place*

12 – 28 VIII

**Richard Thomas** (Australia)*Dwa lata – dwa tygodnie: wystawa o rozwoju i rozkładzie* (obiekty, obrazy, wykład) / *Two Years – Two Weeks: Exhibition on Growth and Decay* (objects, paintings, talk)

24 – 30 IX

miejsce / space: Artists' Project,

Cardiff, Walia / Wales

*Site-ations*

kuratorzy i kuratorki / curators: Iwan Bala (Walia / Wales), Paul Beauchamp (Walia / Wales), Adam Klimczak (Polska / Poland), Małgorzata Sidor (Polska / Poland)

**Roger Ackling, Fiifi Annobil, Reiko Aoyagi, Yvonne Austin, Iwan Bala, Scott Barden, Paul Beauchamp, Emilie Beneš-Brzeziński, Barbara Benisz, Małgorzata Borek, Hartmut Böhm, Monika Brandmeier, Paul Brewer, Gary Bristol, Mimmo Catania, Michael Cummins, Lech Czołnowski, Zahid Dar, Nicky Delgado, Brian Denman, Zbigniew Dudek, Peter Downsbrough, Simon Fennoulet, Wojciech Filipczak, Martina Galvin, Jerzy Grzegorski, Stuart Goff, Leszek Golec, Richard Gwyn, Paweł Hartman, Havey Hood, Anthony Howell, The Bowling Sleepers, Andrzej Janaszewski, Karishma Jasani, Dean Jokanovich-Toumin, Helen Jones, Gail Kenning, Laszko Kermes, Vicky King, Adam Klimczak, Erika Knerr, Lorraine Kordecki, Annette Kovacs, Lacrimosa, Emma Lawton, Tomasz Matuszak, Martin McCarthy, Luke**

**McKeown, Annette Morgan, Anne Mosey, Jacek Mrozowicz, Marcus Mussinghoff, Richard Nonas, Mike O'Kelly, Mariusz Olszewski, John O'Mara, Sean O'Reilly, Martine Ormrod, Yigal Ozeri, Mark Palmer, Neil Peddar, Anna Petrie, Tom Pierce, Dick Powell, Wiliam Seeto, Tery Setch, David Shepherd, Seji Shimoda, Christopher Snee, Suzy Sureck, Richard Thomas, Maciej Toporowicz, Dagmar Uhde, Sandra Vida, Gregory Volk, Mathew Walmsley, Louise Walsh, Maria Waśko, Ryszard Waśko, Watermelons, Claire Wilde, Lois Williams, Stephen Williams**

współpraca / collaboration: Artists' Project (Walia / Wales)  
wsparcie łódzkich artystów i artystek / support of artists from Łódź:  
Wydział Kultury Urzędu Miasta Łodzi / Department of Culture at Łódź City Council

## 1995

9 – 14 I

miejsce / space: Muzeum Artystów / Artists' Museum  
*Candid Camera?* (międzynarodowe seminarium, warsztaty, wystawy) / *Candid Camera?* (international seminar, workshops, exhibitions)  
artyści / artists: **Beatrice Dannemard, Jerzy Truszkowski, Wspólnota Leeżeć / the Lyying Community, Ute Weiss-Leder, Zygmunt Rytka, Michael Kurzwelly, Jolanta Banowska, Jarosław Hulbój, Przemysław Jasielski, Agnieszka Balewska, Marcin Berdyszak, Sławomir Sobczak, Anna Petrie**  
sympozjum / symposium: Galeria Wschodnia (9 I)  
współpraca / collaboration: Muzeum Artystów, PWSFTviT w Łodzi / Artists' Museum, the National Film, Television and Theater School in Łódź

19 I – 12 II

miejsce / space: Galeria Miejska Arsenał, Poznań / Municipal Gallery Arsenał in Poznań  
*Dotknięcie przedmiotu. Miejsca sztuki lat 80: galerie i ich twórcy, artyści i krytycy / Touch of the Object. Spaces of Art in the 1980s. Galleries and Their Founders, Artists and Critics*  
kurator / curator: Stefan Ficner

galerie i wydarzenia / galleries and events:  
**Biennale Nowej Sztuki / Biennial of New Art** (Zielona Góra), **Galeria AT** (Poznań), **Galeria Dziekanka** (Warszawa), **Galeria Wielka 19** (Poznań), **Galeria Wschodnia** (Łódź), **Galeria Wyspa** (Gdańsk)

10 III

## Łódź Kaliska

*Pamiętam... Pamiętam... Pamiętam... / I Remember... I Remember... I Remember...*  
premiera filmu / preview of the film

10 III – 24 III

**Sławek Belina (ś.p. Belina)** (Łódź)  
*Ekstaza przy otwartym oknie / Ecstasy by the Open Window*  
**Tomasz Matuszak (T. Trabant)** (Łódź)  
*OZASMIEJSCETEMPERATURA / TIMESPACE TEMPERATURE*

30 VI – 30 VII

**John O'Mara** (Irlandia / Ireland), **Leszek Golec** (Radom), **Jerzy Grzegorski** (Łódź)

15 – 30 IX

**Józef Robakowski** (Łódź)  
*Jestem elektryczny. Sztuka na prąd zmienny* (videofotografie, videoobiekty, videorealizacja, performance, prezentacja książki autorskiej *Teksty interwencyjne 1970–1995*) / *I'm Electric. Art on AC* (videofotografia, videoobiekty, videorealizacja, performance, *Teksty interwencyjne 1970–1995* – book presentation)

15 – 21 IX

miejsce / space: Podewil, Berlin-Mitte, Niemcy / Podewil, Berlin-Mitte, Germany  
*Unter einem Dach. Zehn polonische Galerien zu Gast im Podewil*  
kurator / curator: Angelika Stepken  
galerie / galleries: **Galeria Wyspa** (Gdańsk), **Galeria Arsenał** (Białystok), **Galeria Biała** (Lublin), **Galeria Wschodnia** (Łódź), **Muzeum Artystów / Artists' Museum** (Łódź), **Galeria**

**Zderzak** (Kraków), **Galeria Potocka** (Kraków), **Ośrodek Działań Plastycznych** (Wrocław), **Galeria ON** (Poznań), **Galeria prowincjonalna** (Słubice) czasopisma o sztuce / magazines on art: „**Obieg**” (Warszawa), „**Magazyn Sztuki**” (Gdańsk), „**Tumul**” (Kraków)

27 X – XI

**Martina Galwin** (Irlandia / Ireland)  
*Kopernik – Skin of Body, Earth + Sky*  
wsparcie artystki / support of the artist: Cultural Affairs Committee of Ireland

## 1996

26 III – 13 IV

**Sibylle Hofer** (Niemcy / Germany)  
*Druciane przestrzenie / Spaces of Wire / Räume aus Draht*  
pokaz filmu artystki *Friseursalon – Salon fryzjerski*, PWSFTviT w Łodzi / screening of the film by the artist entitled *Friseursalon – Salon fryzjerski*, the National Film, Television and Theater School in Łódź (26 III)  
spotkanie w sklepie – pijalni piwa przy ul. Abramowskiego 38 / meeting at the shop – beer bar on Abramowskiego 38 Street (26 III)  
wsparcie / collaboration: Goethe Institut, Wydział Kultury Urzędu Miasta Łodzi, PWSFTviT w Łodzi / Goethe-Institut, Department of Culture at Łódź City Council, the National Film, Television and Theater School in Łódź

19 IV – 5 V

**Janusz Baidyga** (Warszawa)  
*Wynik poziomy* (obiekty) / *Horizontal Result* (objects)  
*Rzuty* (performance) / *Projection* (performance)  
wsparcie: Wydział Kultury Urzędu Miasta Łodzi / Department of Culture at Łódź City Council

18 VI – 15 VII

miejsce / space: Galeria Wyspa & Fundacja Progress, Gdańsk  
**Ryszard Waśko, Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak**  
*Muzeum Artystów & Galeria Wschodnia*  
(spotkanie autorskie, wykład, video, fotografia,

dokumentacja, obiekty) / *Artists' Museum & Galeria Wschodnia* (meeting, talk, video, photography, documentation, objects)  
wsparcie / support: Wydział Kultury, Nauki i Sportu Urzędu Miejskiego w Gdańsku / Department of Culture, Science and Sport at Gdańsk City Council

28 X

miejsce / space: Galeria Biała, Lublin  
*Galeria Wschodnia. Spotkanie z Adamem Klimczakiem i Jerzym Grzegorskim / Galeria Wschodnia. A Meeting with Adam Klimczak and Jerzy Grzegorski*  
w ramach cyklu *Nowe Przestrzenie Sztuki. Instalacje lat 90-tych* / part of the series *New Spaces for Art. Installations of the 1990s*

## 1997

5 – 18 V

**Jacek Mrozowicz** (Łódź)  
*... pomiędzy ...* (obiekty, obrazy) / *...between...* (objects, paintings)  
wsparcie: Wydział Kultury Urzędu Miasta Łodzi, „Gazeta Wyborcza”, Muzeum Książki Artystycznej / Department of Culture at Łódź City Council, „Gazeta Wyborcza”, Book Art Museum

30 V – 14 VI

**Sławomir Brzoska** (Katowice)  
*Anaksymandrowi* (instalacja) / *For Anaximander* (installation)  
wsparcie / support: Wydział Kultury Urzędu Miasta Łodzi, Muzeum Książki Artystycznej / Department of Culture at Łódź City Council, Book Art Museum

20 VI – 6 VII

**Leszek Lewandowski** (Katowice)  
wystawa / exhibition  
wsparcie / support: Wydział Kultury Urzędu Miasta Łodzi / Department of Culture at Łódź City Council

26 VII – 15 VIII

**Amy Hauff** (USA)  
*Nic ponadto, co można ujrzeć na pierwszy rzut oka* (instalacja) / *No More Than Meets The Eye* (installation)  
wsparcie / support: Wydział Kultury Urzędu Miasta Łodzi, CEO ArtsLink Nowy Jork / Department of Culture at Łódź City Council, CEO ArtsLink New York

29 VII – 17 VIII

miejsce / space: Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa / Zachęta Gallery of Contemporary Art, Warsaw  
*Żywa galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1997 / Living Gallery. The Progressive Art Movement of Łódź 1969–1997*  
 kuratorzy / curators: Adam Klimczak, Jerzy Grzegorski (Galeria Wschodnia), Józef Robakowski (Galeria Wymiany / Exchange Gallery)

artyści i artystki / artists: **Małgorzata Borek, Wojciech Bruszewski, Krzysztof Cichosz, Zbigniew Dudek, Leszek Golec, Jerzy Grzegorski, Jakub Jakubowski, Andrzej Janaszewski, Adam Klimczak, Barbara Konopka, Krzysztof Kubiak, Konrad Kuzyszyn, Wojciech Leder, Edward Łazikowski, Tomasz Matuszak, Antoni Mikołajczyk, Jacek Mrozowicz, Józef Robakowski, Andrzej Różycki, Zbigniew Rybczyński, Maciej Walczak, Zbigniew Warpechowski, Wojciech Wiszniewski, Ryszard Waśko**

grupy / groups: **Warsztat Formy Filmowej, Muzeum Łódź Kaliska, Wspólnota Leeieżęć, Łódź Fabryczna / Workshop of Film Form, Łódź Kaliska Museum, the Lyyying Community, Łódź Fabryczna**

12 IX – 31 X

miejsce / space: Galeria w budynkach firmy Tower Building / Gallery in the buildings of Tower Building  
*Żywa Galeria 2. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1997 / Living Gallery 2. The Progressive Art Movement of Łódź 1969–1997*  
 kuratorzy / curators: Adam Klimczak, Jerzy Grzegorski (Galeria Wschodnia), Józef Robakowski (Galeria Wymiany / Exchange Gallery)

artyści i artystki / artists: **Wiesław Barszczak, Sławomir Belina, Małgorzata Borek, Wojciech Bruszewski, Tatiana Czekalska, Krzysztof Cichosz, Zbigniew Dudek, Jerzy Grzegorski, Andrzej Janaszewski, Adam Klimczak, Barbara Konopka, Krzysztof**

**Kubiak, Konrad Kuzyszyn, Wojciech Leder, Edward Łazikowski, Tomasz Matuszak, Antoni Mikołajczyk, Jacek Mrozowicz, Józef Robakowski, Mariusz Olszewski, Andrzej Różycki, Zbigniew Warpechowski, Maria Waśko**

grupy / groups: **Łódź Fabryczna, Muzeum Łódzi Kaliskiej, Wspólnota Leeieżęć / Łódź Fabryczna, Łódź Kaliska Museum, the Lyyying Community**

wniesiaż z koncertem zespołu Plastic Bag Trio (Locko Richter, Przemek Greger, Jacek Bielański) / opening including a concert by Plastic Bag Trio (Locko Richter, Przemek Greger, Jacek Bielański)  
 wsparcie: Wydział Kultury Urzędu Miasta Łodzi, Wojewoda Łódzki, Tower Building, Allmendinger, Optimus S.A. Łódź, Pro Art systemy kina domowego, Poloprem Ltd. Zgierz, Foton S.A. Warszawa, Gamma – studio reklamy, Gemini – drukarnia offsetowa  
 support: Department of Culture at Łódź City Council, Voivod of Łódź, Tower Building, Allmendinger, Optimus S.A. Łódź, Pro Art systems of home cinema, Poloprem Ltd. Zgierz, Foton S.A. Warszawa, Gamma – advertising studio, Gemini – offset printing shop

12 – 13 IX

miejsce / space: Muzeum Artystów / Artists' Museum

III Spotkanie Galerii i Osób Sprzyjających / 3rd Meeting of Galleries and Supporters  
 współpraca / collaboration: Muzeum Artystów, Galeria Wymiany / Artists' Museum, Exchange Gallery

13 – 30 IX

**Tomasz Matuszak** (Łódź)

*The Inner Side of The Outer Space*  
 wsparcie / support: Wydział Kultury Urzędu Miasta Łodzi, Fundacja im. Stefana Batorego, Polopren Ltd., Gamma – studio reklamy, Gemini – drukarnia offsetowa / Department of Culture at Łódź City Council, Fundacja im. Stefana Batorego, Polopren Ltd., Gamma – advertising studio, Gemini – offset printing shop

10 – 23 X

**Tilman Kuentzel** (Niemcy / Germany)

*Light and Sound* (polirytmiczny pejzaż dźwiękowy wytworzony przez sieci światłowodowe) / *Light and Sound* (polyrhythmic soundscape created by fibre optic networks)

6 XII – 16 XII

**Anna Petrie** (Wielka Brytania / Great Britain), **Malwina Poland** (Gdańsk)

*Totem* (videoobiekt, videoinstalacja / video object, video installation)

20 XII – 10 I (1998)

**Mariusz Sołtysik** (Łódź)

*Formy różne: ...zapominanie... / Different Forms: ...Forgetting...*

**1998**

17 – 31 I

**Mariusz „Benek” Olszewski** (Łódź)

*Konwersje / Conversions*

wsparcie / support: Wydział Kultury Urzędu Miasta Łodzi / Department of Culture at Łódź City Council

31 I

*Korekta publiczna / Public Clarification*

spotkanie na temat łódzkich galerii i ich tradycji / meeting about Łódź art galleries and their heritage

14 – 28 III

**Andrzej Ciesielski** (Koszalin)

*Malarstwo i Rysunek V / Paintings and Drawings V*

wsparcie / support: Wydział Kultury Urzędu Miasta Łodzi / Department of Culture at Łódź City Council

20 VI

**Małgorzata Kubiak** (Szwecja / Sweden)

*Filmy i teksty / Films and Texts*

1 – 8 VIII

**Anna Adamczyk** (Łódź)

*Powrót Adasia* (fotografia) /

*Adam's Return* (photography)

25 VIII – 5 IX

**Tadashi Hashimoto, Laurel Shute** (USA)

*Brooklyn Gone Country Style and Back to Łódź* (malarstwo, rzeźby / paintings, sculptures)

23 IX – 3 X

**Grzegorz Pleszyński** (Szubin)

*Dwa modele / Two Models*

6 – 15 X

**Wiesława Pikula** (Kanada / Canada)

*...jaknadłoni / ...ataglance*

23 X – 15 XI

**Konrad Kuzyszyn** (Łódź)

*Wystawa retrospektywna prac z lat 1995–1998* (obiekty) / *Retrospective of Works from 1995–1998* (objects)

20 XI – 6 XII

**Pierre Gaucher** (Francja / France)

współpraca / collaboration: Sielska Gallery, Strasbourg

11 XII – 10 I (1999)

**Daniel Depoutot** (Francja / France)

*Z'Objects*

współpraca / collaboration: Sielska Gallery, Strasbourg

**1999**

25 I – 28 II

miejsce / space: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa / Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle in Warsaw  
*Miejsca sygnowane / Signed Spaces*

kurator / curator: Lech Karwowski, współpraca / collaboration: Grzegorz Borkowski  
 galerie / galleries: **Danuta Dąbrowska-Wojciechowska, Brunon Tode – Galeria**

**Amfilada** (Szczecin), **Joanna Adamczewska, Tomasz Wilmański – Galeria AT** (Poznań), **Jan Gryka, Anna Nawrot – Galeria Biała** (Lublin), **Andrzej Ciesielski, Zbigniew Taszycki – Moje Archiwum** (Koszalin), **Marcin Berdyszak, Sławomir Sobczak – Galeria ON** (Poznań), **Maria Anna Potocka, Otto Zitko – Galeria Potocka** (Kraków), **Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak – Galeria Wschodnia** (Łódź), **Jarosław Bartołowicz, Grzegorz Klaman – Galeria Wyspa** (Gdańsk)

