

Marek Krajewski
Rozprawa doktorska

Strategie upowszechniania sztuki w Polsce w latach 1956-1989. Na przykładzie Galerii Krzywe Koło, Galerii Foksal i Gruppy

Promotor
Prof. Dr hab. Marek Ziółkowski

Uniwersytet im Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Socjologii
Poznań 1997

SPIS TREŚCI

WSTĘP

Zarysowanie problematyki badawczej pracy, jej ogólna koncepcja metodologiczna, charakterystyka przebiegu badań.....	6
---	---

CZEŚĆ PIERWSZA

Założenia teoretyczne- upowszechnianie sztuki.....	14
--	----

I. Wprowadzenie. Błędy i ograniczenia oraz możliwości uprawiania socjologii sztuki.....	15
---	----

II. Teoretyczna podstawa postępowania badawczego- założenia i modele.....	27
---	----

1. Instytucje i związki pomiędzy nimi.....	27
--	----

2. Świat artystyczny jako społeczna praktyka.....	31
---	----

3. Świat sztuki w systemach społecznych o charakterze monocentrycznych z dominacją państwa.....	36
---	----

4. Upowszechnianie sztuki.....	40
--------------------------------	----

5. Upowszechnianie sztuki w systemach społecznych o charakterze monocentrycznym z dominacją państwa.....	51
--	----

CZEŚĆ DRUGA

Świat sztuki w latach 1956-1989- konsekwencje wszechogarniającej dominacji państwa. Polityka kulturalna państwa-główne cechy i następstwa.....	55
--	----

I. Wstęp: główne cele i zasady polityki kulturalnej państwa.....	56
--	----

II. Czym jest kultura: ewolucja funkcji przyznawanych kulturze w polityce państwa.....	62
--	----

III. Zmonopolizowanie przez państwo warunków i narzędzi zarządzania życiem artystycznym.....	77
--	----

IV. Zmonopolizowanie przez państwo warunków profesjonalizacji zawodu artysty.....	91
---	----

V. Zmonopolizowanie przez państwo środków i metod finansowania sztuki i praktyki artystycznej.....	94
--	----

VI. Zmonopolizowanie przez państwo warunków umożliwiających upowszechnianie sztuki - zerwanie więzi pomiędzy artystami i publicznością.....	110
---	-----

VII. Zakończenie i konsekwencje.....	118
--------------------------------------	-----

CZEŚĆ TRZECIA

Strategie upowszechniania sztuki w Polsce w latach 1956-1989: Galeria Krzywe Koło, Galeria Foksal, Grupa.....	125
---	-----

ROZDZIAŁ PIERWSZY : GALERIA KRZYWE KOŁO

I. Galeria Krzywe Koło-ważniejsze fakty z historii.....	126
---	-----

II. Zasady działania: rób swoje, bierz w nawias niesprzyjający swobodzie działania	
--	--

kontekst, wykorzystuj dla swoich potrzeb stworzone przez innych okoliczności.....	131
1. Niezależność jako wartość absolutna i relacyjna, społeczne i polityczne warunki jej osiągnięcia.....	131
2. Rób swoje.....	134
3. Bierz w nawias niesprzyjający swobodzie społeczny i polityczny kontekst działania.....	143
4. Wykorzystuj dla swoich potrzeb stworzone przez innych okoliczności działania.....	146
5. Konsekwencje.....	153
III. Grupa 55 i Galeria Krzywe Koło - w poszukiwaniu formy społecznego zaangażowania.....	157
IV. Zakończenie: Galeria Krzywe Koło jako kreator porządku i antyinstytucja.....	169

ROZDZIAŁ DRUGI: GALERIA FOKSAL

I. Historia: ważniejsze fakty z przeszłości Galerii.....	176
II. Fundamenty: autonomia i niezależność sztuki oraz Galerii.....	179
III. Działanie: Galeria Foksal i świat artystyczny, krytyka i upowszechnianie.....	187
1. Uwagi wstępne.....	187
2. Główne narzędzia działania: dyskurs teoretyczny i krytyka.....	189
3. Galeria Foksal i instytucje artystyczne: galeria, muzeum, wystawa.....	198
4. Galeria Foksal wobec publiczności i odbioru.....	206
5. Galeria Foksal i krytyka artystyczna.....	211
6. Galeria Foksal i reguły rządzące sztuką i twórczością.....	219
IV. Galeria Foksal jako "sala prób dla plastyki eksperymentalnej".....	227
V. Galeria Foksal- warianty walki z instytucjonalizacją i wirtualne panowanie.....	231
VI. Zakończenie.....	237

ROZDZIAŁ TRZECI: GRUPPA

I. Wstęp.....	240
II. Pomiędzy Wielką Historią a prywatnymi opowieściami.....	243
III. Pomiędzy autokreacją a zaangażowaniem społecznym.....	247
IV. Pomiędzy sztuką a życiem.....	256
V. Pomiędzy wspólnotą a indywidualizmem.....	263
VI. Pomiędzy samizdatem, mecenatem państwowym i kościelnym, a rynkiem sztuki.....	266
VII. Pomiędzy pokoleniowością a indywidualizmem.....	269
VIII. Pomiędzy, czyli nigdzie.....	274

UWAGI KOŃCOWE	277
----------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	290
---------------------------	-----

Głównym problemem badawczym, którego rozwiązania będę poszukiwał w trakcie realizacji niniejszej pracy jest pytanie " Jakimi strategiami upowszechniania sztuki nowoczesnej, awangardowej lub neoawangardowej kierowali się twórcy usiłujący dokonać artystycznej waloryzacji stworzonych przez siebie artefaktów pretendujących do miana dzieł sztuki w Polsce w latach 1956-1989 ? "

Rozwiązanie tego problemu stanowiłby opis kilku możliwych strategii upowszechniania sztuki, charakterystycznych dla poszczególnych przedziałów czasowych interesującego mnie okresu.

Opis ten nie pretendowałby do roli zupełnej i wyczerpującej rekonstrukcji interesującego mnie zjawiska, ale byłby raczej jego ilustracją. Ilustracją przyjętego modelu rzeczywistości oraz modelu upowszechniania w jej ramach sztuki, a także ilustracją wyprowadzonych z nich obu teoretycznych konsekwencji, raczej niż ściśle kontrolowaną konfrontacją tych modeli z ich rzeczywistością empiryczną, do której się one odnoszą.

Pośrednim celem pracy nie byłoby więc sprawdzanie trafności założeń teoretycznych poprzez poszukiwanie dla nich odpowiedników w rzeczywistości, ale raczej konfrontowanie tych założeń z historycznymi faktami, w celu zilustrowania tych pierwszych, wzbogacenia konstruowanych modeli o empiryczną egzemplifikację ich poszczególnych elementów.

Praca posiada więc podwójny cel. Z jednej strony jest nim zaproponowanie nowej perspektywy uprawiania socjologii sztuki, która stałaby się podstawą stworzenia teoretycznego modelu umożliwiającego analizowanie rzeczywistości artystycznej przez pryzmat pomijanych lub marginalizowanych dotąd zjawisk, określających sposób istnienia sztuki w rzeczywistości społecznej.

Z drugiej strony natomiast, byłaby nim próba zastosowania tej konstrukcji teoretycznej do analizowania konkretnych zjawisk artystycznych rozgrywających się w Polsce w latach 1956-1989. Próba jej zastosowania w roli narzędzia rozumienia tych zjawisk, rozumienia poszerzającego dotychczasowe sposoby ich interpretacji, a nie docierającego do prawdy o nich.

Rozwiązanie problemu głównego, a więc pytania o charakter strategii upowszechniania sztuki w okresie trwania PRL-u, wymaga uprzedniego lub równoległego poszukiwania odpowiedzi na zespół pytań szczegółowych, wyrastających z założonego kształtu rzeczywistości społecznej, a dotyczących sposobu funkcjonowania w jej ramach sztuki, warunków określających możliwe formy jej obiektywizacji w poszczególnych momentach historycznych.¹

¹ Zespół tych pytań nie jest zamknięty, ani ostateczny, zmieniać się będzie wraz z postępami w analizowaniu interesującego mnie zjawiska, podobnie jak tymczasowe i stale otwarte na uzupełnienia są założenia dotyczące rzeczywistości społecznej. W ten sposób analiza interesującego nas zjawiska naśladować będzie charakter społecznego świata- ich względnie niezmiennie ogólne ramy wypełnia procesualna i stale zmienna ... W tym wypadku nie chodzi jednak o próbę stworzenia jeszcze jednej wersji, silnie zakorzenionej w tradycji społecznej refleksji, rozróżnienia pomiędzy formą i treścią, czy też tym, co wieczne i uniwersalne, a tym, co zmiennie i relatywne, ponieważ obce są mi próby odkrywania tego, co "pod powierzchnią", "prawdy ukrytej pod pozorem", docieranie do tego, co jest istotą społecznego życia lub niektórych z jego zjawisk, a co potocznie jest niedostępne. Ponieważ jednym z ważnych założeń pracy jest założenie, iż rzeczywistość społeczna jest konstruowana bezcelowym wydaje się być poszukiwanie jej niezmiennej i niezależnej od ludzi pierwszej zasady. Dlatego wprowadzając powyższe rozróżnienie pomiędzy względnie niezmienną ramą a ograniczoną przez nią procesualną jej zawartością, nie wprowadzam żadnych założeń ontologicznych, ale narzędzie ułatwiające analizę. Narzędzie, które nie zniekształca w sposób możliwy do uniknięcia charakteru przedmiotu analizy, ale jest wobec niego względnie neutralne

Wyjściowy zespół tych pytań przedstawia się następująco:

a\ w jaki sposób państwo kierowało życiem kulturalnym w Polsce w okresie dominacji w niej realnego socjalizmu, jak polityka kulturalna państwa miała się do jego polityki społecznej i do celów politycznych PZPR;

b\ czemu służyła polityka kulturalna państwa, jakie były jej generalne zasady, w jaki sposób definiowano w niej kulturę i jakie przypisywano jej funkcje;

c\ jakie konsekwencje dla życia kulturalnego i artystycznego miało wprowadzanie zasad polityki kulturalnej państwa w życie, jakie skutki społeczne wywoływały one w przestrzeni społecznej i artystycznej;

d\ w jaki sposób funkcjonował w interesującym nas okresie świat artystyczny, w jaki sposób były zorganizowane i czemu służyły instytucje zawodowe artystów, kto dyktował warunki profesjonalizacji tego zawodu, w jaki sposób finansowana była w okresie PRL-u twórczość artystyczna.

e\ w jaki sposób, na jakich płaszczyznach i w jakim sensie artyści byli zależni od państwa, czy istniały enklawy absolutnej wolności i niezależności od jego wpływów, w jaki sposób państwo dyscyplinowało artystów;

f\ jakie zmienne brali pod uwagę artyści upowszechniające swoje dzieła w przestrzeni artystycznej, jakich metod i środków używali, aby zwińczyć ten proces sukcesem, jakiego typu struktury, instytucje i procesy artystyczne i społeczne wykorzystywali w projektowanych przez siebie strategiach obiektywizacji dzieł sztuki, jakie były społeczne skutki ich działalności.

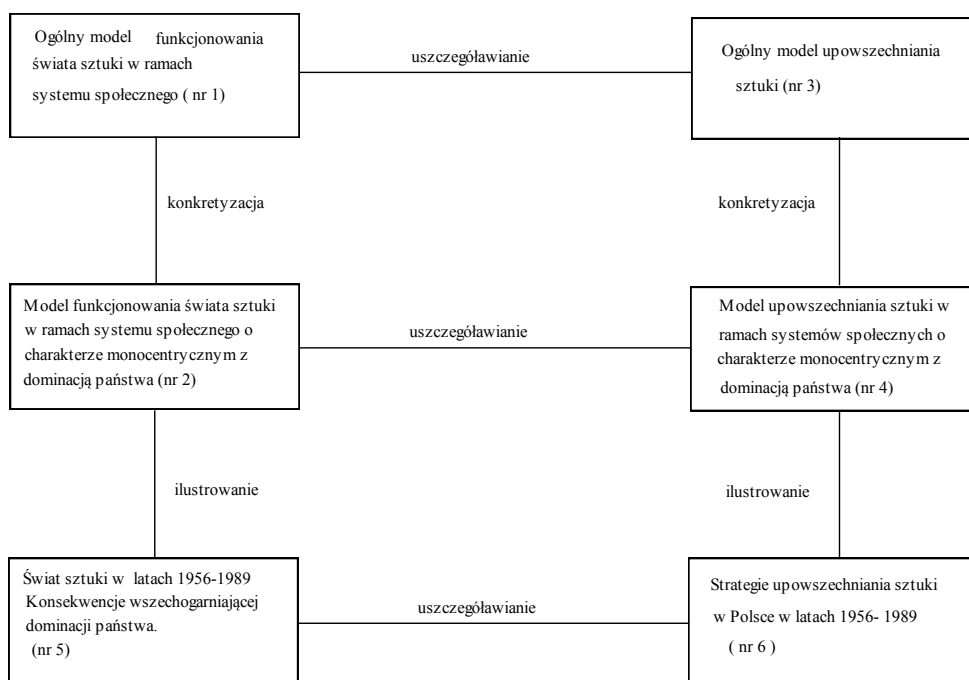
Rozwiązanie głównego problemu badawczego i znalezienie odpowiedzi na pytania szczegółowe wymaga zbudowania kilku modeli teoretycznych, których zilustrowanie, egzemplifikacja wyprowadzonych z nich konsekwencji teoretycznych, (tzn. konfrontacja z danymi teoretycznych opisów określonych fragmentów rzeczywistości konstytuujących te modele) traktowane będzie jako główny cel pracy. Konieczność budowy modeli wynika ze złożoności problemu, potrzeby uporządkowania nieprzejrzystej i złożonej sieci warunków i elementów konstytuujących pole badawcze opisywanego zjawiska, wyodrębnienia spośród nich tych, które mogą być najistotniejsze dla znalezienia odpowiedzi na stawiane w pracy pytania. Modele są w tym sensie zarówno swoistym uproszczeniem zawartego w przekazach historycznych i źródłach zastanych, a uznawanego za rzeczywisty, charakteru analizowanego fragmentu społecznego świata, jak i uporządkowaniem składających go elementów. Uporządkowaniem takiego rodzaju, które nie ukrywając faktu, że jest re- konstrukcją określonego fragmentu społecznego świata, ma na celu umożliwienie jego analizy w sposób minimalnie je zniekształcający. Model jest więc rodzajem kompromisu pomiędzy niemożliwością badania pewnych zjawisk ze względu na ich niezwykle złożony charakter, zniekształcającymi te zjawiska procedurami, technikami i narzędziami badawczymi, oraz maksymalnie uproszczonym opisem tych zjawisk powstałym przez przypadkowy wybór elementów składających się na nie.

Pośrednim celem pracy, warunkującym osiągnięcie celu głównego, jak wspomniałem powyżej, jest stworzenie pewnej propozycji uprawiania socjologii sztuki. Ma ona wiele źródeł, które przedstawione zostaną w poświęconych założeniom teoretycznym fragmentach pracy. Na razie

wystarczy zaznaczyć, że propozycja ta opiera się na antyesencjalistycznie zorientowanej estetyce instytucjonalnej interpretowanej z perspektywy założeń fenomenologicznej socjologii wiedzy i inspirowanych nią współczesnych tzw. nie-klasycznych odmian tej gałęzi socjologii. Drugie mniej ogólne źródło, określające przede wszystkim szczegółowe założenia na temat funkcjonowania świata artystycznego to tzw. socjologia krytyczna, a przede wszystkim prace P.Bourdieu, H.Fostera, J.Baudrillarda itd.

Trzecie źródło ogólniejsze od poprzedniego dotyczące założeń na temat kulturowego kontekstu w którym osadzony jest świat artystyczny to refleksja współczesnych teoretyków kultury, refleksja zamknięta w hasłach: konstruktywizmu, antyesencjalizmu i neopragmatyzmu. To ostatnie hasło określa również ostatnie źródło odnoszące się do założeń metodologicznych: jest nim współczesna filozofia nauki, a szczególnie nurt zapoczątkowany przez T.S.Kuhn'a, R.Davidsona i R.Rorty'ego.

Schemat graficzny kolejnych kroków badawczych, które zamierzam osiągnąć realizując główny cel pracy przedstawia się następująco:



Schemat nr 1: Graficzny model przebiegu postępowania badawczego pracy

Objaśnienia wymagają poszczególne elementy tego schematu i relacje pomiędzy nimi:

A) "Ogólny model funkcjonowania świata sztuki w ramach systemu społecznego" (model nr 1) rozpada się na dwa submodele, z których drugi jest uszczegółowieniem pierwszego. Pierwszy z modeli składowych jest teoretyczną konstrukcją opisującą kształt instytucjonalnego wymiaru systemu społecznego, jest ogólnym schematem elementów składających się na niego i relacji pomiędzy nimi. Przy jego budowie opierałem się na teorii instytucjonalizacji P.L.Bergera i T.Luckmanna, wzbogaconej założeniami teoretycznymi dotyczącymi tego procesu zaczerpniętymi z refleksji J.Wieand, P.Sztompki, A.Gidenns'a.

Drugi z modeli składowych, będący podstawą dalszej analizy (jako model nr 1) powstał jako uszczegółowienie powyżej scharakteryzowanego modelu instytucjonalnego porządku społecznego. Uszczegółowieniem stworzonym poprzez wyodrębnienie jednego z wielu elementów społecznego systemu- "świata sztuki" i poprzez dokonanie jego szczegółowego opisu oraz opisu związku łączących go z pozostałymi elementami tego systemu. Wyodrębnienie świata sztuki jako specyficznego kompleksu instytucjonalnego, oraz możliwe dzięki temu uszczegółowienie modelu wyjściowego dokonane zostało w oparciu o tzw. "instytucjonalne teorie sztuki", oraz elementy koncepcji "pól produkcji kulturowej" P.Bourdieu i elementy teorii A.Schutza (przede wszystkim koncepcja "obszarów ograniczonego znaczenia" i "subuniwersów wiedzy") . Model nr 1 jest punktem wyjścia dla dalszej analizy i można go nazwać instrumentalnym, stwarza on niezbędną ramę umożliwiającą dalsze procesy badawcze. Tworzy rodzaj teoretycznej podstawy, wprowadzając zespół wyjściowych założeń i pojęć.

B Powyższy model podlega przekształceniom w dwu kierunkach, czynionym z dwoma różnymi intencjami teoretycznymi:

B1. Ulega on konkretyzacji. Konkretyzacja ta polega na tym, iż w oparciu o model nr 1 skonstruowany zostaje takiego rodzaju model w którym jeden z czynników występujący w modelu wyjściowym, zostaje wyeksponowany, potraktowany jako mający podstawowe znaczenie dla sposobu funkcjonowania opisywanego fragmentu rzeczywistości. Tym czynnikiem jest oddziaływanie państwa, potraktowanie go jako instytucji wyróżnionej ze względu na zakres władzy w którą jest ona wyposażona, dysponowanie środkami umożliwiającymi ingerowanie w sposób funkcjonowania systemu społecznego, kształtowanie zgodnie z własnymi potrzebami elementów składających się na niego i relacji pomiędzy nimi. Model powstały w wyniku tego zabiegu to: " Model funkcjonowania świata sztuki w ramach systemów społecznych o charakterze monocentrycznym z dominacją państwa" (model nr 2)

B2. Drugim przekształceniem, jakiemu podlega model wyjściowy (nr 1) jest jego uszczegółowienie. Zabieg ten polega na wyodrębnieniu jednego z wielu możliwych elementów lub aspektów- " upowszechnianie sztuki" i uczynienie go podstawą dla skonstruowania nowego modelu, opisującego ten właśnie proces. Dzięki temu przekształceniu powstaje "Ogólny model upowszechniania sztuki" (model nr 3) . Upowszechnianie sztuki będące jednym z wielu aspektów społecznego funkcjonowania świata artystycznego, jest w tej pracy traktowane jako podstawa społecznego zaistnienia dzieła i artysty, jako główny cel i motyw praktyki artystycznej. Rekonstrukcja przebiegu procesu upowszechniania i warunków kształtujących go opiera się na wyszczegółowieniu pewnych aspektów modelu wyjściowego i na wprowadzeniu do niego nowych specyficznych założeń odnoszących się do tego procesu.

C Oba powyższe modele (nr 2 i 3) są podstawą dla stworzenia "Modelu upowszechniania sztuki w ramach systemów społecznych o charakterze monocentrycznym z dominacją państwa"(model nr 4), ale przyczyniają się do tego w efekcie odmiennych zabiegów teoretycznych. Model nr 2 ulega uszczegółowieniu poprzez wyodrębnienie jako najistotniejszego jednego z jego wielu aspektów - upowszechniania sztuki- oraz teoretyczną rekonstrukcję tego procesu. Model nr 3 ulega konkretyzacji poprzez wyeksponowanie jako najistotniejszego czynnika - faktu

oddziaływania państwa- i analizę konsekwencji tego zabiegu dla kształtu modelu. Konstruowany w wyniku tych zabiegów model nr 4 jest ich wypadkową, co daje możliwość eliminacji niezgodnych założeń obu modeli wyjściowych (nr 2 i 3).

D Odpowiedź na postawione we wstępie pytania szczegółowe, zgodnie z przyjętą koncepcją pracy, możliwa będzie poprzez egzemplifikacje założeń modelu nr 2 i teoretycznych konsekwencji zeń wyprowadzonych. Ilustrowanie to polegać będzie na konfrontacji elementów tego modelu z danymi dotyczącymi rzeczywistego przebiegu procesów przez niego opisywanych, składających się na niego elementów i relacji pomiędzy nimi. Egzemplifikacja opierać się będzie na analizie materiałów zastanych, wykorzystywaniu nieprzetworzonych źródeł zastanych (materiały powstałe w Departamencie Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki, uchwały kolejnych zjazdów PZPR, uchwały i status ZPAP, wypowiedzi polityków, artykuły prasowe itd.). Będę korzystał również z socjologicznych, politologicznych i kulturoznawczych opracowań dotyczących sposobu funkcjonowania świata sztuki w Polsce w latach 1956- 1989, oraz polityki kulturalnej państwa i jego organizacji w tym okresie.

Rekonstrukcji wymaga więc, choćby w przybliżony i możliwy do wykonania w oparciu o dostępne materiały sposób, polityka kulturalna państwa oraz obiektywne warunki i środki jej urzeczywistniania. Będzie ona polegać na równoległym i wzajemnie się weryfikującym analizowaniu trzech elementów: założeń polityki kulturalnej państwa, obiektywnych warunków jej realizacji i własności świata artystycznego, które mogą być pomocne lub utrudniające dla wprowadzania w życie określonych zamierzeń państwa.

Polityka kulturalna państwa i jego oddziaływanie na sposób funkcjonowania świata artystycznego będą rekonstruowane w oparciu o założenia modelu nr 2 i w sposób uporządkowany przez następujące kategorie:

- a\ sposób definiowania kultury i jej funkcji w życiu społecznym;
- b\ główne cele polityki kulturalnej państwa i jej przedmioty;
- c\ sposób definiowania i rozumienia kategorii "kultura socjalistyczna", celu jej rozwijania i przyznawanych jej funkcji;
- d\ rola państwa w życiu kulturalnym, jego formalne powinności wobec artystów i publiczności, formy, cele i metody opieki państwa nad kulturą;
- e\ państwo i artyści-charakter współzależności, granice wolności artystycznej i tolerancji państwa, metody wymuszania posłuszeństwa, cele i formy polityki uprawianej przez państwo wobec środowisk artystycznych.

Obiektywne warunki funkcjonowania świata artystycznego wyznaczone przez państwo będą rekonstruowane poprzez analizę funkcjonowania następujących instytucji i działań podejmowanych w ich ramach:

- a\ sposoby i modele finansowania sztuki przez państwo, pochodzenie środków umożliwiających sprawowanie przez państwo finansowej opieki nad życiem artystycznym, konsekwencje państwowego mecenatu nad kulturą;
- b\ Ministerstwo Kultury i Sztuki (dalej, jako MKiS) - status, struktura organizacyjna, sposób włączenia w państwowe struktury władzy, sposoby zarządzania życiem kulturalnym i statusowe

zasady mecenatu Ministerstwa, formy i konsekwencje udziału środowisk twórczych w kierowaniu nim;

c\ Mecenat społeczny- rekonstrukcja zasad funkcjonowania i działalności tego rodzaju mecenatu; sposób jego podporządkowania zasadom polityki kulturalnej państwa;

d\ Instytucjonalne ramy upowszechniania- instytucje upowszechniania- sposób funkcjonowania, formy, struktura i zasady działania, status organizacyjny i finansowy; e\ Instytucje zawodowe artystów i automecenat rekonstrukcja zasad profesjonalizacji zawodu plastyka i inne.

E\ Ilustrowanie modelu nr 4 możliwe będzie dzięki dwu źródłom. Pierwsze z nich (powstałe dzięki egzemplifikacji teoretycznych założeń i konsekwencji modelu nr 2), który w postaci empirycznej ilustracji sposobów funkcjonowania świata artystycznego w ramach systemu społecznego w Polsce w wydzielonych powyżej przedziałach czasowych okresu 1956- 1989, zostanie uszczegółowiony poprzez wyodrębnienie i dokładny opis procesu upowszechniania sztuki i możliwych ich strategii. Uszczegółowiona w ten sposób egzemplifikacja modelu nr 2 jest podstawą do wyodrębnienia obiektywnych warunków empirycznych ograniczających zbiór możliwych strategii upowszechniania. Na tej podstawie dokonane zostanie zilustrowanie modelu nr 4, tak, aby w jego efekcie otrzymać opis traktowany w tej pracy, jako rozwiązanie jej głównego problemu i osiągnięcie ostatecznego celu.

Praktycznie niemożliwe wydaje się być zrekonstruowanie wszystkich możliwych strategii upowszechniania sztuki podejmowanych przez artystów w interesującym nas okresie w Polsce. Niemożliwe jest to ze względu na liczbę osób grających rolę artysty w ramach " pola produkcji ograniczonej", niemożność dokładnego jej oszacowania, ze względu na stałą zmienność projektowanych przez te osoby strategii upowszechniania. Niemożliwym też wydaje się być, ze względu na niemożność określenia zakresu zbiorowości generalnej, dobranie próby, czy to artystów, czy to projektowanych strategii upowszechniania sztuki. Niemożność doboru któregoś z tych rodzajów prób wynika również z charakteru procesów upowszechniania sztuki w PRL, którego podmiotami nie byli tylko pojedynczy artyści, ale także tworzone przez nich grupy, formalne i nieformalne, ugrupowania artystyczne, czy luźne związki skupione wokół określonego rodzaju galerii. dla zachowania wymogów formalnych pracy i dla maksymalnej obiektywizacji opisu, model nr 4 będzie ilustrowany w odniesieniu do paradygmatycznych² dla wydzielonych wyżej przedziałów czasowych, strategii upowszechniania sztuki. Strategii realizowanych przez tak dobrane ich podmioty, aby bez roszczenia do zupełności opisu i uzyskania ostatecznego rozwiązania postawionego we wstępie problemu, uzyskać jego przybliżoną rekonstrukcję. Uzyskamy w ten sposób opis strategii upowszechniania charakterystycznych dla określonych przedziałów czasowych interesującego nas okresu. Zarzut arbitralności takiego sposobu postępowania traci swoją moc zestawiony z charakterem praktyki artystycznej i zabiegami stosowanymi w ramach krytyki artystycznej i historii sztuki.