5 – 28 II

**Mariusz Sołtysik** (Łódź)

*Komunikacja* (instalacja) / *Communication* (installation)



5 III – 31 III

**Jarosław Fliciński** (Gdańsk)*Kwiaty i gwiazdy* (malarstwo) /  
*Flowers and Stars* (paintings)

19 – 20 III

**Leszek Knaflewski** (Poznań)*Party-Tura* (koncert) / *Musical Score/Party-Turn*  
(concert)

16 IV

**Tomasz Dąbrowski** (Katowice)*Poza* (performance) / *Beyond* (performance)

24 IV

**Zbigniew Warpechowski** (Sandomierz)autorska prezentacja książki *Zasobnik* /  
*Zasobnik* – book presentation

30 IV

**Małgorzata Sidor** (Warszawa)*Miodowy las* (dokumentacja międzynarodowego  
spotkania artystów w Puszczy Białowieskiej) /  
*Honey Forest* (documentation of an international  
art meeting in Białowieża Forest)

14 V – 6 VI

**Steven Rand** (USA)*Pamięć powierzchni* (obiekty, obrazy) /  
*Surface Memory* (objects, paintings)

16 VII

**Terry Buchholz** (Niemcy / Germany)*Hope to See You Soon* (fotografia, obiekty,  
performance / photography, objects,  
performance)

26 XI – 10 XII

**Dariusz Korol** (Lublin)*Pamięć obrazów* (malarstwo, instalacja) /  
*Memory of Images* (paintings, installation)

28 XII

**Marek Wasilewski** (Poznań)*Sztuka nieobecna* – prezentacja książki autorskiej /  
*Sztuka nieobecna* – book presentation**2000**

7 – 25 I

**Anna Tyczyńska** (Poznań)*Zatrzymanie* (instalacja) / *Seizure* (installation)

29 I – 10 II

**Ginevra Godin** (Niemcy / Germany)*Citylayers* (instalacja, fotografia, slajdy, CD-ROM /  
installation, photography, slides, CD-ROM)

3 VI – 10 VII

**Małgorzata Borek** (Łódź)*CD's*

3 X – 19 XI

**Zygmunt Rytka** (Warszawa)*Leżąc* (instalacja fotograficzna) / *Lying* (photo  
installation)współpraca / collaboration: Muzeum Sztuki w Łodzi / Muzeum  
Sztuki, Łódź

6 X

X-lecie Muzeum Artystów / 10th anniversary  
of Artists' Museumpokaz filmów **Marii Waško** *Tylina 14* i *Ta ziemia  
jest kwiatem* / screening of Maria Waško's films  
*Tylina 14* and *This Earth is a Flower*

9 – 30 X

miejsce / space: Galeria R, Poznań

*Żywa Galeria – łódzka kolekcja ruchoma* / *Living  
Gallery – The Mobile Collection of Łódź*artyści i artystki / artists: **Wiesław Barszczak,****Sławomir Belina, Cezary Bodzianowski,****Małgorzata Borek, Wojciech Bruszewski,****Tatiana Czekalska, Krzysztof Cichosz,****Zbigniew Dudek, Leszek Golec, Jerzy****Grzegorski, Jakub Jakubowski, Andrzej****Janaszewski, Adam Klimczak, Barbara****Konopka, Konrad Kuzyszyn, Wojciech Leder,****Edward Łazikowski, Tomasz Matuszak,****Antoni Mikołajczyk, Jacek Mrozowicz,****Mariusz Olszewski, Józef Robakowski,****Andrzej Różycki, Maria Waško, Ryszard****Waško**grupy / groups: **Warsztat Formy Filmowej,  
Muzeum Łodzi Kaliskiej, Wspólnota Leeieżć /  
Workshop of Film Form, Łódź Kaliska  
Museum, The Lyying Community**

współpraca / collaboration: Galeria Wschodnia

wystawie towarzyszyła promocja książki *Żywa Galera. Łódzki  
progresywny ruch artystyczny 1969–1992*, pod redakcją Józefa  
Robakowskiego / the exhibition was accompanied by presentation  
of the book edited by Józef Robakowski and entitled *Żywa Galera.  
Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1992*

15 X – 15 XI

miejsce / space: Centrum Sztuki Współczesnej  
Łaźnia i Galeria Wyspa, Gdańsk / Łaźnia Centre  
for Contemporary Art and Galeria Wyspa,  
Gdańsk*Forum Galerii i Innych Miejsc Sztuki / The Forum  
of Galleries and Other Art Places*

kurator / curator: Grzegorz Klaman

galerie / galleries: **Galeria Amfilada** (Szczecin),**Galeria a.r.t.** (Płock), **Galeria AT** (Poznań),**Galeria Biała** (Lublin), **Galeria Entropia**(Wrocław), **Galeria Wymiany / Exchange****Gallery** (Łódź), **Fort Sztuki** (Kraków),**Międzynarodowe Muzeum Artystów /****International Artists' Museum** (Łódź), **Galeria****Koło** (Gdańsk), **Galeria Moje Archiwum**(Koszalin), **Galeria Otwarta Pracownia**(Kraków), **Galeria Potocka** (Kraków), **Galeria****Prowincjonalna** (Słubice), **Galeria QQ** (Kraków),**Galeria Wieża Ciśnień** (Kalisz), **Galeria****Wschodnia** (Łódź), **Galeria Wyspa** (Gdańsk)

28 XI – 23 XII

**Marek Wasilewski** (Poznań)*Znalezione/Przeniesione* (instalacja) /  
*Found/Displaced* (installation)**2001**

II – VI

*Continuum 2001*Międzynarodowe Spotkanie i Warsztaty  
Artystyczne / International Meeting  
and Artistic Workshopsmiejsca / spaces: Galeria Wschodnia, Forum  
Fabricum, Muzeum Książki Artystycznej (Łódź);Centrum Sztuki Współczesnej – Inner Spaces  
Multimedia, Blue Note, Łaźnia Publiczna (Poznań) /  
Galeria Wschodnia, Forum Fabricum, Book Art  
Museum (Łódź), Center for Contemporary Art  
– Inner Spaces Multimedia, Blue Note, Public  
Bathhouse (Poznań)współorganizatorzy / co-organizers: Forum Fabricum, Muzeum  
Książki Artystycznej (Łódź); Centrum Sztuki Współczesnej – Inner  
Spaces Multimedia (Poznań) / Forum Fabricum, Book Art Museum  
(Łódź); Center for Contemporary Art – Inner Spaces Multimedia

7 II

**Terry van Druten & Herman Verhagen**  
(Holandia / Netherlands)*Polen (pole/Poland). Prace o przeciwieństwach  
i wszystkim, co pomiędzy* (instalacja) / *Polen  
(pole/Poland). Works About Opposites and  
Everything What's Between* (installation)w ramach / part of *Continuum 2001*

17 II – 17 III

**Aleksandra Gieraga** (Łódź)*Obrazy otwarte / Open Paintings*

14 II

miejsce / space: Muzeum Książki Artystycznej /  
Book Art Museum**Sławomir Brzoska** (Poznań), **Sylwia Górak**  
(Poznań), **Tomasz Matuszak** (Łódź), **Jarosław**  
**Misiewicz** (Łódź), **Anna Petrie** (Łódź),  
**Małgorzata Wolańska** (Łódź)*Akcja / Action*w ramach / part of *Continuum 2001*

20 – 22 III

**Sławek Sobczak** (Poznań)*Ściany mają uszy* (instalacja) /  
*Walls Have Ears* (installation)

21 III

miejsce / space: Forum Fabricum

**Anna Petrie** (Łódź)*Tancerze Chinyahwe* (videoinstalacja) /*The Chinyahwe Dancers* (videoinstallation)w ramach *Continuum 2001* oraz Kolorowej Tolerancji / part of  
*Continuum 2001* and Colourful Tolerance

21 – 30 III

miejsce / space: Forum Fabricum

**Christian Weber, Torsten Lüders**

(Niemcy / Germany)

*Auf der Kippe* (fotografia / photography)w ramach *Continuum 2001* oraz Kolorowej Tolerancji / part of *Continuum 2001* and Colourful Tolerance

31 III – 21 IV

**Anna Klimczak** (Koszalin)*Teraz Polska* (instalacja) / *Poland Now*

(installation)

11 V

**Zuzanna Niespor** (Poznań)*Kodyfikacja / Codification*w ramach / part of *Continuum 2001*

wsparcie / support: Proart Plus – systemy kina domowego /

Proart Plus – home cinema systems

26 V – 10 VI

**Jacek Mrozowicz** (Łódź)*Ślad* (malarstwo) / *Trace* (paintings)w ramach / part of *Continuum 2001*

22 VI

**Sylwia Górak** (Poznań)*Orientacja* (performance) /*Oriention* (performance)w ramach / part of *Continuum 2001*

22 VI

miejsce / space: Forum Fabricum

**Francesco Impellizzeri***Motocicletta***Charlie Citron***Joe Gets the Gold* (pokaz filmu) /

(movie screening)

**Agnieszka Brzeżańska**

rysunkowe interwencje / drawing interventions

w ramach / part of *Continuum 2001*

23 VI

**Józef Robakowski** (Łódź)*Videokolizje* (video, performance) /

Videocollisions (video, performance)

w ramach / part of *Continuum 2001*

24 VI

**Małgorzata Antoszevska-Moneta** (Łódź)*Spotkanie* (videoobiekt) /*The Tea Party* (video-object)**Stefan Becker** (Niemcy / Germany)

instalacja / installation

w ramach / part of *Continuum 2001*

6 VII – 31 VIII

**Wiesław Barszczak** (Łódź)*Jasna praca/ciemna praca* (instalacjafotograficzna) / *Bright Work/Dark Work*

(photo installation)

22 IX – 7 X

**Ryszard Waśko** (Łódź)*Obrazy intymne / Intimate Paintings*

13 X

**Christian Stoffler***Disco Inferno. Last Dance Seminar* (video)

prezentacja / presented by: Józef Robakowski

20 X

**Wojciech Bruszewski** (Łódź)*Czy bezpieczny sex w internecie jest już możliwy?*(wykład) / *Is Safe Sex on the Internet Possible?*

(talk)

25 X – 10 XI

**Bożenna Biskupska** (Warszawa)*Upakowanie/ram / Compaction of the frames*

16 XI

*Artyści Artystom*. I edycja nagrody

im. Katarzyny Kobro / Artists for the Artists –

1st edition of the Katarzyna Kobro award:

laureat / winner: **Zbigniew Dłubak**

17 XI – 10 XII

**Ryszard Waśko** (Łódź)*Breaking News* (obrazy enkaustyczne / encaustic

paintings)

**2002**

12 – 31 I

**Lorena Grant** (Australia)*Nawiedzona przestrzeń* (instalacja) /*Haunting the Frame* (installation)

15 III – 5 IV

**Mariusz „Benek” Olszewski, Mariusz Sottysik**

(Łódź)

*Przestrzenie (nie)obecne* (video, instalacja) /*(Non)Present Rooms* (video, installation)

20 IV

*Andrzej Partum. Noc wspomnień* (programy tv, foty, książki, obiekty, obrazy, listy, poezja wizualna, video) / *Andrzej Partum. Night of Memories*

(tv programs, photographs, books, objects, paintings, letters, visual poetry, videos)

pokaz prac artysty oraz poświęconych mu

materiałów dokumentalnych / presentation of

works by the artist and documents

4 – 25 V

**Zygmunt Rytko** (Warszawa)*Obiekty dynamiczne / Dynamic Objects*

wsparcie / support: Ministerstwo Kultury / Ministry of Culture

8 – 14 VI

**Mariusz Guzek, Michał Stajniak** (Łódź)*Fotografie, obiekty fotograficzne* (wystawa

absolwentów Wydziału Fotografii PWSFTviT

w Łodzi) / *Photography and Photographic**Objects* (exhibition of graduates of Photography

Department at the National Film, Television and

Theater School in Łódź)

17 VII – 17 VII

**Józef Żuk Piwkowski***Fotografie i słowa z lat 1977–2002 /**Photography and Words from 1977–2002*

27 IX – 6 X

miejsce / space: ulica Piotrkowska / Piotrkowska

Street

*Festiwal Wielkich Instalacji Ulicznych /**Festival of Large Street Installations*

artyści i artystki zaproszeni przez Galerię

Wschodnią / artists invited by Galeria Wschodnia:

**Yaacov Chefez, Benoît Maubrey, Susken Rosenthal**

organizator / organizer: Fundacja Ulicy

Piotrkowskiej

w ramach Festiwalu Dialogu Czterech Kultur 2002 / part of The Dialogue of Four Cultures Festival 2002

12 – 27 X

**Andreas Sachsenmaier** (Niemcy / Germany)*Be Careful To Do* (instalacja / installation)

9 XI

Artyści Artystom. II edycja nagrody im. Katarzyny

Kobro / Artists for the Artists – 2nd edition of the

Katarzyna Kobro award

laureat / winner: **Jürgen Blum-Kwiatkowski**

18 XI – 5 XII

**Maciej Kurak** (Poznań)*Dekonstrukcja / Deconstruction*

20 XII – 5 I (2003)

**Robert Rabeiga** (Łódź)*Studium przestrzeni I* (malarstwo) /*The Study of Space I* (paintings)**2003**

11 I – 5 II

**Robert Rabeiga** (Łódź)*Studium przestrzeni II* (malarstwo) /*The Study of Space II* (paintings)

10 V

**PioTroski – Zygmunt Piotrowski** (Warszawa)*Groundwork – pokaz pracy / Groundwork –**A Presentation of Work*

21 V – 8 VI

**Jerzy Grzegorski & Wiesław Michałak** (Łódź)*Przestrzeń obiektywna / Objective Space*

w ramach Fotofestiwalu 2003 / part of Fotofestival 2003

16 VII – 17 VIII

**Nia Pushkarova** (Bułgaria / Bulgaria), **Gallya Yotova** (Bułgaria / Bulgaria), **Lorraine Kordecki** (Wielka Brytania / Great Britain)  
*Pentimento/Skrucha / Pentimento/Penitence*

**28 IX – 15 XII***En route 2003*

organizatorzy / organizers: Arte en Orbita (Saragossa, Hiszpania / Spain), Kunstpflug e.V. (Baitz, Niemcy / Germany), Galeria Wschodnia (Łódź, Polska / Poland)  
artyści i artystki / artists: **Tomy Ceballos** (Hiszpania / Spain), **Ginevra Godin** (Niemcy / Germany), **Christian Hasucha** (Niemcy / Germany), **Sibylle Hofter** (Niemcy / Germany), **Adam Klimczak** (Polska / Poland), **Rogelio Lopez Cuenca** (Hiszpania / Spain), **Tomasz Matuszak** (Polska / Poland), **Mariusz Olszewski** (Polska / Poland), **Norbert Radermacher** (Niemcy / Germany), **Józef Robakowski** (Polska / Poland), **Susken Rosenthal** (Niemcy / Germany), **Joerg Schlinke** (Niemcy / Germany), **Paco Simón** (Hiszpania / Spain), **Mariusz Sołtysik** (Polska / Poland), **Alicia Vela** (Hiszpania / Spain)

28 IX – 26 X

miejsce / space: region Cariñena (Hiszpania) / Cariñena region (Spain)  
organizator / organizer: Arte en Orbita

3 – 30 XI

miejsce / space: region Hoher Fläming (Niemcy) / Hoher Fläming region (Germany)  
organizator / organizer: Kunstpflug e.V.

11 XI – 15 XII

miejsce / space: Muzeum Książki Artystycznej oraz sąsiadujący teren przy ul. Tymienieckiego (Łódź) / Book Art Museum and the adjacent area on Tymienieckiego Street  
organizator / organizer: Galeria Wschodnia  
współpraca collaboration: Muzeum Książki Artystycznej, Fundacja Ulicy Piotrkowskiej / Book Art Museum, Fundacja Ulicy Piotrkowskiej  
wsparcie / support: Goethe Institut Warszawa, Urząd Miasta Łodzi / Goethe Institut Warsaw, Łódź City Council

22 XI

Artyści Artystom. III edycja nagrody im. Katarzyny Kobro / Artists for the Artists – 3rd edition of the Katarzyna Kobro award  
laureat / winner: **Andrzej Dłużniewski**

**2004**

24 I – 20 II

**Krystyna Jałkiewicz** (Łódź)  
*Obiekty rzeźbiarskie / Sculptural Objects*

11 V

**Wojciech Bruszewski** (Łódź/Toruń), **Ladislav Galeta** (Chorwacja / Croatia), **David Hall** (Wielka Brytania / Great Britain), **Wolf Kahlen** (Niemcy / Germany)  
*Zjednoczeni profesorowie / United Professors*  
wieczór artystyczny / artistic evening

29 V – 15 VII

**Ewa Kulasek** (Niemcy / Germany)  
*Linie* (rysunek na ścianie) / *Lines* (drawing on the wall)

29 IX – 31 X

**Yaacov Chefetz** (Izrael / Israel)  
*Three Guests / Trzech gości*  
**Yaacov Chefetz & Adam Klimczak**  
*Eating Heads / Jedzenie głów* (performance) (29 IX)  
w ramach Łódź Biennale 2004 / part of Łódź Biennale 2004

27 XI

Artyści Artystom. IV edycja nagrody im. Katarzyny Kobro / Artists for the Artists – 4th edition of the Katarzyna Kobro award  
laureat / winner: **Krzysztof M. Bednarski**

**2005**

4 – 26 II

miejsce / space: budynek byłej kawiarni „Europa”, al. Kościuszki 106/116 / building of the former “Europa” café, Kościuszki Avenue 106/116  
*Café Europa. Międzynarodowy projekt dla mieszkańców Łodzi i Berlina / Café Europa.*

*International Project for Citizens of Łódź and Berlin*

kuratorzy / curators: Adam Klimczak (Galeria Wschodnia), Sibylle Hofter (Büro Georg S. Schwimmer / Berlin)

Część I – projekcja / Part I – Projection (4 – 12 II)  
artyści i artystki / artists: **Monika Brandmeier, Terry Buchholz, Jerzy Grzegorski, Christine Herdin, Sibylle Hofter, Adam Klimczak, Kathrin Kur, Wiesław Michalak, Łukasz Ogórek, Iza Lejk, Paulina Maskulak, Tomasz Matuszak, Markus Mussinghoff, William Seeto, Joerg Schlinke, Mariusz Sołtysik, Ryszard Waśko**

Część II. Mieszkaniec Europy – projekcja z udziałem prac fotograficznych mieszkańców Łodzi / Part II. Citizen of Europe. Projection of the photographs of the citizens of Łódź (19 – 26 II)  
w ramach programu / part of the program: Niemieckiego Obszaru Językowego / The Year of German Speaking Countries  
współpraca / collaboration: Muzeum Artystów / Artists' Museum  
wsparcie / support: firma “Terwent”, Goethe Institut w Warszawie, Urząd Miasta Łodzi, FA.green.congress/Berlin, asa90-derFotoladen/Berlin / “Terwent”, Goethe Institut Warschau, Łódź City Council, FA.green.congress/Berlin, asa90-derFotoladen/Berlin

12 III – 3 IV

*Fotowizja / Photovision*  
kuratorki / curators: duet kuratorski Ulotna (Izabela Lejk, Paulina Maskulak) / Ulotna curators duo (Izabela Lejk, Paulina Maskulak)  
**Agnieszka Chojnacka, Tomasz Dobiszewski, Joanna Sokołowska, Paweł Sulej, Zbigniew Tomaszczuk, Piotr Zastróżny**  
wernisaż poprzedzony wykładem Józefa Robakowskiego / opening preceded by a talk by Józef Robakowski

15 – 24 IV

miejsce / space: budynek Birthier Behörde, Alexanderplatz i Karl-Marx-Allee, Berlin, Niemcy / Birthier Behörde building, Alexanderplatz and Karl-Marx-Allee, Berlin, Germany  
*Café Kawiarnia Europa*  
kuratorzy / curators: Adam Klimczak (Galeria Wschodnia), Sibylle Hofter (Büro Georg S. Schwimmer / Berlin)

**Monika Brandmeier, Terry Buchholz, Jerzy Grzegorski, Christine Herdin, Sibylle Hofter, Adam Klimczak, Kathrin Kur, Wiesław Michalak, Łukasz Ogórek, Iza Lejk, Paulina Maskulak, Tomasz Matuszak, Markus Mussinghoff, William Seeto, Joerg Schlinke, Mariusz Sołtysik, Ryszard Waśko**

wsparcie / support: Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur, Referat Stipendien und Projektförderung und unterstützt von der BstU, www.kmaportal.de

11 – 31 V

**Ryszard Waśko** (Łódź)  
*Zwierzam ci się w tajemnicy / I Confide to You a Secret*  
w ramach Fotofestiwalu 2005 / part of Fotofestival 2005

8 – 16 VII

**Ryszard Grzyb** (Warszawa)  
*Grzybobrание chodzone. Zdania napowietrzne i jeden duży obraz, bo trzy małe to za mało / Mushroom Picking Walk. Inflated Sentences and One Large Painting Because Three Small Ones Are Not Enough*  
wystawa / exhibition  
akcja na dworcach kolejowych Łódź Fabryczna i Łódź Kaliska / action on Łódź Fabryczna and Łódź Kaliska train stations (8 – 9 VII)

29 VII 2005 – 18 VI 2006

Irlandia – Polska – Walia – Łotwa – Hiszpania – Islandia  
*Site-ations International 2005/2006: Sense in Place*

organizatorzy / organizers: Artists' Project (Walia / Wales), Centre for Arts Management and Information (Łotwa / Latvia), Arte en Orbita (Hiszpania / Spain), Artists Exchange (Irlandia / Ireland), Muzeum Artystów i Galeria Wschodnia / Artists' Museum & Galeria Wschodnia (Polska / Poland), Reykjavik Association of Sculptors (Islandia / Island)  
kuratorzy / curators: Paul Beauchamp (Walia / Wales), Ilze Egle (Łotwa / Latvia), Rósa Sigrún Jónsdóttir (Islandia / Island), Adam Klimczak (Polska / Poland), Hannes Lárusson (Islandia / Island), Anna Macleod (Irlandia / Ireland), Sean O'Reilly (Walia / Wales), Paco Simón (Hiszpania / Spain)



26 VIII

**Avraham Eilat** (Izrael / Israel)*Czas psychofizyczny* (instalacja) /*Psychophysical Time* (installation)**Zbigniew Warpechowski** (Sandomierz)*Sąd ostateczny* (performance) /*Final Judgement* (performance)

w ramach Festiwalu Dialogu Czterech Kultur 2005 /

part of The Four Cultures Dialogue Festival 2005

1 IX – 1 X

miejsce / space: Centrum Sztuki Patio WSHE,

Fabryka Kestenberga

*Fabryka fantasmagorii / Factory of**Phantasmagoria***Ásmundur Asmundsson** (Islandia / Island),**Margarét Blöndal** (Islandia / Island), **Ciara****Finnegan** (Irlandia / Ireland), **Txuspo Poyo**(Hiszpania / Spain), **Ruth Jones** (Walia / Wales),**Miks Mitrevics** (Łotwa / Latvia), **Abby Sohn**(Walia / Wales), **Una Walker** (Irlandia / Ireland)

kurator / curator: Adam Klimczak

współpraca / collaboration: Urząd Miasta Łodzi, Urząd

Marszałkowski w Łodzi, Miasto Gdańsk, „Dziennik Łódzki”, Patio

Art Center, Muzeum Kinematografii, WSHE w Łodzi / Łódź City

Council, Łódź Voivodship Office, „Dziennik Łódzki”, Patio Art

Center, the Film Museum in Łódź, WSHE in Łódź

w ramach projektu *Site-ations International 2005/2006: Sense**in Place* / part of *Site-ations International 2005/2006: Sense in**Place*

26 XI

Artyści Artystom. V edycja nagrody im.

Katarzyny Kobro / Artists for the Artists – 5th

edition of the Katarzyna Kobro award

laureatka / winner: **Teresa Murak**

16 XII – 28 I

**Arkadiusz Sylwestrowicz** (Sopot)*Malarstwo / Painting***2006**

22 IV

**Janusz Bałdyga** (Warszawa)*Miejsca znaczone* (objekty, performance) /*Marked Places* (objects, performance)

13 – 31 V

**Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak** (Łódź)*Odkrywki rzeczywistości* (instalacjafotograficzna) / *Reality Outcrops* (photographic

installation)

w ramach Fotofestiwalu 2006 / part of Fotofestival 2006

5 VI

**SenVoodoo (Anna Wojak, Fiona McGregor)**

(Australia)

*Arteria* (instalacja wideo) / *Artery* (video installation)

25 – 27 VI

**Mariusz Dąbrowski** (Warszawa)*Przedmiot w relacji fotografii do malarstwa*(objekty fotograficzne, obrazy, rysunki) / *Object**in Relation of Photography to Painting* (photo

objects, paintings, drawings)

30 VI – 31 VII

**Wiesław Michalak** (Kanada / Canada)*Cyfrowe rozważania / Digital Considerations*

25 VII – 15 IX

**Bilu Blich** (Izrael / Israel)*Oi, którzy przechodzą przez most* (instalacja) /*Those Who Pass a Bridge* (installation)

w ramach Festiwalu Dialogu Czterech Kultur 2006 /

part of The Four Cultures Dialogue Festival 2006

5 – 6 X

**Izabela Lejk** (Łódź)*Meta Wschodnia*

w ramach / part of Łódź Biennale 2006

7 X

**Józef Robakowski** (Łódź)*Siła Wyrazu* (instalacja wideo) /*The Power of Expression* (video installation)

w ramach / part of Łódź Biennale 2006

14 – 31 X

*Neighbour Next Door. Jidysz we współczesnej**sztuce izraelskiej / Neighbour Next Door. Yiddish**in Contemporary Israeli Art*

kurator / curator: Yifat Laist (Izrael / Israel)

**Ariela Plotkin, Moshe Gershuni, Yifat****Lajst, Salamanca Group (Diego Rotman,****Lea Mauas), Hadas Ophrat, Rachel Kainy,****Ariel Yanay-Shani, Doron Lackman, Michal****Spector, Haim Maor-Moscovitch, Dov Seltzer,****Ilan Grin**

w ramach / part of Łódź Biennale 2006

współpraca: Ambasada Izraela w Warszawie, Instytut Adama

Mickiewicza, Israel Lottery Council for the Arts, Lerner Fund of

Yiddish Israel, Ministerstwo Spraw Zagranicznych Izraela

collaboration: Israeli Embassy in Warsaw, Adama Mickiewicza

Institute, Israel Lottery Council for the Arts, Lerner Fund of Yiddish

Israel, Ministry of Foreign Affairs of Israel

15 XI

Artyści Artystom. VI edycja nagrody im.

Katarzyny Kobro / Artists for the Artists – 6th

edition of the Katarzyna Kobro award

laureat / winner: **Krzysztof Wodiczko****2007**

14 III – 6 V

**Wojciech Leder***Sześć kamiennych obrazów / Six Stone Paintings*

17 – 30 VI

**Liliana Kadichevski, Mark Daniel Cohen***Waiting for an echo* (instalacja multimedialna) /

(multimedia installation)

w ramach Spotkań z Kulturą Żydowską 2007 / part of Meetings with

the Jewish Culture 2007

19 VI

miejsce / space: Łódzki Dom Kultury

*Homemade 3. Współczesna sztuka wideo**z Izraela / Homemade 3. Contemporary video**from Israel*

kurator / curator: Liliana Kadichevski

**Merav Ezer & Adi Shniderman, Yaacov****Chefetz, Alma Shneor, Yfat Betzalel, Ariel****Mioduser, Sagi Groner, Ricardo Rojstaczer,****Doron Furman, Effie & Amir, Ariel Reichman,****Hadas Kedar, Liliana Kadichevski, Lee Yanor**

w ramach Spotkań z Kulturą Żydowską 2007 / part of Meetings

with the Jewish Culture 2007

20 – 31 X

**isle\_design (Aleksandra Klupińska,****Iza Kuzyszyn)***Polski design inspirowany polską tradycją /**Polish Design Inspired by Polish Tradition*

w ramach Łódź Design Festival 2007, wydarzenie towarzyszące

wystawie Dom polski / part of Łódź Design Festival 2007, event

accompanying the exhibition The Polish House

10 – 22 XI

**Małgorzata Górską***Help yourself (2)*

25 XI – 5 XII

**Łukasz Ogórek**

„ “

8 XII

Artyści Artystom. VII edycja nagrody im.

Katarzyny Kobro / Artists for the Artists –

7th edition of the Katarzyna Kobro award

laureat / winner: **Jerzy Lewczyński****2008**

24 II

promocja książki **Ciarana Carsona** *Irlandzka**herbatka* – prowadzenie: **Maciej Świerkocki** /presentation of *Irlandzka herbatka* book by**Ciaran Carson** – hosted by: **Maciej Świerkocki**

muzyka irlandzka w wykonaniu / Irish music

played by **Ciaran & Deirdre Carson**

19 – 26 IV

**Witostaw Czerwonka***Kilka obrazów dla Wschodniej /**A Few Pictures for Wschodnia*

11 – 31 V

**Tomasz Matuszak***Z cyklu: Wystawa której nie było / From the**Series – The Show That Never Happened*

w ramach Fotofestiwalu 2008 / part of Fotofestival 2008

21 VI – 31 VII

**Arkadiusz Sylwestrowicz***Oś* (malarstwo) / *Axis* (painting)

13 IX – 4 X

**Dagmar Uhde***Pełne morze* / *Hohes meer* / *High Sea*

21 XI

**Remigiusz Wojczek***Transmisja* / *Transmission*

kuratorzy / curators: Łukasz Ogórek,

Tomasz Załuski

w ramach projektu *My* / part of *We* project

6 XII

Artyści Artystom. VIII edycja nagrody im.

Katarzyny Kobro / Artists for the Artists –

8th edition of the Katarzyna Kobro award

laureat / winner: **Zbigniew Rybczyński****2009**

24 I

**Paweł Kwaśniewski***Semper idem***Andrey Karpovich** (koncert) / **Andrey****Karpovich** (concert)

7 – 28 II

**Ewa Kaja & Gerry Ammann***Czwarty wymiar* / *Fourth Dimension*

27 III – 10 IV

*Dokumentacja sztuki w zapisie wideo i obiekcie artystycznym* / *Art Documentation on Video and Art Object*

kuratorzy / curators: Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak

**Józef Robakowski, Norbert Trzeciak, Peter****Grzybowski, Witosław Czerwonka, Mikołaj****Smoczyński, Zbigniew Rytko, Tomasz****Sikorski, Janusz Bałdyga, Iza Łapińska,****Tomasz Matuszak, Adam Klimczak &****Jerzy Grzegorski, Krzysztof Visconti, Ewa****Ciechanowska, Józef Żuk-Piwkowski,****Mariusz Sołtysik**

w ramach I Festiwalu Sztuka i Dokumentacja / part of 1st edition of Art and Documentation Festival

2 – 31 V

Pracownia Multimediów ASP w Łodzi / Multimedia

Studio of the Academy of Fine Arts in Łódź

*Archiwum/ Teraz* / *Archive/ Now*

w ramach Fotofestiwalu 2009 / part of Fotofestival 2009

18 – 30 VI

**Varda Getzow***Lodz. Wschodnia 29 – dokument kamienicy* /*Lodz. Wschodnia 29 – Document of the**Tenement House*

w ramach Spotkań z Kulturą Żydowską 2009 oraz 65. rocznicy likwidacji przez Niemców Litzmannstadt Getto w Łodzi / part of Meetings with the Jewish Culture in Łódź 2009 and 65th anniversary of the Litzmannstadt Ghetto liquidation

wsparcie / support: Urząd Miasta Łodzi / Łódź City Council

30 VIII – 3 IX

miejsce / space: Humboldt Umspannwerk Berlin (Niemcy / Germany)

*SIEGesIKONen* / *Icons of Victory – transFORM*

(wystawa zbiorowa / group exhibition)

organizatorzy / organizers: Stowarzyszenie

Edukacji i Postępu, Mazowieckie Centrum

Kultury i Sztuki, Mazowieckie Centrum Sztuki

Współczesnej „Elektrownia”

współpraca: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Narodowe Centrum Kultury, Europejskie Centrum Solidarności, Urząd Miasta Stołecznego Warszawy, Fundacja Współpracy Polsko-Niemieckiej, Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa, Rempex, „Art&amp;Business”, DAAD, Patio Art Center, AHE w Łodzi, Instytut Polski w Berlinie, Galeria Wschodnia, Ruine der Künste Berlin

collaboration: Ministry of Culture and National Heritage, National Centre for Culture, The European Solidarity Centre, Warsaw City Council, The Foundation for Polish-German Cooperation, The Council for the Protection of Struggle and Martyrdom Sites, Rempex, “Art&amp;Business”, DAAD, Patio Art Center, AHE in Łódź, Polish Institute in Berlin, Galeria Wschodnia, Ruine der Künste Berlin

17 – 31 X

**Maciej Gorczyński***Woda* / *Water*

w ramach / part of Łódź Design Festival 2009

28 XI

*Artyści Artystom*. IX edycja nagrody im.