²Określenie to stosowane jest w identycznym znaczeniu, jakie nadaje mu T.S.Kuhn w odniesieniu do praktyki naukowej. Por.Kuhn T. S., *Struktura rewolucji naukowych*, Warszawa, 1968, str. 26-27, 59-68; tegoż, *Dwa bieguny. Tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych*, Warszawa, 1985, r. *Raz jeszcze o paradygmatach*.

Ewentualny zarzut tego rodzaju osłabiam również poprzez przyjęcie zespołu jednolitych kryteriów pozwalających na wyodrębnienie paradygmatycznych dla danego przedziału czasowego strategii upowszechniania sztuki:

- a\ częstość występowania ich podmiotów w tekstach krytycznych, recenzjach i opracowaniach historii sztuki,
- b\ pozycja, jaką zajmowali w ramach świata sztuki, związani z danymi ugrupowaniami i galeriami artyści,
- c\ stopień w jakim praktyka artystyczna podmiotów danego sposobu upowszechniania jest traktowana jako charakterystyczna dla danego okresu historycznego.

Kryteria te pozwoliły na wyodrębnienie następujących podmiotów upowszechniania, które zostały uznane za paradygmatyczne dla danego okresu i w oparciu o które nastąpi ilustrowanie modelu nr 4:

- a\ 1956- 1965- Galeria i Klub Krzywe Koło
- b\ 1965- 1980- Galeria Foksal
- c\ 1980- 1989- grupa "Gruppa".

Strategie upowszechniania realizowane przez powyższe podmioty traktowane jako ilustracja dla modelu nr 4 w poszczególnych przedziałach czasowych okresu 1956- 1989, rekonstruowane będą w oparciu o urealniony model nr 2 i poprzez wykorzystanie odpowiadających jego poszczególnym elementom materiałów zastanych. Będą to przede wszystkim wypowiedzi artystów, wywiady prasowe z nimi, teksty krytyczne, recenzje z wystaw, manifesty i programy artystyczne, ale również opracowania na temat tych podmiotów upowszechniania, ich monografie, teksty krytyczne i teoretyczne. Celem ich analizy nie byłaby całkowita i zupełna rekonstrukcja historyczna sposobów działania wymienionych powyżej podmiotów upowszechniania, ale przede wszystkim przyjrzenie się ich działalności z perspektywy procesów obiektywizacji dzieła i strategii, które umożliwiają ich powodzenie. Innymi słowy analiza powyżej określonych materiałów byłaby przede wszystkim ich re- interpretacją dokonaną z perspektywy celów wyznaczonych przez postawiony w tej pracy problem badawczy.

Zilustrowany, w oparciu o te materiały i w oparciu o egzemplifikację modelu nr 2, model nr 4 traktowany będzie jako rozwiązanie głównego problemu pracy i osiągnięcie jej celu.

Zgodnie z założeniami określającymi możliwości i ograniczenia socjologii sztuki, przedstawionymi w kolejnej części pracy, oraz zgodnie z zarysowaną powyżej problematyką pracy i projektowaną tu drogą do znalezienia odpowiedzi na wynikające z niej pytania, sztuka będzie tu rozpatrywana głównie przez pryzmat wiedzy o niej. nością mówienia rzeczy istotnych oraz przed kontaktem z publicznością) i państwu (we wskazanych powyżej celach), a nie publiczności (choć to ona, zgodnie z socjalistyczną doktryną, miała być głównym podmiotem tej polityki, to ją państwo chciało edukować, doskonalić, umożliwić jej awans społeczny i kulturowy i chociaż to ona właśnie, zawsze i ostatecznie, czyni proces tworzenia sztuki celowym i sensownym działaniem).

Cechą charakterystyczną polityki kulturalnej sprawowanej przez państwo wobec artystów i publiczności była ponadto ambiwalencja, którą wywoływały metody jej sprawowania. Politykę

kulturalną w okresie PRL-u określały bowiem dwa podstawowe mechanizmy: z jednej strony, było to uwodzenie artystów i publiczności (poprzez takie udogodnienia, jak zapewnianie bezpieczeństwa socjalnego, środków umożliwiających tworzenie, zwolnienie od ryzyka artystycznego niepowodzenia na rynku, dotowanie instytucji upowszechniania sztuki itd.), a z drugiej manifestowanie lub sygnalizowanie przez państwo i jego organy potencjalnej represyjności wobec tych artystów, którzy przekroczą dozwolone (ale nigdy wprost i jasno nie wyartykułowaną) granicę swobody. Z jednej więc strony państwo umożliwiało więc twórczość i odbiór, ale z drugiej wskazywało na fakt, iż nie wszystko wolno, że ceną za bezpieczeństwo i komfort tworzenia sztuki wolnej formalnie jest brak wolności słowa i samodecydowania. Mówiąc jeszcze inaczej konsekwencją istnienia pozytywnej strony państwowego mecenatu było zdanie na jego łaskę i całkowite uzależnienie od niego, uzależnienie, które jednak nie służyło egzekwowaniu jakichkolwiek postaw ideologicznych, ale raczej wymuszaniu ich braku.

Cały ten artystyczno- polityczny układ, w którym rozgrywała się za sprawą państwa, praktyka artystyczna i upowszechnianie sztuki, można ponadto określić, jako "**wspólnotę w fikcji**", w fikcji, której twórcami i uczestnikami byli przede wszystkim artyści i państwo. Podporządkowanie polityki kulturalnej państwa przede wszystkim konieczności produkowania uprawomiedzy tworzonej na ich temat, dla sposobu ich istnienia w przestrzeni społecznej oraz na proces upowszechniania i walkę o jego powodzenie).

I. Wprowadzenie: Błędy i ograniczenia, oraz możliwości uprawiania socjologii sztuki.

A.

Głównym zadaniem socjologii sztuki, niezależnie od tego jak ją definiowano, była zawsze analiza tego co społeczne w tym co artystyczne lub związki pomiędzy tymi aspektami. Taki sposób określania jej przedmiotu był moim zdaniem również główną przyczyną jej najpoważniejszych kłopotów, uproszczeń, o które ją posądzano i ambicji nie znajdujących spełnienia. Nie trzeba dodawać, ale zróbmy to dla porządku, że powyższa definicja przedmiotu socjologii sztuki wymagała uprzedniego przyjęcia założenia o istotnej różnicy pomiędzy tym, co społeczne, a tym, co artystyczne i celebracji tej dystynkcji jako obowiązującego dogmatu, którego nie poddaje się dyskusji, a tym bardziej nie pyta się o jego zasadność. Problematyczny okazywał się jednak nie tylko brak uzasadnienia tej dychotomii, ale również narzucana przez nią hierarchia wyznaczająca kierunek socjologicznych badań nad sztuką i zgodę co do niego. Zgodnie z nią to zjawiska społeczne wpływają na zjawiska artystyczne, to społeczeństwo określa warunki, na których możliwa jest sztuka, to sztuka obija, odzwierciedla lub ilustruje społeczne zjawiska, którym podlega, nie zaś na odwrót. Opozycja sztuka - społeczeństwo była więc zawsze układem pod- i nadrzędności, a jej pierwszy biegun był relatywizowany do drugiego, to zaś z kolei wskazywało na kierunek zależności pomiędzy nimi. Nie mogło być inaczej o ile miało mieć sens mówienie o socjologii sztuki, rozumianej jako badanie wpływu społeczeństwa na sztukę. Niekiedy jednak starano się analizować również relację odwrotną, badając na przykład funkcje spełniane przez sztukę w życiu społecznym³, testując jej zdolności przekształcania świadomości i porządku społecznego, zawarte w niej dezalienujące własności⁴ lub te jej cechy, które prowadzą do zwiększania nierówności społecznych lub są ich symbolicznym wzmocnieniem⁵, pytano o możliwości jej wykorzystania w procesach edukacyjnych⁶ itd. Odwrócenie tej relacji miało jednak charakter pozorny, ponieważ zdolności i

³ zobacz np.. Kłoskowska A., *Socjologia kultury*, Warszawa 1983, r. 8, 14; Duvignaud J., *Socjologia sztuki*, Warszawa, 1970, str.. 99 -138; Boehm J., *Spoleczne role sztuki* (w:) *Zeszyty Naukowe PWSM*, Gdańsk, T. XIX/1980; Morawski St., *Na zakręcie od sztuki do po- sztuki*, Kraków, 1985, str.. 209-230.

⁴ Home S., *Gwałt na kulturze. Utopia, awangarda, kontrkultura*, Warszawa, 1993; Bell D., *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, cz. I, r. 2 *Rozbieżności dyskursu kulturowego*, Warszawa, 1994, Marcuse H. *Kontrrewolucja i rewolta* (w:) *Zmierzch estetyki- rzekomy, czy autentyczny*, Morawski St.(red.), Warszawa, 1987, t. I ; Haley J., *Sztuka i alienacja . Kulturowy opór wobec racjonalizacji w sztuce awangardowej* (w:) *Kultura i społeczeństwo*, nr 2/ 1984; Adorno T., *Teoria estetyczna*, Warszawa 1994; Morawski St., *Główne nurty estetyki XX wieku*, Warszawa, 1992, (szczególnie fragmenty poświęcone eschatologii estetycznej i emancypacyjnej koncepcji sztuki ,str.. 94-104) .

⁵ Zobacz np.. Bourdieu P., Passeron J., *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, Warszawa, 1990; Bourdieu P., *Distinction: a Social Critique of the Judgment of Taste*, Cambridge 1984; Graff P., *Sztuka , jako system*, r. II. *Sztuka i demokracja*, Warszawa, 1987; Szachaj A., *Jeana Baudrillard- między rozpacz a ironią*, *Kultura Współczesna*, nr 1/1994; Jenks Ch., *Culture*, r. V- *Cultural stratification*, r. VI ,*Cultural reproduction*, London, 1993; Foster H. , *O idei sztuki politycznej*, *Magazyn Sztuki* nr 4/1994; Duncan C., *Potwierdzenie męskości. Malarstwo awangardowe początków XX wieku*, *Magazyn Sztuki*, nr 5/ 1995,

⁶ zobacz. Read H., *Wychowanie przez sztukę*, Wrocław 1976; Trzaskowska A., *Kontrkultura a idea edukacji artystycznej H. Reada*, *Wiadomości INSEA*, nr 2/ 1995, Kuczyńska A., *Kreatywne działania sztuki (w:)Sztuka i społeczeństwo*, Warszawa, 1984.

kierunki oddziaływania sztuki na społeczeństwo wynikały z uprzednio przyjętych założeń dotyczących charakteru rzeczywistości społecznej, określających również miejsce i sposób funkcjonowania w jej ramach sztuki⁷. Tę hierarchiczną dystynkcję, pomimo jej arbitralności i niekonieczności, charakterystycznej zresztą dla wszelkiego typu teoretycznych założeń, można by zachować; ułatwia ona przecież myślenie o zjawiskach artystycznych (kreując jego perspektywę i wyposażając je w ogólne ramy), porządkuje przebieg analizy i ukierunkowuje ją oraz sankcjonuje konieczność istnienia socjologicznych badań nad sztuką (w określonym przez nią kształcie); gdyby nie trudności, których nastrocza i błędy, do których prowadzi. Wymieńmy przynajmniej kilka z nich:

1- Narzucenie dziełom i sztuce znaczeń, których one nie zawierają, ale które powinny posiadać zgodnie z przyjętym modelem rzeczywistości społecznej i założeniami na temat miejsca sztuki w jej ramach. Innymi słowy analiza zjawisk artystycznych jest tutaj dodatkiem, aneksem do poczynionych uprzednio założeń teoretycznych na temat rzeczywistości społecznej, dodatkiem niekoniecznym, bo to o czym on zaświadcza powiedziane zostało we wstępie do niego, wyrażone w formie założeń ontologicznych uprawomocniających jego przebieg. Tego rodzaju trudność nie dotyczy tylko socjologicznych badań nad sztuką, ale każdego rodzaju wiedzy, który ma podlegać empirycznej weryfikacji lub falsyfikacji zgodnie ze schematem teoria-hipotezy- dane -wnioski, ponieważ ostatni jego człon jest zakładany i określony w swoim możliwym kształcie przez człon pierwszy.⁸ W związku z tym pojawia się generalniejszy problem możliwości empirycznej weryfikacji lub falsyfikacji teoretycznej wiedzy, statusu jej związków z rzeczywistością pozakulturową lub kulturową⁹.

2- Próba uzasadnienia faktu istnienia sztuki poprzez wskazanie roli lub funkcji, jaką pełni ona w ramach rzeczywistości społecznej. Określenie tego pozytywnego lub negatywnego wkładu sztuki i artystów w życie społeczne jest, podobnie jak w wypadku (1), konsekwencją przyjętych uprzednio założeń dotyczących rzeczywistości społecznej oraz ogólnego modelu teleologicznej

⁷Niekiedy tego faktu nawet nie ukrywano, ale wręcz przeciwnie eksponowano go poprzez traktowanie sztuki jako narzędzia pomagającego w utrzymaniu lub utrwaleniu pożądanej formy społecznego ładu. Innymi słowy w tym wypadku sztuka miała prawo istnienia, o ile wypełniała określone przez potrzeby systemu funkcje. Mam tu na myśli wszelkie badania inspirowane ideologią zgodną z panującym porządkiem, wyprowadzone z jego uprawomocniającego dyskursu i podporządkowane instytucjonalnie odpowiadającym za regulację tego uniwersum symbolicznego organizacjom, legitymizującym określoną formę ładu.

⁸ Zobacz np.. Quine W.V., *Granice wiedzy i inne eseje*, Warszawa, 1986, szczególnie eseje "*Granice wiedzy*", "*Zakres i język nauki*"; T. S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, Warszawa, 1968, (szczególnie fragmenty poświęcone rozwiązywaniu łamigłówek i anomaliiom w ramach nauki paradygmatycznej) np.. str... 51-59 i inne.

⁹Nie wdając się w dyskusje pomiędzy dwoma podstawowymi stronnictwami w tej sprawie: instrumentalizmem, a realizmem (na ten temat zobacz np.. Feyerabend PAK., *Realizm i instrumentalizm. Uwagi o logice potwierdzania przez fakty (w:) Jak być dobrym empirystą?*, Warszawa, 1979; Chalmers A., *Czym jest to, co nazywamy nauką?*, Warszawa, 1993, r XIII, *Prawda, realizm, instrumentalizm; Filozofia i nauka. Zarys encyklopedyczny*, Warszawa, 1987, str.. 553-564) chciałbym przyjąć jako odpowiednie wobec projektowanej tu możliwości uprawiania socjologii sztuki, stanowisko konstruktywizmu (w takiej wersji, jaka została zarysowana przez A. Zybertowicza, zobacz *Przemoc i poznanie. Studium z nie-klasycznej socjologii wiedzy*, Toruń, 1995, przed wszystkim str.. 86- 158.) zgodnie z którym o zawartości i charakterze teorii nie decyduje natura jej przedmiotu, lub jego własności, ale społeczne warunki jej powołania i tworzenia (por. Zybertowicz A. *Przemoc...*, op. cit., str... 12)

racjonalności naukowej zgodnie z którym, coś istnieje o tyle, o ile ma swoją rolę do odegrania, o ile istnieje w jakimś celu, nie zaś po prostu, nie pełniąc żadnej funkcji¹⁰.

3-Trudność rozdzielenia społecznych i artystycznych, pozaspołecznych lub prywatnych aspektów dzieła. Niemożliwym wydaje się określenie poprzez analizę treści i formy, struktury dzieła, czy warunków twórczości lub samego jej procesu, tego, co w dziele warunkowane jest społecznie, a co powodowane jest indywidualnością twórcy, jego przeżyciami i doświadczeniami, stanami lub oddziaływaniem pozaspołecznych sił, które nim kierują. Nie potrafimy więc w sposób jednoznaczny zdecydować, co z formy i treści dzieła jest prywatne, subiektywne, niepowtarzalne, co zrodzone w poetyckim natchnieniu, a co społecznie zdeterminowane. Trudność ta nie wynika tylko z faktu, iż artysta, niezależnie od stopnia jego fizycznej izolacji czy psychologicznej odporności wobec wpływów społecznych, zawsze im podlega, (problematyczny jest tu dodatkowo mechanizm tego wpływu), choćby jako osoba zsocjalizowana w określony sposób. Wynika ona również z tego, że niemożliwe jest odtworzenie przebiegu procesu twórczego, wyspecyfikowanie wszystkich jego uwarunkowań, ponieważ jedyne, co nam dostępne to dzieło lub ewentualna obserwacja konkretnego procesu tworzenia dzieła, rozmowa z artystą na jego temat, których to danych w żaden sposób nie można utożsamiać z samą praktyką artystyczną, jej rzeczywistym przebiegiem.

4-Takimi samymi, jak powyżej, trudnościami i wieloma innymi, o czym poniżej, obarczone są próby genetycznego wyjaśniania znaczeń, treści lub formy dzieła sztuki. Znaczenie powyższych aspektów i wyjaśnienie faktu ich pojawienia się w takim, a nie innym kształcie dokonywane jest w tym wypadku poprzez wskazanie na własności społecznego kontekstu, interesy określonych grup, sytuację społeczną artysty itd. . Tego rodzaju wulgarny socjologizm redukuje złożoną sieć zależności, jakiej podlega i którą jednocześnie tworzy artysta (lub artyści) do deterministycznego, jednokierunkowego wpływu rzeczywistości społecznej na jego zachowania, a zależność sztuki i rzeczywistości do relacji odzwierciedlania, ilustrowania lub ewentualnie twórczego przetwarzania tej drugiej w ramach pierwszej. Konsekwencją takiego podejścia jest również uprzedmiotowienie zarówno artysty, jak i odbiorcy, dodatkowo wzmacniane przez analizowanie ich zachowań zgodnie z głównym celem badań -walki z fałszywą świadomością i z pozycji osoby, która wie na pewno. Taka próba pomija fakt, iż podobnie jednoznaczna zależność możliwa jest tylko w upraszczającym złożoność świata opisie. Pomija fakt, iż nie sposób przeprowadzić jednoznacznej linii łączącej interesy społeczne i sposób ich wyrażenia w konkretnym dziele sztuki, odzwierciedlania ich w jego treści lub formie, ponieważ nie jest ono redukowalne ani do jednego, ani do drugiego rozłącznie¹¹. Po drugie fakt, iż wpływ i władza

¹⁰Problematyczna jest w tym wypadku możliwość oddzielenia tego, co jest zamierzoną funkcją nadawaną jej w ramach świata sztuki, jej funkcją obiektywną, a co oczekiwaniami kierowanymi wobec sztuki i artysty, lub funkcjami projektowanymi dla niej w ramach teoretycznych założeń na temat kształtu społecznej rzeczywistości. Nie oznacza to oczywiście, że sztuka nie pełni lub nie jest zdolna spełniać jakiejkolwiek funkcji, ale że po pierwsze nie można oddzielić powyższych aspektów i po drugie, że nie sposób zredukować istoty sztuki do funkcji, które ona spełnia lub spełniać powinna.

¹¹zobacz np... Escarpit R., *Literatura a społeczeństwo*, Goldmann L., *Socjologia literatury (w:) W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*, Mencwel A. (red.), Warszawa, 1980.

rzadko mają charakter substancjonalny¹², uniemożliwia jednoznaczne wskazanie na osobę, grupę lub instytucję, która stwarza ograniczenia i wyznacza warunki gry oraz na tych, którzy im podlegają, określenie kto dokładnie i w sposób wyłączny sprawuje władzę, a kto jest jej podporządkowany. Po trzecie niemożliwym wydaje się wykazanie paralelności pomiędzy formą dzieła lub jego treścią i interesami grup, instytucji lub osób, pod których wpływem jest artysta, ponieważ nie sposób określić, co w istocie determinuje proces twórczy- zmienne indywidualne, czy zmienne społeczne. Po czwarte, trudno określić w wiarygodny sposób, które elementy dzieła są jednoznacznymi i dosłownymi reprezentacjami określonego rodzaju społecznych trendów, ideologii, interesów, które je ilustrują, a które są kontekstualną z nimi grą.

5- Redukcja złożoności sztuki, jej znaczeń, zależności i wpływów, jakim podlega do tych aspektów, które poddają się socjologicznej analizie w przyjętym kształcie i uznaniu ich za istotę sztuki. Innymi słowy sztuka jest tym, co możliwe do pomyślenia o niej przez socjologa wykształconego zgodnie z obowiązującymi standardami i specjalistyczną wiedzą. Jest tym, co mieści się w granicach tej wiedzy, co nie narusza jej podstaw. W ten sposób nie tylko zostaje odebrane sztuce to, co niemożliwe do wyrażenia w socjologicznym dyskursie. Nie tylko jej swoiste znaczenia i wartości zostają zniekształcone poprzez socjologiczną ich relatywizację, ale także założona zostaje takiego rodzaju jedność wszystkich praktyk i działań, która wskazuje na dostępność ich rozmaitych wymiarów i aspektów socjologicznym analizom.

6-Fetyszycyzacja procesu definiowania sztuki i to definiowania jej w kategoriach esencjalistycznych. Błąd ten polega na uznaniu pewnego zespołu własności wyrażonych w definicji sztuki za istotę zjawisk artystycznych (własności uprzednio wyspecyfikowanych poprzez socjologiczną relatywizację tych zjawisk), oraz traktowania ich jako niezbędnego warunku dalszych procesów badawczych. Takie postępowanie jest w tym sensie nietrafne, iż usuwa poza zakres możliwych problemów badawczych procesualność sztuki, jak i wiedzy o niej, czyniąc nimi tylko to, co statyczne, uchwytnie w sposób jednoznaczny i zamknięty pojęciowo. Doprowadza tym samym do eliminacji tego, co powszechnie jest uważane za sztukę, ale wymyka się z konieczności zbyt wąskiej definicji.

7-Pomijanie faktu względnej autonomii sztuki lub świata sztuki w stanowieniu prawomocnych sposobów jej definiowania, uzasadniania, waloryzacji wartości artystycznych, tworzenia kryteriów profesjonalizacji, itd. Ignorowany jest więc fakt, iż współczesna praktyka artystyczna nie wymaga zewnętrznych uzasadnień, regulowana jest przez wewnętrzne i swoiste reguły, zasady, ideologię, nie zaś przez wspólne i identyczne dla wszystkich praktyk społecznych uniwersum symboliczne.¹³

B.

Rozwiązanie lub choćby minimalizacja powyższych problemów jest przypuszczalnie możliwa, ale wymaga uprzedniego zajęcia stanowiska w innym (racjonalnie nierozstrzygalnym) sporze.

¹² Foucault M., *Gry władzy*, Banasik B., *Michael Foucault- Mikrofizyka władzy, Literatura na Świecie*, nr 6/1988.

¹³ Zobacz Zeidler A., *Sztuka, mit, hermeneutyka*, Warszawa, 1988, cz. I; Lipski A., Łęcki K., *Perspektywy socjologii kultury artystycznej*, Warszawa, 1992, str. 152-161, 193-221 i inne; Kłoskowska A., *Teoria socjologiczna Pierre'a Bourdieu* (w:) Bourdieu P., Passeron J.C., *Reprodukcja...*, op. cit.

Sporze pomiędzy "autonomistyczną" a "emanacionistyczną" perspektywą widzenia związków sztuki i społeczeństwa.¹⁴ Ponieważ każda ze stron tej dyskusji, pomimo pozornie wspólnego przedmiotu refleksji - sztuki, mówi w zasadzie o czym innym i w sposób niewspółmierny, trudno dociec kto ma rację. Pozostają więc dwie możliwości: albo uwierzyć rzecznikom któregoś z tych opozycyjnych stanowisk, albo porzucić konieczność rozpatrywanie tego problemu i zaproponować taką perspektywę analizowania zjawisk artystycznych, która była niemożliwa do pomyślenia na gruncie powyższego sporu.

Ponieważ dyskusja pomiędzy zwolennikami poglądu o autonomii sztuki a upierającymi się przy opcji przeciwnej uległa zestaleniu i instytucjonalizacji i ponieważ dodatkowo cały ten spór nie da się rozstrzygnąć racjonalnie, zabieranie głosu w jego kontekście wydaje się mało przydatne i niekonieczne. Dlatego też spróbuję zrekonstruować taką perspektywę socjologicznej refleksji nad sztuką, w ramach której nie byłoby konieczne wdawanie się w powyższe spory i która eliminowałaby potrzebę oparcia tej refleksji na opozycji pomiędzy sztuką i społeczeństwem.

Punktem wyjścia tego projektu jest **uznanie identyczności tego, co społeczne z tym, co intersubiektywne**, z tym, co posiada wartość i znaczenie nadane przez działające i komunikujące się pomiędzy sobą jednostki.

Drugim założeniem jest przyjęcie, iż obiektywne jest to, co do czego panuje zgoda pewnej grupy osób, to co zostało zestalone w powtarzających się działaniach i zobiektywizowane w języku, nie zaś to, co niezależne, zewnętrzne wobec tych osób¹⁵. Kolejne założenie, wynikające wprost z poprzedniego, wyraża pogląd, iż ludzki sensowny świat, rzeczywistość intersubiektywna jest konstruowana, nie zaś dana lub oczekująca na odkrycie. Jediną dostępną nam wszystkim w sposób identyczny, podobny, rzeczywistością, rzeczywistością posiadającą znaczenie, jest więc ta wyrażona w języku, zobiektywizowana lub skonstruowana za sprawą następujących po sobie aktów komunikacyjnych¹⁶. Stwierdzenie to nie może prowadzić jednak do wniosku, że nie istnieje poza- językowy świat, ale jedynie do uznania, iż jego obiektywna i sensowna forma oraz zawartość, możliwe są do pomyślenia, a więc również do wyrażenia w danym momencie historycznym, w taki sposób, na jaki zezwala lub jaki zakłada obowiązująca wiedza, system językowy czy słownik. Świat materialny, fizyczny istnieje realnie, oddziałuje na nas i stawia nam opór, ale od nas i dopuszczalnego zakresu wiedzy o nim zależy, jakie przyznajemy mu znaczenie, w jaki sposób porządkujemy i klasyfikujemy napływające z jego strony bodźce¹⁷. Dlatego też ostateczny kształt, znaczenie poszczególnych elementów (również

¹⁴Lipski A., Łęcki K., *Perspektywy...*, op. cit., str. 9- 36.