Katarzyny Kobro / Artists for the Artists – 9th

edition of the Katarzyna Kobro award

laureat / winner: **Andrzej Lachowicz****2010**

19 – 21 II

Kulturhuset Stockholm, Szwecja / Sweden

*Supermarket 2010. The International Artist-Run Art Fair in Stockholm***Gallery Helsinki** (Finlandia / Finland), **Galleri 54**(Szwecja / Sweden), **Galleri 69** (Norwegia /Norway), **Alpineum Producentengalerie**(Szwajcaria / Switzerland), **A.M. 180 Collective**(Czechy / Czech Republic), **Art On Armitage**(USA), **Art Video Screening** (Szwecja / Sweden),**Articule** (Kanada / Canada), **Artillerie** (Niemcy /Germany), **ArtMobile** (Szwecja / Sweden),**Biro Beograd** (Serbia), **Brickworks** (Sweden /Sweden), **Candyland** (Szwecja /Sweden), **Caravansarai** (Turcja / Turkey),**CFF – Centrum för Fotografi** (Szwecja /Sweden), **CirkulationsCentralen** (Szwecja /Sweden), **Gallery Crymo** (Islandia / Iceland),**De Service Garage** (Holandia / Netherlands),**Fiberartsweden** (Szwecja / Sweden), **FIT freie****internationale tankstelle** (NiemcyGermany), **FixC Cooperative** (Finlandia /Finland), **Formverk** (Szwecja / Sweden),**Fylkingen** (Szwecja / Sweden), **Global Stone****Workshop** (Szwecja / Sweden), **Harrington****Mill Studios** (Wielka Brytania / Great Britain),**Galleria Huuto** (Finlandia), **ID:1 galleri**(Szwecja / Sweden), **Inquietart** (Hiszpania),**Kilen Art Group** (Szwecja / Sweden), **Galleri****Konstepidemin** (Szwecja / Sweden), **Konsthall ö**(Szwecja / Sweden), **Konstnärshuset** (Szwecja /Sweden), **Kultivator** (Szwecja / Sweden),**Kultur am Nauener Platz** (Niemcy / Germany),**Malt** (Islandia), **Microwesten** (Niemcy /Germany), **MUU Gallery** (Finlandia / Finland),**Nationalgalleriet** (Szwecja / Sweden), **Nest**(Holandia / Netherlands), **Plan3** (Szwecja /Sweden), **Project Dice/Galerie Kleefeld**(Niemcy / Germany), **Project space 1646**(Holandia / Netherlands), **QWERTY** (Dania /Denmark), **Rajatila Gallery** (Finlandia / Finland),**R.E.P.** (Ukraina / Ukraine), **Seven Seven****Contemporary Art** (Wielka Brytania / GreatBritain), **Skånes Konstförening** (Szwecja /Sweden), **Studio 44** (Szwecja / Sweden), **Galleri****Syster** (Szwecja / Sweden), **Tegen 2** (Szwecja /Sweden), **Titanik Gallery** (Finlandia / Finland),**Transit** (Francja / Finland), **V8 Platform** (Niemcy /Germany), **Velcome** (Belgia/Rosja / Belgium/Russia), **wip:sthlm** (Szwecja / Sweden), **Galeria****Wschodnia** (Polska / Poland), **Xray at the****Perseverance** (Wielka Brytania / Great Britain)

19 – 31 III

**Kamil Kuskowski***Antysemityzm wyparty* /*Repressed Anti-Semitism*

9 IV

**Ewa Zarzycka z udziałem Karoliny Oleksik** /**Ewa Zarzycka featuring Karolina Oleksik***BYŁO kiedyś JEST teraz. Przedstawienie metody**rekonstruowania wydarzeń* / *It WAS Before, It IS**Now. Presentation of a Method to Reconstruct**Events*

w ramach II Festiwalu Sztuka i Dokumentacja / part of 2nd edition of Art and Documentation Festival

4 – 30 V

**Barry Frydlender***Photographs*

w ramach Fotofestiwalu 2010 / part of Fotofestival 2010

5, 12 – 26 VI

**Dmitry Strakovsky***Konstrukcje* / *Constructions*

w ramach programu Spotkania z wielokulturowością – Oblicza

Łodzi / part of The Multicultural Meetings – Faces of Łódź program

organizator / organizer: Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja /

Art and Documentation Association

wsparcie / support: Biuro Promocji Miasta Łodzi / Bureau of

Promotion at Łódź City Council

25 VI – 2 VII

miejsce / space: fasady budynków przy ul. Drewnowskiej 77, Łagiewnickiej 34/36, Franciszkańskiej 14 / the facades of buildings on Drewnowska 77, Łagiewnicka 34/36, Franciszkańska 14 Streets

**Agnes Janich***Ściereczki i szmatki / Wipes and cloths*

instalacja w bytych miejscach pracy dzieci łódzkiego getta / installation on the sites of Łódź getto child labour

w ramach programu Spotkania z wielokulturowością – Oblicza Łodzi / part of The Multicultural Meetings – Faces of Łódź program organizator / organizer: Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja / Art and Documentation Association wsparcie / support: Biuro Promocji Miasta Łodzi / Bureau of Promotion at Łódź City Council

2 – 20 VII

**Xuka Fon Sztof (Karolina Kaźmierska & Ewa Surowiec)***Granica # 29 / Border # 29*

**Tzar Poloz** (performance muzyczny / music performance) (2 VII)

23 VII – 11 VIII

**Caja Negra Artes Visuales** (Chile): **Analia Amaya, Base Color (Cerda, Latoja), Mauricio Bravo, Victor Hugo Bravo, Bravoesarte Ltda. (Natalia, Viky, Vic jr.), Antonia Cruz, Sofia Donovan, Ana María Fell, Gianfranco Foschino, Dj Fracaso, Ricardo Fuentealba, Galeria Daniel Morón, Aldo Garrido, Paola González, Samuel Ibarra, Klaudia Kemper, Daniel Reyes León, Melania Lynch, Adolfo Martínez, Francisco Rodríguez, Javier Rodríguez, Maria Jose Rojas, Felipe Weason, Yisa, Mario Z**

*Szczepionka – osłabiony wirus /**Vaccine: The Weakened Virus*

kuratorzy / curators: Javier Rodríguez, Victor Hugo Bravo, Daniel Reyes León

9 IX – 10 X

**Adam Klimczak***Podwójne widzenie / Double vision*

w ramach / part of Fokus Łódź Biennale 2010

16 X – 20 XI

**Pascale Heliot***Twister*

w ramach / part of Łódź Design Festival 2010

**2011**

13 – 29 III

**Mariusz Sołtysik***Attachements / Załączniki*

wsparcie artysty / support of the artist: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego / Ministry of Culture and National Heritage

1 – 10 IV

*Zawód artysty / Occupation Artist*

kurator / curator: Marcin Polak

**Agnieszka Chojnacka, Gregor Gonsior, Nils Graup, Artur Malewski, Anna Orlikowska, Marcin Polak, Wiktor Polak, Agnieszka Natasza Splewińska, Adam Szwarz, Elina Toneva**

dyskusja *Zawód artysty*, Muzeum Sztuki w Łodzi, MS2, uczestnicy: przedstawiciele łódzkich władz samorządowych, kierownicy instytucji kultury, łódzkie środowisko artystyczne / panel discussion *Occupation Artist*, Muzeum Sztuki, Łódź, MS2, participants: representatives of municipality, directors of culture institutions, the artistic community of Łódź moderator / moderated by: Tomasz Załuski (5 IV)

15 IV

**Karolina Breguła***Rekonstrukcja / Reconstruction*

w ramach III Festiwalu Sztuka i Dokumentacja / part of 3rd edition of Art and Documentation Festival

4 – 29 V

**Ked Olszewski***Błyskotki* (obiekt, wideo, fotografia) /*Trinkets* (object, video, photography)

kurator / curator: Kamil Kuskowski

producent / producer: Rafał Roguszka

w ramach Fotofestiwalu 2011 / part of Fotofestival 2011

18 VI – 8 VII

**Bartek Otocky***Obrazy 2010 – 2011 / Paintings 2010–2011*

6 VIII

**Becky Brown + William Santen***Red Coat Column Kite*

15 X

**Łódź Fabryczna***New Tone Isa. Ac.*

5 XI

**Arturo Valderas***Woda (opuszczone wioski) /**Water (Abandoned Villages)*

3 – 8 XII

I Wystawa Członkowska Stowarzyszenia Sztuka i Dokumentacja / 1st Exhibition of Members of Art and Documentation Association

**Józef Robakowski, Norbert Trzeciak, Peter Grzybowski, Witosław Czerwonka, Mikołaj Smoczyński, Zygmunt Rytko, Tomasz Sikorski, Janusz Bałdyga, Iza Łapińska, Tomasz Matuszak, Adam Klimczak & Jerzy Grzegorski, Krzysztof Visconti, Ewa Ciechanowska, Józef Żuk-Piwkowski, Mariusz Sołtysik**

**2012**

28 I – 13 II

**Marcin Mierzicki***Resztki / Remnants*

25 II – 11 III

**Mirosław Filonik***Iluzje / Illusions*

wsparcie / support: Fundacja Polskiego Godła Promocyjnego, Philips

15 – 17 III

*Ephemeral Fixed. Ephemeral Art – History Documented.*

*Sztuka efemeryczna w krajach Wyszehradu /*

*Ephemeral art in Visegrad Countries*

kuratorka / curator: Małgorzata Kaźmierczak artyści i artystki / artists: **František Kowowski, Jiří Surůvka, Jana Zičíková** (Czechy / Czech Republic), **Linda van Dalen, Daniel Dida, Józef R. Juhász** (Słowacja / Slovakia), **Imre Dénes, Balint Sobati, Péter Vályi** (Węgry / Hungary), **Adam Klimczak, Anka Leśniak, Józef Robakowski** (Polska / Poland)

krytycy i krytyczki / critics: **Tomáš Pospiszył** (Czechy / Czech Republic), **Jozef Cseres** (Słowacja / Slovakia), **Katalin Balázs** (Węgry / Hungary), **Łukasz Guzek** (Polska / Poland) organizator / organizer: Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja / Art and Documentation Association

partnerzy / partners: Galeria Jama Michal (Ostrava, Czechy / Ostrava, Czech Republic), Kassak Centre of Intermedia Creativity (Nowe Zamki, Słowacja / Nové Zámky, Slovakia), Magyar Muhely (Budapeszt, Węgry / Budapest, Hungary) wsparcie / support: Fundusz Wyszehradzki / Visegrad Fund

31 III

**Natalia Wiśniewska**

*Rzeczy niewarte zachodu* (performance) / *Things not Worthwhile* (performance)

12 IV

*Mikołaj Smoczyński (1955-2009). Dokument artysty / Mikołaj Smoczyński (1955-2009).*

*The Document of the Artist*

pokaz filmu w ramach IV Festiwalu Sztuka i Dokumentacja / film screening as part of 4th edition of Art and Documentation Festival

5 – 20 V

**Tomasz Komorowski***Niepotrzebne / Expendable*

w ramach Fotofestiwalu 2012 / part of Fotofestival 2012

9 VI

**Malga Kubiak***Hardcore Poetic Deadly Yukio Mishima.**Last Episode*

pokaz filmu / film screening



5 – 26 VIII

*Memory Project. Łódź – New Orleans*

**Agnieszka Chojnacka, Adam Klimczak, Justyna Wencel**

współpraca / collaboration: Stowarzyszenie Topografie, Centrum Dialogu im. Marka Edelmana / The Topographies Association, The Marek Edelman Dialogue Center

15 – 16 IX

*Dialog wspólnot / Dialogue of Communities*

**Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja / Art and Documentation Association** (Łódź), **Fundacja Wyspa Progress – Instytut Sztuki Wyspa** (Gdańsk), **Fundacja In Situ** (Warszawa, Sokołowsko), **Fundacja Salony** (Zielona Góra), **Fundacja Bez Nazwy, Grupa Artystyczna Czarny Karzeł** (Bydgoszcz), **Fundacja Mediations Biennale** (Poznań), **Fundacja Moje Archiwum** (Koszalin), **IWF** (institut für weisse zone forschung, Zempow, Niemcy / Germany), **sieć artystyczna RaumUmOrdnung** (Frankfurt nad Odrą, Niemcy / Germany), **Kunstpflug e.V.** (Baitz, Niemcy / Germany), **Büro Schwimmer** (Berlin, Niemcy / Germany), **IME** (Sofia, Bułgaria / Bulgaria), **Leitrim Sculpture Centre** (Manorhamilton, Irlandia / Ireland), **The Pyramid. Centre for Contemporary Art** (Haifa, Izrael / Israel), **Arte en Órbita** (Saragossa, Hiszpania / Spain)

w ramach programu *Sztuka obiecana*, cykl *Kręgi Wschodniej II* / part of the program *Promised Art*, the series *The Circles of Wschodnia II*

organizator / organizer: Fundacja In Search of... / In Search of... Foundation

wsparcie / support: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego / Ministry of Culture and National Heritage

16 – 22 IX

**Sibylle Hofter**

*Polski Bankiet / Polish Banquet*

w ramach programu *Sztuka obiecana*, cykl *Kręgi Wschodniej II* / part of the program *Promised Art*, the series *The Circles of Wschodnia II*

w ramach Festiwalowi Łódź Czterech Kultur 2012 – Generacje / part of The Four Cultures Festival 2012 – Generations  
organizator / organizer: Fundacja In Search of... / In Search of... Foundation

wsparcie / support: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego / Ministry of Culture and National Heritage

29 IX – 29 X

**Marcin Polak**

*mieszkaNIE / apartment-not*

*Historia Galerii Wschodniej* (pokaz dokumentacji) / *History of Galeria Wschodnia* (presentation of documentation) (13 X)

*Galeria Wschodnia – przeszłość, terażniejszość,*

*przyszłość* – dyskusja, uczestnicy: Jerzy

Grzegorski, Adam Klimczak, Marcin

Polak – prowadzenie: Tomasz Załuski / *Galeria Wschodnia – the Past, the Present, the Future* – discussion, participants: Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak, Marcin Polak, moderated by Tomasz Załuski (20 X)

w ramach programu *Sztuka obiecana*, cykl *Kręgi Wschodniej III* / part of the program *Promised Art*, the series *The Circles of Wschodnia II*

w ramach / part of Łódź Design Festival 2012  
organizator / organizer: Fundacja In Search of... / In Search of... Foundation

wsparcie / support: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego / Ministry of Culture and National Heritage

**6 – 7 X**

*Sztuka raz! / Art now!*

w ramach programu *Sztuka obiecana*, cykl *Kręgi Wschodniej II* / part of the program *Promised Art*, the series *The Circles of Wschodnia II*

organizator / organizer: Fundacja In Search of... / In Search of... Foundation

współpraca / collaboration: Galeria Wymiany, Krytyka Polityczna, Muzeum Książki Artystycznej, Muzeum Sztuki w Łodzi / Exchange Gallery, Political Critique, Book Art Museum, Muzeum Sztuki, Łódź  
wsparcie / support: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego / Ministry of Culture and National Heritage

6 X

miejsce / space: Galeria Wschodnia

**Janek Simon**

*Skąd się bierze woda sodowa /*

*Where Does Soda Water Come From*

miejsce / space: Muzeum Sztuki w Łodzi /

Muzeum Sztuki, Łódź

**Natalia LL**

*Sztuka konsumpcyjna* (projekcja filmu) /

*Consumer Art* (screening)

**Aleksandra Ska**

*Osobisty akt artystyczny / Personal Artistic Act*

miejsce / space: Bistro Zaraz Wracam

**Yaacof Chefetz, Adam Klimczak**

*Gadające głowy* (międzynarodowa akcja grupowa) / *Talking Heads* (international group action)

miejsce / space: Galeria Wymiany /

Exchange Gallery

**Łukasz Skąpski**

*Podwieczorek / Afternoon Tea*

miejsce / space: Muzeum Książki Artystycznej /

Book Art Museum

**Ewa Zarzycka**

*Kolacja / Supper*

**Maria Apoleika**

*Statek Szaleńców / Ship of Fools*

**Łukasz z Bałut**

koncert / concert

**Andrzej Różycki**

*Kolacja / Supper*

**Józef Robakowski**

*Jeszcze Polska nie zginęła / Poland Is Not Yet Lost*

**Sophie Jocz**

*Podkurek / Meal At Night*

7 X

miejsce / space: Plac Komuny Paryskiej / Paris

Commune Square

*Akcja na murku / Action on a Wall*

7 XII – 5 I

miejsce / space: Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Ośrodek Propagandy Sztuki / Municipal Art Gallery in Łódź, Center for Art Propaganda  
*Kody Dialogu – łódzka kultura znaku / Dialogue Codes - Łódź Culture of the Sign*

kurator / curator: Martyn Kramek, współpraca / collaboration: Aurelia Mandziuk

kurator części historycznej wystawy *Śladem Władysława Strzeмиńskiego* / curator of the

historical part of the exhibition *In the Footsteps of*

*Władysław Strzeмиński*: Janusz Zagrodzki

w ramach programu *Sztuka obiecana* / part of the program *Promised Art*

organizatorzy / organizers: Fundacja In Search of..., Miejska Galeria Sztuki w Łodzi / In Search of... Foundation, Municipal Art Gallery in Łódź

wsparcie / support: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego / Ministry of Culture and National Heritage

IX – XII

*Typografitti*

realizacja trzech murali w przestrzeni miejskiej:

według projektu Tadeusza Piechury (ul.

Nowomiejska 10, Gregor Gonsior), według

projektu Jürgena Bluma-Kwiatkowskiego (ul.

Piotrkowska 49, Sylweryusz Koperkiewicz,

Tomasz Mikinka) oraz inspirowanego kompozycją

Samuela Szczekacza (ul. Rewolucji 1905 r. 10,

Gregor Gonsior)

realization of three murals in the public space:

Tadeusz Piechura design (10 Nowomiejska Street,

Gregor Gonsior), designed by Jürgen Blum-

Kwiatkowski (49 Piotrkowska Street, Sylweryusz

Koperkiewicz, Tomasz Mikinka) and inspired by

Samuel Szczekacz’s composition (10 Rewolucji

1905 Street, Gregor Gonsior)

w ramach programu *Sztuka obiecana* /

part of the program *Promised Art*

organizatorzy / organizers: Fundacja In Search of... /

In Search of... Foundation

wsparcie / support: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa

Narodowego / Ministry of Culture and National Heritage

9 – 16 XII

miejsce / space: Dworzec Warszawa Śródmieście /

Warszawa Śródmieście Train Station

*Galeria Wschodnia na dworcu / Galeria*

*Wschodnia on the Train Station*

artyści i artystki / artists: **Małgorzata Borek,**

**Jerzy Grzegorski, Katarzyna Jasińska,**

**Tomasz Matuszak, Mariusz Olszewski,**

**Marcin Polak, Marta Pieczonko, Bartek**

**Smoczyński, Mariusz Sołtysik, Witek**

**Ziemiszewski**

grupy / groups: **Łódź Kaliska (Marek Janiak,**

**Andrzej Kwietniewski, Adam Rzepecki,**

**Andrzej Świetlik, „Makary” Andrzej**

**Wielogórski), Łódź Fabryczna (Sławomir**

**Belina, Tomasz Kieszniewski, Małgorzata Łupina, Mirosław Łupina), Łódź Widzew (Maciej Cholewiński, Marcin Polak), Zeszyt z rysunkami**

aranżacja i przygotowanie / arrangement and preparation: Agnieszka Ziemińska

w ramach programu *Sztuka obiecana*, cykl *Kręgi Wschodniej II* / part of the program *Promised Art*, the series *The Circles of Wschodnia II*

organizator / organizer: Fundacja In Search of... /

In Search of... Foundation

wsparcie / support: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego / Ministry of Culture and National Heritage

21 XII

**Artur Malewski**

*People Get Ready*

w ramach programu *Sztuka obiecana*, cykl *Kręgi Wschodniej II* / part of the program *Promised Art*, the series *The Circles of Wschodnia II*

organizator / organizer: Fundacja In Search of... /

In Search of... Foundation

wsparcie / support: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego / Ministry of Culture and National Heritage

**2013**

26 I

**Karolina Breguła**

*Wschodnia poprzedniego wieku / Wschodnia of the Previous Century*

pokaz filmu zrealizowanego w ramach programu *Sztuka obiecana*, cykl *Kręgi Wschodniej II* / screening organized as part of the program *Promised Art*, the series *The Circles of Wschodnia II*

organizator / organizer: Fundacja In Search of... /

In Search of... Foundation

wsparcie / support: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego / Ministry of Culture and National Heritage

2 – 18 II

II Wystawa Członkowska Stowarzyszenia Sztuka i Dokumentacja / 2nd Exhibition of Members of Art and Documentation Association

**Justyna Aulak, Alicja Cichowicz, Piotr Gajda i Gordian Piec (Restauracja Europa), Łukasz Guzek, Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak, Anka Leśniak, Ryszard W. Kluszczyński, Tomasz Komorowski, Aurelia Mandziuk, Izabela Robakowska, Józef Robakowski, Katarzyna Ruszkowska, Norbert Trzeciak**

14 – 21 II

miejsce / space: Natanzon Club,

Haifa, Izrael / Israel

*The Spaces Below. The Spaces Above*

kurator / curator: Yaacov Chefetz

**Khulood Basel Tannous, Noam Braslavsky, Bilu Bilch, Amit Beery, Ewelina Chmielewska i Adam Klimczak, Raphael Cohen, Eva Dabara, Marek Domański, Dafna Dorfman, Avraham Eilat, Tomasz Ferenc, Hadass Gertman, Sibylle Hofter, Lior Kariel, Evrim Kavcar, Miru Kim, Shahar Marcus, Safer Miari, Hagar Mitelpunkt, Shira-Lou Munk, Hadas Mualem, Tamar Nissim, Hadas Ophrat, Niya Pushkarova i Ivan Ushev, Susken Rosenthal, Lezli Rubin-Kunda, Mimmo Roselli, Nitzan Satt, Nardeen Srouji, Galia Tobiass, Amir Tomashov, Tami Wiesel, Miss Universe, Josyane Vanounou**

pokaz dokumentacji działań i „przeniesienie” kuchni Galerii Wschodniej / presentation of activities and “relocation” of the kitchen from Galeria Wschodnia

1 – 15 III

**Przemysław Jasielski, Igor Omulecki,**

**Arkadiusz Sylwestrowicz**

*Czarne Słońca / Black Suns*

26 III – 5 IV

**Adam Klimczak**

*Potrójne widzenie / Triple vision*

w ramach V Festiwalu Sztuka i Dokumentacja / part of 5th edition of Art and Documenatation Festival

26 III

**Monika Drożyńska**

*Haft miejski / Urban Embroidery*

w ramach V Festiwalu Sztuka i Dokumentacja / part of 5th edition of Art and Documenatation Festival

26 – 30 III

**Marcin Polak, Artyści 2013**, zainicjowanie projektu / *Artists 2013*, project launch

w ramach V Festiwalu Sztuka i Dokumentacja / part of 5th edition of Art and Documenatation Festival

6 – 20 V

miejsca / space: Galeria Wschodnia, Galeria

„Domek Ogrodnika”

*Imię ojca? Imię matki! / Name of the father?*

*Name of the mother!*

kuratorka / curator: Kim HanByul

**Pak Chungui, Pak Insein, Moon Jaeseon, Sung NeungKyung, Lee Tai, Lee Soyoung, Oh Sukkuhn, Sin Wonsan** (Korea Południowa / South Korea); **Justyna Aulak, Maciej Bohdanowicz, Artur Chrzanowski, Monika Drożyńska, Justyna Jakóbowska, Antoni Karwowski, Tomasz Komorowski, Anka Leśniak, Norbert Trzeciak, Elżbieta Wysakowska-Walters, Jan Jubaal Wasiński, Maciej H. Zdanowicz**

(Polska / Poland)

organizatorzy / organizers: Stowarzyszenie

Sztuka i Dokumentacja, Unesco A.poRT

(Korea Południowa) / Art and Documentation

Association, Unesco A.poRT (South Korea)

w ramach V Festiwalu Sztuka i Dokumentacja oraz projektu International Networking of Non-Profit Art Spaces in Incheon and Łódź / part of the 5th edition of Art and Documentation Festival and International Networking of Non-Profit Art Spaces in Incheon and Łódź project

4 – 16 VI

*Podniesienie / Elevation*

kurator / curator: Andrzej Różycki

**Małgorzata Borek, Maciej Cholewiński, Alicja Cichowicz, Marek Domański, Tomasz Ferenc, Jerzy Grzegorski, Paweł Hartman, Edi Jako, Violetta Kinga Jędrzejczyk, Robert Malinka, Adam Klimczak, Katarzyna Zuzanna Krakowiak, Anka Leśniak, Aurelia Mandziuk, Marcin Polak, Andrzej Różycki, Mariusz Sołtysik, Maciej Świsstek, Zbigniew Wichłacz**

w ramach Fotofestiwalu 2013 / part of Fotofestival 2013

19 – 23 VI

miejsce / space: Water Tower Art Fest, Sofia,

Bułgaria / Bulgaria

*Do-It-Yourself. Cultural Activism. An educational-creative workshop*

pokaz dokumentacji Galerii Wschodniej i Galerii Wymiany / presentation of documentations of

Galeria Wschodnia and Exchange Gallery (20 VI) udział / participants: Ewelina Chmielewska, Adam Klimczak, Izabela Robakowska, Józef Robakowski

współpraca / collaboration: Fundacja In Search of... NGO IME, The Bulgarian Center for Non-Profit Law / In Search of... Foundation, NGO IME, The Bulgarian Center for Non-Profit Law

29 VI – 13 VII

**Przemysław Branäs**

*Moro*

kurator / curator: Przemysław Chodań

16 – 31 X

**Sywia Ptak**

*Rozkwit / Blooming*

w ramach / part of Łódź Design Festival 2013

29 X – 26 XI

miejsce / space: Maerz Kunstlervereinigung,

Linz, Austria

*Live Galleries. Wschodnia Gallery, Exchange Gallery.*

*Łódź Networks Since 1978*

pokaz dokumentacji Galerii Wschodniej, Galerii Wymiany i innych projektów artystycznych realizowanych w Łodzi / presentation of documentation of Galeria Wschodnia, Exchange Gallery and other artistic projects from Łódź

wystawa / exhibition: **Karolina Breguła, Witosław Czerwonka, Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak, Anna Leśniak, Tomasz Matuszak, Marcin Polak, Izabela Robakowska, Józef Robakowski, Mariusz Sołtysik, Zbigniew Zieliński**

9 XI – 8 XII

miejsce / space: Antenna Gallery,

Nowy Orlean, USA

*Memory Project. Łódź – New Orleans*

**Agnieszka Chojnacka, Tomek Ciesielski, Adam Klimczak, Marta Madejska, Kuba Pałys, Piotr Szczepański, Justyna Wencel (Łódź); Courtney Egan, Robin Levy, Deborah Luster, Max Jay-Dixon, Nelson Gonzales, David Kaplinsky, Eli Timm** (Nowy Orlean / New Orleans)

31 XII

Sylwester na Wschodniej /

New Year's Eve on Wschodnia

performance – kręcenie wideo Józefa

Robakowskiego *CDN...* / performance – shooting of the video by Józef Robakowski entitled *CDN...***2014**

08 – 23 II

III Wystawa Członkowska Stowarzyszenia Sztuki i Dokumentacja / 3rd Exhibition of Members of Art and Documentation Association

**Justyna Aulak, Artur Chrzanowski, Alicja Cichowicz, Jerzy Grzegorski, Łukasz Guzek, Adam Klimczak, Tomasz Komorowski, Anka Leśniak, Aurelia Mandziuk, Izabela Robakowska (Smutne Kobiety), Józef Robakowski, Katarzyna Ruszkowska, Norbert Trzeciak**zaproszeni goście / invited guests: **Maciej****Bohdanowicz, Grażyna Brylewska, Aleksandra Chciuk, Izabela Łapińska, Anna Orlikowska, Wiktor Polak, Joanna Szumacher (Smutne Kobiety), Jan Wasieński**

7 III

miejsca / spaces: Galeria Wschodnia, Galeria Manhattan

**Dorota Świdzińska***Orszak/Oczekiwanie* (akcja artystyczna) / *The procession/Waiting* (artistic action)

organizator / organizer: Galeria Manhattan

5 – 19 IV

*Atrybut Wschodnia / Attribute Wschodnia***Justyna Aulak, Krystian Berlak, Patrycja Lewandowska, Klementyna Margolis, Katarzyna Paćcik, Katarzyna Ruszkowska, Anna Sęp, Magdalena Świtaj-Wolnicka/ Paweł Wolnicki**

prace laureatów nagrody Galerii Wschodniej w XXX Konkursie im. Władysława Strzemińskiego Sztuki Piękne 2013 / exhibition of the Galeria Wschodnia Winners at 30th Władysław Strzemiński Competition in Fine Arts 2013

25 IV – 11 V

**Zbigniew Zieliński***Początek. Wystawa plakatów do pierwszych wystaw Galerii (1984–1991) / The Beginning. An Exhibition of Posters for Gallery's Early Exhibitions (1984–1991)*

25 IV – 22 V

miejsce / space: Muzeum Sztuki w Łodzi, MS1 / Muzeum Sztuki, Łódź, MS1

*Prolegomena do nauk ekonomicznych prowadzonych od kuchni. Trzydzieści lat Galerii Wschodniej / Deliberations on Economics Cooked Up In the Back Room. 30 Years of Wschodnia Gallery***Galeria Wschodnia i goście / Galeria Wschodnia and guests: Karolina Breguła, Janek Simon, Marcin Polak, Józef Robakowski, Tomasz Szerszeń, Ewa Zarzycka**

kurator / curator: Daniel Muzyczuk

analiza modelu ekonomicznego

i instytucjonalnego / analysis of economic and

institutional model: Mikołaj Iwański

współpraca / collaboration Fundacja In Search of... / In Search of... Foundation

10 V

*Live Art Lab*

pokaz wideodokumentacji wydarzenia performance w Rasa Art Gallery w Bangalore (Indie), w 2012 roku / presentation of video documentation of a performance event in Rasa Art Gallery in Bangalore (India) in 2012

artyści i artystki / artists: **Per Fumes Suresh Kumar, Prakash Lakshman, Smitha Cariappa, Raghu A. Wodeyar, Deepak D. L. Sachin, Vasudev C. Mangala, Dimple B. Shah, Anjana, Aishwarya Sultana, Aamir Amz, Per Fumes Suresh Kumar, Raghu A. Wodeyar** w ramach VI Festiwalu Sztuki i Dokumentacja / part of 6th edition of Art and Documentation Festival

17 V – 15 VI

*Nieistniejące galerie, sztuka w miejscach prywatnych / Non-existing Galleries. Art in Private Spaces*

kuratorzy / curators: Adam Klimczak,

Monika Weychert-Waluszko

galerie / galleries: **Galeria Ślad II, Galeria ArtForum, Galeria Czyszczenie Dywanów, Galeria na Piętrze, Galeria przy Piwnej, Galeria „U Zofii”, Strych, Biuro Poezji, Galeria QQ, Archiwum Myśli Współczesnej, Punkt Konsultacyjny Sztuki**

spotkanie dyskusyjne poświęcone problematyce wystawy: Andrzej Ciesielski, Jerzy Grzegorski, Marek Janiak, Adam Klimczak, Zofia Łuczko, Daniel Muzyczuk, Anna Maria Leśniewska, Małgorzata Winter, Janusz Zagrodzki – moderator: Tomasz Załuski / panel discussion on issues raised by the exhibition: Andrzej Ciesielski, Jerzy Grzegorski, Marek Janiak, Adam Klimczak, Zofia Łuczko, Daniel Muzyczuk, Anna Maria Leśniewska, Małgorzata Winter, Janusz Zagrodzki – moderator: Tomasz Załuski (17 V)

21 – 25 V

miejsce / space: Amstelpark (Amsterdam, Holandia / Netherlands)

Kunstvlaai – Platform for Experimental Art Spaces

*From Safety to Where? I Love the Feeling of Being Slightly Lost*galerie / galleries: **1646** (Holandia / Netherlands), **Alkovi Galleria** (Finlandia / Finland), **Apice for Artists** (Holandia / Netherlands), **Askeaton Contemporary Arts** (Irlandia / Ireland), **Auto Italia South East** (Wielka Brytania / Great Britain), **ATOPIA** (Norwegia / Norway), **Bęc Zmiana** (Polska / Poland), **Casco** (Holandia / Netherlands), **Club Solo** (Holandia / Netherlands), **Collectief Underground** (Holandia / Netherlands), **Curtat Tunnel** (Szwajcaria / Switzerland), **deSERVICEGARAGE** (Holandia / Netherlands), **Eastside Projects** (Wielka Brytania / Great Britain), **Expodium** (Holandia / Netherlands), **Fucking Good Art** (Holandia / Netherlands), **Galeria Wschodnia** (Polska / Poland), **Hotel Maria Kapel** (Holandia / Netherlands), **Hudson Museum** (Holandia / Netherlands), **Green is Gold** (Dania / Denmark), **Hotel Charleroi** (Belgia / Belgium), **Karat** (Dania /Denmark), **Kunstverein Amsterdam** (Holandia / Netherlands), **Le Cube – independent art room** (Maroko / Morocco), **Lokaal01** (Belgia / Belgium), **Minibar Artspace** (Szwecja / Sweden), **Nadine** (Belgia / Belgium), **Oberliht** (Mołdawia / Moldova), **Objectif Exhibitions** (Belgia / Belgium), **Onomatopee** (Holandia / Netherlands), **Outpost** (Wielka Brytania / Great Britain), **P//// AKT** (Holandia / Netherlands), **Partizaning** (Rosja / Russia), **Performance Art Event** (Holandia / Netherlands), **PrintRoom** (Holandia / Netherlands), **Probe** (Holandia / Netherlands), **Rectangle** (Belgia / Belgium), **Rongwrong** (Holandia / Netherlands), **Sans Serriffe** (Holandia / Netherlands), **Shanaynay** (Francja / France), **Sign** (Holandia / Netherlands), **Sub Urban Video Lounge** (Holandia / Netherlands), **The Barber Shop** (Portugalia / Portugal), **The Gardens** (Litwa / Lithuania), **Treize** (Francja / France), **Upominki** (Holandia / Netherlands), **Verein zur Förderung von Kunst und Kultur am Rosa-Luxemburg-Platz e.V** (Niemcy / Germany), **Voorkamer** (Belgia / Belgium), **Wartesaal** (Szwajcaria / Switzerland), **Wilson Project Space** (Włochy / Italy)

6 – 15 VI

**Igor Omulecki***Tryptyk rodzinny / Family Triptych*

w ramach Fotofestiwalu 2014 / part of Fotofestival 2014

9 – 30 VII

**Maciej Zych***Wszystkie drzewa z Bałut / All the Trees of Bałuty* w ramach obchodów 70. rocznicy likwidacji Litzmannstadt Getto / part of celebration of the 70th anniversary of the liquidation of the ghetto Litzmannstadt

20 IX – 20 X

**Sharif Waked**w ramach cyklu *Wschód bliski Wschodniej* / part of the series *Wschodnia Near East*

14 XI – 8 XII

**Evrin Kavcar***Jak wygląda pustka w Łodzi / What Does the Void Look Like in Łódź?*w ramach cyklu *Wschód bliski Wschodniej* / part of the series *Wschodnia Near East*



13 XII – 25 I

**Piotr Bujak***Reversed Monuments. Chapter One*

18 XII

promocja książki *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, pod redakcją Piotra Słodkowskiego / presentation of the book *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej* edited by Piotr Słodkowski

uczestnicy / participants: Piotr Słodkowski, Marta Gendera, Adam Klimczak, Jerzy Grzegorski

27 XII

**Ola Koziół & Big Stick**

koncert-performance / concert-performance

**2015**

7 – 22 II

IV Wystawa Członkowska Stowarzyszenia Sztuka i Dokumentacja / 4th Exhibition of Members of Art and Documentation Association

**Justyna Aulak, Artur Chrzanowski, Jerzy Grzegorski, Łukasz Guzek, Adam Klimczak, Tomasz Komorowski, Anka Leśniak, Aurelia Mandziuk, Izabela Robakowska, Norbert Trzeciak**

zaproszeni goście / invited guests: **Maria Apoleika, Grażyna Brylewska, Justyna Jakóbowska, Iza Maciejewska, Robert Mainka, Tomasz Matuszak, Daniel Rycharski, Zbigniew Zieliński, Agnieszka Ziemiszewska**