¹⁵Berger P. L , Luckman T., *Społeczne tworzenie rzeczywistości* ,Warszawa, 1983, cz . II *Społeczeństwo, jako rzeczywistość obiektywna*; Pałubicka A., *Kulturowy wymiar ludzkiego świata obiektywnego*, Poznań, 1990, Rorty R., *Filozofia a zwierciadło natury*, Warszawa, 1994, r. VII, cz. 3. *Obiektywność jako zgodność i zgoda* i inne

¹⁶Założenia te odpowiadają zarówno koncepcjom wskazanym w przypisie poprzednim jak i całemu nurtowi tzw. /nie-klasycznej socjologii wiedzy Zobacz: Zybertowicz A., *Przemoc ...*,op. cit. ; Barnes B. , Bloor B., *Mocny program socjologii wiedzy*, Warszawa, 1993, Amsterdamska O., *Odmiany konstruktywizmu w socjologii nauki (w:) Pogranicza epistemologii* Niżnik J. (red.), Warszawa, 1992; Szachaj A., *O tak zwanym mocnym programie socjologii wiedzy, Kultura współczesna*, nr 1-2 / 1995; Mokrzycki E., *Tak zwany mocny program socjologii wiedzy (w:) Racjonalność współczesności. Między filozofią, a socjologią*, Warszawa 1992 i inni.

¹⁷Tej tezy nie należy moim zdaniem radykalizować poprzez przyznanie słowom zdolności stwarzania rzeczy, lub pewnych stanów. Dzieje się tak tylko niekiedy, i to nie w odniesieniu do pojedynczych słów, ale całych , spójnych zespołów wiedzy- ideologii. Język stwarza społeczny, obiektywny, ludzki i sensowny świat, wprowadzając w jego

tego materialnego) świata oraz prawomocność całościowej wiedzy o nim, zasadzają się na zgodzie społeczności co do nich, nie zaś na zgodności tej wiedzy i rzeczywistych własności ujętego/ stworzonego w jej ramach świata.

Konsekwencją tych spostrzeżeń i jednocześnie podstawą dla projektowanej tu perspektywy uprawiania socjologii sztuki jest wniosek, iż **sztuka istnieje tylko społecznie, że tylko społeczny aspekt zjawisk artystycznych poddaje się dyskusji, jest obiektywny**. Podobnie więc jak nie istnieje prywatny język, o czym upewnia nas L. Wittgenstein,¹⁸ pozaspołecznie nie istnieje również sztuka. Wymaga ona bowiem, podobnie jak język, respektowania pewnego zespołu reguł i zgody co do niego. Możliwa jest więc tylko w pewnym zinstytucjonalizowanym systemie działań, uporządkowanym przez odpowiadający mu kontekst wiedzy. Podobnie jest z "dziełem sztuki", "artystą", "widzem", "krytykiem", "galerią", "muzeum" itp. Stwierdzenie, że ktoś jest artystą lub coś jest dziełem sztuki wymaga uprzedniej świadomości istnienia, dopuszczenia możliwości tego rodzaju zjawisk, wymaga posiadania wiedzy na temat cechujących je własności, znajomości miejsc, w których można się ich spodziewać oraz ich przybliżonych (i rzadko wyrażanych wprost) definicji. Konieczność naprowadzających rozumienie, kontekstualnych definicji sytuacji wynika z rozbicia rzeczywistości społecznej na względnie autonomiczne, izolowane i heterogeniczne systemy uregulowanych działań, którymi rządzą odrębne uniwersa wiedzy, swoiste i wzajemnie nieprzekładalne. Wszystkie te instytucjonalne konteksty łączą się na poziomie wiedzy potocznej jednostki, odpowiednio zhierarchizowane konstytuują jej świat. Aby jednak zrozumieć działania i wartości realizowane w ramach określonych praktyk lub organizacji społecznych należy dysponować już wiedzą specjalistyczną. Innymi słowy na poziomie potocznej wiedzy o świecie, poszczególne praktyki dostępne są nam w pewnym znaczącym uproszczeniu (wiemy, że istnieją i co mniej więcej dzieje się w ich obrębie). Rozumienie ich partykularnych znaczeń lub wartości wymaga uszczegółowienia tych instytucjonalnych kontekstów w specjalistycznej refleksji. "Świat sztuki" (jak zwyczajowo określa się miejsce, w którym możliwa jest sztuka w ramach **instytucjonalnych teorii sztuki**¹⁹, których elementy tu wykorzystuję) jest jednym z takich kontekstów, regulujących zarówno sposoby tworzenia, jak i upowszechniania oraz odbioru dzieł

ramy to, co istnieje fizycznie. Ponieważ jedynym światem zasługującym na miano rzeczywistości jest właśnie rzeczywistość kulturowa, należy uznać aktywną i podstawową rolę języka w jego tworzeniu. Według Quine'a „a za nim Rorty'ego rzeczywistość pozajęzykowa istnieje realnie, ale jest tu sprowadzona do roli źródła zmysłowych pobudzeń. Nie ona jednak mówi, nie ona narzuca nam swoją organizację, uporządkowanie, nie narzuca się ona jako zestaw poklasyfikowanych przedmiotów, zjawisk, zdarzeń. To my dokonujemy odpowiadającego naszym interesom poznawczym, lub pozapoznawczym jej uporządkowania, to my mówimy o rzeczywistości. Dlatego te przedmioty „wyrażone” w języku należy traktować zawsze jako przedmioty postulowane. Zobacz: Quine W.V.O., *Przedmioty postulowane, a rzeczywistość (w:) Granice wiedzy..*, op. cit.; Pałubicka A., *Richard Rorty'ego wizja nauki, Poznańskie studia z filozofii nauki*, nr 13/1993

¹⁸ Wittgenstein L., *Dociekania filozoficzne*, Warszawa 1972, tezy 243- 248.

¹⁹ Mam tu na myśli cały zestaw koncepcji „obracający się wokół pojęcia „świat sztuki”, zaproponowanego przez A. Danto w tekście *The Artworld, Journal of Philosophy*, nr 1/1964; a zwłaszcza te jego interpretacje, które wypływają z antyesencjalistycznej estetyki analitycznej (przegląd koncepcji związanych z tym nurtem: Kiereś H., *Anglosaska estetyka analityczna (w:)* Stępien B., *Propedeutyka estetyki*, Lublin 1986; Hoaglund J., *Some institutional theories of art, The Journal of Aesthetic Education*, nr 20/1986), szczególnie zaś kolejne wersje instytucjonalnej teorii sztuki Georga Dickiego, zobacz np... Dickie G. *Aesthetics: An Introduction*, Indianapolis, 1971, *The Art Circle: The Theory of Art*, New York, 1984.

sztuki, określającym role artystów i widzów, obowiązujące definicje sztuki i sposoby jej interpretacji.

Zgodnie z tymi założeniami obiekt staje się dziełem sztuki nie w momencie tworzenia, ani po jego zakończeniu, ale po umiejscowieniu w ramach świata sztuki. Upowszechnienie obiektu (oprócz jego artefaktualności), który pretenduje do miana dzieła sztuki jest więc wstępnym warunkiem nadania mu statusu artystycznego. Oznacza to, iż zaistnienie w ramach świata sztuki jest ograniczeniem warunkującym dalsze procesy interpretacyjne: odczytywanie komunikatu zawartego w dziele, kontemplację jego formy, docieranie do intencji artysty itp., ponieważ właśnie to umiejscowienie nadaje obiektom status ukierunkowujący sposób jego rozumienia²⁰. Nie oznacza to zaś, że niemożliwe są prywatna twórczość i towarzysząca jej pełna autokreacja. W wypadku instytucjonalnych teorii sztuki pojęcia "dzieło sztuki", "artysta", nie posiadają wartości oceniającej, ale jedynie wskazują na kontekst, w którym te zjawiska są możliwe. Ta instytucjonalna "natura" sztuki była według mnie główną barierą w realizacji programu uwalniania sztuki spod wszelkich ograniczeń. Sztuka, która zrywa z kontekstem, w którym jest możliwa przestaje nią być, zaczyna podpadać pod inny schemat interpretacyjny. Nie ma to jednak nic wspólnego z oceną wartości i znaczenia, doniosłością tego rodzaju działań, nie eliminuje ich wagi, a jedynie odmawia prawa do miana sztuki (rozumianej w sposób nieoceniający).

Osobność świata sztuki jako specyficznego kontekstu, w którym możliwa jest sztuka jest warunkiem naszej umiejętności wyodrębniania jej spośród innych zjawisk społecznych, ale też głównym i niezbywalnym warunkiem tego, co artystyczne. Dlatego dużo bezpieczniejsze dla zachowania jego odrębności wobec zniekształcającej mocy definiowania sztuki przez socjologię w kategoriach esencjalistycznych jest przyjęcie takiej definicji sztuki, która nie determinowałaby jej natury, własności, form istnienia, związków ze światem w sposób zgodny z innymi założeniami, ale która czyniłaby je problematycznymi, koniecznymi do określenia w procesie badawczym towarzyszącym przemianom świata artystycznego. Takiego typu definicji dostarcza moim zdaniem instytucjonalna teoria sztuki G.Dickiego²¹(wskazująca na miejsce, w którym możliwa jest sztuka, a nie na jej istotowe własności, ograniczając tym samym represyjność teorii naukowych wobec sztuki; nie eliminuje więc jej istotnych własności poprzez wprowadzenie uniwersalnych warunków niezgodnych z nimi, ale czyni je przedmiotem badania. Stwierdza ona więc tylko społeczną oczywistość - sztuka istnieje i wskazuje dzięki czemu istnieje ona społecznie, resztę czyniąc problematyczną. Każdy podobny lub zbliżony sposób określania czym jest sztuka stawia w istocie więcej pytań, niż daje odpowiedzi. Nie jest to jednak paradoksalnie ułomność, ale największa zaleta antyesencjalistycznej refleksji nad sztuką.

C.

²⁰por Hudzik J.P., *Estetyka instytucjonalna (w:) Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, 1994, str.. 200- 201.

²¹por. przede wszystkim Dickie G., *The Art Circle...*, op. cit., str.. .80- 82

Uznanie identyczności tego, co społeczne i artystyczne wynikające z założonego powyżej sposobu istnienia sztuki nie oznacza całkowitej dostępności wartości i znaczeń realizowanych przez nią lub w jej ramach socjologicznym analizom. Założona jedność, identyczność pomiędzy nimi nie oznacza bowiem jedności znaczeń i wartości tworzonych w ramach poszczególnych praktyk społecznych. Innymi słowy fakt społecznego istnienia sztuki nie oznacza, iż znaczenia nadawane tym samym elementom rzeczywistości lub ich symbolicznym reprezentacjom w artystycznych kreacjach, są identyczne ze znaczeniami nadawanymi im w ramach innych praktyk społecznych nie oznacza też, że są one w sposób jednoznaczny weryfikowalne w odniesieniu do rzeczywistości empirycznej, a więc, że istnieje płaszczyzna, na której są one ekwiwalentne. Identyfikacyjny dla wszystkich praktyk społecznych jest sposób i warunki ich rzeczywistego istnienia, obiektywizacji tworzonych w ich ramach wartości, nie zaś swoisty dla każdej z nich dyskurs, logika, zasady ukierunkowujące sposób interpretacji- kreacji tego, co rzeczywiste, jego ewaluacji i wykorzystywania. Ta znaczeniowa i aksjologiczna (uwarunkowana odrębnością znaczeń i wartości, sposobów wyrażania, interpretacji świata, celów i ich uzasadnień, totalnej ideologii- dyskursu, logiki, reguł) niekoherencja, paralelność "światów" poszczególnych praktyk społecznych,²² dotyczy w stopniu bardzo silnym relacji pomiędzy światem nauki i sztuki, a w tym również socjologicznych badań nad zjawiskami artystycznymi. Na tej płaszczyźnie kłopoty zaczynają się przy próbie przekładu języka sztuki na język socjologicznego dyskursu, rozumienia sztuki przy pomocy narzędzi dostarczanych przez socjologię

1. Pierwszym problemem jest niedyskursywny zazwyczaj charakter dzieł sztuki. Trudność tę wyraża zdanie następujące "Pomiędzy zmysłowym i pojęciowym istnieje nieprzekraczalny dystans - nie da się form, kształtów, kolorów, wrażeń przełożyć na kategorie pojęciowe, bez uszczerbku dla zawartości tych ostatnich, zawsze pozostaje coś niewysłowionego (...)"²³. Każda próba opowiedzenia językiem socjologicznego dyskursu o przekazie zawartym w dziele odbiera dodatkowo sens wysiłkowi artysty, ponieważ z konieczności redukuje do minimum formę artystycznej wypowiedzi koncentrując się na treści. Próba opowiedzenia dzieła, sprowadzenie go do roli przekątnika komunikatu, odbiera znaczenie procesowi twórczemu oraz samemu dziełu, ponieważ zaświadcza, że to samo dałoby się powiedzieć inaczej, wprost, używając potocznego języka lub nie wykraczając poza jego instrumentalne użycie.

²² Idealna w tym wypadku wydaje się metafora gry (rysowana tu socjologiczna koncepcja sposobu uporządkowania społecznego świata i działania poszczególnych praktyk jest zresztą próbą wykładni wittgensteinowskiego sposobu rozumienia tej metafory) ponieważ tym co pozwala nam mówić o pewnym zespole działań jako grze jest fakt, że podporządkowane jest ono pewnym regułom i zasadom, ale jednocześnie swoistość tych reguł i zasad pozwala nam na stwierdzenie, że skończyliśmy grać w brydża, a zaczęliśmy grać w kanastę. Innymi słowy nie da się grać w jedną grę za pomocą zasad swiostych dla innej. Każda gra, podporządkowana innym zasadom, inaczej (re)konstruuje rzeczywistość, która jest jej przedmiotem, w obrębie której rozgrywa się ona. Ma to istotną konsekwencję dla pojęcia prawdy i obiektywności naukowej, pewne rodzaje wiedzy zdające sprawę z tego, co prawdziwe i obiektywne są prawomocne tylko w obrębie wspólnoty, (świata, gry), która akceptuje reguły nią rządzące, zasady kierujące poznaniem, przedłożeniową i wyartykułowaną wprost wizję świata, metaforę, która ją obrazuje, a więc to, co zgodne z jej paradygmatem..

²³ Dziamski G., *Dialektyka teorii i praktyki artystycznej w postmodernizmie. Adorno, Habermas, Lyotard.* (w:) *Adorno: pomiędzy moderną a postmoderną*, Zeidler- Janiszewska A., Warszawa - Poznań, 1991, str... 125.

2. Druga trudność wynika ze swoistości i heterogeniczności gier, światów, sztuki i nauki. W tym wypadku wystarczy wspomnieć Kuhnowską tezę o niewspółmierności światów związanych z różnymi paradygmatami uprawiania nauki²⁴ i jej różne interpretacje, tezę Quine'a o nieokreśloności odniesienia przedmiotowego teorii²⁵, o ich niezdeteminowaniu empirycznym, czy przyjrzeć się tezie Dawidsona- Rorty'ego o nieprzekładalności słowników poszczególnych teoretycznych wizji świata,²⁶ by wskazać, że problem zgodności znaczenia tych samych wyrażań, problem zgodności odniesienia przedmiotowego tych samych terminów stosowanych w ramach różnych, konkurencyjnych teorii naukowych, czy różnych systemów wiedzy dotyczy w stopniu dużo silniejszym współmierności dyskursów (znaczeń) sztuki i nauki. Na pytanie, co artysta chciał powiedzieć tworząc dzieło sztuki, można odpowiedzieć odsyłając do samego dzieła sztuki, ponieważ tworząc je wyraził on to, co chciał powiedzieć. Znaczeń sztuki i tego, co ona wyraża nie da się opowiedzieć w przekładzie na znaczenia i sposób wyrażania obowiązujący w ramach wiedzy naukowej, ponieważ każda taka próba prowadzi do zniekształceń polegających na wpisaniu w dzieło sztuki przekazów, których ono nie zawiera, przekształcenie go z tekstu artystycznego w naukowy.

3. Trzecia trudność dotyczy niedostępności pewnych aspektów działania twórców lub odbiorców, jako nie poddających się pojęciowej artykulacji lub jako nie istniejących społecznie. Próba opowiedzenia, co czujemy lub czego doznajemy patrząc na dzieło sztuki, podobnie, jak opowiedzenie tego dzieła sztuki nie może dojść nigdy do skutku bez zubożenia lub zniekształcenia tych odczuć.

4. Ostatni z problemów, nie zamykający jednak ich możliwego zestawu, dotyczy różnic definicji sytuacji, tych samych sytuacji w ramach świata nauki i sztuki. Socjologowie zazwyczaj nie próbują nawet tej różnicy zachować, ale raczej (re)konstruuja prawomocne w ramach świata sztuki definicje, tak, aby pozostawały one w zgodzie z innymi, konstytuującymi wiedzę o świecie obowiązującą w ramach socjologicznego dyskursu.²⁷

D.

Wszystko powyższe wskazuje na fakt, iż pomimo tego, że sztuka możliwa jest tylko społecznie, to nie wszystko, co jej dotyczy da się wyrazić w kategoriach socjologicznego dyskursu, wyjaśnić

²⁴Kuhn T.S., *Struktura rewolucji naukowych*, op. cit.; tegoż, *Dwa bieguny. Nowatorstwo i tradycja w badaniach naukowych*, Warszawa 1985, cz. II r. 12, 13..

²⁵Quine W.V.O., *Dwa dogmaty empiryzmu (w:) Z punktu widzenia logiki. Eseje logiczno-filozoficzne*, Warszawa, 1969; tegoż, *Trzy niezdeteminowania (w:) Filozofia języka*, Stanosz B. (red.), Warszawa, 1993.

²⁶zobacz np.. Kmita J., *Rorty i Putnam wobec relatywizmu kulturowego (w:) Miedzy pragmatyzmem, a postmodernizmem. Wokół filozofii Richarda Rorty'ego*, Szahaj A. (red.), Toruń, 1995.

²⁷Stosunek socjologa do sztuki, z powodu istniejącej różnicy gier w których możliwe są sztuka i socjologia oraz z powodu wyróżnienia w naszej kulturze nauki jako tej, która prawomocnie orzeka o świecie w ogóle, przypomina stosunek odkrywców nowego ładu, lub kolonizatorów wobec dzikich i ich kultury napotykanych na tym lądzie. Ponieważ nie są oni w stanie odrzucić kultury własnej, bez przekształcenia się w kogoś (coś) innego, nie mogą porzucić własnej wiedzy o świecie, determinującej możliwe definicje sytuacji, kiedy napotykają "innych" lub rzeczy dziwne, nieobecne w zakresie ich świata obiektywnego, to tworzą takie tych rzeczy definicje, w taki sposób je określają, aby możliwe było pomyślenie tych rzeczy w ramach dostępnego im samym świata. To dodanie nowych elementów nie jest więc dodaniem ich w znaczeniu takim, jakie mają dla "dzikich", ale w takim, które jest możliwe w świecie w którym uczestniczą. Tej metafory nie należy rozumieć zbyt dosłownie, nie mniej oddaje ona dobrze mechanizm (re)konstrukcji przedmiotów poznania socjologicznego.

poprzez relatywizację swoistych dla niej znaczeń oraz wartości do znaczeń i wartości tworzonych i stosowanych w ramach socjologii. Przyczyną, jak powiedzieliśmy wyżej nie jest pozaspołeczny charakter sztuki, ale odrębność dyskursów sztuki i nauki. Ponieważ uważam, że tę odrębność należy uszanować (podobnie, jak szanujemy odrębność i swoistość innych kultur, tradycji, narodów, traktując jednocześnie taki wobec nich stosunek jako jeden z wielu standardów obowiązujących w naszym kręgu kulturowym) tak, aby możliwe było jej zachowanie, potencjalne sposoby uprawiania socjologii sztuki, o których myślę powinny być podporządkowane kilku zasadom. Pierwszą określić można jako rezygnację z poznania, którego celem byłaby re-konstrukcja znaczeń i wartości, reguł i zasad świata sztuki i jej samej, w sposób, który byłby do przyjęcia w ramach dyskursu socjologicznego i który jednocześnie narzucano by jako prawdę o sztuce. Oznacza to porzucenie zamiaru kulturowego przededefiniowania sztuki i nowego osadzenia jej w kulturze, w kategoriach prawdy o niej, czy poprzez zaproponowanie jedynie prawomocnego sposobu myślenia o niej, który dodatkowo polegałby na jej relatywizacji w terminach uznawanych za obowiązujące w ramach całości socjologicznej wiedzy o świecie.²⁸ Druga zasada wyraża konieczność/ możliwość zarzucenia pytania: " Czym sztuka jest w ogóle ? " oraz odpowiedzi na nie, i zastąpienie ich obu założeniem, aby nie definiować jej w sposób esencjalistyczny, ale na tyle ogólnie i w taki sposób, aby nie czynić istotą sztuki tego, co z jej własności uchwycono w pojedynczym momencie historycznym lub tego co działo się z nią w przeszłości. Innymi słowy zdefiniować ją tak, aby jednym z problemów badań uczynić również definicję lub definicje sztuki funkcjonujące w zakresie społecznej wiedzy o sztuce. Uczynić nim więc sposób jej kulturowej artykulacji, osadzenia w ramach społecznych działań i wiedzy. Trzecie założenie wymaga uzupełniającego wstępu. Dotyczy on permanentnego i równie, jak uporczywie- istotnego złudzenia, któremu zdają się ulegać socjologowie. Paradoksalne jest bowiem to, że pomimo, iż koncentrują oni swoją uwagę na analizie społecznych uwarunkowań różnych zjawisk to nie uznają lub nie przyjmują do wiadomości społecznego charakteru samej socjologii, jej zależności od kontekstu, w którym jest ona uprawiana i w ramach którego upowszechniane są efekty jej procesów badawczych. Tymczasem socjologia jest możliwa na takich samych zasadach, na jakich możliwa jest sztuka. Jest więc możliwa tylko w pewnym specyficznym kontekście wiedzy, regulującym odpowiadający mu system uporządkowanych instytucjonalne działań. Nic nie upoważnia nas do traktowania jej w sposób wyjątkowy, jako nie podlegającej wpływowi kulturowego kontekstu enklawie, uprzywilejowanej poznawczo, w ramach której odkrywa się społeczne zdeterminowanie innych praktyk społecznych. Nic oprócz socjologicznego etosu i społecznego wizerunku tej dziedziny wiedzy i badań. Jej wiedza w ogromnej mierze jest arbitralna i tautologiczna, uzasadniona jedynie przez odniesienie do niej samej lub jej nie wyrażanych założeń. Pozostaje, jak inne rodzaje wiedzy we władzy języka. Języka, który jest rzadko (nie jest nigdy ?) przeźroczystym medium za pomocą którego docieramy lub

²⁸Nie oznacza to oczywiście rezygnacji z demaskatorskiej roli socjologii lub jej funkcji krytycznej. Uważam za cenne podporządkowane takim celom socjologiczne rekonstrukcje pewnych zjawisk społecznych, pod warunkiem jednak uznania ich za jedną z wielu możliwych ich interpretacji, nie zamykając ostatecznie ich innych możliwości.

komunikujemy pozajęzykowe stany rzeczy, ale zazwyczaj (zawsze?) jest aktywny wobec procesu poznania i rozumienia rzeczywistości, nie tylko go umożliwia, ale również ukierunkowuje i modeluje²⁹. Ponieważ jedyną rzeczywistością posiadającą znaczenie, a więc rzeczywistością intersubiektywną, (rzeczywistością właśnie !), która jest nam dostępna jest ta wyrażona w języku, ta nazwana w jej doświadczaniu lub ta, która wyprzedza to doświadczanie, wiedza socjologiczna jest do pewnego stopnia autotematyczna. Socjologowie nie badają więc nagich faktów, ale bądź ich teoretyczne hipostazy, projektowane zgodnie z konkretną całością wiedzy uznawanej za wiedzę socjologiczną zbudowaną wokół określonej "tradycji"³⁰ lub w zgodzie z wyrażonymi implicite i explicite założeniami teoretycznymi, albo fakty kulturowe, zgodnie ze znaczeniem i wartościami nadanymi im w ramach innych praktyk społecznych lub generalniej w ramach świata potocznego. We wszystkich możliwych wariantach procesu poznawczego³¹ sankcją dla uzyskiwanej w jego efekcie wiedzy jest zgoda, consensus społeczności badaczy lub społeczności szerszej. Zgoda zarówno na prowadzące do osiągnięcia wiedzy metody, jak i na dopuszczalny, możliwy do pomyślenia jej kształt i zawartość. Socjologiczną wiedzą nie jest więc to, co zgodne z nieuwarunkowaną językowo rzeczywistością, faktami, ale to, co zgodne z socjologicznym dyskursem, z przedzałożeniami określającymi dopuszczalne sposoby rozumienia świata w jego ramach i teoretycznymi założeniami.

Ponieważ zaś wiedza socjologiczna nie może posiadać innej sankcji, niż zgoda społeczności naukowej na taki, a nie inny jej kształt, niemożliwe jest wyrwanie się z błędnego koła wiedzy i władzy, teoretycznych założeń i produkowanych przez nie obrazów rzeczywistości, interesów społeczności socjologów i przyjmowanej przez nich postawy wobec świata, naszej wiedzy o świecie i jej "odkrywanego" przez nas tego świata kształtu. Jeśli się z tym zgodzimy to okaże się, iż problemem nie jest to, że socjologia bada raczej stworzone przez siebie artefakty niż fakty ale iż trwa w odwrotnym przekonaniu. Konieczne/ możliwe jest więc rozbudzenie wśród samych socjologów świadomości, iż nie tylko rzeczywistość jest konstruowana społecznie, ale także, że socjologowie przykładają do tego swoją rękę i że sami temu procesowi podlegają. Konieczne/możliwe jest więc rozbudzenie świadomości, i to jest właśnie trzecie założenie projektowanej możliwej podstawy dla uprawiania socjologii sztuki, iż socjologiczne badania nad sztuką są zawsze działalnością również kulturotwórczą, a wiedza socjologiczna jest autotematyczna, identycznie zależna od kontekstu, w którym jest możliwa, jak pozostałe jej rodzaje. Jest to propozycja przekształcenia ułomności w narzędzie czyniące z poznania socjologicznego jedną z wielu równie nieuprawnionych interpretacji składających społeczny, sensowny ludzki świat. Te trzy założenia mogą być stosowane w ramach różnych

²⁹Zobacz np.. Lee Whorf B. *Język, myśl, rzeczywistość*, Warszawa, 1982; Sapir E., *Kultura, język, osobowość*, Warszawa, 1978; Berger P. L., Luckmann T. *Spoleczne tworzenie rzeczywistości*, op. cit., r. *Język a wiedza życia codziennego*, Quine W.v .O. , *Zakres i język nauki (w:) Granice wiedzy i inne eseje*, op. cit. ; Rorty R. *Filozofia a zwierciadło natury*, op. cit., r. VI, *Epistemologia a filozofia języka*, i inne

³⁰Zobacz Sady W. *Larry Laudana modele racjonalności*, *Colloquia Communia*, nr 1-3/ 1991, str.. 109-111.

³¹Przyjmuję tu klasyfikację procesów poznawczych dokonaną przez A. Zybertowicza, wyróżnił on cztery możliwe ich rodzaje: odtwarzanie treści doświadczenia społecznego, odkrywanie zawartości istniejących gier kulturowych, redefiniowanie gier kulturowych, projektowanie nowych obszarów doświadczenia. Zobacz Zybertowicz A., *Przemoc...*, op. cit. , str... 128-158.

konkurencyjnych, czy równoległych sposobów uprawiania socjologii sztuki. Jeden z nich chciałbym przybliżyć wskazując na jego główne założenie i określając przedmiot badań. Zgodnie z instytucjonalnym podejściem w uprawianiu socjologii sztuki, bo to mam na myśli, a którego elementy przedstawiłem wcześniej, sztuka jest możliwa, tak jak pozostałe praktyki społeczne w specyficznym, względnie autonomicznym kontekście wiedzy i regulowanym przez niego systemie instytucjonalnym- świecie sztuki i to jego analiza powinna stać się głównym problemem badań. Właściwym przedmiotem tego rodzaju socjologicznych badań nad sztuką są więc

1. Zasady i reguły rządzące światem sztuki, wiedza na temat sztuki (zarówno potoczna, jak i specjalistyczna), obowiązujące definicje sztuki, reguły i zasady rządzące procesem upowszechniania sztuki oraz sposoby realizacji tych reguł w praktyce artystycznej, upowszechnianiu i odbiorze. Świat sztuki traktowany jest tu zgodnie z intencją P.Bourdieu (i innych),³² podobnie, jak może być potraktowany świat nauki: jako przestrzeń walki o prestiż i autorytet pozwalające na sprawowanie władzy w jego ramach, ustanawianie partykularnych znaczeń i wartości, stwarzanych przez pewne osoby lub grupy osób, obowiązującymi, sprawowanie przez ten fakt kontroli nad procesami przebiegającymi w jego ramach, wyznaczenie dopuszczalnych ich form zgodnych z interesami tych grup lub osób.

2. Instytucjonalny i organizacyjny wymiar świata artystycznego, sposób funkcjonowania instytucji związanych z procesami tworzenia, upowszechniania i odbioru sztuki.

3. Związki pomiędzy światem sztuki, a szeroko rozumianymi kontekstami kulturowymi funkcjonującymi bądź w postaci wiedzy potocznej organizującej kształt społecznej rzeczywistości, bądź w postaci światopoglądów rozumianych jako uniwersa symboliczne uzasadniające dopuszczalne formy i zawartość wiedzy potocznej.

4. Związki łączące świat sztuki z innymi praktykami i organizacjami społecznymi rozpatrywane w kategoriach wiedzy i władzy, wzajemnych wpływów i ograniczeń. Szczególnie interesujące mogą być badania poświęcone analizie związków pomiędzy światem nauki i sztuki rozpatrywanych w kategoriach walki o prawomocny sposób określania zjawisk artystycznych. W ten sposób jednym z istotnych przedmiotów socjologicznych badań nad sztuką jest analiza również socjologicznego sposobu jej rozumienia rozpatrywana w kategoriach walki o prawomocną definicję sztuki.

5. Proces stwarzania wiedzy o sztuce i jej upowszechniania rozważany jako następujące po sobie akty komunikacyjne określające społeczne znaczenie sztuki, sposoby jej rozumienia, warunki stawiane przed nią i artystą, ograniczenia procesu twórczości i upowszechniania.

Analiza powyższych zagadnień nie odpowie nam na pytanie, czym sztuka jest w ogóle, ale co o niej wiadomo tutaj i teraz. Dodatkowo odpowie na to pytanie nie tylko w sposób prowizoryczny i zrelatywizowany do tego miejsca i czasu, w którym rozgrywa się przedmiot jej badań, ale także

³²zobacz np.. Bourdieu P., *Specyfika dziedziny naukowej i społeczne uwarunkowania wiedzy*" w ; " *Kryzys i schizma. Antyscjentystyczne tendencje w socjologii współczesnej*, Mokrzycki E. (red.), Warszawa, 1984; Shapin S., *Historia nauki i jej socjologiczne rekonstrukcje (w:) Mocny program socjologii wiedzy*" ,op. cit.,

w sposób nieuprawniony, bo nie odniesiony do żadnej pozakulturowej zasady lub instancji, ideologiczny, ale świadomy i zamierzony w tych pozornych ułomnościach.

E.

Tak określona socjologia sztuki nie dociera do prawdy o niej, ale bądź tę prawdę tworzy albo odtwarza jej wersję zgodną z wiedzą na temat sztuki obowiązującą w świecie sztuki i potoczności. Jest więc metaforyczna, bądź dosłowna³³, poszerza zakres możliwych sposobów myślenia o niej lub sankcjonuje dotychczasowe. W obu wypadkach racją dla niej jest zgoda pewnej liczby osób, nie zaś trafne odzwierciedlanie rzeczywistości pozakulturowej. Socjologia sztuki, o której myślę, jest jedną z wielu możliwych interpretacji zjawisk artystycznych, nie zaś ich ostatecznym i uniwersalnym ich wyjaśnieniem i to w duchu walki z fałszywą świadomością. Interpretacją, która świadoma niemożności dotarcia do wewnętrznych sensów związanych z praktyką artystyczną, dotarcia do istoty sztuki, określenia jej prawdziwych znaczeń, poprzestaje na dorzuceniu do możliwych sposobów rozumienia sztuki własnego sposobu jej pojmowania. Taka socjologiczna interpretacja zjawisk artystycznych wymaga odrzucenia wyjątkowego statusu socjologii i ustawienia ustanawianych przez nią prawd na równi z innymi dostępnymi nam, stwarzanymi w innych kontekstach wiedzy, jako równie nieuprawnionych i od tych kontekstów zależnych. Efektem jej procesów poznawczych nie jest ostateczne zamknięcie prawdy o sztuce, choćby historycznej, w określeniu czym jest ona na pewno i jakie jest jej miejsce w społecznym świecie, ale proces opowiadania o niej w sposób określony przyjętą perspektywą lub otwarciem nowych, potencjalnie istotnych przestrzeni interpretacyjnych.

³³Na temat tego rozróżnienia Rorty R., *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge, 1989, r. I

II. Teoretyczna podstawa postępowania badawczego- założenia i modele.

Po wstępnych uwagach określających generalną opcję teoretyczną, na której opiera się postępowanie badawcze w tej pracy, chciałbym przystąpić do jej konkretyzacji i zrekonstruować modele teoretyczne, o których pisałem we "Wstępie". Aby tego dokonać konieczne będzie bliższe przyjrzenie się naturze procesów instytucjonalizacji i samych instytucji społecznych, skonkretyzowanie założeń instytucjonalnej teorii sztuki, na której opierają się wykorzystywane w pracy modele oraz dokładniejsze określenie natury procesu upowszechniania i jego znaczenia w procesach artystycznych. Po tych działaniach możliwe będzie zrekonstruowanie "Ogólnego modelu funkcjonowania świata artystycznego", "Ogólnego modelu upowszechniania sztuki", "Modelu funkcjonowania świata sztuki w ramach systemu społecznego o charakterze monocentrycznym z dominacją państwa" oraz "Modelu upowszechniania sztuki w systemach społecznych o charakterze monocentrycznym z dominacją państwa".

Modele te, zgodnie z założeniami metodologicznymi pracy staną się następnie podstawą dalszej analizy umożliwiającej osiągnięcie celów badawczych pracy.

1. Instytucje i związki pomiędzy nimi.

Koncepcja świata sztuki G. Dickiego określana jest jako minimalistyczna³⁴. Dlatego też, aby stać się przydatna w badaniach socjologicznych wymaga rozwinięcia i uzupełnienia. Szczególnie przydatne może okazać się wzbogacenie koncepcji "instytucjonalnej natury sztuki". Pozwalają na to, stosunkowo dobrze rozwinięte w socjologii wątki poświęcone instytucjonalizacji. Funkcję dopełnienia koncepcji Dickiego doskonale może spełniać model procesu instytucjonalizacji P.Bergera i T.Luckmanna³⁵.

Po pierwsze dlatego, iż podobnie jak w ramach "its" uwaga skierowana jest tu na społeczną wiedzę, jej strukturę, zasady nabywania i dystrybucji, na świadomościowym kontekście, który czyni możliwymi poszczególne praktyki.

Po drugie, wybór tego modelu procesu instytucjonalizacji pozwala nie tylko na zrekonstruowanie miejsca praktyki artystycznej w ramach społecznego świata (a poprzez to określenie ich instytucjonalnych relacji i związków na poziomie działań), ale również stwarza możliwość rekonstrukcji sposobu uzasadniania tego miejsca zawartego w uprawomocnieniach tworzonych przez "świat sztuki".

Po trzecie, obie teorie minimalizują do niezbędnego poziomu ilość i kategoryczność założeń dotyczących ich przedmiotu, nie wyjaśniają ich w kategoriach natury i niezmiennego zestawu własności, ale czynią je problematycznymi, możliwymi/ koniecznymi do ustalenia w trakcie badań.

³⁴Por. Hudzik J.P. *Estetyka instytucjonalna*, op. cit.

³⁵Wszystkie tezy i założenia dotyczące instytucjonalizacji zaczerpnięte zostały z książki P.L.Bergera i T.Luckmanna "Społecznie tworzenie rzeczywistości", op. cit., zwłaszcza z jej cz. II *Społeczeństwo, jako rzeczywistość obiektywna*, str.. 85-202, stąd poniżej brak szczegółowych przypisów.

Po czwarte, obie koncepcje zbliża koncentracja na sposobach funkcjonowania instytucji w ramach "rzeczywistości dnia codziennego" i na potocznych sposobach ich uzasadniania. Język, a raczej mowa, jest w obu wypadkach traktowany, jako narzędzie umożliwiające kreowanie świata, nie zaś jako neutralne wobec rzeczywistości narzędzie jej wyrażania, jej przeźrocyste medium.

Po piąte, identyczne są ideologiczne i etyczne implikacje obu teorii: rezygnacja z próby narzucania "poprawnej i właściwej" definicji przedmiotu, zgoda na relatywizm i równoważność poznawczą, nie roszczenie sobie prawa do stanowienia absolutnych prawd itd.

Model instytucjonalizacji stworzony przez Bergera i Luckmana zasada się na założeniu o społecznym charakterze rzeczywistości i przyznaniu współdziałającym jednostkom zdolności kreowania społecznego świata i jego obiektywizacji. Jednocześnie samoświadoma jednostka istnieje tylko i wyłącznie dzięki tej społecznie skonstruowanej rzeczywistości, zinternalizowanej lub oddziaływującej z zewnątrz. Podstawą nieustającego procesu "eksternalizacji- obiektywizacji- internalizacji" są zwrócone na siebie działania podmiotów. Działania, zgodnie z regułą maksymalnej ekonomiczności mają tendencję do przekształcania się w nawyk, którego reguły stają się elementami naszej wiedzy. Działanie przekształcone w nawyk ulega typizacji, typizowane jest ono samo, typizowani są działający i ich motywy. Wzajemność typizacji i ich przekładalność oznacza pojawienie się instytucjonalizacji. Jest więc ona jednoznaczna z ujęciem działania w reguły, z objęciem go kontrolą społeczną. Pewien sposób działania staje się instytucją, kiedy jest jedyną możliwą do pomyślenia drogą jego realizacji i narzuca się realizującym go jako niekwestionowana realność. Zinstytucjonalizowane działanie jest zawsze obiektywne dla osób je realizujących. Obiektywność ta zostaje wzmocniona przez uprawomocnienia, wyjaśniające i uzasadniające ją. uprawomocnienie dyktuje właściwą interpretację, a poprzez to zapewnia jednolitość poznawczą i normatywną. Funkcjonalność systemu instytucji, rozumiana, jako wzajemne uporządkowanie ich ząbających się działań nie jest koniecznym warunkiem społecznego ładu. Integracja dokonuje się na poziomie wiedzy, uprawomocnień, częściowo zaś tylko na poziomie działań. Głównym źródłem porządku w odniesieniu do konkretnych jednostek jest język, który konstruuje społeczny zasób wiedzy. Jednostka wie, że świat jest uporządkowaną całością i ten rodzaj wiedzy pozwala jej na wyjaśnienie zarówno funkcjonalności, jak i dysfunkcjonalności systemu instytucji³⁶

Instytucje są uobecnianie przez wykonywanie ról będących realizacją reguł rządzących praktykami. Z podziałem ról związany jest odpowiadający mu podział wiedzy. Poprzez wykonywanie ról jednostka partycypuje w społecznym zasobie wiedzy (w tym, co wiadomo powszechnie)- ogólnych zasadach podziału rzeczywistości i wiedzy, w znajomości typów działających i działań; oraz w wiedzy specjalistycznej umożliwiającej granie konkretnej roli.

Podział pracy oraz działań jest przyczyną powstawania " wyodrębnionych obszarów sensu"³⁷, enklaw działań i wiedzy. Istnieją one, pomimo swojej samodzielności poznawczej i

³⁶ Coraz bardziej problematyczne staje się rola kultury, jako wyodrębnionego systemu, którego rolą jest uprawomocnianie pozostałych elementów systemu społecznego, ale nie przeczy to możliwości uprawomocniania przez nią świata zrelatywizowanego do konkretnej jednostki, poprzez tej jednostki światopogląd.

³⁷ Por. Sójka J., *Pomiędzy filozofią, a socjologią. Społeczna filozofia Alfreda Schutza*, Warszawa, 1991, str.. 86.

normatywnej, tylko dzięki "rzeczywistości dnia codziennego". Tylko tutaj są bowiem możliwe symbolizowanie i komunikacja. Doświadczenia mające miejsce w enklawach stają się znaczące tylko dzięki "potoczności". Innymi słowy, rozumiemy to, co przeżyliśmy w enklawach dzięki narzędziom interpretacyjnym funkcjonującym w "rzeczywistości dnia codziennego" i wiedzy na jej temat.

Uprawomocnienia przypisane instytucjom funkcjonują na różnych poziomach teoretycznych. Dla konstruowanego tu modelu szczególnie interesujące są tzw. "uniwersa symboliczne", które sankcjonują całość porządku społecznego. "Kompleksy tradycji teoretycznych, które integrują różne obszary znaczenia i ujmują porządek społeczny jako symboliczną całość", jak określają je Berger i Luckman, stanowią (a raczej stanowiły) jednolity układ odniesienia znaczeń i działań.³⁸ Dzięki nim świat jest całością sensowną i zrozumiałą zarówno na poziomie jednostkowym, jak i społecznym. Jednak jaka jest to całość, jakie przypisuje się znaczenie jej elementom zrelatywizowane jest światopoglądem konkretnej jednostki.

Koncepcję powyższą chciałbym wzbogacić poprzez wprowadzenie rozróżnienia dokonanego przez J. Wieand³⁹, rozróżnienia pomiędzy "action institutions" i "person institutions". Sens tego rozróżnienia oddaje podział na "instytucje- praktyki" i "instytucje- organizacje"⁴⁰. Definiowanie instytucji jako praktyki odpowiada koncepcji Bergera i Luckmana i ogólnie interakcjonistycznemu sposobowi ich ujmowania. Instytucją -praktyką jest każde działanie podporządkowane kontroli, zawierające reguły, które wykonujący je rozumieją. Praktyki zawierają, oprócz działań podporządkowanych regułom uprawomocnienia w postaci "subuniwersów wiedzy".

"Instytucje-organizacje" są zorganizowanymi i sformalizowanymi zespołami ról, wyposażonymi w materialne środki działania, posiadającymi personel działający z ich ramienia, ściśle określone cele, metody i środki ich realizacji. Taki sposób definiowania instytucji odpowiada koncepcjom B. Malinowskiego, J. Szczepańskiego, P. Rybickiego i innych.

Oba powyższe typy instytucji funkcjonują w społecznej rzeczywistości, a zależności pomiędzy nimi można opisać następująco:

-organizacje wyznaczają długofalowe cele osiągnięte przez praktyki, oraz metody i środki ich realizacji. Odpowiadają również za dostarczanie materialnych i idealnych środków działania. Sprawują również zewnętrzną, formalną kontrolę nad praktykami i realizującymi je osobami. Kontrolują i sankcjonują przede wszystkim realizację kulturowo i społecznie ustanawianych celów, oraz sposobów ich osiągnięcia. Uprawomocniają one nie tylko określoną praktykę, ale również odpowiadający jej lub z nią związany fragment porządku instytucjonalnego.

³⁸ Współcześnie, jak zaznaczono w przypisie 3, pełnią one taką rolę w odniesieniu do konkretnych jednostek, których światopoglądy różnią się sposobem wykorzystywania tego stale modyfikowanego "uniwersum symbolicznego". Innymi słowy powinno być ono interpretowane, jako "magazyn sensów i znaczeń", pozwalający dowolnie wykorzystywać swoją zawartość, raczej niż stała i niezmienna, znacząca struktura tych elementów, dostępna i identyczna dla wszystkich w taki sam sposób.

³⁹ Por. Dickie G., *The Art Circle, op. cit.*, str. 52

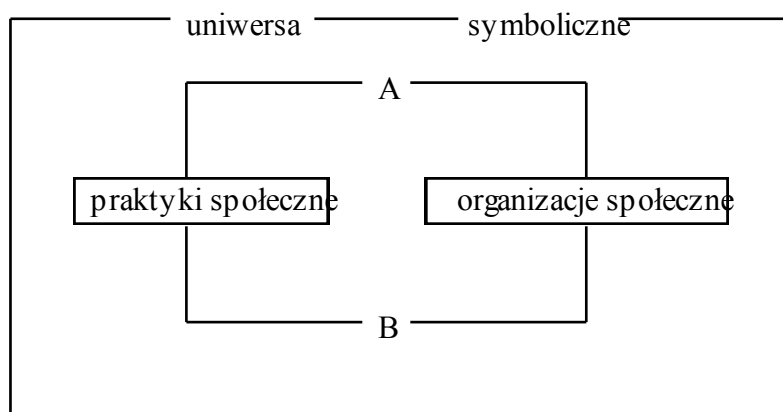
⁴⁰ Podział ten odpowiada z kolei klasyfikacji dokonanej przez B. Malinowskiego w artykule *Instytucje i instytucjonalizacja jako kategorie teoretyczne socjologii*, *Studia socjologiczne*, nr 1/1989.

Jednocześnie każda organizacja, poprzez swoje działania i uprawomocnienia uobecnia całość porządku społecznego. (relacja "A")

-Praktyki realizują ustanowione przez organizacje cele, tak, że organizacje w rzeczywistości działają poprzez odpowiadające im praktyki. Jednocześnie cele i środki ich osiągnięcia, wyznaczone w ramach organizacji zostają przekształcone tak, aby odpowiadały wartościom i normom istniejącym w praktykach. Praktyki odpowiedzialne są również za kontrolę wewnętrzną i nieformalną osób działających z ramienia organizacji, nadzorują więc proces szeroko rozumianej socjalizacji jednostek, internalizacji norm i wartości. Zawierają one również uprawomocnienia sankcjonujące działalność organizacji na poziomie praktyk (relacja "B")

Organizacje i praktyki nie zawsze są ze sobą zgodne. Ideał funkcjonalności systemu instytucji nigdy nie zostaje osiągnięty i sam może zostać uznany za uprawamocniający projekt. W modelowym przykładzie zbiorowości organizacje kreują "instytucjonalną ramę", wymagającą wypełnienia poprzez konkretne działania. Wypełnienie to dokonuje się w ramach praktyk i może przebiegać w bardzo różnorodny sposób, odpowiadający specyfice poszczególnych ich typów. Zazwyczaj jednak działania realizowane w ramach praktyk wykraczają również poza tego rodzaju "ramę". Stąd też konieczność istnienia uniwersów symbolicznych, zawierających odpowiedzi na pytania wynikające z tego rodzaju niezgodności, uprawamocniających na poziomie jednostkowym całość systemu instytucjonalnego. Integracja tego typu istotna jest przede wszystkim dla działających w ramach "rzeczywistości dnia codziennego" jednostek, ponieważ obydwa typy instytucji stykają się właśnie na poziomie podmiotu, realizującego praktyki i działającego z ramienia organizacji.

Omawiany powyżej model można przedstawić następująco:



Schemat nr 2: Model związków pomiędzy praktykami i organizacjami społecznymi w ramach porządku instytucjonalnego.

2. Świat artystyczny, jako społeczna praktyka

Uzupełnienie modelu świata artystycznego, zaproponowanego w ramach koncepcji G.Dickiego, o wyżej przedstawiony schemat systemu instytucji, wymaga pełniejszego wyartykułowania założeń instytucjonalnej teorii sztuki, skrótowo i powierzchownie zaprezentowanych we wstępie.

Instytucjonalna teoria sztuki skoncentrowana jest nie na dziele sztuki, ale na kontekście w którym się ono pojawia i który umożliwia przemianę "zwykłych przedmiotów" w artystyczne, oraz na próbach uchwycenia specyficznego statusu⁴¹ tych ostatnich. Statusu pozwalającego na odróżnienie dzieł sztuki od innych przedmiotów funkcjonujących w społecznej przestrzeni. W ramach tego rodzaju koncepcji odrzuca się wszelkie próby definiowania obiektów artystycznych poprzez wskazanie zespołu niezmiennych własności tkwiących w nim samym. Przyjmuje się natomiast, iż obiekt staje się dziełem sztuki poprzez i dzięki umiejscowieniu w ramach społecznej praktyki, która umożliwia tworzenie i upowszechnianie dzieł. Tego rodzaju kontekst jest koniecznym warunkiem artystycznej waloryzacji obiektu. Kontekst ten jest społeczną praktyką tworzą go role i działania, oraz ich uprawomocnienia. Podstawową jednostką strukturalną tej praktyki jest według G.Dickiego "grupa prezentacyjna" ("presentation group"⁴²). Tworzą ją osoby ujmowane w kontekście wykonywanych przez nie ról: artystów i publiczności. Grupa ta jest podstawowym i koniecznym warunkiem wstępnym tworzenia dzieł sztuki i ich obiektywizacji.

"Rola artysty ma dwa podstawowe aspekty. Po pierwsze(...), świadomość, iż to, co jest tworzone z zamiarem prezentacji jest sztuką. Po drugie, umiejętność stosowania rozmaitych technik artystycznych, która czyni osobę dysponującą nimi zdolną do tworzenia dzieł określonego rodzaju⁴³". Rola artysty może być określona jako "(...) intencjonalne tworzenie obiektów, których istotą jest to, że są lub będą zaprezentowane publiczności"⁴⁴

Rola artysty może być realizowana w rozmaity sposób. Poszczególnymi dziedzinami sztuki rządzą odpowiadające im konwencjonalne reguły, które stale przekształcane nie powodują jednak zmiany charakteru sztuki, jako odrębnego rodzaju praktyki społecznej.

"Rola publiczności posiada także dwa centralne aspekty. Po pierwsze aspekt ogólny, który jest charakterystyczny dla wszystkich członków publiczności, mianowicie, świadomość, że to, co jest jej przedstawiane jest sztuką. Po drugie (...) posiadanie różnego rodzaju wrażliwości i kompetencji, które sprawiają, iż osoba je posiadająca jest zdolna do odbierania i rozumienia określonego rodzaju sztuki jej prezentowanego⁴⁵". Rolę odbiorcy może grać każda osoba, która zna zasady podziału wiedzy i praktyk funkcjonujących w społecznej rzeczywistości. Konieczne dla jej wykonywania jest więc przede wszystkim dysponowanie zdolnością umiejscawiania

⁴¹ Por. Dickie G., *The Art Circle...*, op. cit., str. 17-29, 49-71.

⁴² ibidem, str. 52.

⁴³ ibidem str. 72

⁴⁴ ibidem, str. 72

⁴⁵ ibidem, str. 72

praktyki artystycznej w odpowiadającym jej subuniwersum wiedzy. Rola odbiorcy jest konieczna dla tworzenia dzieł sztuki, ponieważ artysta zakłada jej istnienie tworząc obiekty, których podstawową własnością jest konieczność zaprezentowania ich publiczności. Dopiero odbiór konstytuuje dzieło sztuki jako społeczny fakt, realizując jego zamierzoną przez artystę istotę⁴⁶

Tworzenie sztuki zakłada więc istnienie pewnej struktury pewnej struktury przekonaniowej, która określa reguły rządzące tego rodzaju praktyką. Strukturę tę tworzy podzielana przez artystów i publiczność wiedza określająca, czym jest sztuka, kto i w jaki sposób ją tworzy, kto powinien i może ją odbierać, w jaki sposób należy ją interpretować itd. Wiedza ta podzielana przez artystów i publiczność na najbardziej ogólnym poziomie, stanowi kontekst dzięki któremu możliwe jest tworzenie dzieł sztuki i ich odbiór.

Całość, na którą składają się działania, role i wiedza; umożliwiającą tworzenie i odbiór sztuki G. Dickie nazywa światem sztuki ("Artworld"). Jest on zgodnie z intencją tego autora raczej praktyką, niż organizacją, chociaż te ostatnie uczestniczą w tworzeniu i upowszechnianiu dzieł sztuki (galerie, muzea, fundacje itd.), nie są one jednak konieczne w praktyce artystycznej⁴⁷

Wszystkie te elementy świata sztuki stanowią "wyodrębniony obszar sensu" i jako specyficzne "subuniwersum wiedzy", funkcjonują na obrzeżach "rzeczywistości dnia codziennego".

Chciałbym przyjąć (jako minimalną i konieczną podstawę teoretyczną dla dalszych procesów badawczych, podstawę zgodną z założeniami poczynionymi we wstępie) następujące definicje zaczerpnięte z nowej wersji instytucjonalnej teorii sztuki G. Dickiego⁴⁸, a określające czym jest świat sztuki.

A\ "Artysta jest osobą, która świadomie uczestniczy w tworzeniu dzieł sztuki"

Uzupełnienie: "Osoba" oznacza jednostkę, która czasowo gra rolę artysty. "Artysta" to nazwa dla jednej z wielu ról zawodowych.

B\ "Dzieło sztuki jest artefaktem, stworzonym po to, aby zostać przedstawionym publiczności"

C\ "Publiczność jest zbiorem osób, którego członkowie są przygotowani w pewnym stopniu do zrozumienia znaczenia obiektów im prezentowanych"

Uzupełnienie: "osoba" oznacza jednostkę czasowo grającą rolę widza nie zaś kogoś, kto jest widzem w ogóle.

D\ "Świat sztuki jest całością systemów odpowiadających różnorodnym dziedzinom sztuki"

⁴⁶Odbiór nie tylko sprawia, iż dzieło sztuki zaczyna funkcjonować w społecznej przestrzeni jako obiekt artystyczny, ale również nadaje mu ostateczny sens, dopełniając w interpretacji jego znaczenie. Por np... Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1973; Ingarden R., *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, Warszawa, 1960; Brach-Czaina J., *Odczytywanie symbolu jako ekspresja (w:) Eidos sztuki. Materiały II Międzynarodowej Konferencji Estetycznej*, Gołaszewska M. (red.), Kraków, 1988 i inni.