20 – 22 III

miejsce / space: Świątlica Krytyki Politycznej w Cieszynie / Political Critique Cultural Center in Cieszyn

*Curatorial Meetings / Spotkania kuratorskie*

galerie / galleries: **Galeria Wschodnia, Instytut Sztuki Wyspa, Zona Sztuki Aktualnej, f.a.i.t., Galeria Miłość, Galeria Raczej, Galeria Szara** (Polska / Poland); **Artwall Gallery, INI Gallery, Sam83, Emil Filla Gallery, Umakart**

**Gallery, Jama, Kukačka** (Czechy / Czech Republic); **Tabačka Kulturfabrik, PYECKA GALLERY, Plusminusnula galéria, Galeria HIT, DIG gallery, BANSKA ST A NICA, Make Up Gallery** (Słowacja / Slovakia); **Trafó Gallery, Chimera Project, Studio of Young Artists' Association, Auróra, Labor, Közelítés** (Węgry / Hungary)

organizator / organizer: Galeria Szara, Cieszyn

współpraca / collaboration: C2C Gallery / Circle of Curators and Critics (Czechy / Czech Republic), MAKE UP Collective (Słowacja / Slovakia), Hungarian University of Fine Arts (Węgry / Hungary)

23 V – 7 VI

**Justyna Bugajczyk***Helotyzm czyli przestrzeń zawłaszczona /**Helotism or an Appropriated Space*

w ramach Fotofestiwalu 2015 / part of Fotofestival 2015

7 VI

**Morihide Sawada, Gerard Lebig**

koncert / concert

9 – 12 VI

**Endmoräne**

*Rozpakować walizki. Thea, wir fahr'n nach Lodz / Bilet powrotny* (odczyty, prezentacje wideo, performance, akcje artystyczne) / *To Unpack The Luggage / Thea, Wir Fahr'n Nach Lodz / Return Ticket* (talks, screenings, performance, artistic actions)

współpraca / collaboration: Fundacja In Search of... / In Search of... Foundation

wsparcie / support: Fundacja Współpracy Polsko-Niemieckiej / The Foundation for Polish-German Cooperation

10 – 24 IX

**Łukasz Filak***To nie będę ja / It Won't Be Me*

28 XI – 16 I (2016)

**Anka Leśniak**

*Niewidzialne widzialnego / Invisible inVisible*

wystawa podsumowująca projekt artystyczno-badawczy dotyczący kobiet nieumiejscowionych w historii / exhibition concluding an artistic research project dealing with women not represented in history

współpraca / collaboration: Centrum Dialogu im. Marka Edelmana w Łodzi, Fundacja In Search Of..., Łódzki Kongres Kobiet, Słowo Żydowskie, Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja / The Marek Edelman Dialogue Center, In Search Of... Foundation, Łódzki Kongres Kobiet, Słowo Żydowskie, Art and Documentation Association

wsparcie / support: Urząd Miasta Łodzi (projekt został zrealizowany dzięki Stypendium Prezydent Miasta Łodzi dla Twórców i Animatorów Kultury) / Łódź City Council (project carried out as a result of the scholarship of the Mayor of Łódź for artists and animators)

**2016**

30 I – 13 II

V Wystawa Członkowska Stowarzyszenia Sztuka i Dokumentacja / 5th Exhibition of Members of Art and Documentation Association

**Artur Chrzanowski, Łukasz Guzek, Justyna Jakóbowska, Adam Klimczak, Tomasz Komorowski, Anka Leśniak, Aurelia Mandziuk, Iza Robakowska, Norbert Trzeciak**

zaproszone artystki / invited artists: **Ewa Bloom-Kwiatkowska, Agnieszka Chojnacka, Marta Ostajewska, Jolanta Rudzka-Habisiak, Jolanta Wagner**

27 II – 29 III

Jolanta Ciesielska prezentuje: **Witosław Czerwonka, Błądzenie losowe** / Jolanta Ciesielska presents: **Witosław Czerwonka, Random Wandering**

współpraca / collaboration: Fundacja In Search Of... / In Search Of... Foundation

**1 – 2 IV***Bez tytułu / Untitled*

kurator / curator: Marcin Polak

1 IV

*Tele-performance*

**Janusz Baidyga, Piotr Bujak, Paweł Korbus, Joanna Wowrzeczka, Ewa Zarzycka**

**Olbrzym i Kurdupel (Marcin Bożek Bass, Tomasz Gadecki)**

koncert / concert

*Kuchnia artystyczna czyli co artyści gotują / Artistic Cuisine, or What Artists Cook*

2 IV

*Zrób to sam widzu / Do it Yourself, Spectator*

**Karolina Breguła, Anna Orlikowska, Joanna Rajkowska, Daniel Rumiancew, Zorka Wollny**

**Józef Robakowski***Kultura Zrzuty* (wykład) / *Pitch-in Culture* (talk)**Marcin Zabrocki**

koncert / concert

23 IV – 5 V

**Witek Ziemiszewski***Gdy spełniony jest warunek:  $\varphi_1 - \varphi_2 = 2k\pi$  /**When the Condition  $\varphi_1 - \varphi_2 = 2k\pi$  is Met*

gościnnie / guest: **Maciej Ożóg** – interwencja muzyczna / sound performance

współpraca / collaboration: Fundacja In Search Of... / In Search Of... Foundation

12 – 14 V

miejsce / space: Barbara (Wrocław)

*Artists' Initiatives' Meeting Wrocław 2016*

seminarium / seminar *artist-run spaces*

wystawa / exhibition: *Abracadabra: Politics of Collaboration*

galerie / galleries: **1646** (Holandia / Netherlands), **LTMK** (Litwa / Lithuania), **Microwestern** (Niemcy / Germany), **MUU Gallery** (Finlandia / Finland), **Sineu** (Hiszpania / Spain), **Supermarket – Stockholm Independent Art Fair** (Szwecja / Sweden), **rTotaldobze** (Łotwa / Latvia), **TYS Exhibition Space** (Dania / Denmark), **Watertower Arts Fest** (Bułgaria / Bulgaria); **Entropia, Wykwit, Galeria U, Galeria Szara, Galeria Miłość, f.a.i.t., Galeria Wschodnia, Stroboskop, Fundacja Salony, Fundacja Art Transparent** (Polska / Poland)

organizator / organizer: Europejska Stolica Kultury Wrocław 2016, Artists' Initiatives Meetings / European Capital of Culture Wrocław 2016, Artists' Initiatives Meetings

kuratorka seminarium / curator of the seminar: Anna Tomaszewska

wsparcie / support: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Nordic Culture Point / Ministry of Culture and National Heritage, Nordic Culture Point

w ramach Programu Sztuk Wizualnych Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016 / part of Visual Art Program of European Capital of Culture Wrocław 2016

14 – 22 V

### Arkadiusz Sylwestrowicz

*Torty, Domy, Rzeźby / Torts, Houses, Sculptures*

współpraca / collaboration: Fundacja In Search Of.../

In Search Of... Foundation

wsparcie / support: Browar Amber, Eko-Color, Ecolit

28 V – 5 VI

*Second hand*

**Bogumiła Bibel, Michał Fryc, Marta Krześlak,**

**Piotr Matejkowski, Katarzyna Pomorska**

wystawa laureatów nagrody Galerii Wschodniej

w konkursie im. W. Strzemińskiego: Sztuki Piękne 2015/

Exhibition of the Galeria Wschodnia winners of the

Władysław Strzemiński Competition in Fine Arts 2015

2 VI

### Sébastien Branche

*Lignes tour* (koncert: solo saksofon + elektronika /

concert: solo saxophone + electronics)

7 – 19 VI

### Roman Bromboszcz

*Heliotrop. Autoportret artysty w społeczeństwie*

*sieci / Heliotrop. Selfportrait of the Artist in a Network*

*Society*

w ramach Fotofestiwalu 2016 / part of Fotofestival 2016

współpraca / collaboration: Fundacja In Search Of.../

In Search Of... Foundation

wsparcie / support: Urząd Miasta Łodzi / Łódź City Council

27 VII

### Mutant Goat (Ola Koziół, Andrew Dixon)

gościnnie / featuring **Suavas Levy**

*Yonder Tour*

współpraca / collaboration: Fundacja In Search Of.../

In Search Of... Foundation

wsparcie / support: Urząd Miasta Łodzi / Łódź City Council

23 IX

### Morihide Sawada

*Solo na werbel* (koncert) /

Solo for Snare Drum (concert)

7 – 23 X

### Józef Robakowski, Andrzej Różycki

*Od zera do nieskończoności /*

*From Zero to Infinity*

11 XI

### John Lake (Łukasz Dzedzic)

*Rave na Wschodniej* (koncert) /

*Rave on Wschodnia* (concert)

17 XII

### Anna Fabricius

*Zapomniane notatki o nieistniejących fabrykach i inne*

*historie / Forgotten Footnotes About*

*Non-existent Factories And Other Stories*

w ramach programu *Rezydencja Wschodnia (A-i-R Wschodnia*

*Residency)* / part of *A-i-R Wschodnia Residency* program

współpraca / collaboration: Fundacja In Search Of.../

In Search Of... Foundation

wsparcie / support: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego,

Urząd Miasta Łodzi / Ministry of Culture and National Heritage, Łódź City

Council

20 – 21 XII

miejsce / space: Galeria Off Piotrkowska Center

### Silvia Amancei, Bogdan Armanu

*Depresja, niepewność i inne objawy śmiertelności /*

*Depression, Uncertainty and other Symptoms*

*of Mortality*

w ramach programu *Rezydencja Wschodnia (A-i-R Wschodnia*

*Residency)* / part of *A-i-R Wschodnia Residency* program

współpraca / collaboration: Fundacja In Search Of..., Off Piotrkowska

Center / In Search Of... Foundation, Off Piotrkowska Center

wsparcie / support: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego,

Urząd Miasta Łodzi / Ministry of Culture and National Heritage, Łódź City

Council

## 2017

6 – 31 I

### Lars Breuer

*Pierrot*

w ramach programu *Rezydencja Wschodnia (A-i-R Wschodnia*

*Residency)* / part of *A-i-R Wschodnia Residency* program

współpraca / collaboration: Fundacja In Search Of.../

In Search Of... Foundation

wsparcie / support: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego,

Urząd Miasta Łodzi / Ministry of Culture and National Heritage,

Łódź City Council

23 II

*Zawód artysty 3 / Occupation Artist 3*

spotkanie dyskusyjne / panel discussion: Ewelina

Chmielewska, Sławomir Fijałkowski, Małgorzata

Loeffler, Tomasz Rodowicz, Dagmara Śmigielska,

Kuba Wandachowicz, moderatorzy / moderated by:

Marcin Polak, Tomasz Załuski.

11 – 22 III

VI Wystawa Członkowska Stowarzyszenia Sztuka

i Dokumentacja / 6th Exhibition of Members of Art

and Documentation Association

**Justyna Apolinarzak, Ewa Bloom-**

**Kwiatkowska, Artur Chrzanowski, Monika**

**Czarska, Dariusz Fodczuk, Łukasz Guzek,**

**Małgorzata Kaźmierczak, Adam Klimczak,**

**Tomasz Komorowski, Anka Leśniak, Izabela**

**Maciejewska, Aurelia Mandziuk, Agata**

**Mariańska, Marta Ostajewska, Norbert**

**Trzeciak, Jolanta Wagner**

współpraca / collaboration: Fundacja In Search Of.../

In Search Of... Foundation

25 III – 16 IV

### Tomasz Matuszak

*Trash* (obiekty, rzeźby, fotografie /

objects, sculptures, photography)

współpraca / collaboration: Fundacja In Search Of.../In Search Of...

Foundation

27 V – 11 VI

### Justyna Chrobot

*Pudding Parlor*

spotkanie autorskie / artist talk (3 VI)

w ramach Fotofestiwalu 2017 / part of Fotofestival 2017

9 X – 5 XI

### Anna Zagrodzka

*Kolekcje / Collections*

współpraca / collaboration: Fundacja In Search Of..., Szkoła Filmowa

w Łodzi, Sputnik Photos, Muzeum Tatrzańskie / In Search Of...

Foundation, the National Film, Television and Theater School in Łódź,

Sputnik Photos, Tatra Museum

9 – 19 XI

### Yaacov Chefetz

*Hans Journey*

w ramach programu *Rezydencja Wschodnia (A-i-R Wschodnia*

*Residency)* / part of *A-i-R Wschodnia Residency* program

współpraca / collaboration: Fundacja In Search Of.../

In Search Of... Foundation

wsparcie / support: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego,

Urząd Miasta Łodzi / Ministry of Culture and National Heritage, Łódź City

Council

14 XII

### Lenka Klodová, Jiří Surůvka

*Autokot!* (performance)

w ramach programu *Rezydencja Wschodnia (A-i-R Wschodnia*

*Residency)* / part of *A-i-R Wschodnia Residency* program

współpraca / collaboration: Fundacja In Search Of.../

In Search Of... Foundation

wsparcie / support: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego,

Urząd Miasta Łodzi / Ministry of Culture and National Heritage, Łódź City

Council

15 – 28 XII

### Katarzyna Tościa, Maciej Cholewiński

*Przestrzeń pamięci / Memory Space*

organizatorzy / organizers: Stowarzyszenie Na Co

Dzień i Od Święta, Muzeum Historii Polski

w ramach programu *Patriotyzm Jutra / part of*

*Patriotyzm Jutra* program

współpraca: Galeria Wschodnia, Fundacja In Search Of..., Dzieci Bałut

– murale pamięci 6., Centrum Dialogu im. Marka Edelmana w Łodzi,

Muzeum Tradycji Niepodległościowych w Łodzi, Fundacja Monumentum

Iudaicum Lodzense, Archiwum Państwowe w Łodzi, PTTK Oddział

Łódzki, Centrum Informacji Turystycznej w Łodzi, Miejska Biblioteka

Publiczna Łódź-Bałuty /

collaboration: Galeria Wschodnia, In Search Of... Foundation, Children of

Bałuty – Murals of Memory 6., The Marek Edelman Dialogue Center, The

Museum of Independence Traditions in Łódź, Fundacja Monumentum

Iudaicum Lodzense, The State Archive in Łódź, PTTK Oddział Łódzki,

Tourist Information Center in Łódź, the City Public Library Łódź-Bałuty

patronat medialny / media patronage: TVP3, Radio Łódź, „Kalejdoskop”,

plasterlodzki.pl

30 XII – 21 I (2018)

### Sibylle Hofer

*Gdy ubranie staje się pracą. O przemyśle*

*wókienniczym na rynku lokalnym i globalnym.*

*Fotografie z serii Bangladesz / When Cloths Become*

*Work. On the Textile Industry on Local and Global*

*Markets. Photographs from the series Bangladesh*

w ramach programu *Rezydencja Wschodnia (A-i-R Wschodnia*

*Residency)* / part of *A-i-R Wschodnia Residency* program

współpraca / collaboration: Fundacja In Search Of.../

In Search Of... Foundation

wsparcie / support: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego /

Ministry of Culture and National Heritage

# Bibliografia / Bibliography

**Teksty w publikacjach Galerii Wschodniej i Fundacji In Search Of... (w katalogach i folderach wystaw, na zaproszeniach i innych drukach ulotnych)**

**Texts in the publications of Galeria Wschodnia and the In Search Of... Foundation (in exhibition catalogues and folders, invitations and other ephemera)**

Berdyszak Jan, *Notatki ze szkicowników 1978–1980*, [w: / in:] *Jan Berdyszak. Katedra. Instalacja 1985. Studia po... Grafika 1979–1983*, folder wystawy, druk ulotny / exhibition folder, ephemera, Galeria Wschodnia, Łódź 1985

Checefsky Bruce, [b.t., j. ang / untitled, English], [w: / in:] *Bruce Checefsky. Fabricated Works. Maszyna Wyobraźni*, katalog wystawy / exhibition catalog, Mała Galeria – Warsaw, Galeria Wschodnia – Lodz, Cellar of Polonia House – Cracow, [b.m. / n.p.] 1990, s. 11

Cholewiński Maciej, *Kręgi Wschodniej / Circles of Wschodnia* (trans. E. & J. Wysakowscy-Walters), [w: / in:] A. Klimczak [red. / ed.], *Sztuka obiecana / Promised Art. Kręgi Wschodniej II / Circles of Wschodnia II*, Fundacja In Search Of..., Łódź 2012, s. 14–24

Cichowicz Alicja, [b.t. / untitled], [w: / in:] *Jürgen Blum-Kwiatkowski. Nagroda im. Katarzyny Kobro 2002*, folder-zaproszenie, druk ulotny / folder-invitation, ephemera, Galeria Wschodnia, Łódź 2002

Cichowicz Alicja, [b.t. / untitled], [w: / in:] *Andrzej Dłużniewski. Nagroda im. Katarzyny Kobro 2003*, folder-zaproszenie, druk ulotny / folder-invitation, ephemera, Galeria Wschodnia, Łódź 2003

Cichowicz Alicja, [b.t. / untitled], [w: / in:] *Krzysztof Bednarski. Nagroda im. Katarzyny Kobro 2004*, folder-zaproszenie, druk ulotny / folder-invitation, ephemera, Galeria Wschodnia, Łódź 2004

Cichowicz Alicja, [b.t. / untitled], [w: / in:] *Teresa Murak. Nagroda im. Katarzyny Kobro 2005*, folder-zaproszenie, druk ulotny / folder-invitation, ephemera, Galeria Wschodnia, Łódź 2005