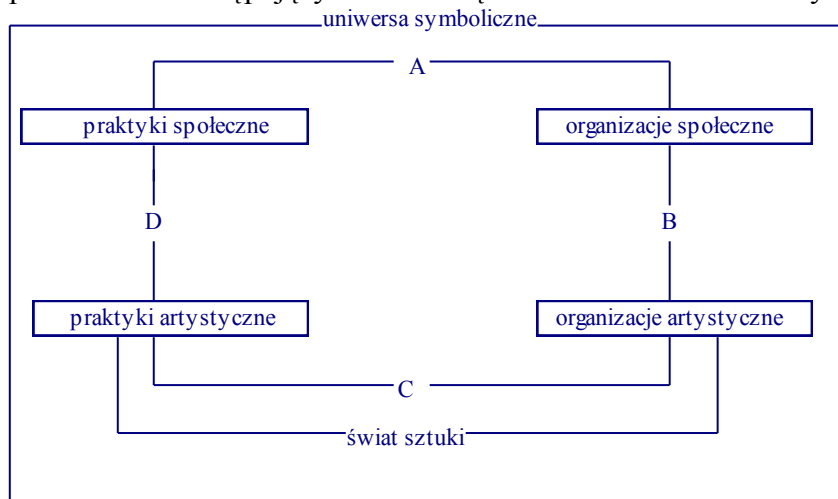
⁴⁷Organizacje artystyczne w coraz silniejszym stopniu ingerują w przebieg działań określonych praktyk. Wyraża się to przede wszystkim w narzucaniu celów i metod ich realizacji, poprzez manipulowanie rynkiem sztuki, ofertami składanymi artystom przez przemysł wykorzystujący wartości estetyczne jako towar, lub jako narzędzie umożliwiające dystrybucję innego rodzaju dóbr. Tak określone organizacje artystyczne narzucają więc w pewnym sensie reguły gry, które są konkretyzowane, wykorzystywane w ramach praktyk.

⁴⁸Wszystkie poniższe cytaty pochodzą z książki G. Dickiego *The Art Circle...*, op. cit., str. 80- 82,

Uzupełnienie : świat sztuki tworzą więc różnego rodzaju praktyki kierowane regułami odpowiadającymi poszczególnym dziedzinom sztuki. Reguły te są konwencjonalne w tym sensie, że ich zmiana nie powoduje zmiany charakteru świata sztuki.

E\ "System świata sztuki jest ramą dla prezentacji dzieła sztuki przez artystów publiczności"

Po przedstawieniu ogólnych koncepcji świata artystycznego i porządku instytucjonalnego, można zaprezentować następujący model związków "artworld'u" i rzeczywistości społecznej:



Schemat nr 3: Model związków pomiędzy światem artystycznym a organizacjami i praktykami społecznymi w ramach porządku instytucjonalnego.

Objaśnienie relacji:

A/ relacje pomiędzy praktykami i organizacjami społecznymi opisane zostały powyżej, podczas omawiania modelu porządku instytucjonalnego.

B/ Organizacje społeczne dostarczają środków działania w ramach organizacji artystycznych, oraz uprawamacniają ich działania. Organizacje artystyczne legitymizują niektóre organizacje społeczne, oraz realizują te ich cele, które podzielane są przez wszystkie instytucje utrzymujące społeczny porządek.

C/ Praktyki artystyczne i organizacje artystyczne łączą identyczne związki jak w przypadku "A", przy jednoczesnej większej, niż zazwyczaj autonomii praktyk. Współczesna praktyka artystyczna nastawiona jest na przekraczanie, albo przynajmniej na "eksperymentowanie" z wspomnianą wyżej "ramą" ustanawianą przez organizacje artystyczne - zarówno jej aspektów poznawczych, jak i normatywnych. Praktyki artystyczne nastawione są na osiągnięcie maksymalnego stopnia niezależności od organizacji artystycznych, albo na wykorzystywanie zgodnie z własnymi celami dostarczanych przez organizacje środków.

D/ Pomędzy praktykami społecznymi i artystycznymi istnieje względna niezależność, chociaż te drugie są typem pierwszych. Niezależność ta objawia się przede wszystkim w tym, iż praktyki artystyczne funkcjonują na "obrzeżach rzeczywistości dnia codziennego" i ich działaniom w społecznej świadomości przypisywane jest niewielkie znaczenie. Odbiorca wie, czym jest sztuka i w jakim kontekście ją umieszczać, ale nieznanne są mu bliżej reguły rządzące

tą praktyką, niedostępna (ze względu na wewnętrzną komplikację i ezoteryczność) jest dla niego wiedza umożliwiająca pełną i wyczerpującą interpretację artystycznych działań. Praktyka artystyczna (podobnie jak np. nauka) samostanowi o rodzaju produkowanych wartości, o metodach i środkach ich realizacji. Sztuka współczesna dodatkowo nastawiona jest na przekraczanie istniejących "definicji sytuacji" i ustanawianie własnych. Przekraczana jest zarówno potoczna wiedza na temat świata, jak i wartości i normy w nim obowiązujące. Niezależność ta jest względna, ponieważ oba typy praktyk uprawamaciają się wzajemnie. Praktyka artystyczna jest możliwa tylko jako pewien typ praktyk społecznych, funkcjonujących w ramach określonej formy społecznego porządku. Tylko w takiej roli i kontekście jest ona sensowna i zrozumiała. sztuka oprócz tego, że uobecnia cały porządek instytucjonalny, sankcjonuje go jako "przynęta"⁴⁹, "gra o społeczne wyróżnienie"⁵⁰, "kod społecznego statusu"⁵¹, pozwalając na utrzymywanie go bez stosowania otwartej przemocy, na sprawowanie władzy i kontroli poprzez sterowanie wzorami konsumpcji kulturowych wartości.

E/ Integracja wszystkich praktyk i organizacji społecznych dokonuje się na poziomie "uniwersów symbolicznych". Stanowią one uprawomocnienie dla całego porządku społecznego⁵² Współczesne związki świata sztuki i świata społecznego określa pojęcie "względnej autonomii" tego pierwszego. Autonomia ta wyraża się w tym, że na skutek rosnącego podziału pracy, specjalizacji działań i wiedzy, oraz ze względu na przemiany kultury w jej wymiarze uprawamaciającym.⁵³ Świat sztuki stał się samodzielny pod względem produkowanych wartości i pełnionych funkcji kontekstem instytucjonalnym. Dodatkowo reguły rządzące nim są ustanawiane w jego obrębie, nie zaś narzucane z zewnątrz. Po drugie, wewnętrzna komplikacja kodu, jakim posługują się artyści, ezoteryczny charakter wiedzy koniecznej dla interpretacji dzieła, sprawiają, iż jego główną grupą odbiorczą stają się sami eksperci. Po trzecie świat artystyczny i praktykę artystyczną charakteryzuje współcześnie swoisty autotematyzm, nakierowanie ich na przekształcanie reguł rządzących twórczością i refleksją nad nią, nie zaś na opisywanie, odzwierciedlanie, lub wyrażanie pozartystycznych aspektów rzeczywistości. Sztuka zaczyna być postrzegana, jako "nieistotna" społecznie, jako dziedzina pozbawiona jakichkolwiek praktycznych funkcji skierowanych poza nią samą. Fakt ten potęguje samouzasadnianie się świata artystycznego, poprzez wyjątkowo silne rozwinięcie "subuniwersów wiedzy". Po czwarte skanonizowanym współcześnie prawem organizującym stosunek sztuki i rzeczywistości społecznej jest wolność tej pierwszej, rozumiana, jako swoboda twórcza i moralna artysty. Świat artystyczny wytworzył mechanizmy, które uniezależniają pozycję twórcy i ocenę wartości jego dzieł od sprawdzianów zewnętrznych i specjalną rolę

⁴⁹Kłoskowska A., *Kultura (w:)Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, Wrocław, 1991

⁵⁰Por. Bourdieu P., Passeron J.C., *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, Warszawa, 1990.

⁵¹Por Szahaj A., *Jean Baudrillard-pomiędzy rozpaczą*, op. cit., str. 21

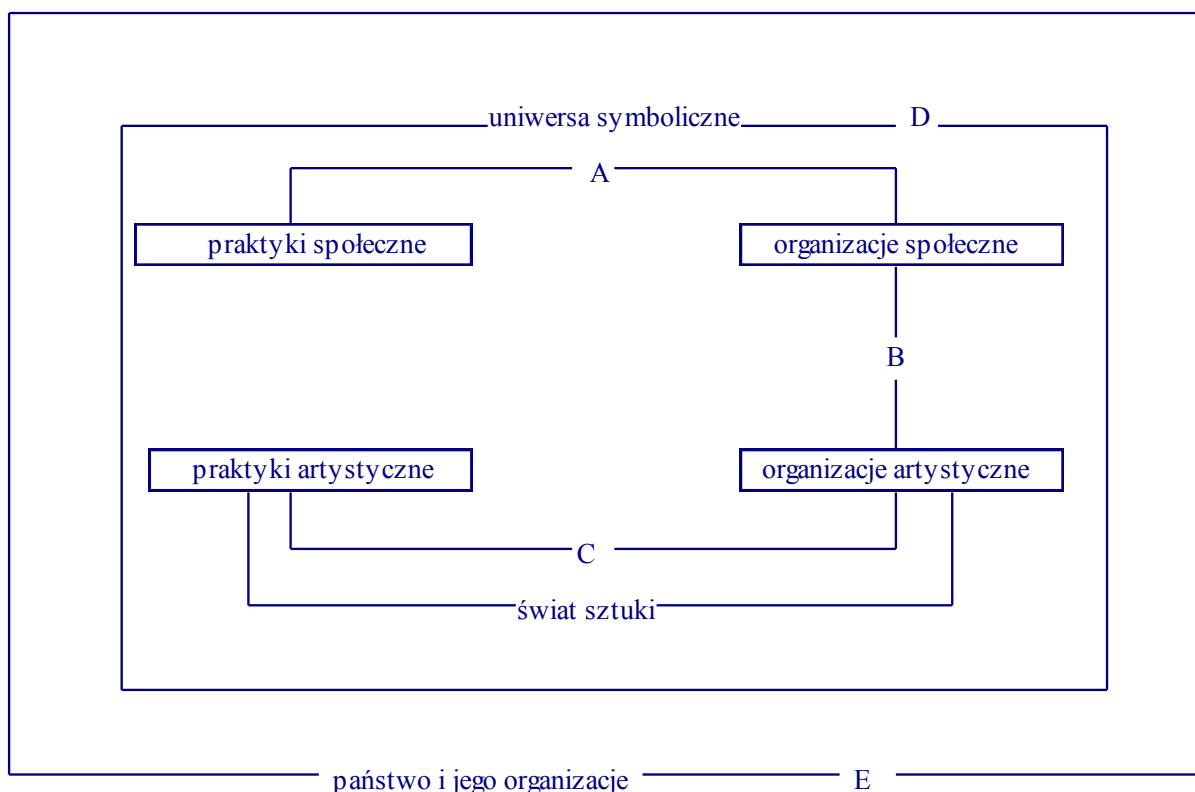
⁵²"Uniwersa symboliczne" współcześnie nie są jednolitymi strukturami narzucającymi identyczną i globalną definicję sytuacji, określającą to co rzeczywiste, ale są raczej zbiorami alternatywnych i sytuacyjnie zależnych systemów wyjaśniających, odpowiadających poszczególnym praktykom.

⁵³Por. Bauman Z., *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej, cz. II, Moralność bez etyki*, Warszawa 1994, Pałubicka A., *Kulturowy wymiar ludzkiego świata obiektywnego*, Poznań, 1990; Zeidler A., *Sztuka, mit, hermeneutyka*, Warszawa, 1988.

eksperta, który odpowiada za tworzenie obowiązujących społecznie sposobów wartościowania i ocen. Tymi ekspertami są krytycy i teoretycy sztuki, marszandzi, personel galerii i muzeów. Grupa ta jest również główną społecznością odpowiedzialną za artystyczną waloryzację artystycznych artefaktów. Powyższe fakty są przyczyną autonomizacji świata artystycznego wobec publiczności, wobec praktyk społecznych, która wyraża się w marginalizacji społecznego znaczenia sztuki. Staje się ona "enklawą, "sferą ograniczonego znaczenia", funkcjonującą na obrzeżach "rzeczywistości dnia codziennego". Szeroko opisywana alienacja sztuki polega właśnie na oddaleniu praktyki artystycznej od "świata postawy naturalnej" i na niezdolności do stanowienia sensu. Sztuka ze swym instytucjonalnie zagwarantowanym prawem do przekraczania porządku społecznego i regulujących go zasad posiada gorszy status poznawczy, poprzez to znaczenie jej działań jest neutralizowane. Autonomia świata sztuki określona została jako względna, ponieważ jest on zależny od pozostałych praktyk i organizacji pod względem środków umożliwiających jego funkcjonowanie. Jest on także fragmentem społecznego porządku i tylko jako określony kompleks instytucjonalny jest w stanie realizować swoje cele.

3. Świat sztuki w systemach społecznych o charakterze monocentrycznym, z dominacją państwa.

Prezentowany poniżej model jest konkretyzacją ogólnego modelu funkcjonowania świata sztuki w ramach systemu społecznego, powstała poprzez wprowadzenie czynnika, jakim jest oddziaływanie państwa, jego ingerencja w sposób funkcjonowania poszczególnych praktyk i organizacji społecznych, w relacje pomiędzy nimi, wyznaczanie przez państwo warunków funkcjonowania praktyk i organizacji społecznych, kontrolowanie ich przez nie. Czynnikiem ten występujący w wyjściowym modelu w postaci jednego z wielu składających go elementów, tutaj ulega maksymalizacji, powodując znaczące przekształcenia konkretyzowanego modelu. W tej zmienionej postaci można go przedstawić następująco:



Schemat nr 4: Model związków między światem sztuki a organizacjami i praktykami społecznymi w ramach porządku instytucjonalnego o charakterze monocentrycznym z dominacją państwa.

Objaśnienie relacji :

- a\ Relacje A, B, C, D mają identyczny charakter jak w wypadku schematu nr 3
- b\ Jako nieistotna znika relacja pomiędzy praktykami społecznymi i artystycznymi
- c\ Relacja E wskazuje na dominację państwa, które wyznaczając warunki i reguły funkcjonowania wszystkich wyodrębnionych w schemacie elementów i poprzez kontrolę nad nimi, modeluje je zgodnie ze swoimi potrzebami.

Opisywane przez schemat relacje pomiędzy państwem a pozostałymi elementami porządku społecznego, oraz wpływ tego pierwszego na sposób funkcjonowania świata artystycznego może zostać przedstawiony w postaci następujących założeń:

1. Państwo sprawuje, lub stara się wytworzyć warunki zezwalające na sprawowanie nieograniczonej władzy w ramach systemu społecznego. Temu ostatniemu celowi podporządkowana jest większość podejmowanych w ramach składających je instytucji działań. Państwo ingeruje w sposób funkcjonowania praktyk i organizacji społecznych, oraz świata artystycznego, wyznaczając warunki działań dokonywanych w jego ramach. Ingeruje ono również w relacje pomiędzy nimi, zmieniając ich naturalny, tzn. powstały w wyniku spontanicznego procesu przystosowywania, charakter. Ingerencja państwa w sposób funkcjonowania systemu społecznego odbywa się w sposób trojaki:

a\ poprzez wyznaczanie warunków funkcjonowania poszczególnych instytucji i poprzez dostarczanie środków działania podejmowanych w ich ramach,
b\ poprzez kontrolowanie sposobu funkcjonowania instytucji przy zastosowaniu rozmaitych mechanizmów: poczynając od ekonomicznych, a kończąc na bezpośrednim przymusie,
c\ poprzez manipulowanie uprawomocnieniami i uniwersami symbolicznymi w taki sposób, aby uprawomocnić władzę państwa i zintegrować poszczególne instytucje w sposób odpowiadający jego celom.

2. Państwo stwarza obiektywne warunki funkcjonowania świata artystycznego, ale jednocześnie zakreśla spektrum możliwych sposobów działania w jego ramach. Dostarcza środki umożliwiające jego funkcjonowanie, ale jednocześnie modeluje jego charakter i przebieg procesów dokonujących się w jego ramach. Państwo kreuje obiektywną ramę, której istnienie nie jest dyskutowane, w obrębie której i dzięki której funkcjonuje artystyczny kompleks instytucjonalny. Rama ta jest określona negatywnie, poprzez określenie granic w obrębie których społecznie możliwa jest sztuka.

3. Państwo dzięki stworzeniu obiektywnej ramy uzyskuje możliwość decydowania o wartościach upowszechnianych w obrębie świata artystycznego, ale również posiada zdolność manipulowania artefaktami (i ich znaczeniem), które funkcjonują już jako dzieła sztuki w przestrzeni społecznej. W analogiczny sposób, poprzez kontrolowanie sposobów interpretacji praktyki artystycznej i jej efektów, państwo modeluje również zgodnie ze swoimi potrzebami wizerunek osób grających rolę artystów, ostatecznie podejmowanych przez nie działań.

4. Brak rynku sztuki i mecenat totalny sprawowany przez państwo wobec świata sztuki (zarówno wobec artystów, jak i publiczności) spowodował minimalizację znaczenia relacji łączącej praktyki społeczne i świat sztuki. Fakt ten miał kilka sprzecznych ze sobą konsekwencji:

a\ marginalizacja znaczenia sztuki w świadomości społecznej, jako nieautentycznej, kreowanej, bądź manipulowanej przez władzę i związane z nią instytucje. sztuka zaczyna być postrzegana jako niezdolna do podejmowania istotnych społecznie zagadnień, nakierowana wyłącznie na realizację wtórnych i niezrozumiałych wartości artystycznych. Artyści uzyskują więc

autentyczną autonomię wobec publiczności. Jest to jednak autonomia wymuszona przez państwo, manipulujące relacjami pomiędzy praktykami artystycznymi i społecznymi.

b\ Marginalizacja znaczenia rzeczywistości społecznej w praktyce artystycznej, oraz koncentracja twórców na ściśle artystycznych wartościach, wynikające z określonej przez władzę granicy wolności wypowiedzi i tematów tabu. Artyści zrezygnowali z odpowiedzialności artystycznej na rzecz odpowiedzialności wobec dzieła. Bronili więc tego, czego bronić zezwalało państwo.

c\ Zapewnianie materialnych środków twórczości, odgórne wyznaczanie warunków profesjonalizacji uniezależniało pozycję artysty od potrzeb i oczekiwań odbiorców i zapewniało możliwość realizacji zamierzeń związanych z praktyką artystyczną, ale jednocześnie było głównym środkiem kontroli artystów i osób działających z ramienia świata sztuki.

d\ Mecenat totalny stwarzał warunki powszechnego uczestnictwa w kulturze, ale jednocześnie był środkiem jego modelowania. Dzięki niemu uzyskano stan pozornej demokratyzacji kultury, pozornej, ponieważ połączonej z utratą jej znaczenia w życiu społecznym. Kultura traciła swe własności strukturyzujące, została oddzielona od grup, których wartości wyrażała, do uczestnictwa w niej zmuszano osoby do tego nie przygotowane itd..

e\ Umożliwiano dostęp do takiego rodzaju dóbr i kulturowych wartości, które mogły pełnić funkcję uprawomocnienia dla społecznego porządku. Upowszechniano kulturę i przygotowywano do uczestnictwa w niej, ale stwarzano tylko takie potrzeby, które odpowiadały potrzebom państwa.

5. Świat sztuki funkcjonujący w obrębie ramy skonstruowanej przez państwo, ma możliwość przekraczania jej negatywnych i pozytywnych aspektów, ale przy zgodzie na minimalizację społecznego oddziaływania wartości tworzonych w jego ramach. Działania tego typu możliwe są tylko w obrębie konstruowanych przez państwo w roli "wentyli bezpieczeństwa" enklawach, do których dostęp mieli tylko artyści i eksperci.

6. Skuteczność stosowania negatywnych (kontrolnych, zakazowych, czy nakazowych) własności ramy stworzonej przez państwo możliwa była dzięki jej obiektywizacji, będącej konsekwencją stopnia jej absolutności i ukrycia przez państwo faktu arbitralności władzy przez nie sprawowanej, arbitralności jego polityki kulturalnej.

7. Ukrycie arbitralności oraz zobiektywizowanie ramy procesów artystycznych było możliwe dzięki:

a\ występowanie państwa w roli mecenasa w sensie pozytywnym w odniesieniu do świata artystycznego

b\ wykreowanie przez państwo takiego modelu związków pomiędzy nimi a artystami, który w wymiarze pozytywnym symulował spełnienie projektowanego przez artystów charakteru tej relacji.

c\ Uniemożliwienie społecznej dyskusji na temat prawomocności polityki kulturalnej państwa.

d\ Przesunięcie konfliktu o dysponowanie środkami umożliwiającymi praktykę artystyczną z płaszczyzny politycznej (państwo- świat sztuki), na płaszczyznę artystyczną (w obrębie świata

sztuki), a przesunięcie dyskusji z problematyczności zasad rządzących rozdziałem środków przez państwo na kwestię ilości tych środków.

e\ Stworzenie wyżej określonej ramy, jej pozytywny wymiar, stwarzał wrażenie zapewnienia warunków umożliwiających realizację maksymalnej swobody artystycznej, poprzez uniezależnienie pozycji artysty i wartości tworzonych przez niego dzieł od oczekiwań i potrzeb odbiorców.

4. Upowszechnianie sztuki

Instytucjonalna teoria sztuki ze względu na problematykę konstruowanej tu koncepcji ma bardzo istotną konsekwencję, nie do końca, jak się wydaje, zamierzoną przez jej twórcę - przede wszystkim estetyka- G.Dickiego. Jawi się ona bowiem, jako nie teoria samej sztuki, tworzona tradycyjnie przez pryzmat dzieła, ale jako koncepcja społecznego jej funkcjonowania. Nie mówi ona niczego istotnego o wewnętrznych regułach rządzących sztuką, ale o tym w jaki sposób i dzięki czemu obiekt staje się dziełem sztuki, w jaki sposób funkcjonuje ono w społecznej przestrzeni, oraz o tym kto i po spełnieniu jakich warunków może grać rolę artysty i widza. W jej ramach całkowicie zarzucone zostaje klasyczne pytanie estetyków- "co to jest sztuka?". Na jego miejsce pojawia się inne - "czym sztuka jest społecznie?"

Główne założenia i definicje instytucjonalnej teorii sztuki, przedstawione powyżej, charakteryzują świat sztuki (a więc instytucjonalny kompleks praktyk i organizacji w których możliwa jest sztuka), w taki sposób w jaki mogłaby zostać opisana każda inna praktyka społeczna rozumiana jako pewien typ instytucji. Jednocześnie wspomniane wyżej tezy Kuhna, Quina, Rorty'ego, a prowadzące do wniosku o wzajemnej nieprzekładalności poszczególnych praktyk, zawartego implicite w interesujących nas koncepcji sztuki, wniosku który da się wyrazić poprzez stwierdzenie, iż nie można mówić w sposób znaczący o wewnętrznych wartościach i sensach pewnego uwzorowanego zespołu działań, jednocześnie w nim nie uczestnicząc lub nie działając z jego ramienia. Dlatego jest pewną ogólną koncepcją wiedzy, nie zaś samej sztuki, jest koncepcją funkcjonowania świata artystycznego w ramach uznawanych powszechnie za prawdziwe systemach przekonań, w wiedzy potocznej. Przyjmując potoczny sposób opisywania świata, podobnie, jak fenomenologicznie zorientowana socjologia, akceptuje związany z nim sposób jego rozumienia i kategoryzacji. W jego ramach konstatawana jest tylko ogólna różnica pomiędzy poszczególnymi praktykami i zawierają one ich ewidencję, ale nie szczegółowe ich charakterystyki⁵⁴. Dlatego za podstawę tej koncepcji sztuki należy uznać twierdzenie mówiące, iż obiekt artefakt staje się dziełem sztuki dzięki funkcjonowaniu w ramach specyficznej praktyki społecznej, a dokładniej dzięki przyporządkowaniu go do klasy dzieł sztuki i interpretowaniu go zgodnie z regułami funkcjonującymi jako elementy subuniwersum wiedzy świata sztuki, elementy przekonań osób grających, zakładane przez ten świat role. Zgodnie z sugestiami J.P.Hudzika omawiającego⁵⁵ teorię A.C.Danto zakłada to pewien typ idealizmu - dzieło sztuki nie staje się nim za sprawą ontologii, ale za sprawą interpretacji, wiedzy. Przekonania na temat sztuki, zawierające obowiązująca w danym momencie definicję sztuki, są logicznie pierwotne wobec pojęcia "rzeczy fizyczno-interpretacyjnej⁵⁶", "(...) czyli takiej, która jest zarówno podmiotem własności fizycznych(..), jak i tak zwanych własności interpretacyjnych (na przykład: jest smutny, brzmi radośnie)⁵⁷". Oznacza to, iż wyodrębnienie wartości artystycznych, estetycznych, egzystencjalnych, czy

⁵⁴Por Berger P. L., Luckman T., *Spoleczne tworzenie ...*, op. cit.

⁵⁵Por Hudzik J.P., *Estetyka...*, op. cit.,

⁵⁶Ibidem, str.. 200-201

⁵⁷Ibidem, str.. 200-201

odczytanie komunikatu zawartego w dziele, poprzedza umiejscowienie go w pewnym subuniwersum wiedzy, zinterpretowanie go jako dzieła sztuki. Mówiąc jeszcze inaczej obiekt jest interpretowany jako dzieło sztuki, ponieważ jest tak nazwany, a nie na odwrót -nie dlatego jest nazywany dziełem sztuki, bo jest tak interpretowany. Podobnie, jak w wypadku innego rodzaju praktyk, pewne obiekty, działania, wartości są interpretowane jako przynależące do poszczególnych ich typów, po tym, jak zostaną one zdefiniowane w sposób wskazujący na zinstytucjonalizowany fragment rzeczywistości do którego należą.

Przyjmowany, jako obowiązujący w tej pracy model rzeczywistości społecznej -sensownej i zrozumiałej, dzięki dzieleniu wspólnej o niej wiedzy, wskazuje, jak ogromną rolę w konstytuowaniu dzieła sztuki odgrywa jego definicja. Zdefiniowanie pewnego artefaktu jako dzieła sztuki stwarza go jako obiekt artystyczny, ponieważ po pierwsze dokonuje jego językowej obiektywizacji⁵⁸, a tym samym stwarza go jako fakt społeczny, a po drugie wskazuje na subuniwersum wiedzy pozwalające na jego rozumienie. Przyznanie nazywaniu tej z pozoru nadprzyrodzonej mocy zmiany statusu obiektów materialnych jest konsekwencją charakteru społecznego świata. Świat człowieka jest światem kultury, znaczeń i wartości⁵⁹, a więc rzeczy na które skierowane zostaje działanie ukierunkowane przez obowiązującą wiedzę. Formą działania jest nazywanie obiektów, jako przynależących do pewnych kategorii społecznego świata. Fakt ten ma dwie istotne konsekwencje:

- 1/ definiowanie odgrywa podstawową rolę w społecznym stwarzaniu dzieła sztuki,
- 2/upowszechnienie dzieła sztuki, rozumiane jako jego umiejscowienie w ramach świata sztuki jest podstawowym celem praktyki artystycznej.