Cichowicz Alicja, [b.t. / untitled], [w: / in:] *Krzysztof Wodiczko. Nagroda im. Katarzyny Kobro 2006*, folder-zaproszenie, druk ulotny / folder-invitation, ephemera, Galeria Wschodnia, Łódź 2006

Cichowicz Alicja, [b.t. / untitled], [w: / in:] *Jerzy Lewczyński. Nagroda im. Katarzyny Kobro 2007*, folder-zaproszenie, druk ulotny / folder-invitation, ephemera, Galeria Wschodnia, Łódź 2007

Cichowicz Alicja, [b.t. / untitled], [w: / in:] *Zbigniew Rybczyński. Nagroda im. Katarzyny Kobro 2008*, folder-zaproszenie, druk ulotny / folder-invitation, ephemera, Galeria Wschodnia, Łódź 2008

Cichowicz Alicja, [b.t. / untitled], [w: / in:] *Andrzej Lachowicz. Nagroda im. Katarzyny Kobro 2009*, folder-zaproszenie, druk ulotny / folder-invitation, ephemera, Galeria Wschodnia, Łódź 2009

Ciesielska Jolanta, *Teresa Murak. Zasiwy*, [w: / in:] *Teresa Murak. Z cyklu „Zasiwy”.* *Bioenergetyczna suknia roślinna Teresy Murak dla...*, ulotka towarzysząca akcji artystycznej, odbitka ksero / leaflet accompanying the artistic action, photocopy, Galeria Wschodnia, Łódź 1990



Ciesielska Jolanta, *Wschodnia Gallery – Extraordinary People, An Extraordinary Place*, trans. E. Wysakowska-Walters [w: / in:] *Wschodnia Gallery*, Galeria Wschodnia, Łódź 2010, s. 3–15

Ciesielski Wojciech, Szczepanik Joanna, *Łódź rozkołysana / Rocking Lodz* (trans. E. & J. Wysakowscy-Walters), [w: / in:] A. Klimczak [red. / ed.], *Sztuka obiecana / Promised Art. Kręgi Wschodniej II / Circles of Wschodnia II*, Fundacja In Search Of..., Łódź 2012, s. 70–97

Ciesielski Wojciech, Szczepanik Joanna, *Porwanie w Tiutiurlistaanie / Kidnapping in Tiutiurlistan* (trans. E. & J. Wysakowscy-Walters), [w: / in:] I. Robakowska [red. / ed.], *Sztuka obiecana / Promised Art. Kwiatki, bratki i stokrotki / Pansies and Daisies*, Fundacja In Search Of..., Łódź 2012, s. 16–37

Grzegorski Jerzy, Adam Klimczak, [b.t., j. pol. i ang. / untitled, Polish and English (trans. M. Świerkocki)], [w: / in:] *Kręgi Wschodniej / The Circles of Wschodnia*, katalog wystawy / exhibition catalog, Galeria Wschodnia, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991, nlb. / n.p.

Hlavacek [Hlaváček] Josef, [b.t. / untitled], przeł. J. Ojrzyński [w: / in:] *Ivan Kafka. Kopce i skupiska – dwa stany możliwego istnienia*, folder wystawy, druk ulotny / exhibition folder, ephemera, Galeria Wschodnia, Łódź 1987

*I Majówka Artystyczna „Złote Czółko”*, katalog wystawy, odbitka ksero / exhibition catalog, photocopy, Galeria Wschodnia, Łódź 1987

Jacobs Wendy, [b.t. – j. ang / untitled, English], [w: / in:] *Bruce Checefsky. Fabricated Works. Maszyna Wyobraźni*, katalog wystawy / exhibition catalog, Mała Galeria – Warsaw, Galeria Wschodnia – Lodz, Cellar of Polonia House – Cracow, [b.m. / n.p.] 1990, s. 2–3

*Jak staje się artysta / Way to become an artist* (trans. E. & J. Wysakowscy-Walters) [Małgorzata Borek, Adam Klimczak, Leszek Knaflewski, Igor Krenz, Malga Kubiak, Artur Malewski, Sylwia Ptak, Józef Robakowski, Aleksandra Ska, Karolina Wiktor], [w: / in:] I. Robakowska [red. / ed.], *Sztuka obiecana / Promised Art. Kwiatki, bratki i stokrotki / Pansies and Daisies*, Fundacja In Search Of..., Łódź 2012, s. 43–81

Janich Agnes, [b.t. / untitled], [w: / in:] *Agnes Janich. Ściereczki i szmatki*, ulotka towarzysząca akcji artystycznej, druk komputerowy / leaflet accompanying the artistic action, computer print, Galeria Wschodnia, Łódź 2010

Kalinowska Elżbieta, [b.t. / untitled], [w: / in:] *Elżbieta Kalinowska. Zapis znaku*, folder wystawy / exhibition folder, Galeria Wschodnia, Łódź 1987

Kramek Martyn, *Działania w przestrzeni miejskiej. Typografitti / Urban Art Actions. Typografitti* (trans. E. Wysakowska-Walters), [w: / in:] M. Dzięgielewska [red. / ed.], *Sztuka obiecana / Promised Art. Kody Dialogu / Codes of Dialogue*, Fundacja In Search Of..., Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2012, s. 81–83

Kramek Martyn, *Kody Dialogu – Łódzka kultura znaku / Codes of Dialogue – Lodz Culture of Sign* (trans. E. Wysakowska-Walters), [w: / in:] M. Dzięgielewska [red. / ed.], *Sztuka obiecana / Promised Art. Kody Dialogu / Codes of Dialogue*, Fundacja In Search Of..., Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2012, s. 48–77

Mikołajczyk Antoni, *Światło w pryzmacie sztuki / Light in the Prism od Art*, [w: / in:] *Antoni Mikołajczyk. Katharsis*, folder wystawy / exhibition folder, Galeria Wschodnia, Łódź 1988

Morzuch Maria, [b.t., j. pol. i ang. / untitled, Polish and English (trans. M. Świerkocki)], [w: / in:] *Kręgi Wschodniej / The Circles of Wschodnia*, katalog wystawy / exhibition catalog, Galeria Wschodnia, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991, nlb. / n.p.

Ojrzyńska Janina, [b.t. / untitled], [w: / in:] *Ivan Kafka. Kopce i skupiska – dwa stany możliwego istnienia*, folder wystawy, druk ulotny / exhibition folder, ephemera, Galeria Wschodnia, Łódź 1987

Partum Andrzej [wybór tekstów i materiałów archiwalnych / selection of texts and archival materials], [w: / in:] E. Chmielewska, A. Klimczak, I. Lejk, J. Robakowski [red. / eds.], *Partum*, Galeria Wschodnia i Galeria Wymiany, Łódź 2002, nlb. / n.p.

Szczelkun Stefan, *Glamour – is it the real thing? (pamphlet)*, przeł. / trans. M. Świerkocki, wydawnictwo towarzyszące wystawie / publication accompanying the exhibition, Galeria Wschodnia, Łódź 1990, nlb. / n.p.

Sztabiński Grzegorz, [b.t. / untitled], [w: / in:] *Stano Filko. Białe przestrzenie. Prace z lat 1973–1978*, folder wystawy, druk ulotny / exhibition folder, ephemera, Galeria Wschodnia, Łódź 1985

Świdziński Jan, [b.t. / untitled], [w: / in:] *Jan Świdziński. Rozmyślenia przy śniadaniu*, zaproszenie na performance, druk ulotny / invitation to a performance, ephemera, Galeria Wschodnia, Łódź 1990

Toporowicz Maciej, [b.t. / untitled], [w: / in:] *Maciej Toporowicz*, katalog wystawy / exhibition catalog, Galeria Wschodnia, Łódź 1991, nlb. / n.p.

Weychert-Waluszko Monika, *Kelner! Sztuka raz! / Waiter! Art, Please!* (trans. E. & J. Wysakowscy-Walters), [w: / in:] Fundacja In Search Of... [red. / ed.], *Sztuka obiecana / Promised Art. Sztuka raz! / Art, please!*, Fundacja In Search Of..., Łódź 2012, s. 13–53

Zagrodzki Janusz, *Śladem Władysława Strzemińskiego / Tracing Władysław Strzemiński* (trans. E. Rodzeń-Leśniakowska), [w: / in:] M. Dzięgielewska [red. / ed.], *Sztuka obiecana / Promised Art. Kody Dialogu / Codes of Dialogue*, Fundacja In Search Of..., Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2012, s. 14–45

Zagrodzki Janusz, *Znak i przestrzeń*, [w: / in:] *Elżbieta Kalinowska. Malarstwo*, ulotka towarzysząca wystawie, odbitka ksero / leaflet accompanying the exhibition, photocopy, Galeria Wschodnia, Stowarzyszenie Twórców Kultury, Łódź 1986

**Teksty o Galerii Wschodniej i organizowanych przez nią wydarzeniach artystycznych publikowane w innych miejscach**

Adamczewska Izabela, *Zima, zima i zima*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 1.10.2004, s. 8

Babaryko Andrzej, *Piotr Bikont. Fotografiją się jeszcze nie zajmowałem*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 1990, nr 5, s. 8–9

Badowska Katarzyna, Kawczyńska Dominika, *Prawdziwe i fikcyjne historie rodzinne*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 11.09.2010, s. 8

Busza Jerzy, *My reporterzy, jak wiadomo...*, [w: / in:] „Obieg” 1991, nr 11–12 / 1992, nr 1, s. 44–45

Cholewiński Maciej, [b.t. / untitled], [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 18.08.1998, s. 4

Cholewiński Maciej, *Archiwiści kontra artyści*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 2011, nr 6, s. 37–38

Cholewiński Maciej, *Continuum 2001. Między Łodzią a Poznaniem* [w: / in:] „Arteon” 2001, nr 10, s. 40–41

Cholewiński Maciej, *Czarna skrzynka*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 2010, nr 10, s. 44

Cholewiński Maciej, *Czego nie ma, ale będzie?* [w: / in:] „Kalejdoskop” 2017, nr 5, s. 50

Cholewiński Maciej, *Czytanie cudzych listów*, [w: / in:] www.wschodnia.org, listopad 2001

Cholewiński Maciej, *Drzewa w domu*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 2004, nr 3, s. 46–47

Cholewiński Maciej, *Jeść trzeba*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 2011, nr 5, s. 16.

Cholewiński Maciej, *Koncert na trumnę*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 23.03.1999, s. 4

Cholewiński Maciej, *Lungta i totem*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 2012, nr 4, s. 40–41

Cholewiński Maciej, *Milion Łodzi*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 1.02.2000, s. 4

Cholewiński Maciej, *Muzeum efemeryd*, [w: / in:] „Verte. Tygodnik Kulturalny”, dodatek do / supplement to „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 11.11.1996, s. II

Cholewiński Maciej, *O kartografii i rysunkach*, [w: / in:] www.wschodnia.org, luty 2001

Cholewiński Maciej, *Obrazy jak piosenki*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 2003, nr 1, s. 53–54

Cholewiński Maciej, *Obrazy łagodne, niezdecydowane, precyzyjne*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 2003, nr 3, s. 44–45

Cholewiński Maciej, *Obrazy na wagę*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 2012, nr 6, s. 39–40

Cholewiński Maciej, *Pachnące góry*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 2003, nr 7–8, s. 24–25

Cholewiński Maciej, *Pięć nut na trzylinii*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 2005, nr 10, s. 25

Cholewiński Maciej, *Potęga imitacji*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 2002, nr 12, s. 46–47

Cholewiński Maciej, *Szklany lód z zasuszonymi roślinami*, [w: / in:] „Verte. Tygodnik Kulturalny”, dodatek do / supplement to „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 10.11.1995, s. 2

Cholewiński Maciej, *Śmieci nie ma i nie było*, [w: / in:] „MiejMiejsce”, www.miejmiejsce.com/sztuka/smieci-nie-ma-i-nie-bylo/

Cholewiński Maciej, *Świątynia Sybilli*, [w: / in:] „Verte. Tygodnik Kulturalny”, dodatek do / supplement to „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 5.03.1996, s. 2

Cholewiński Maciej, *Trochę inna pianola*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 17.12.1998, s. 4

Cholewiński Maciej, *Wystawa nieśmiała*, [w: / in:] „Verte. Tygodnik Kulturalny”, dodatek do / supplement to „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 20.07.1995, s. 2

Cholewiński Maciej, *Wystawy w obrazkach*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 2002, nr 7–8, s. 32–33

Cholewiński Maciej, *Znikają jak dym*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 30.12.1999, s. 6

Cholewiński Maciej, *Żywa Galeria w Zachęcie*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 1997, nr 9, s. 36–37

Cichowicz Alicja, *Artyści – artystom*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 2002, nr 1, s. 43

Cichowicz Alicja, *Artyści – artyście*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 2002, nr 12, s. 43

Cichowicz Alicja, *E-mail na płótnie*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 27.09.2001, s. 6

Cichowicz Alicja, *Gra wizualna*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 2.12.2000, s. 7

Cichowicz Alicja, *Ludzie-znaki i przemijanie*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 2001, nr 12, s. 43

Ciesielska Jolanta, *Galeria Wschodnia*, [w: / in:] T. Rostkowska, R. Niekrasz [red. / eds.], *Galerie lat osiemdziesiątych*, katalog wystawy / exhibition catalog, Wydawnictwo Galerii Zachęta, Warszawa 1990, n/b / n.p

Ciesielska Jolanta, *Na przykład Wschodnia*, [w: / in:] „Obieg. Informator”, kwiecień 1990, s. 1–2

Ciesielska Jolanta, *Progresywna Łódź*, [w: / in:] „Exit” 1993, nr 4, s. 1597–1601

Clarkson Jonathan, O'Reilly Sean [red. / eds.], *Sense in Place. Site-ations International, Europe 2005/06*, katalog wystawy / exhibition catalog, University of Wales Institute Cardiff, UWIC, Cardiff 2007

Cygielski Simon, *Art underground*, [w: / in:] „Warsaw Insider” 1999, nr 1, s. 27–28

Czerwonka Witostaw, *Kilka obrazów dla Wschodniej*, [w: / in:] „Łódź-art” 01.05.2008, [www.lodz-art.eu/wydarzenia/czerwonka](http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/czerwonka)

Fabjanowski Mateusz, *Ze Wschodniej: Maciej Toporowicz*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 1992, nr 1, s. 49

*Fabryka Fantasmagorii*, dodatek do / supplement to „Dziennika Łódzkiego” 23.09.2005, s. 1–4

Filanowski Błażej, *Prawdziwy azyl artystów. Galeria Wschodnia*, [w: / in:] „Kronika Miasta Łodzi” 2011, nr 1, s. 78–85

Filanowski Błażej, *Trzy dekady Galerii Wschodniej. Niewidzialna ręka sztuki*, [w: / in:] „Kronika Miasta Łodzi” 2014, nr 2, s. 134–146

Frydel Adelina, *Odkrywki rzeczywistości*, [w: / in:] „Łódź-art” 13.05.2006, [www.lodz-art.eu/wydarzenia/klimczak](http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/klimczak)

*Galeria Wschodnia*. Z Adamem Klimczakiem i Jerzym Grzegorskim rozmawia Iwona Klamann, [w: / in:] „Kalejdoskop” 1988, nr 10, s. 36–38.