Zacznijmy od tego drugiego aspektu. Pojęcie upowszechniania kojarzy się przede wszystkim z programowymi postulatami polityki kulturalnej państwa w ramach systemów monocentrycznych eksponujących swój egalitarny wymiar, walkę ze wszelkimi nierównościami.

W tym sensie oznacza ono proces stwarzania warunków umożliwiających wartościom uznanym za obowiązujące przez państwo, dotarcia do jak najszerszych kręgów społecznych. Proces ten powiązany był z hasłami demokratyzacji dostępu do kultury, kultury dla mas i włączony w zakres funkcji mecenatu państwa. Powyższy sens tego pojęcia był podwójnie ideologiczny. Po pierwsze wymagał dokonania wyboru pewnych wartości przez państwo jako godnych upowszechnienia i narzucania ich całemu społeczeństwu. Po drugie określał w sposób apologetyczny źródło środków dla realizacji tego procesu- państwo⁶⁰.

Dla potrzeb pracy chciałbym zdefiniować upowszechnienie jako proces artystycznej waloryzacji artefaktu stworzonego z intencją bycia dziełem sztuki.

Proces ten dokonuje się poprzez "umiejscowienie" artefaktu w ramach zdefiniowanego powyżej świata sztuki. Ponieważ świat ten tworzą wzajemnie ze sobą powiązane praktyki i organizacje artystyczne, upowszechnianie może odbywać się w sposób dwojaki, poprzez nazywanie obiektu dziełem sztuki lub poprzez jego umieszczenie w "społecznych ramach

⁵⁸Por. P.L. Berger, T.Luckmann, *Społeczne...*, op. cit.

⁵⁹Por np... Znaniecki F., *Wstęp do socjologii*, Warszawa, 1988, cz. IV, *Zarys humanistycznej teorii działalności*

⁶⁰Taki sposób rozumienia procesu upowszechniania będę w dalszym ciągu pracy uznawał za metaforyczny, co zaznaczone będzie stosowaniem cudzysłowu.

upowszechniania"(galerie, muzea itd.), przy czym w obu wypadkach działania te poprzedza zaprezentowanie dzieła jako "kandydata do oceny".

W pierwszym z wymienionych wypadków prezentowany obiekt staje się dziełem sztuki po tym kiedy zostaje nazwany "dziełem sztuki" ("to jest dzieło sztuki"). W drugim wypadku określenie i interpretacja obiektu jako artystycznego wynika z kontekstu w którym się on pojawia⁶¹, ponieważ "świat artystyczny" w wiedzy potocznej funkcjonuje jako jedyna instytucja i przestrzeń uprawniona do prezentacji dzieł sztuki. Zgodnie z tym przekonaniem w jego "społecznych ramach upowszechniania" mogą pojawiać się wyłącznie dzieła sztuki. Kontekst w sposób jednoznaczny i bezwzględny narzuca właściwy sposób rozumienia obiektów pojawiających się w jego ramach. Pierwszy z wymienionych upowszechniania jest podstawowy. Najczęściej mamy do czynienia z takim rodzajem artystycznej waloryzacji w ramach którego obiekt najpierw zostaje nazwany dziełem sztuki, a dopiero potem zaprezentowany w obrębie "społecznych ram upowszechniania". Nie oznacza to, że proces odwrotny nie jest możliwy⁶².

Obiekt stworzony z intencją bycia dziełem sztuki, funkcjonujący jako "kandydat do oceny" musi być pokazany publiczności, która dokonuje ostatecznie jego artystycznej waloryzacji. Stworzenie obiektu wskazującego podobieństwo do wcześniej uznanych dzieł sztuki nie jest wystarczającym warunkiem jego funkcjonowania w ramach świata sztuki. Obiekt staje się dziełem na mocy zinterpretowania go jako artystycznego artefaktu, nie zaś dzięki posiadaniu własności istotowych charakterystycznych dla klasy dzieł sztuki. Żaden obiekt nie może być dziełem sztuki, żadna osoba nie może grać roli artysty, o ile nie funkcjonuje w ramach "świata sztuki", którego kontekst i subuniwersum wiedzy pozwalają na takie ich rozumienie. Dzieło sztuki nie istnieje więc po prostu i w ogóle, ale jako obiekt społecznie zinterpretowany jako artystyczny. Upowszechnienie obiektu jest koniecznym i niezbędnym warunkiem stworzenia go jako dzieła sztuki i warunkiem jego społecznego istnienia z takim statusem. Poprzez ten proces realizuje się zakładana przez artystę własność dzieła" jest to artefakt stworzony po to, aby zostać zaprezentowany publiczności". Dodatkowo dopiero odbiór umożliwia "domknięcie dzieła", jego nigdy-nie-ostateczną interpretację, to w jego ramach określone zostaje ostateczne znaczenie i wartość dzieła. Upowszechnianie artefaktu z przedstawionych wyżej przyczyn wydają się być integralnym elementem praktyki artystycznej, ponieważ tylko w jego ramach zaczyna on istnieć jako dzieło sztuki.

Dzieło sztuki musi zostać upowszechnione ze względu na psychologiczne i społeczne aspekty roli artysty i widza. Wynika to z charakteru definicji obu ról funkcjonujących w wiedzy potocznej. Przedstawienie publiczności stworzonego przez artystę obiektu, wydaje się być rdzeniem roli artysty, umożliwiającym jej rozumienie przez widza. Widz dzięki

⁶¹Upowszechnianie sztuki zakłada więc nie tylko walkę o narzucanie jako obowiązującej własnej definicji sztuki lub walkę o umieszczenie artefaktów w obrębie obowiązujących jej określeń, ale również walkę o dostęp do "społecznych ram upowszechniania". Jest więc usiłowaniem umiejscowienia dzieła w ramach takiego kontekstu instytucjonalnego, dzięki któremu możliwy będzie jego powszechny odbiór. Najczęściej dostęp do niego jest pochodną sukcesu odniesionego w walce o definicję sztuki, ale możliwe są również przypadki odwrotne.

⁶²np. Konkursy otwarte dla wszystkich, tworzenie własnych ram upowszechniania lub klasyczny już dzisiaj przykład "Fontanny" M. Duchampa.

upowszechnieniu rozumie działania podejmowane przez artystę i ma również możliwość realizacji własnej roli.

Proces ten będący elementem schematu obu ról funkcjonujących w ramach społecznie podzielanych przekonań na temat sztuki jest warunkiem ich odgrywania. Dzięki spełnieniu tego warunku możliwe jest ich realizowanie, ale również utrzymywanie instytucjonalnego ładu i uprawomocnień świata artystycznego i szerszego zespołu praktyk i organizacji. Realizacja procesu upowszechniania aktualizuje przekonania na temat sztuki funkcjonujące w wiedzy potocznej, zawarte w niej reguły rządzące światem sztuki, potwierdza społecznie akceptowany podział praktyk i wiedzy na ich temat. Jego niezrealizowanie jest jednoznaczne z utratą statusu artysty, powoduje niezrozumiałość podejmowanych przez daną osobę działań, wprowadza niepokój poznawczy itd. Konsekwencją tych faktów jest interpretacja działań podejmowanych przez tę osobę poprzez odmienny od artystycznego schemat typifikacyjny, umiejscowienie w odrębnej od świata artystycznego enklawie rzeczywistości.

Upowszechnianie sztuki- społeczne zaistnienie dzieła i jego twórcy-jak zaznaczono powyżej jest rdzeniem roli artysty⁶³. ta zaś z kolei jest najbardziej istotnym elementem tożsamości osoby wypełniającej ją⁶⁴. Dlatego wypełnianie społecznie akceptowanego schematu roli artysty jest nieodzowne dla utrzymania związanego z nią obrazu i koncepcji samego siebie⁶⁵. Dla utrzymania przez daną osobę tożsamości artysty i rozumienia podejmowanych działań nieodzowne jest realizowanie procesu upowszechniania. Dodatkowo tożsamość jest zazwyczaj potwierdzana społecznie, a jednym z istotnych wymogów kierowanych wzajemnie wobec siebie przez aktorów tego procesu, jest wymóg spójności i zrozumiałości zachowań, dlatego też utrzymanie statusu artysty uzależnione jest od wypełniania społecznie uznawanego schematu tej roli. Podobnie, jak dzieło sztuki nie jest nim z powodu wyrażania istotnych własności artystycznych, ale dzięki funkcjonowaniu w społecznej przestrzeni w roli obiektu artystycznego, artystą jest osoba, której społecznie przypisano taki status i który jest przez nią utrzymywany dzięki wypełnianiu obowiązującego schematu tej roli, postępowaniu zgodnemu z jej definicją.

Upowszechnianie dzieła sztuki jest również niezbędne ze względów psychologicznych, przede wszystkim ze względu na quasi-naturalne, interpretowane jednak jako obowiązujący cel kulturowy, dążenie do uzyskania uznania, aprobaty, prestiżu, autorytetu, czy też innych, bardziej

⁶³Należy wyraźnie oddzielić, dla uniknięcia sporów dotyczących dokładnego momentu pojawienia się dzieł sztuki w przestrzeni społecznej i polemik z różnymi odmianami artystycznych mitologii, twórczość i pełnienie roli artysty, twórcza autokreację, której towarzyszy powstawanie obiektów od tworzenia dzieł sztuki. Można tworzyć zarówno będąc, jak i nie będąc artystą, ale nie można być artystą nie wypełniając społecznie akceptowanego modelu tej roli, np... nie można nim być nie tworząc i nie prezentując obiektów publiczności. Wypełnianie roli artysty zakłada bowiem, zgodnie z jej definicją, upowszechnianie dzieła, ponieważ sam fakt wykonania artefaktu, który ma posiadać taki status, jeszcze mu go nie nadaje. Artysta zaś, zgodnie z potoczną wiedzą na temat sztuki jest osobą dostarczającą publiczności artefaktów tego rodzaju. Sam proces tworzenia, któremu nie towarzyszy upowszechnianie, jest niewystarczający dla grania roli artysty i dla społecznego istnienia tworzonych w jego ramach artefaktów jako dzieł sztuki.

⁶⁴Por. np. Osęka A., *Mitologie artysty*, Warszawa, 1978; Wallis A., *Artyści -plastycy, Zawód i środowisko*, Warszawa, 1967, i inni

⁶⁵Przyjmuję dla potrzeb tej pracy, wypracowaną na gruncie symbolicznego interakcjonizmu, koncepcję tych elementów osobowości, szczególnie zaś jej uszczegółowienia zawarte w refleksji R. Turnera i J. Kincha. Por. Ziółkowski M., *Interakcja, znaczenie, rozumienie. Studium z symbolicznego interakcjonizmu i socjologii fenomenologicznej jako wersji socjologii humanistycznej*, Warszawa, 1981, str. 24-147.

obiektywnych gratyfikacji (np. pieniędzy). Grupa dysponująca nimi wykorzystuje je przede wszystkim jako środek kontroli wymuszający wypełnianie roli artysty zgodnie z jej obowiązującym schematem, którego integralnym elementem jest upowszechnianie dzieła. Dodatkowo dopiero po realizacji tego procesu może nastąpić ocena pozwalająca decydować o wysokości i zakresie przydzielanych gratyfikacji⁶⁶.

Rola artysty i działania określone mianem praktyki artystycznej w porównaniu z innymi typami uwzorowanych działań społecznych mają nieco inny charakter, ponieważ jednym ze społecznych oczekiwań kierowanych w stosunku do nich jest wymóg stałego poszerzania definicji tej roli. Artystą jest więc osoba wypełniająca schemat tej roli w sposób wysoce zindywidualizowany, a wymóg oryginalności, czy niepowtarzalności jest integralnym elementem tego schematu. Można odpowiedzieć na te oczekiwania dopiero po realizacji omawianego tu procesu, ponieważ jest on wstępnym, ale koniecznym warunkiem grania roli artysty.

Proces upowszechniania, jednoznaczny ze społecznym stwarzaniem dzieła sztuki, jak sygnalizowałem powyżej, nie dokonuje się w sposób dowolny i w ramach każdego systemu instytucjonalnego. Jest on możliwy tylko w obrębie świata sztuki, tylko tutaj możliwa jest bowiem praktyka artystyczna i waloryzacja jej efektów jako dzieł sztuki. Przyczyną jest w tym wypadku funkcjonowanie poszczególnych sfer rzeczywistości jako quasi-autonomicznych enklaw, wzajemnie na siebie nieprzekładalnych. Sztuka nie jest więc możliwa poza specyficznym kontekstem instytucjonalnym, ponieważ tylko w jego ramach dokonuje się wprowadzanie artefaktu w przestrzeń intersubiektywności jako dzieła sztuki, jego obiektywizacja. Społecznie nie istnieje coś, co zostało stworzone jako dzieło sztuki, ale nie uzyskało takiego statusu w odbiorze. Własność ta nie eliminuje możliwości pełnej autokreacji przy tworzeniu obiektów, które nie są społecznie uznawane za dzieła sztuki, podważa tylko możliwość ich istnienia jako artystycznych. Podobnie, jak nie istnieje prywatny język, pozaspołecznie nie istnieje również sztuka. Pewne obiekty uznawane przez ich twórcę za dzieła sztuki, mogą istnieć materialnie, ale ponieważ nie zostały one upowszechnione, nie istnieją one w tej roli społecznie, nie posiadają znaczenia i wartości⁶⁷.

Upowszechnienie dzieła sztuki w ramach świata artystycznego ostatecznie jest również warunkiem jego istnienia jako kontekstu w którym proces ten jest możliwy. Upowszechnianie potwierdza istniejący w jego ramach porządek instytucjonalny, reguły nim rządzące zawarte w uprawomocnieniach.

⁶⁶Niekiedy twierdzi się wręcz, iż w sytuacji jednoznacznych ocen i kryteriów wartościowania dzieła, jego waga uzależniona jest od zdolności zmobilizowania dlań na tyle licznej lub prestiżowej i kompetentnej publiczności, która stałaby się głównym uprawomocnieniem dla wysokiej oceny artystycznej dzieła, to w jej decyzji w istocie zawierałaby się przypisywana temu obiektowi ważność i znaczenie.

⁶⁷Odkrycie tego faktu, tej własności społecznego świata obnażyło utopijność programu awangardy nakierowanego na przekraczanie wszystkich ograniczeń społecznych. Granicę po przekroczeniu której artysta i dzieło przestają nimi być, jest granica "gry", w której możliwa jest sztuka i reguły rządzące światem sztuki. Granica ta i jej specyfika jest przyczyną niepowodzenia wszelkich minimalistycznych tendencji w sztuce, oraz ostateczne ich zarzucenie.

Spełnianie samego warunku upowszechnienia nie jest wystarczające dla uzyskania statusu dzieła sztuki i prawa do odgrywania roli artysty, ponieważ świat artystyczny reguluje ten proces posługując się tworzonymi w jego ramach kryteriami obiektów ubiegających się o miano artystycznych.

Dlatego też istotnym, choć nie najważniejszym motywem praktyki artystycznej jest:

- a\ znalezienie takiej formuły (definicji) dzieła sztuki,
- b\ odpowiadającej jej formy upowszechniania,
- c\ publiczności zdolnej do nadawania statusu dzieła sztuki w odbiorze,

które to elementy pozwoliłyby na waloryzację danego obiektu, jako dzieła sztuki i umożliwiłyby granie przez osobę, która go stworzyła, roli artysty. Ten element praktyki artystycznej nie jest oczywiście bezpośrednim impulsem twórczości, choć może się nim stać, jest jednak wstępnym warunkiem powodzenia procesu upowszechniania. Osoby grające rolę artysty w sposób innowacyjny i nie uwzględniające warunków upowszechnienia narzuconych w ramach świata sztuki, w najgorszym wypadku skazują się na społeczne nieistnienie (ich działania nie są traktowane jako praktyka artystyczna), a w najlepszym dokonują przekształcenia subuniwersum wiedzy i instytucjonalnych ram upowszechnienia⁶⁸.

Osoba pragnąca grać rolę artysty ma do dyspozycji spektrum możliwych i akceptowanych społecznie strategii upowszechniania sztuki i różnych wersji roli. Od czego zależy wybór ich konkretnego wariantu postaram się określić po tym, jak przedstawię przyczyny dla których definicja dzieła sztuki gra podstawową rolę w omawianym przez nas procesie oraz znaczenie, jakie posiada ona dla sposobu funkcjonowania świata artystycznego.

Jak zaznaczyliśmy powyżej artefakt staje się dziełem sztuki po umiejscowieniu go w ramach specyficznego subuniwersum wiedzy, które umożliwia jego rozumienie i interpretację. Obiekt, który jest "kandydatem do oceny" staje się elementem świata artystycznego, po tym, jak zostaje doń zaklasyfikowany poprzez nazwanie go dziełem sztuki. proces upowszechniania, artystycznej waloryzacji uzależniony jest więc od dominującej w danym okresie definicji dzieła sztuki. Sposób jego określania obowiązujący w ramach świata artystycznego w danym momencie historycznym (własności, jakie powinno posiadać dzieło sztuki) ma dwie podstawowe konsekwencje dla osób grających rolę artysty:

- a\ wyznacza on zestaw warunków, jakie musi spełniać obiekt, aby zostać upowszechnionym jako dzieło sztuki,
- b\ tworzenie obiektów podpadających pod to określenie i ich upowszechnienie jako dzieł sztuki umożliwia uzyskanie społecznego uznania i autorytetu płynącego z prawomocności obowiązującej definicji sztuki.

Zgodnie z koncepcją P.Bourdieu świat artystyczny może być interpretowany, podobnie jak świat naukowy, jako pole walki o społeczny autorytet i uznanie. Głównym narzędziem w tej walce, wobec autonomiczności i niezależności od sprawdzianów zewnętrznych poszczególnych sfer rzeczywistości, jest narzucanie jako obowiązującej własnej definicji sztuki i jej uprawomocnienie jako koniecznych i jedynych możliwych. Umożliwia to sprawowanie władzy

⁶⁸Taki też jest ogólny cel projektu poszerzania granic i możliwości autokreacji rozwijany np. przez R.Rortyego

nad tym systemem artystycznych praktyk i organizacji, narzucania jako obowiązujących własnych kryteriów ocen i sposobów interpretacji. Oznacza to, iż w ramach świata artystycznego walka toczy się o narzucanie takiej przestrzeni znaczeniowej, w której możliwe byłoby upowszechnianie stworzonych przez siebie obiektów jako dzieł sztuki, oraz eliminowanie konkurencyjnych sposobów tworzenia i upowszechniania sztuki, jako potencjalnie zagrażających dostępowi do różnego rodzaju gratyfikacji. Wypełnianie schematów ról zawartych w tej przestrzeni umożliwia partycypację w autorytecie płynącym z faktu jej prawomocności, a co za tym idzie legitymizacja władzy sprawowanej nad sposobami oceniania dzieł i kryteriami zawodowej profesjonalizacji. Stawką w grze o autorytet w ramach świata artystycznego, są społeczne uznanie i gratyfikacje, ale również prawo do grania roli artysty. Dlatego też narzucanie jako obowiązującej własnej definicji sztuki jest jednym z istotniejszych, oprócz działań związanych z upowszechnianiem i twórczością, elementów praktyki artystycznej⁶⁹. Powodzenie tego procesu umożliwia po pierwsze upowszechnienie stworzonych obiektów jako dzieł sztuki, po drugie umożliwia granie roli artysty w sposób prawomocny i uznawany społecznie, po trzecie wyposaża w autorytet i prestiż oraz innego rodzaju gratyfikacje, po czwarte umożliwia kontrolowanie przebiegu procesu upowszechniania w ramach świata artystycznego, po piąte narzucenie jako prawomocnej nowej definicji powoduje zmiany w ramach świata artystycznego, szczególnie zaś w jego subuniwersum wiedzy. Zmianie ulegają przede wszystkim granice tego, co społecznie uważa się za sztukę, kryteria jej ocen i sposoby interpretacji, schematy ról grane przez artystów i widzów, sposoby klasyfikowania obiektów składających rzeczywistość.

W przeciwieństwie do świata nauki, w którym pożądanym wciąż stanem jest dominacja jednej obowiązującej powszechnie definicji nauki, z świecie sztuki mamy do czynienia z równoległym istnieniem wielu, często wykluczających się definicji sztuki. W tym wymiarze sztuka przypomina modę, ponieważ towarzyszy jej współwystępowanie i stała zmienność tendencji i trendów artystycznych. Żaden z nich nie jest właściwy, poprawny, lepiej od innych realizujący naturę sztuki, wszystkie one są mniej lub bardziej aktualne. W ramach świata artystycznego mamy więc do czynienia, również ze względu na różnorodność pól produkcji kulturowej, nie z jedną dominującą definicją sztuki, ale z ich zbiorem, którego poszczególne elementy są równie prawomocne, ponieważ odnoszą się do różnych pól produkcji kulturowej.

Osoba grająca rolę artysty nie tylko więc, jak się uważa potocznie, tworzy obiekty nazywane dziełami sztuki, ale również musi dla utrzymania swego statusu i dla społecznej obiektywizacji tych artefaktów, które stworzyła, jako dzieła sztuki, dokonać ich upowszechniania. Możliwe jest to tylko i wyłącznie w ramach świata sztuki, który narzuca jednak artyście pewne warunki i ograniczenia tego procesu. Oznacza to konieczność uznania za integralny element praktyki artystycznej, planowanie strategii upowszechniania sztuki, czyli takiego sposobu waloryzacji artystycznej obiektu, którego efektem byłoby nadanie mu statusu dzieła sztuki.

⁶⁹W pewnym sensie próbą takiego narzucania nowej definicji sztuki jest każde nowe dzieło sztuki nie będące kopią lub plagiatem- ponieważ wymaga ono rozszerzenia dotychczasowego sposobu określania cech charakterystycznych dla zbioru dzieł sztuki, uzupełnienia zestawu obowiązujących ich definicji.

Podstawami dla planowania strategii upowszechniania sztuki są różnego rodzaju wpływy i ograniczenia, oraz zakres dostępności środków realizacji tego procesu. Upowszechnianie sztuki, jego przebieg wyznaczone są przede wszystkim przez światopogląd twórcy i charakter jego produkcji artystycznej. Zależnie od tego, jakiego rodzaju pole produkcji kulturowej jest miejscem w którym artysta zamierza upowszechnić swoje dzieła, odmienne będą strategie tego procesu podejmowane przez niego. (np. funkcjonowanie w ramach pola produkcji ograniczonej oznacza tworzenie dzieł krytycznych w szerokim rozumieniu i wymaga takiego sposobu upowszechnienia, który wyrażałby niezależność wobec reguł i zasad rządzących życiem artystycznym, czy wobec państwa. Powoduje to konieczność zdobywania środków praktyki artystycznej z innego, niż powyższe kontestowane źródła, tworzenie alternatywnych ram upowszechniania itd.).

Drugim z tych ograniczeń i wpływów modelujących projektowane strategie upowszechniania są czynniki zewnętrzne, związane ze światem artystycznym i pozostałymi elementami społecznego porządku:

1. Reguły świata sztuki- reguły rządzące tworzeniem, prezentacją i odbiorem sztuki, zarówno te absolutne i konieczne, będące elementami definiowania tego obszaru rzeczywistości, jak i te związane z poszczególnymi dziedzinami sztuki i ich przemianami (praktyki artystyczne)
2. Dostęp do środków umożliwiających tworzenie obiektów i upowszechnianie ich jako dzieł sztuki, dostęp do " społecznych ram upowszechniania", pozycja zajmowana w ramach świata sztuki.
3. Normy i reguły rządzące życiem społecznym (obyczaj, moralność), miejsce zajmowane przez sztukę w świadomości społecznej (istotność sztuki), nawyki uczestnictwa w kulturze, ogólny poziom kompetencji itd.
4. Normy i reguły rządzące organizacjami społecznymi i politycznymi, państwem (charakter ustroju politycznego, model polityki społecznej i kulturalnej itd.), wymogi stawiane przez rynek sztuki itd.

Powyższe wewnętrzne i zewnętrzne zespoły czynników są podstawą planowania strategii upowszechniania sztuki, zgodnie z przedstawianym w poprzednich częściach tego rozdziału modelem funkcjonowania świata sztuki w rzeczywistości społecznej. Zostały one wyodrębnione tylko dla potrzeb pracy, zazwyczaj cały ich kompleks nie jest uwzględniany w sposób otwarty w praktyce artystycznej, podczas planowania strategii upowszechniania. Zazwyczaj funkcjonują one jako zamknięte i nieświadomiane reguły i wzory rządzące praktyką artystyczną. Dodatkowo trudno jest określić wpływ poszczególnych elementów powyższego zakresu czynników, czy też zakres tego wpływu na strategie upowszechniania projektowane przez artystów. Równie trudno określić źródło i kierunek sił i zależności, którym podlegają artyści, ponieważ zgodnie z metaforyką M.Foucault'a władza, której oni podlegają nie ma charakteru substancjonalnego, ale kapilarny: przenika wszystko i wszystkich, ukrywając nieistnienie swego źródła, jest splotem strategii i sił wzajemnie się przenikających.

Nie istnieje więc prosty podział na tych, którzy sprawują władzę i jej podlegają, ale interakcyjna sieć zależności pleciona przez wszystkich, których działania przenikają dany fragment

rzeczywistości. Strategie upowszechniania sztuki nie są więc biernym odbiciem wpływów, jakim podlegają artyści, ponieważ to oni również są integralnym elementem układu powiązań i zależności, w którym możliwa jest sztuka. Artysta nie tylko więc podlega pewnym ograniczeniom, ale je również stwarza, przekształcając istniejące ograniczenia w środki walki o autorytet i eliminowanie konkurencji. Ponieważ sztuka jest możliwa wyłącznie społecznie, nie może być mowy o przeciwstawieniu artysty społeczeństwu, ale raczej o układzie wzajemnych zależności, w którym trudno wyodrębnić strony konfliktu, czy odnaleźć ograniczenia, które nie mogłyby zostać przekształcone w środki osiągnięcia celów.

Dlatego w odniesieniu do planowanych sposobów upowszechniania sztuki mówimy o strategiach. Wskazuje to na brak determinizmu w relacji porządek instytucjonalny- artysta, a określa współzależność tych elementów społecznego świata, równoważność ich wpływu na to, co zostaje upowszechnione jako dzieło sztuki. Upowszechnianie, jako strategia projektowana przez artystów odzwierciedla nieustanną zmienność tego procesu, konieczność stałego przystosowywania się, niestabilności układu odniesienia jego planowania. Fakty te nie pociągają za sobą konieczności zmiany charakteru uprawianej sztuki, nie powodują nieustannego zmieniania zasad rządzących twórczością, ponieważ niezbędne jest przystosowywanie tylko sposobów upowszechniania. Chociaż współczesne trendy artystyczne coraz silniej uzależnione są od wymogów rynku i świat sztuki coraz silniej zrzeka się swojej autonomiczności, zarzuca swoje przeciwstawienie państwu lub filisterskiemu społeczeństwu, a zaczyna zaspokajać najbardziej powszechne gusta, to ten stan nie wynika w żaden sposób z natury sztuki lub z praw jej rozwoju. Jest on raczej konsekwencją gry pomiędzy rynkiem sztuki a artystami, pomiędzy zabiegami marketingowymi, a próbami wpisania się w ich zakres, jest konsekwencją współcześnie preferowanych strategii upowszechniania.

To zrzekanie się autonomiczności przez świat sztuki jest jednak pozorne, ponieważ rynek sztuki jako jedna z jego organizacji, nie tylko zaspokaja potrzeby publiczności, ale je również, a może przede wszystkim stwarza.

W modelowym przypadku strategii upowszechniania sztuki są zależne wyłącznie od ich warunków stworzonych w ramach świata sztuki, przy minimalnym wpływie praktyk i organizacji społecznych. Świat sztuki, jako jedyny prawomocny kontekst upowszechniania sztuki, nie tyle odpowiada na potrzeby systemu, co je stwarza, narzucając jako obowiązujące, określone trendy i mody artystyczne i wyznaczając funkcje możliwe do wypełnienia przez sztukę. Państwo i organizacje społeczne w takim wypadku dostarczają wyłącznie środków umożliwiających praktykę artystyczną, nie określając przy tym jej warunków i reguł, czy sposobów jej włączenia w całość systemu społecznego. Oznacza to, iż o tym, co społecznie uważa się za sztukę decyduje wynik wewnętrznych walk o autorytet realizowanych poprzez próby narzucania obowiązujących definicji sztuki w ramach świata artystycznego. Strategie upowszechniania sztuki są więc konsekwencją walk, określonych powyżej, pomiędzy artystami.

Jak wspomniałem, kiedy założymy minimalny wpływ praktyk i organizacji społecznych na sposób funkcjonowania świata artystycznego, możliwe strategie upowszechniania różnicowane

są przede wszystkim ze względu na rodzaj pola produkcji kulturowej, w ramach którego osoby pełniące role artystów tworzą i prezentują artefakty pretendujące do miana dzieła sztuki.

1. w ramach pola produkcji masowej głównym punktem odniesienia przy ich planowaniu są potrzeby i gusta masowego odbiorcy, związane z pragnieniem przeżywania przyjemności w kontakcie z rozrywką. Dlatego od artysty wymagane jest maksymalne uprzystępnienie prezentowanych dzieł, zamknięcie ich w zrozumiałej i atrakcyjnej wizualnie formie. Istotny jest również taki sposób upowszechniania, który wykluczałby wszystkie pozarozrywkowe konsekwencje dzieła, który prezentowałby je jako przedmiot gwarantujący osobie wchodzącej z nim w kontakt odpoczynek i relaks. Dzieło umieszczane jest w ramach takich schematów interpretacyjnych, które są skanonizowanymi sposobami przeżywania i rozumienia, aktualizują najbardziej powszechne wątki tematyczne i wizualne związane z kulturą popularną lub odwołują się do uznawanych za stale towarzyszące ludzkiej kulturze wątki mityczne, archetypiczne sposoby rozumienia świata⁷⁰. Innym sposobem upowszechniania artefaktu w ramach tego pola jest jego wspomniana wyżej mityzacja, która sprawia, iż staje się on przedmiotem kultowym, elementem umożliwiającym identyfikację określonej grupy osób lub też podstawowym symbolem stylu życia jej członków. Podczas upowszechniania w ramach tego pola stosuje się przede wszystkim strategie wykorzystywane w reklamie, zabiegi uprzystępniające i homogenizujące stale obecne w kulturze masowej symbole, znaki, wartości. Waga dzieła jest w ramach tego pola policzalna, podobnie jest z pozycją i znaczeniem artysty- mierzy się ją ilością sprzedanych dzieł, ich reprodukcji, tzw. oglądalnością itd. Celem upowszechniania jest nasycenie wizerunkiem dzieła lub artysty maksymalnie dużej ilości mediów poprzez które dokonuje się transmisja wartości tego pola, a więc zdolność mobilizacji maksymalnie dużej publiczności dla obiektywizowanego jako dzieło sztuki obiektu.

2. Zupełnie inne strategie stosowane są w ramach pola produkcji kanonicznej. Tutaj głównym zabiegiem stosowanym podczas aktu artystycznej waloryzacji obiektu jest wskazanie na pewien zespół jego własności, który czyni zeń ponadczasowe i uniwersalne dzieło, umieszcza w klasie obiektów konstytuujących dziedzictwo kulturowe danej grupy. Upowszechniane jako kanoniczne są przede wszystkim te artefakty, które odtwarzają tradycyjne sposoby tworzenia dzieł sztuki i ich interpretacji, pozostają z nimi w spójnym wewnętrznym dialogu, upewniają nas o nieprzemijającym charakterze niektórych z własności uznanych za istotny element dziedzictwa danej grupy. Upowszechniane jako kanoniczne są również te elementy z obszaru innych pól produkcji, które udało się "przywłaszczyć" poprzez neutralizację kontekstu ich obiektywizacji, wskazując na ciągłość, związki i asocjacje z obiektami składającymi dziedzictwo kulturowe grupy. W wypadku artefaktów upowszechnianych w ramach tego pola podkreśla się zawarte w nich wartości estetyczne, wskazuje się na elitarność ich odbioru wynikającą z wysokiego stopnia wymaganej wiedzy specjalistycznej i kulturowej kompetencji niezbędnej dla właściwego ich rozumienia. Ważnym motywem jest odwoływanie się do niepowtarzalności danego dzieła,

⁷⁰ W taki sposób, nie oceniający, ale za to umiejscawiający ją w ciągłym porządku kulturowym, eksponujący jej mityczne odwołania i funkcje, o kulturze masowej myśli się od dawna, ale ostatnio to zainteresowanie znalazło swoją teoretyczną artykulację w tzw. "antropologii współczesności".

kategorii oryginału, podkreśla się wysiłek włożony w jego stworzenie i jaki należy włożyć, aby je zrozumieć. dzieło upowszechniane jest w ten sposób, aby nie tylko podkreślić ogromną jego wartość, ale również wysoką pozycję jego odbiorców, ich wiedzę, specjalistyczne przygotowanie, czy też specjalne rodzaje posiadanych przez nich wrażliwości, a także społeczny status i prestiż. Prezentacja dzieła następuje w tradycyjnych i tradycyjnie elitarnych społecznych ramach upowszechniania- muzeach, akademiach, salonach itd. ważne jest podkreślanie specjalnego sposobu korzystania z oferty tych ram: odświętność, wyjątkowość, wyłączenie spod instrumentalnych użyc, uwaga, skupienie, szacunek. Co charakterystyczne odbiór nie ma tutaj charakteru otwartego, ale podkreśla się istnienie “właściwych sposobów rozumienia sztuki”, “kompetentnych sposobów interpretacji dzieł”. Ten rodzaj dzieł jest upowszechniany jako niezbędny element składowy stylu życia klas wyższych. Obiekty te nie są nigdy krytyczne wobec istniejącego systemu społecznego, ani wobec obowiązującej powszechnie obyczajności, ale pełnią wobec nich funkcje uprawamaciające i jako takie są często upowszechniane.

3. W ramach pola produkcji ograniczonej nie mamy do czynienia z równie jednolitymi, jak w powyższych wypadkach strategiami upowszechniania sztuki, ponieważ wartości, szczególnie współczesnych, praktyk artystycznych przekraczają granice wymienionymi sferami kultury, a artyści je realizujący tworzą własne ich definicje. dlatego też często wartości tego pola są upowszechniane w ramach kultury popularnej lub kanonicznej, ale nie na odwrót. Istnieją jednak pewne elementy charakterystyczne tylko dla tego rodzaju strategii. Pole produkcji ograniczonej jest najbardziej autonomiczne, dlatego upowszechnianie artefaktów tworzonych w jego obrębie dokonuje się wyłącznie dzięki ekspertom i w taki sposób, aby podkreślać jego zrozumiałość dla specjalnie przygotowanych osób. Podkreślanie elitarności, komplikacji kodu tworzenia i interpretacji, paradoksalnie powiązane jest z zaznaczaniem krytycyzmu i społecznego zaangażowania tego rodzaju sztuki. artefakty upowszechniane są jako dzieła krytyczne, mówiące coś inaczej, niż się powszechnie przyjęło mówić. Nawet w wypadku tzw. sztuki postmodernistycznej, przy całej jej rezygnacji z jasno wyrażanych i ustawianych opozycji, jej powrotach do tego co było, ten aspekt jest silnie podkreślany. Ze względu na programowy krytycyzm, dal upowszechnienia konieczne jest tworzenie własnego zespołu artystycznych organizacji, uzyskiwanie środków z innego niż uznawane za opresyjne źródła. Sposób upowszechniania podkreśla przekraczanie przez artystę i jego dzieło kulturowych, społecznych i artystycznych barier, a z nieskrępowanej niczym autokreacji czyni się główny fetysz. Dlatego też podkreśla się możliwości i konieczność autokreacyjnego odbioru, otwarcie dzieła na nieskończenie wiele różnorodnych interpretacji, przy zaznaczaniu jednocześnie jego trudności i komplikacji. Często podkreślana wartością jest indywidualność twórcy, niepowtarzalność i oryginalność jego praktyki artystycznej i życia. Pozycja artysty w ramach tego pola określana jest stopniem jego oryginalności, wyjątkowości, niepowtarzalności jego praktyki artystycznej, stopniem rozbudowania metadyskursu dotyczącego jego dzieł dokonywanego przez odbiorców.

5. Upowszechnianie sztuki w systemach społecznych o charakterze monocentrycznym z dominacją państwa.

Cechą charakterystyczną sposobu funkcjonowania sztuki w ramach społecznych z dominacją jednego ośrodka decyzyjnego, (sprawującego kontrolę nad ich poszczególnymi elementami, wyznaczającego kształt relacji pomiędzy nimi) którym jest państwo, przedstawione powyżej w postaci modelu, mają ogromny wpływ na sposoby upowszechnienia sztuki w takim kontekście instytucjonalnym. Przedstawiony poniżej model tych strategii, zgodnie z koncepcją pracy, jest konkretyzacją ogólnego modelu upowszechniania sztuki. Konkretyzacją powstała poprzez wprowadzenie, jako najbardziej istotnego czynnika- faktu oddziaływania państwa i jego organizacji na sposób funkcjonowania świata sztuki. Konkretyzacją powstała w sposób analogiczny do stworzonego uprzednio modelu funkcjonowania świata sztuki w ramach systemów monocentrycznych. Oto główne elementy konstytuujące ten model:

1. Brak rynku sztuki i wyłączność państwa i jego organizacji na wypełnianie funkcji zapewniania środków umożliwiających twórczość i upowszechnianie sztuki, dysponowanie w sposób monopolistyczny społecznymi ramami upowszechniania, oraz specyficzne mechanizmy kontrolne powodują, iż ten główny ośrodek decyzyjny pełni wobec procesu upowszechniania podwójną rolę: umożliwia go i modeluje jego przebieg.
2. Warunki upowszechniania stworzone przez państwo funkcjonują w postaci ramy, w obrębie której i tylko w niej proces ten jest możliwy, ale która zakreśla spektrum możliwych jego odmian.
3. Powyższa rama ulega obiektywizacji (poprzez ukrycie przez państwo arbitralności i niekonieczności sprawowanej nad systemem społecznej, władzy, a w tym również nad światem sztuki, oraz poprzez dostarczanie i rozdzielanie środków umożliwiających praktykę artystyczną) i jako taka nie podlega dyskusji. W świadomości artystów i osób działających z ramienia świata sztuki rama ta funkcjonuje jako fakt społeczny, jako konieczny i niezbędny warunek tworzenia i waloryzacji artefaktów pretendujących do miana dzieł sztuki.
4. Podważanie obiektywności tej ramy ma miejsce wyłącznie w sytuacji obniżenia prawomocności władzy sprawowanej przez państwo, gwałtownych, radykalnych i masowych wystąpień społecznych nakierowanych na zmianę sposobu funkcjonowania systemów społecznych lub w stworzonych przez państwo enklawach izolowanych społecznie. Obniżenie obiektywności tej ramy nie jest jednoznaczne z jej całkowitym odrzuceniem. Procesowi temu towarzyszy raczej dyskusja nad eliminacją jej negatywnych aspektów (ograniczenie swobody praktyki artystycznej), przy jednoczesnej próbie zachowania jej pozytywnego wymiaru (umożliwianie praktyki artystycznej).
5. W sytuacji, kiedy prawomocność władzy państwa nie jest podważana, nie jest również dyskutowana konieczność istnienia stworzonej przez nie ramy upowszechniania, a jedynie zasady nią rządzące. Zasady dotyczące sposobu rozdzielania środków umożliwiających twórczość i waloryzację artefaktów, a także moc, zakres i charakter stawianych przed artystami przez państwo ograniczeń.

6. istnienie tak określonej ramy sprawia, iż głównymi czynnikami modelującymi projektowane przez artystów strategie upowszechniania sztuki stają się reguły rządzące światem sztuki, a wśród nich przede wszystkim:

a\ sformułowane w sposób negatywny granice swobody eksperymentów artystycznych i wolność słowa,

b\ zasady rozdziału środków umożliwiających praktykę artystyczną, oraz sposoby funkcjonowania instytucji zajmujących się tym rozdziałem,

c\ zasady funkcjonowania społecznych ram upowszechniania,

d\ strategie upowszechniania sztuki stosowane przez innych artystów konkurujących o dostęp do środków i ram realizacji tego procesu,

e\ obowiązująca definicja (definicje) sztuki i związane z nią tendencje i trendy twórczości,

7. Oznacza to, iż strategie upowszechniania sztuki różnicowane były głównie przez trzy główne czynniki: światopogląd artysty, zasady rządzące instytucjonalnymi ramami upowszechniania, charakter realizowanej praktyki artystycznej. Ograniczenia ustanawiane przez państwo nie wpływają różnicująco na projektowane strategie, ponieważ ich przestrzeganie było wstępnym warunkiem realizacji konkretnego sposobu upowszechniania. Ograniczenia tego typu nie był uwzględniane wprost przy planowaniu strategii, ponieważ wykroczenie poza nie uniemożliwiałoby realizowanie procesu upowszechniania i oznaczało społeczne nieistnienie artysty i efektów jego twórczości.

8. Przy planowaniu strategii upowszechniania sztuki nie brano pod uwagę również potrzeb i oczekiwań publiczności, ponieważ państwo dostarczało środków upowszechniania, uniezależniając kryteria ich rozdziału od gustów i preferencji potencjalnych widzów.

9. Podobnie, jak w wypadku wyjściowego modelu upowszechniania sztuki, w jego skonkretyzowanej postaci, strategii tego procesu są składową grą pomiędzy artystami o uprzywilejowaną pozycję w ramach świata sztuki, którego celem jest zaprojektowanie takiego sposobu obiektywizacji, który umożliwiłby narzucenie jako obowiązującej własnej definicji sztuki, a poprzez to wyposażyć we władzę i autorytet. Ukrycie przez państwo arbitralności swojej władzy i narzucenie obiektywnej ramy upowszechniania, przeniosło płaszczyznę planowanych strategii upowszechniania z politycznej na artystyczną. Państwo ukryło możliwość i podstawy ewentualnego konfliktu pomiędzy nim, a artystami i stworzyło podstawy konfliktu nowego rodzaju- pomiędzy artystami. Konfliktu o dostęp do ograniczonych środków dostarczanych przez państwo, oraz o dostęp do sterowane przez nie społecznych ram upowszechniania.

10. Planowane przez artystów strategie nie są nakierowane na zwiększanie swobody praktyki artystycznej poprzez podważanie ograniczeń ustanawianych przez państwo, ale na maksymalizowanie własnego dostępu do pozytywnych elementów ramy stworzonej przez państwo.

11. Strategii upowszechniania sztuki nie różnicuje stosunek do państwa, ale ewoluują one wraz ze zmianami zasad rządzących społecznym porządkiem, zmianami stopnia prawomocności

władzy sprawowanej przez państwo. Radykalne zmiany strategii upowszechniania odpowiadały więc odpowiadały dynamice przełomów społeczno- politycznych.

12. Sposoby waloryzacji dzieła zmieniały się również w odniesieniu do procesów przeciwstawnych do tych określonych w pkt. 8. Generalne przekształcenia warunków ich realizacji powodowane były zmianami potrzeb państwa i jego organizacji, szczególnie tych związanych z poszukiwaniem środków legalizujących ich władzę i konkretne sposoby funkcjonowania.

13. Punktem wyjścia dla planowania strategii upowszechniania było uwzględnianie i spełnianie dwu negatywnych warunków egzekwowanych przez państwo:

a\ tego, który określał, kim może być artysta, oraz

b\ tego, który określał, czym może być sztuka.

Spełnienie obu tych warunków było koniecznym i wystarczającym warunkiem umożliwiającym realizację przyjętego sposobu upowszechniania.

14. W związku z pkt. 12 uprzywilejowane były te strategie upowszechniania i sposoby definiowania sztuki, które mogły potencjalnie spełniać pozytywne funkcje w odniesieniu do państwa. Oznacza to, iż artyści w walce o narzucenie, jako obowiązującej, własnej definicji sztuki, poszukiwali takiego rodzaju ograniczeń, które możliwe były do przekształcenia w środki umożliwiające im zajęcie wysokiej pozycji w ramach świata artystycznego. Umożliwiało to, dzięki sprawowaniu w jego obrębie władzy, na zwiększanie zakresu wolności, rozumianej, jako zdolność realizacji zamierzeń związanych z praktyką artystyczną. Artyści przekształcali więc ograniczenia ramy w środki umożliwiające uprzywilejowanego dostępu do gratyfikacji, środków i kontekstu upowszechniania. Poszukiwanie wyraźnie określonych zasad rządzących praktyką artystyczną miało również na celu zminimalizowania ryzyka niepowodzenia tych procesów.

15. Maksymalną swobodę zarówno twórczości, jak i upowszechnienia uzyskiwano w obrębie ramy, przy planowaniu takiej strategii tych procesów, które zakładały zgodę na zminimalizowanie lub eliminację społecznego oddziaływania stworzonych w ich konsekwencji artystycznych obiektów. Państwo w nielicznych wypadkach zezwala na przekraczanie negatywnej granicy ramy, ale pod warunkiem społecznej izolacji tego faktu. Ukrywanie to jest możliwe w sposób dwojaki:

a\ poprzez ograniczenie zasięgu procesu upowszechniania, czyli poprzez zakresu społeczności w obrębie której dokonuje się waloryzacja do ścisłego grona ekspertów lub samych artystów i poprzez niedopuszczania do powszechnego obiegu informacji o tego rodzaju artystycznych przedsięwzięciach,

b\ Poprzez przestrzenne ograniczenie zakresu ich oddziaływania (plenery, galerie autorskie studenckie, umieszczanie ram upowszechniania poza centrami kulturalnymi) itd.) .

W obrębie tego rodzaju świadomościowych lub przestrzennych enklaw możliwe było upowszechnianie dowolnych wartości, ale wiązało się to ze skazaniem ich i osób je upowszechniających na społeczne nieistnienie w powszechnym obiegu.

16. Państwo dopuszczało również istnienie niezależnych od niego społecznych ram upowszechniania i realizację strategii upowszechniania dla których środki czerpane były z pozapaństwowych źródeł., ale nie dopuszczało do sytuacji braku kontroli nad nimi. Tego rodzaju alternatywne konteksty obiektywizacji dzieł funkcjonowały w roli typowych wentyli bezpieczeństwa umożliwiających w sposób bezpieczny dla prawomocności władzy państwa i reguł porządku społecznego realizację tych praktyk artystycznych, które wykraczały poza opisaną wyżej ramę. Zgodnie z mechanizmem zarysowanym w pkt. 15, alternatywne strategie upowszechniania i instytucjonalne płaszczyzny ich realizacji były rodzajem stworzonych przez państwo lub przynajmniej kontrolowanych przez nie, enklaw kontestacji, odpowiadającą mu etatyzacją buntu.

I. Wstęp: główne zasady i cele polityki kulturalnej państwa.

Głównym problemem władzy, której panowanie nie opiera się na zasadzie demokratycznej reprezentacji, ale w której interesie nie jest jednocześnie funkcjonowanie (w obrębie zewnętrznych i wewnętrznych stosunków społecznych oraz politycznych) w roli dyktatury, jest problem legitymizacji. Ponieważ nie wynika ona, w takim wypadku, z samej zasady zorganizowania systemu politycznego (tak, jak ma to miejsce w systemach demokratycznych) konieczne jest uprawamianie się przy pomocy specjalnych i nadzwyczajnych metod.

W wypadku PZPR, a więc klasy politycznej, która sprawowała faktyczną władzę w PRL-u, główną metodą legitymizacji była, według mnie, instytucjonalizacja życia społecznego, gospodarczego i politycznego, zgodnie z własnym partykularnym interesem i politycznymi celami. Innymi słowy - w okresie trwania PRL-u, a zwłaszcza po 1956 roku, główną, choć nie jedyną, formą legitymizacji władzy było wyprodukowanie przez nią pewnego specyficznego typu obiektywnej rzeczywistości, którą obowiązywała jednostki w postaci reguł i przepisów oraz instytucji określających kształt życia społecznego i ekonomicznego, a której obiektywność ukrywała arbitralność panowania jej "dawców", a tym samym interesy polityczne, które były podstawą tego typu działania.

Główną płaszczyzną produkowania instytucjonalnej rzeczywistości zgodnej z interesami władzy, ale która jednocześnie ukrywała swoją arbitralność, było państwo. Działalność państwa, a więc formalnie - "politycznej organizacji społeczności narodowej"⁷¹, funkcjonującej w krajach demokratycznych z ramienia całego narodu i wyłącznie w jego interesie, w PRL-u, podporządkowana była "kierowniczej roli PZPR", choć nigdy prawnie nie uregulowano tego typu relacji, czy też zależności⁷². Państwo było więc upartyjnione, podporządkowane jednej organizacji politycznej, która pod pozorem reprezentowania proletariatu (klasy robotniczej), a w imię "socjalistycznej rewolucji", doprowadziła do podporządkowania jego działań własnym interesom. Charakterystycznym rysem tego procesu jest, będąca jego bezpośrednim efektem, "alienacja państwa" wobec społeczności, której była polityczną organizacją oraz jego przekształcenie z instrumentu władzy w jej podmiot. Państwo w PRL-u upodmiotowiło się i zabsolutyzowało, jako wartość sama w sobie i zamiast organizować życie społeczne, gospodarcze, czy kulturalne narodowej wspólnoty, zaczęło wchodzić, za pomocą instytucji, które spreparowało, w relacje z jednostkami tworzącymi społeczeństwo. Państwo (będące zazwyczaj systemem organizacyjnym i narzędziem sprawowania władzy w imieniu pewnej

⁷¹Takie rozumienie istoty państwa zgodne jest z marksistowskim sposobem jego definiowania, a więc dobrze opisuje sposób wyrażania jego funkcji i powinności w okresie dominacji w Polsce socjalistycznych zasad ustrojowych, zob np. Szczepański J. *Elementarne pojęcia socjologii*, Warszawa, 1972, str. 368-369; Kosiński S., *Socjologia ogólna. Zagadnienia podstawowe*, Warszawa, 1989, str.190.

⁷²zob. Drygalski J., Kwaśniewski J. , *(Nie)realny socjalizm*, Warszawa, 1992, str. 165-167. Konstytucyjny zapis z 1976 roku, który mówił o przewodniej sile Partii w budowaniu socjalizmu wcale tego stanu nie zmieniał, ponieważ nie przekładał się on absolutnie na konkretne regulacje prawne określające, charakter, formy i zakres tego przewodnictwa.

społeczności) stało się w okresie PRL-u, celem samym w sobie- zaczęło żyć własnym, niezależnym od interesów i potrzeb wspólnoty, życiem, którego reguły i cele zostały podporządkowane interesowi Partii i działaniom związanym z utrzymywaniem się jej przy władzy.

Ze względu na tak określoną funkcję - konserwowanie politycznego układu pozwalającego PZPR na sprawowanie władzy - wartością istotniejszą od celowości, racjonalności oraz konsekwencji politycznych, społecznych i ekonomicznych funkcjonowania państwowej organizacji, była jej instytucjonalna forma oraz ideologiczna klasyfikacja. Innymi słowy istotniejsze od rzeczywistego sposobu funkcjonowania państwa i skutków, jakie ta działalność wywoływała, była zgodność jego formy organizacyjnej z socjalistycznym ideałem ustroju, a konkretniej z takim modelem systemu, który pozwalał Partii na sprawowanie władzy.

PZPR przy pomocy podporządkowanej sobie organizacji systemowej państwa, sprawowała władzę nad życiem społecznym, zaś uprawomocnieniem dla tego działania było narzucenie przekonania, iż system, w którym cały ten proces zachodzi jest socjalizmem, lub jednym z etapów jego budowania. Taki model panowania mógł być skutecznym narzędziem reprodukcji władzy Partii, tylko po uprzednim stworzeniu rozbudowanego systemu instytucjonalnego (przenikającego życie gospodarcze, polityczne, społeczne, kulturalne itd.) oraz za sprawą uprzedniego podporządkowania przestrzeni społecznej takim regulacjom prawnym, które choć nie tyle były jednoznaczne z urzeczywistnieniem nowego ustroju, to funkcjonując w roli jego formalnych warunków, symbolizowały jego wprowadzenie. Ambicją PZPR, jako globalnej organizacji politycznej, nie było więc urzeczywistnienie podstawowych ideałów socjalistycznego ustroju (wolność, równość, postęp, dostatek, powszechność awansu społecznego i wzrost ludzkiej podmiotowości, samorządzenie itd.), ponieważ wprowadzenie ich w życie byłoby groźne dla samej Partii i sprzeczne z modelem władzy⁷³, który reprodukcją jej panowanie, ale o stworzenie rozbudowanego aparatu instytucjonalnego (politycznego, gospodarczego, społecznego, kulturalnego itd.), który pozorował wprowadzenie w życie tych zasad, był "dekoracją" dla odgrywania przedstawienia "socjalistycznego budownictwa".