Gaust Eliza, *Going back to a place that doesn't exist: „Memory Project” in Łódź, Poland*, [w: / in:] *Memory Project. Łódź – New Orleans*, exhibition catalog, Antenna, New Orleans 2014, s. 6–19

Głowacki Janusz [red. / ed.], *Awangarda jest naszą tradycją 1918–2006*, Województwo Łódzkie – Urząd Marszałkowski w Łodzi, Łódź 2008

Guzek Łukasz, Leśniak Anka, *II Wystawa Członkowska Stowarzyszenia Sztuka i Dokumentacja*, [w: / in:] „Łódź-art” 10.02.2013, [www.lodz-art.eu/wydarzenia/2wystawa\\_sid\\_relacja](http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/2wystawa_sid_relacja)

Guzek Łukasz, *O I Wystawie Członkowskiej Stowarzyszenia Sztuka i Dokumentacja*, [w: / in:] „Łódź-art” 16.12.2011, [www.lodz-art.eu/wydarzenia/o\\_wystawie\\_ssid](http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/o_wystawie_ssid)

Grzegorski Jerzy, Adam Klimczak, *Galeria Wschodnia*, [w: / in:] *Nowe przestrzenie sztuki: instalacje lat 90., galerie autorskie lat 90.*, katalog wystawy / exhibition catalog, Galeria Biała, Lublin 1996–1997, s. 98–101

Grzegorski Jerzy, Klimczak Adam, *Galeria Wschodnia 1984–1988. Kalendarium wydarzeń*, [w: / in:] „Exit” 1991, nr 7, s. 286–287

Grzegorski Jerzy, Klimczak Adam, *Galeria Wschodnia 1988–1991. Kalendarium wydarzeń*, [w: / in:] „Exit” 1991, nr 8, s. 326–329

*Historie mówione Biennale Sztuki Nowej. Wojciech Kozłowski*, [w: / in:] P. Słodkowski [red. / ed.], *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, Fundacja Salony, Zielona Góra 2014, s. 360–396

IZ, *Muza ze Wschodniej*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 23.09.2004, s. 2

Jabłońska Karolina, Leśniak Anka, *Działo się i ciągle dzieje się, czyli relacja ze spotkania artystów i krytyków z krajów Wyszehradu*, [w: / in:] „Łódź-art” 29.03.2012, [www.lodz-art.eu/wydarzenia/ephemeral](http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/ephemeral)

JP, *Wielka namiętność*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 7.08.1998, s. 2

Jurecka Mariola, *Ruchoma kolekcja w Galerii „86”*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 1993, nr 7–8, s. 21

Jurecki Krzysztof, *Chłodnym okiem? – jubileusz 10-lecia Łodzi Kaliskiej*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 1989, nr 7–8, s. 46–48

Jurecki Krzysztof, *Galeria łódzkie i ich tradycja*, [w: / in:] „Exit” 1993, nr 4, s. 1592–1596

Jurecki Krzysztof, *Najmłodsze oblicze awangardy*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 1995, nr 9, s. 43–44

Jurecki Krzysztof, *Renesans Wschodniej?* [w: / in:] „Kalejdoskop” 1995, nr 4, s. 45

Karwowski Lech, *Miejsca sygnowane*, [w: / in:] „Żywa Galeria” 1999, nr 3 (4), s. 3

Kietlińska Agnieszka, *Miejsce Wschodniej. Rozmowa z Adamem Klimczakiem*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 1994, nr 9, s. 30–32

Kietlińska Agnieszka, *Wbrew pesymistycznym prognozom. Rozmowa z Antonim Mikołajczykiem*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 1994, nr 5, s. 40–42

Klamann Iwona, *Rozmowa z Antonim Mikołajczykiem*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 1990, nr 10, s. 12–13

Klimczak Adam, [b.t. / untitled], [w: / in:] Z. Polus [red. / ed.], *II Biennale Sztuki Nowej*, katalog wystawy / exhibition catalog, BWA w Zielonej Górze, Zielona Góra 1987, s. 86

Klimczak Adam, *W kręgu „Wschodniej” / In the Circle of “Wschodnia”* (trans. M. Świerkocki), [w: / in:] „Exit” 1991, nr 7, s. 265–273

Koprowski Marek, *Co robili artyści w lochach Manhattanu? Rozmowa z Józefem Robakowskim – twórcą imprezy artystycznej „Lochy Manhattan”*, [w: / in:] „Odgłosy” 1989, nr 33, s. 3



KR, *Kobro dla artysty*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 22.11.2003, s. 6

Leśniak Anka, *Antoni Karwowski – Sung Neungkyung – performance ze Wschodu na Wschodniej i nie tylko*, [w: / in:] „Łódź-art” 27.05.2013, www.lodz-art.eu/wydarzenia/sung\_karwowski

Leśniak Anka, *Artyści Krzysztofowi Wodiczko – Nagroda im. Katarzyny Kobro przyznana po raz szósty*, [w: / in:] „Łódź-art” 16.01.2007, www.lodz-art.eu/wydarzenia/wodiczko

Leśniak Anka, *Ci ludzie byli kobietami*, [w: / in:] „Łódź-art” 16.08.2009, www.lodz-art.eu/wydarzenia/vara

Leśniak Anka, *Czarne światło / Białe światło – wystawy Keda Olszewskiego i Tomasza Wendlanda na dobry początek Fotofestiwalu*, [w: / in:] „Łódź-art” 06.05.2011, www.lodz-art.eu/wydarzenia/ked\_i\_wendland

Leśniak Anka, *Czy istnieje kolor przeźroczysty?* [w: / in:] „Łódź-art” 4.11.2009, www.lodz-art.eu/wydarzenia/maciej\_gorczyński\_rec

Leśniak Anka, *Na początek przejrzymy zdjęcia niepotrzebne*, [w: / in:] „Łódź-art” 10.05.2012, www.lodz-art.eu/wydarzenia/komorowski\_fotofestiwal

Leśniak Anka, *Partytura przestrzeni*, [w: / in:] „Łódź-art” 1.05.2008, www.lodz-art.eu/wydarzenia/czerwona\_rec

Leśniak Anka, *Pechowe jubileusze? Co będzie z Galerią Wschodnią?* [w: / in:] „Łódź-art” 24.09.2013, www.lodz-art.eu/wydarzenia/galeria\_wschodnia2013

Leśniak Anka, *Sztuka na fali*, [w: / in:] „Łódź-art” 29.12.2007, www.lodz-art.eu/wydarzenia/ogorek\_rec

Leśniak Anka, *Wystawa „Rozkwit” – anty-design Sylwii Ptak*, [w: / in:] „Łódź-art” 6.11.2013, www.lodz-art.eu/wydarzenia/sylwia\_ptak

Leśniak Anna [Anka], *Miejsca znaczone*, [w: / in:] „Łódź-art” 22.04.2006, www.lodz-art.eu/wydarzenia/miejsca\_znaczone

Leśniak Anna [Anka], *Rozmyślenia maszyny*, [w: / in:] „Łódź-art” 5.08.2006, www.lodz-art.eu/wydarzenia/michalak

Ludwisiak Małgorzata, *Chyba zrobili wrażenie*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 10.05.2005, s. 8

Ludwisiak Małgorzata, *Czysta nagroda*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 29.11.2004, s. 9

Ludwisiak Małgorzata, *Dialog z historią polskiej sztuki*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 17.12.2005, s. 7

Ludwisiak Małgorzata, *Dziś są moje urodziny*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 31.01.2005, s. 7

Ludwisiak Małgorzata, *Grzyb w bigosie*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki. Co jest grane” 8.07.2005, s. 10

Ludwisiak Małgorzata, *Piękno a śmierć*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 29.08.2005, s. 6

Ludwisiak Małgorzata, *Plantatorka sztuki*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 28.11.2005, s. 2

Ludwisiak Małgorzata, *Szansa w Poznaniu*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 5.05.2005, s. 7

Ludwisiak Małgorzata, *Święto niezależnych*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 27.11.2004, s. 7

Ludwisiak Małgorzata, *Zwierzenie wielokrotnie złożone*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 13.05.2005, s. 10

magdabe, *Ślady bliskie i dalekie*, [w: / in:] „Activist” 2001, nr 22, s. 16

MB, *Zjednoczeni profesorowie*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 11.05.2004, s. 4

*MieszkaNIE na Wschodniej. Rozmowa z Marcinem Polakiem o tym, jak i dlaczego zmienił przestrzeń Galerii Wschodniej*, [w: / in:] „Łódź-art” 23.10.2012, www.lodz-art.eu/wydarzenia/wydarzenia/marcin\_polak

Miller Marek, *Majówka na Wschodniej*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 1988, nr 9, s. 15

Miller Marek, *Wypis z „Kici-Koci”*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 1988, nr 3, s. 19

ML, *I ty możesz zostać artystą! Café Europa. Sztuka w oknach kawiarni*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 12.02.2005, s. 9

M.M., *Off Off Piotrkowska*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 1987, nr 2, s. 46–47

Muzyczuk Daniel, *To jest scena, oto inna, a to trzecia. A teraz stwórz galerię*, [w: / in:] A. Pintera, A. Ptak, W. Szczupacka [red. / eds.], *Inicjatywy i galerie artystów*, Stowarzyszenie Sztuka Cię Szuka, Toruń 2014, s. 110–119

Nawrot Anna N., *Zwiedzanie zaplecza sztuki z okazji trzydziestolecia Galerii Wschodniej*, [w: / in:] „Obieg” 19.05.2014, www.obieg.pl/prezentacje/32269

Oh Minsu [red. / ed.], *Imię Ojca? Imię Matki! / The Name of the Father? The Name of the Mother! International Networking of Non-Profit Art Spaces in Incheon and Lodz*, exhibition catalog, Art Space Unesco A.poRT, Public Art Community Moonhwa Soorigong, Incheon 2013

OL, *Graficzne obrazy, malarska poezja*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 15.01.2003, s. 5

OL, *Od artystów za artysty*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 8.11.2002, s. 8

OL, *Przemysłowcy artystom*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 16.11.2001, s. 6

OL, *Windą na inny poziom*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 23.10.2002, s. 11  
Pawłowski Dariusz, *30 lat dobrej sztuki*, [w: / in:] „Dziennik Łódzki” 28.04.2014, s. 11

Pawłowski Tadeusz, *Niech dzieło mówi samo za siebie? Dedykowane Galerii Wschodniej*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 1990, nr 5, s. 45–48

Piekoszewski Marcin, *To powaga, nie domówka*, [w: / in:] „Wysokie obcasy” 2007, nr 10, s. 74–79

*Pierre Gaucher*, [b.t. / untitled], katalog wystawy / exhibition catalog, Centre européen d'aide aux créations artistiques CAECA, Sielska Gallery, Galeria Wschodnia, Strasbourg 1998

Pietrasik Marta, *Łódź jest jak z bajki*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 14.06.2010, s. 8

Pietrasik Marta, *Punkty tolerancji*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 25.03.2010, s. 6

Pietrasik Marta, *Za mało kultury, artyści wyjeżdżają*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 16.04.2011, s. 6

Piotrowski Kamil, *Antysemityzm wyparty*, [w: / in:] „Exit” 2010, nr 2, s. 5464

Rakowska Katarzyna, *Dla artysty od artystów. Rozmowa z Andrzejem Dłużniewskim*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 25.11.2003, s. 6

Rakowska Katarzyna, *Nagroda im. Kobro dla artysty progresywnego*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 28.11.2009, s. 8

Robakowska Izabela, *Ciąg dalszy nastąpi... Kilka słów o wystawie Sharifa Wakeda na Wschodniej*, [w: / in:] „MiejMiejsce”, www.miejmiejsce.com/sztuka/ciag-dalszy-nastapi/

Robakowski Józef, *Galeria życia*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 1990, nr 5, s. 2–3

Robakowski Józef, *Łódzki progresywny ruch artystyczny*, [w: / in:] idem [red. / ed.], *Żywa galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1992*, Łódzki Dom Kultury – Galeria FF, Łódź 200, s. 7–13

Rosenthal Susken, Hoffer Sibylle, Strehler Sebastian [red. / eds.], *En Route 2003. Art for Drivers*, exhibition catalog, Kunstflug e.V., Baitz 2003

Skłodowska Marta, *Artysta, przestrzeń publiczna i demokracja. Rozmowa z Krzysztofem Wodiczko*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 18.12.2006, s. 8

Skłodowska Marta, *Kołysanka w jidysz. Wystawa „Artyści wobec języka”*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki. Co jest grane” 27.10.2006, s. 13

Skłodowska Marta, *Most, który dzielił zamiast łączyć*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 5.09.2006, s. 8

Skłodowska Marta, *Nagroda za maszyny*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 16.12.2006, s. 9

Skłodowska Marta, *Odwrócenie cyfrowego banału*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 6.07.2006, s. 6

Skłodowska Marta, *Otwarte drzwi do kamieni*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 5.05.2007, s. 5

Skłodowska Marta, *Podwójne widzenie. Rozmowa z twórcami Galerii Wschodniej*, [w: / in:] „Magazyn Szum” 9.07.2014, www.magazynszum.pl/rozmowy/podwojne-widzenie-wywiad-z-tworcami-galerii-wschodniej

Słodkowski Jędrzej, *Nagroda Kobro dla eksperymentatora*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 8.12.2008, s. 9

*Supermarket 2010. The International Artist-Run Art Fair in Stockholm*, exhibition catalog, Kulturhuset Stockholm, Stockholm 2010

Sybil Hoffer. Z artystką rozmawia Maria Morzuch, [w: / in:] „Kalejdoskop” 1990, nr 5, s. 34–35

Sztabiński Grzegorz, *Galeria L'Ollave w Łodzi*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 1990, nr 1, s. 38–39

Szymkowiak Olga, *30 lat Galerii Wschodniej*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki. Co jest grane” 25.04.2014, s. 2

*Sztuka obiecana. Rozmowa z Adamem Klimczakiem*, [w: / in:] „Łódź-art” 19.11.2012, www.lodz-art.eu/wydarzenia/in\_search

Talaga Aleksandra, *Agencje na niby*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 7.04.2001, s. 6

Talaga Aleksandra, *Dyktando natury*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 5.10.2000, s. 6

Talaga Aleksandra, *Obrazy otwarte*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 20.02.2001, s. 5

- Talaga Aleksandra, *Projekt przyjaźni*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 27.06.2001, s. 6
- Talaga Aleksandra, *Stan równowagi*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 4.06.2001, s. 6
- Talaga Aleksandra, *Strony rzeczywistości*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 18.07.2001, s. 6
- Talaga-Nowacka Aleksandra, *Artysta zawiedziony*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 2017, nr 4, s. 18–20
- Talaga-Nowacka Aleksandra, *Artystyczna stypa*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 25.04.2002, s. 6
- Talaga-Nowacka Aleksandra, *Boska światłość czy pogański złoty cielec?*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 17.01.2002, s. 5
- Talaga-Nowacka Aleksandra, *Drzwi otwarte. Rozmowa z Adamem Klimczakiem*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 20.04.2002, s. 5
- Talaga-Nowacka Aleksandra, *Laur Kobro*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 20.11.2001, s. 6
- Talaga-Nowacka Aleksandra, *O sobie i innych*, [w: / in:] „e-kalejdoskop”, [www.e-kalejdoskop.pl/o-sobie-i-innych.aspx](http://www.e-kalejdoskop.pl/o-sobie-i-innych.aspx)
- Talaga-Nowacka Aleksandra, *Opis świata*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 19.07.2002, s. 5
- Talaga-Nowacka Aleksandra, *Ubieranie, obnażanie*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 21.07.2003, s. 5
- Talaga-Nowacka Aleksandra, *Zastrzyk świeżej krwi*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 2016, nr 11, s. 44–45
- Ujma Magdalena, *Ledwie wyczuwalne napięcie*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 2000, nr 1, s. 42–44
- Ujma Magdalena, *Ślady piękna, szczeliny pamięci*, [w: / in:] „Kalejdoskop” 2001, nr 7–8, s. 32–33
- Wasilewska Monika, *Fotografia to sztuka plebejska*, [w: / in:] „Gazeta Wyborcza. Dodatek Łódzki” 10.12.2007, s. 7
- Wschodnia*, [w: / in:] „Żywa Galeria” 2000, nr 5, s. 10
- Wschodnia – Galeria Życia*, [w: / in:] M. Winter, M. Weychert-Waluszko [red. / eds.], *Leksykon miejsc i osób sprzyjających sztuce*, Mammal Foundation, Warszawa 2009, s. 268

*Wschodnia w głowie*. Z Adamem Klimczakiem rozmawia Aleksandra Talaga-Nowacka, [w: / in:] „Kalejdoskop” 2014, nr 5, s. 52–53

Załuski Tomasz, *Napięcia, negocjacje, przechwyty i odzyski. Sztuka jako polityka redystrybucji*, [w: / in:] idem [red. / ed.], *Skuteczność sztuki*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014, s. 514–555

*Z magistratu*. Z Krystyną Potocką-Suwalską rozmawia Iwona Klamann, [w: / in:] „Kalejdoskop” 1989, nr 9, s. 2–3

„Żywa Galeria” 1997, nr 0



**Galeria Wschodnia**

Wschodnia 29 m 3  
90-272 Łódź  
galeria@wschodnia.pl

## Wydawcy / Published by

Galeria Wschodnia, Fundacja In Search Of..., Muzeum Sztuki w Łodzi

## Koncepcja i redakcja naukowa / Concept and scientific editing

Daniel Muzyczuk, Tomasz Załuski

## Recenzja naukowa / Academic review

dr hab. prof. UW r Anna Markowska

## Koordynacja wydawnicza / Publishing coordinator

Ewelina Chmielewska

## Korekta / Proofreading

Anna Wiśniewska-Grabarczyk

## Tłumaczenia / Translation

Katarzyna Guccio, Maciej Świerkocki, Elżbieta Wysakowska-Walters

## Zdjęcia i kadry wideo / Photographs and video frame images

Andrzej Chętko, Lechosław Czołnowski, Wojciech Filipczak, Marek Gawroński, Jerzy Grzegorski, Paweł Hartman, Andrzej Janaszewski, Ziemowit Jaworski & Monika Weychert, Jacek Józwiak, Bolesław Janusz Kapuścinski, Piotr Karpiński, Urszula Karpińska, Małgorzata Kruszyniak, Witold Krymarys, Tymoteusz Lekler, Anka Leśniak, Bartoł Lukić, Tomasz Matuszak, Wiesław Michalak, Antoni Mikołajczyk, Tomasz Ogrodowczyk, Andrzej Paruzel, Józef Piwkowski, Anna Petrie, Marcin Polak, Józef Robakowski, Zygmunt Rytka, Tomasz Samosionek, Norbert Trzeciak, Agnieszka Zakrzewicz, Witold Ziemiszewski

## Projekt graficzny i skład / Graphic design and typesetting

Piotrek BDSN Okrasa

## Druk / Print

Drukarnia OLTOM

© **Galeria Wschodnia, Fundacja In Search Of..., Muzeum Sztuki w Łodzi, Autorki i Autorzy, 2019**

ISBN 978-83-63730-05-5

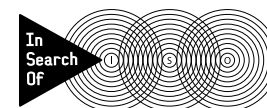
ISBN 978-83-63820-86-2

## Galeria Wschodnia



**Galeria Wschodnia**

## Fundacja In Search Of...



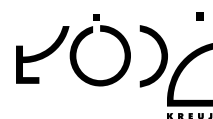
## Muzeum Sztuki w Łodzi



Projekt 30-lecie Galerii Wschodniej dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.**

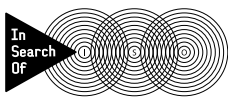
Publikacja dofinansowana ze środków Urzędu Miasta Łodzi







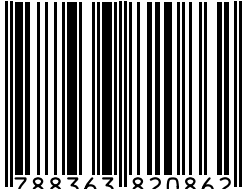
Galeria Wschodnia



**ms**

Muzeum Sztuki

ISBN 978-83-63820-86-2



9 788363 820862