Stworzenie ogromnego aparatu biurokratycznego, który był autoafirmacją władzy i warunkował jej utrzymanie bez używania przemocy, a poprzez narzucenie, jako obiektywnych, reguł gry politycznej, organizacji gospodarczej i społecznej, był bardzo poręcznym narzędziem panowania, ponieważ po okresie krzepnięcia jego zasad (a więc na początku lat 60-tych),

⁷³Doskonałą ilustracją tego stanu rzeczy jest powstały w 1956 roku pamflet L. Kołakowskiego pt. *Czym jest socjalizm?*, charakteryzujący w sposób błyskotliwy model sprawowania władzy w Polsce, jako model całkowicie sprzeczny z socjalistycznymi zasadami ustrojowymi. Choć sprzeczność ta była często neutralizowana w propagandowym dyskursie rozwijanym przez Partię, jako przejściowa lub powiązana z rewolucyjnym trybem wprowadzenia nowego porządku w Polsce, to cechy definiujące tę ambiwalencję, o których pisze L. Kołakowski (takie jak: fikcyjność wyborów i fałszowanie ich wyników; prawo, jako środek politycznej walki z opozycją; absolutność władzy rządu; wolność rozumiana, jako posłuszeństwo; brak wpływu robotników na rządzenie krajem; całkowity i bezwzględny zakaz krytyki Partii itd.) były przede wszystkim podstawą na której opierała się władza PZPR i wokół których zorganizowany był cały system. O tym, iż Partia nie miała zamiaru wprowadzać zasad ustrojowych socjalizmu w życie, zaświadcza również fakt, iż oddolne i spontaniczne próby ich urealnienia (np. Czerwiec 56, czy Sierpień' 80), kwalifikowane były przez władze, jako antysocjalistyczne, zagrażające ustrojowi, a co za tym idzie policyjnie, prawnie i politycznie neutralizowane.

zaczynał on żyć własnym życiem i nie wymagał stałej kontroli politycznej. Ponieważ, zgodnie z zasadami instytucjonalnej bezwładności, "toczył się" po wyznaczonych przez Partię torach, to nie wymagał tym samym stałej kontroli i ingerencji politycznej, był więc idealnym narzędziem reprodukcji układu politycznego i legitymizowania partyjnej władzy jako demokratycznej i liberalnej. Mówiąc precyzyjniej: proces reprodukcji władzy Partii w PRL-u, polegał na tym, iż każdą z kolei sferę rzeczywistości oraz każdy typ działania poddawano, zgodnie z interesem politycznym procesowi instytucjonalizacji lub biurokratyzacji (a więc definiowano i prawnie regulowano, kto ma prawo w nim uczestniczyć, na jakich zasadach, powoływano organizacje, które ten typ działania urzeczywistniały itd.), a następnie traktowano, uwzorowany w ten sposób fragment rzeczywistości lub działań, jako rzeczywistość w ogóle. Tym samym jednak, za sprawą pozornie neutralnego procesu racjonalizowania i instytucjonalizowania, eliminowano z przestrzeni społecznej wszystko, co było niezgodne z jej biurokratycznym obrazem. Biurokratyzacja przestrzeni społecznej była głównym środkiem kontrolnym, ponieważ pozwalała na panowanie bez przemocy, a poprzez obdarzenie powstałej w jej efekcie rzeczywistości statusem "naturalności" (a więc obiektywności i konieczności). Konsekwencją tego działania było ukrycie faktu, iż władza jest sprawowana w sposób nielegalny, ponieważ problemem stawało się nie źródło nowego porządku, ale on sam, sposób jego realizacji, konsekwencję jakie pociągało za sobą zbiurokratyzowanie wszystkich sfer życia, trudności jakie cały ten proces wywoływał. Innymi słowy, władzy udało się ukryć arbitralność i nielegalność swojego panowania, poprzez wyprodukowanie zinstytucjonalizowanej przestrzeni społecznej, rzeczywistości, w której jednostki były zmuszone prowadzić swoje życie, i która sama będąc źródłem konfliktów i problemów, eliminowała pytanie o podstawy jej narzucenia.

W efekcie tego działania, a jakby na przekór postępującej od połowy lat 50-tych liberalizacji i formalnej deideologizacji, społeczna przestrzeń, uległa całkowitemu upolitycznieniu. Panowanie za pomocą rozbudowanego systemu biurokratycznego, czy przy pomocy pozornie nie-politycznych instytucji umożliwiających zaspokajanie codziennych potrzeb miało swoje przełożenie na samą praktykę sprawowania władzy. Główna zmiana polegała na tym, iż partia za pośrednictwem państwa, w miarę stabilizacji zasad ustrojowych, przestawała sprawować władzę przy pomocy rozbudowanego systemu policyjnego i przy użyciu przemocy (tego rodzaju środki kontroli stały się raczej symbolem posiadanej władzy, a nie jej "codziennym" narzędziem), ponieważ zastąpił je w tej roli system rozbudowany instytucjonalny⁷⁴.

Polityzacja systemu instytucjonalnego oraz "skolonizowanie" przez niego wszystkich (nawet najbardziej nieistotnych) sfer życia społecznego, nie mogły pozostać bez wpływu na ich sposób funkcjonowania. Pomimo swojej wszechobecności i podporządkowania mu wszystkich sfer społecznego życia, system instytucjonalny, nie odpowiadał na rzeczywiste potrzeby jednostek, ale przede wszystkim:

⁷⁴Cechą charakterystyczną tego systemu było wprowadzenie w życie procesu, który polegał na tym, iż po pierwsze doprowadzono do zinstytucjonalizowania wszystkich sfer życia zgodnie z interesem Partii oraz po drugie, podporządkowano wszystkie typy instytucji, instytucjom politycznym. zob. Malinkowski M., *Instytucjonalizacja, deinstytucjonalizacja a zmiana społeczna, Ruch Prawniczy i Socjologiczny*, nr 3/1991.

a\ wyznaczał instytucjonalne (a więc w tym wypadku nie tylko normatywne, ale i polityczne) granice działania, a więc wykreślał instytucjonalną przestrzeń, która funkcjonowała w roli rzeczywistość, wyznaczała punkty odniesienia możliwych do podjęcia działań, a tym samym, b\ władza (niezależnie od tego, czy akceptowano jej legalność i prawo do działania) była reprodukowana poprzez instytucjonalizację wszystkich sfer życia, a więc była legalna, ponieważ zmuszała do grania według zasad, które narzuciła, ale jednocześnie ukrywała fakt podporządkowania tego systemu celom politycznym.

Z powyższych powodów, system instytucjonalny nie mógł służyć, ani zaspokajaniu potrzeb jednostek i określonych grup społecznych, ani permanentnej kontroli wszystkich sfer życia. **Za jego sprawą doszło raczej do przekształcenia rzeczywistości społecznej w sferę wpływów władzy, w sferę, która udając swoją apolityczność, reprodukowałą warunki sprawowania władzy.** Rozbudowany system instytucjonalny nie służył zaspokajaniu potrzeb obywateli państwa, ale przede wszystkim realizacji potrzeb politycznych władzy, czy też szerzej- był formą sprawowania władzy. Formą bardzo skuteczną, ponieważ przekształcającą w środek kontrolny również proces zaspokajania jednostkowych potrzeb, niepowiązanych pozornie z jakimkolwiek politycznym interesem. Co charakterystyczne, dawca tego systemu- Partia- nie była zainteresowana w rygorystycznym egzekwowaniu zgody co do jego reguł, czy też w bezwzględny domaganiu się ich wypełniania. Dla utrzymania przez partię władzy politycznej, korzystniejsze było narzucenie samych reguł gry, norm życia społecznego, niż ich bezwzględne egzekwowanie, ponieważ dzięki takiemu sposobowi sprawowanie władzy, możliwe było jej konserwowanie, bez przemocy i represji, a więc bez stosowania tych narzędzi, które ujawniając fakt nielegalnego jej sprawowania, mogły grozić wybuchem społecznej niezgody.

Rezygnacja z permanentnego i bezwzględnego egzekwowania posłuszeństwa wobec narzuconych w ten sposób reguł i rezygnacja z permanentnej kontroli była więc podyktowana również wymogami procesu legitymizacji. Partia i państwo, jako dawcy neutralnych z pozoru reguł życia społecznego i twórcy jego instytucjonalnej organizacji, ukrywali ich upolitycznienie również poprzez rezygnację z wszechogarniającej kontroli, poprzestając "jedynie" na narzuceniu formalnych cech tego instytucjonalnego systemu.

Chociaż cały system organizacyjny- instytucjonalny, został podporządkowany instytucji politycznej (PZPR), która działała na dwu poziomach- centralnym (wyznaczenie ogólnych zasad ustrojowych, państwa i jego organizacji, kontrolowanie i nadzorowanie działania centralnych organów władzy państwowej i strategicznych instytucji) oraz lokalnym (sterowanie działaniami poszczególnych instytucji na różnych poziomach hierarchii politycznej i administracyjnej oraz ich kontrolowanie)⁷⁵, to nie oznacza to, iż cała rzeczywistość społeczna była wykładnią ideologicznych celów państwa. PZPR dlatego zależało bardziej na narzuceniu przekonania, iż życie społeczne toczy się zgodnie z regułami systemu politycznego stworzonego przez nią i pozwalającego jej na sprawowanie władzy, niż na rzeczywistym podporządkowaniu życia

⁷⁵ zob. Dryglaski J., Kwaśniewski J., *(Nie)realny socjalizm*, op. cit., str. 165-167

społecznego socjalistycznym zasadom ustrojowym, ponieważ próby ich wprowadzenia musiałyby oznaczać delegalizację władzy Partii.

Instytucjonalizacji, na warunkach narzuconych przez państwo, uległa również przestrzeń kulturalna, a w tym życie artystyczne. Państwo, które po 1956 roku zrezygnowało z prób podporządkowywania sobie artystów, zmuszania twórców do przekształcania ich sztuki w działalność czysto propagandową i które dodatkowo ogłosiło swoją tolerancję wobec artystycznego eksperymentu ⁷⁶, zmonopolizowało jednocześnie prawo do określania instytucjonalnych zasad na których toczy się życie artystyczne, a tym samym podporządkowało świat artystyczny swoim wymogom legitymizacyjnym i interesom politycznym. Państwo nie tylko doprowadziło do etatyzacji zawodu artysty (przyznając sobie prawo do określania warunków profesjonalizacji), zmonopolizowało instytucje zajmujące się upowszechnianiem i finansowaniem sztuki, uzależniło od siebie odbiorców, ale również całkowicie podporządkowało sobie proces zarządzania sferą kultury i prawo do definiowania jej samej.

Najbardziej zaskakującą konsekwencją takiego wszechogarniającej dominacji państwa w kulturze był fakt, iż wykorzystywało ono ten stan, jako jedną z istotniejszych podstaw konstruowania własnego autouprawomocnienia. Za sprawą tej wszechwładzy nad kulturą,

⁷⁶Trudno jest ustalić dokładną datę pojawienia się w przestrzeni politycznego dyskursu tych nowych zasad, z pewnością zaczęto mówić o nich wraz z delegitymizacją stalinowskiego modelu państwa, a co za tym idzie również socrealizmu, a więc z pewnością przełomowe znaczenie miał tutaj II Zjazd PZPR w 1954, podczas którego trwania W. Sokorski wygłosił referat zawierający jako propozycję nowego modelu polityki państwa wobec kultury, niektóre z tych zasad.(zob. Fijałkowska B., *Polityka i twórcy (1948-1959)*, Warszawa, 1985, str.271.) Na inne źródło tego zespołu reguł wskazuje B. Fijałkowska i przytacza fragment referatu wygłoszonego przez Ministra Kultury i Sztuki T. Galińskiego wygłoszonego podczas posiedzenia Sejmowej Komisji Kultury i Sztuki w październiku 1958: "Odeszliśmy zdecydowanie od komenderowania i administrowania kulturą. Realizujemy politykę twórczej swobody i prawa wyboru różnych tendencji i kierunków (...)".(zob. Fijałkowska B., *Polityka i twórcy (1948-1959)*, Warszawa, 1985, str. 452.) W. Kaczocho, rekonstruujący politykę kulturalną PZPR w okresie trwania PRL-u twierdzi, iż sformułowanie tych zasad miało miejsce podczas trwania Krajowej Narady Działaczy Kulturalno- Oświatowych w 1958 roku. W referacie wygłoszonym podczas jej trwania I. Morawski przedstawił te nowe zasady w sposób następujący: polityka kulturalna państwa miała być podporządkowana takiemu programowi, który umożliwi "(...)stworzenie warunków swobody artystycznej, swobody warunków twórczości, swobody poszukiwań różnorodnych kierunków artystycznych(...)". (zob. Kaczocho W., *Polityka kulturalna PZPR. Zarys Problematyki polityki kulturalnej w okresie 1942-1977.*, Warszawa, 1981, str. 192, Morawski I., Referat wygłoszony podczas trwania Krajowej Narady Działaczy Kulturalno- Oświatowych, Nowe Drogi nr 1/1959, str.134.)

Zasady te, chociaż istniały, jako nieformalne prawo artystów od połowy lat 50-tych i pomimo przytaczanych powyżej deklaracji partyjnych działaczy, uczyniono jednak główną regułą określającą stosunki pomiędzy artystami a państwem dopiero w latach 60-tych. Nie były one jednak tylko czymś, co organizowało życie artystyczne, wyznaczało granice swobody i wzajemne zobowiązania, ale również były one głównym dowodem na liberalność Partii jako opiekuna kultury działającego za pośrednictwem państwa. W. Gomułka, w swoim referacie wygłoszonym podczas trwania IV Zjazdu PZPR, powiedział: "Partia i państwo nie wtrąca się do spraw warsztatu twórców, nie chce narzucać im recept i wymagań, jeżeli chodzi o formę i technikę wyrazu, pozostawia im pole do nowatorstwa i eksperymentu". (zob. *Sprawozdanie Komitetu Centralnego i wytyczne rozwoju PRL w latach 1966- 1970. Referat I Sekretarza KC towarzysza Wiesława Gomułki wygłoszony na IV Zjeździe PZPR.*, Nowe Drogi, nr 7/1964). Chociaż wypowiedzi te nie pociągały za sobą automatycznie rzeczywistej liberalizacji polityki kulturalnej państwa i co więcej równocześnie z nimi państwo wycofywało swoje przyzwolenie na swobody przyznane artystom w połowie lat pięćdziesiątych (zob. np. *Wytyczne Sekretariatu KC PZPR w sprawie polityki kulturalnej państwa z kwietnia 1960 roku*, dokument przedrukowany w Aneksie do tekstu Rottenberg A. *Ministerstwo Kultury i Sztuki (w:)Polskie życie artystyczne 1945-1980*, Wojciechowski A. (red.), Warszawa 1992, str.233-234.), to ukształtowały jednocześnie zasady określające relację pomiędzy państwem, a artystami na płaszczyźnie swobody artystycznej.

państwo legitymizowało się w przestrzeni społecznej nie tylko jako liberalny i demokratyczny, a przy tym hojny patron kultury, jej mecenas, ale przede wszystkim, jako patron i mecenas j e d n y .

System artystyczny został więc zinstytucjonalizowany w sposób, który odzwierciedlał zasady ustrojowe, był symbolem panującego układu politycznego, a jego kwalifikację ideologiczną podkreślał dyskurs rozwijany przez państwo- instytucjonalizacja systemu artystycznego w takiej, a nie innej formie była jednoznacznym wskaźnikiem przemiany systemowej, jaka dokonała się w powojennej Polsce. Państwo nadało więc systemowi artystycznemu nie tylko instytucjonalną formę, ale również ideologiczną kwalifikację i ten fakt przede wszystkim, a więc upolitycznione uwzorowanie życia artystycznego, był wystarczający dla reprodukcji władzy. Dla zachowania jej panowania wystarczyło więc, iż życie kulturalne toczy się, przynajmniej formalnie, na zasadach określonych przez państwo (a więc, iż artyści i publiczność są od niego zależni finansowo i organizacyjnie, iż zapewnia powszechny dostęp do kultury itd.), dlatego też rezygnowało z wymuszania otwartej aprobaty dla jakichkolwiek zasad, czy też określonych postaw ideologicznych. Dla reprodukcji istniejącego układu politycznego wystarczające było wskazanie, iż system artystyczny nosi znamiona socjalistycznego, a wykonywanie zawodu artysty i odbiór sztuki są działaniami na rzecz systemu, ponieważ wymagają korzystania z jego struktur organizacyjnych, działania według obowiązujących w nim reguł.

Partia i państwo poprzez monopolizację życia kulturalnego oraz narzucenie jego instytucjonalnych reguł sprawiły, iż wykonywanie zawodu artysty, czy bycie widzom prowadziło do reprodukcji zasad systemu politycznego, niezależnie od tego, czy się kontestowało reguły świata artystycznego, czy się je afirmowało. Państwo doprowadziło do tak absolutnego i totalnego uzależnienia od siebie artystów i publiczności, ponieważ nadało sankcję ideologiczną nie tyle ich konkretnym działaniom, ale przede wszystkim k o n t e k s t o w i , w obrębie którego usytuowane były ich działania. Z punktu widzenia procesu legitymizowania się władzy w roli patron kultury nieistotne było więc, czy artyści i publiczność postępują zgodnie z regułami obowiązującymi w obrębie świata artystycznego, czy korzystają zeń zgodnie z jego ideologicznym przeznaczeniem, albo czy manifestują swoje publicznie niezadowolenie, albo niezgodę na nie. Dlatego też, chociaż państwo zakładało duży margines swobody w sposobach korzystania z instytucji świata artystycznego i w interpretowaniu jego reguł, to zabraniało jednocześnie manifestowania negatywnego stosunku wobec nich.

Cały ten proces budowania uprawnień i warunków reprodukcji istniejącego układu polityczny, w który wciągnięte zostało również życie artystyczne, na płaszczyźnie kultury wymagał zarówno przyznania sobie przez PZPR prawa do określania, czym jest kultura, jakie powinna spełniać funkcje oraz czemu służy jej upowszechnianie (a więc do zbudowania "symbolicznej mapy", w którą wpisane były konkretne działania określające kształt polityki kulturalnej państwa), ale również prawa do zmonopolizowania warunków profesjonalizacji zawodu artysty, zarządzania kulturą, jej finansowania i upowszechniania. Wszystkie te elementy miały wspólną cechę, były narzędziami sprawowania przez PZPR władzy nad życiem

artystycznym i kulturalnym, ale władzy sprawowanej w taki sposób, który jednocześnie ukrywał ten fakt i który dodatkowo legitymizował państwo, jako liberalnego patrona życia artystycznego.

II. Czym była kultura- ewolucja funkcji przyznawanych kulturze w polityce państwa.

Epizod socrealistyczny, który był udziałem środowiska artystycznego w końcu lat 40-tych i w pierwszej połowie lat 50-tych, nie tylko odcisnął na jego uczestnikach bardzo silne piętno⁷⁷, ale doprowadził również do całkowitej zmiany charakteru polityki kulturalnej państwa. Zmiana ta nie polegała jednak, jak chciały w tamtym czasie środowiska twórcze⁷⁸, na zdefiniowaniu roli państwa w procesach artystycznych, jako neutralnego politycznie mecenasa, a więc na całkowitym porzuceniu przez nie zamiaru politycznego wykorzystywania kultury, ale raczej na zmianie modelu, metod i celu jej pożytkowania. Po zakończeniu okresu dominacji doktryny socrealistycznej, państwo zrezygnowało przede wszystkim z traktowania kultury jako instrumentu bezpośredniej i prymitywnej propagandy, a więc przestało widzieć w niej tylko i wyłącznie medium transmisji pożądaných przez władzę treści i instrument ideologicznej indoktrynacji. Państwo zrezygnowało również z prób narzucania artystom jednolitej doktryny artystycznej, a także z egzekwowania jednolitości światopoglądowej oraz wąsko instrumentalnego rozumienia kultury. Po wydarzeniach 1956 roku, a więc pod wpływem zmiany ogólnej sytuacji politycznej kraju, pojawiły się natomiast nowe reguły określające stosunek państwa wobec kultury i życia artystycznego: tolerancja wobec różnorodności produkcji kulturalnej, rezygnacja z politycznej ingerencji w procesy artystyczne oraz postulat ograniczenia wpływu PZPR na twórczość do ideowego inspirowania artystów przez Partię.

Rezygnacja z bezpośredniego politycznego wykorzystywania kultury, nie oznaczała jednak, jak wspomniałem powyżej, porzucenia przez państwo i partię zainteresowania kulturą w ogóle, ale przeciwnie: po pierwsze formalnie rozszerzono zakres funkcji, jakie zgodnie z intencjami państwa miała wypełniać sztuka i szerzej kultura (przede wszystkim doszło do jej upodmiotowienia jako integralnego i strategicznego elementu rzeczywistości społecznej i procesów związanych z wprowadzaniem nowego ustroju) oraz, po drugie- upodmiotowienie to dokonało się niemal wyłącznie w założeniach polityki kulturalnej, ponieważ to ona sama stała się głównym narzędziem propagandowym.

Cechą charakterystyczną przemian stosunku państwa wobec kultury po 1956 roku, była więc jej stopniowa deideologizacja w praktycznym działaniu i przyznanie jej nowych, nobilitujących ją funkcji, przy jednoczesnej rezygnacji z wymuszania ich wypełniania i silnym zideologizowaniu samej polityki kulturalnej. Sprawując opiekę nad kulturą (którą wyposażono w centralne dla trwania i rozwoju państwa, ale też dla szczęścia i samorealizacji jednostek,

⁷⁷"Piętno" to określa się najczęściej, jako "syndrom października", a definiuje, jako niechęć do podejmowania przez twórców jakichkolwiek tematów związanych z życiem politycznym i społecznym oraz, jako stawianie odpowiedzialności wobec dzieła przed odpowiedzialnością wobec społeczeństwa. (zob. Włodarczyk W.

"Nowoczesność" i jej granice, (w:) *Sztuka Polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, listopad 1984*, Warszawa, 1987, str. 25.

⁷⁸Na ten temat zobacz np. *XIX sesja Rady Kultury i Sztuki*, (blok tekstów zawierający między innymi stenogramy wystąpienia J.Kotta, Z. Pronaszko, T. Kantora, A. Słonimskiego, A. Sandauera, K. Estreichera i innych.), *Przegląd Kulturalny*, nr 14/1956.; Wojciechowski A. *Czy znowu polityka kulturalna?*, *Nowa kultura* nr 24/1957; Strzelecki J., *Wrogowie słowików*, *Nowa Kultura*, nr 24/1957 i inne.

funkcje) państwo i partia wskazywały tym samym na własną niezbędność i niezastępowalność, uzasadniały swoją "kierowniczą rolę" w procesach określających kształt rzeczywistości społecznej.

Po 1956 roku doszło więc do charakterystycznej ewolucji relacji pomiędzy państwem i kulturą: kultura przestała w sposób bezpośredni - przez tworzenie symbolicznych podstawy i uprawomocnień- legitymizować władzę, ponieważ rolę tę wypełniała rozbudowana polityka kulturalna. Taki sposób ustawienia relacji pomiędzy potrzebami państwa, a życiem kulturalnym, sprawił, iż istotność i upodmiotowienie tego drugiego nie było ani autoteliczne, ani bezinteresowne, ale było integralnym elementem gry, w której stawką była legitymizacja władzy, a której prowadzenie uzasadniało rozbudowę form instytucjonalnej realizacji polityki kulturalnej państwa i proces monopolizowania przez nie przestrzeni społecznej.

Porzucenie prób bezpośredniego wykorzystywania kultury dla celów politycznych na rzecz politycznego wykorzystywania faktu sprawowania opieki nad nią, miało charakter ewolucyjny, ale główny kierunek tej tendencji został usankcjonowany około 1959 roku.⁷⁹ Choć zmiany te zwiastowały już wystąpienia podczas II Zjazdu PZPR w 1954 roku, to kluczowe znaczenie w tej transformacji miał dopiero III Zjazd PZPR w marcu 1959 roku. To właśnie podczas jego trwania, określono nowe, w zreformowanej przez wydarzenia 1956 roku rzeczywistości, zadania zarówno kultury, jak i cele polityki kulturalnej partii. Głównym zadaniem tej ostatniej miało stać się głównie inspirowanie twórców i kierowanie życiem ideowym społeczeństwa, popieranie sztuki realistycznej, upowszechnianie sztuki i kultury, ale już nie jej instrumentalne wykorzystywanie i kontrolowanie.⁸⁰ Chociaż potępiono dekadentyzm i rewizjonizm (a więc w rzeczywistości po raz pierwszy od 1956 roku zaatakowano sztukę nowoczesną) to jednocześnie usankcjonowano postulat tolerancji wobec wszelkich kierunków sztuki, które określono mianem "humanistycznych". Sztukę i kulturę nadal obarczono tradycyjnymi funkcjami, takimi, jak: ideowe wychowanie obywateli, czy modelowanie społecznej świadomości, ale jednocześnie państwo zaczęło powoli koncentrować się na rozwijaniu tych form kultury, które posiadały masowy zasięg (radio, telewizja, film) oraz na rozbudowywaniu infrastruktury kulturalnej (domy kultury, świetlice, kina, biblioteki, szkoły itd.), a więc przenosiło punkt ciężkości polityki kulturalnej z zadań związanych z popieraniem twórczości na rzecz działań mających na celu popieranie masowego upowszechniania takich form kultury, które mogły dotrzeć do całego społeczeństwa. Określone w ten sposób powinności państwa wobec artystów i publiczności zostały wzmocnione podczas trwania kolejnego zjazdu PZPR w 1964 roku. W referacie-sprawozdaniu KC PZPR, I Sekretarz tej organizacji, W. Gomułka wyraził również podstawowe zasady aktualnej polityki kulturalnej państwa, były nimi : inspirowanie do zawierania przez

⁷⁹Było to tym bardziej zadziwiające, iż datę tę uznaje się również za początek prób ponownego wciągnięcia sztuki na orbitę bezpośredniej i permanentnej zależności od państwa, jako początek wyraźnego odchodzenia od swobód przyznanych artystom w okresie "odwilży", na rzecz coraz silniejszego dyscyplinowania ich poprzez bezpośrednią kontrolę i zawężanie swobody artystycznej. zob np. Piotrowski P. *Odwilż (w:) Odwilż. Sztuka ok. 56 R.*, Piotrowski P (red.), kat.wyst. Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1996., str. 24-29.

⁸⁰zob. fragmenty referatu sprawozdawczego KC, wygłoszonego na III Zjeździe partii przez I sekretarza KC PZPR Władysława Gomułkę, przytaczane w: Fijałkowska B., *Polityka i twórcy...*, op.cit., str.437-439., zob. także Kaczocha W., *Polityka kulturalna...*, op.cit., str.133-141.

twórców w ich dziełach treści, które pozwalałyby wyrazić wartości charakterystyczne dla nowego ustroju oraz upowszechnianie kultury, traktowane, jako środek przekształcania społecznej świadomości⁸¹. W uchwale tego zjazdu za główne zadanie Partii uznano koncentrację na rozwijaniu tych form upowszechniania, które miały masowy charakter, inspirowanie, ale również walkę z tymi formami sztuki, które zostały za antysocjalistyczne⁸². Pomimo iż, niektóre zjazdowe wypowiedzi W. Gomułki przypominały formą i treścią o czasach socrealizmu, to jednocześnie doszło w czasie jego trwania do wyraźnego upodmiotowienia kultury. Wespół z oświatą została ona określona, jako podstawowy warunek rozwoju gospodarczego i postępu w innych dziedzinach życia. Choć pewne kosmetyczne korekty do takiego zespołu funkcji, które miała wypełniać socjalistyczna kultura wprowadził kolejny zjazd PZPR w 1968 roku⁸³, to w dalszym ciągu podkreślano jej integralną rolę w budowaniu socjalizmu i w intensyfikowaniu procesów modernizacyjnych. Kultura, która początkowo miała ona tylko kształtować określone postawy ideowe obywateli (a więc przede wszystkim "przyuczać ich" do nowego ustroju), z czasem została powiązana z rozwojem kraju w ogóle. Podkreślano przede wszystkim konieczność szerokiego jej ujmowania i nagłą potrzebę rozwijania jej instytucjonalnej infrastruktury, ale również konieczność popierania zarówno potrzeby powszechnego uczestnictwa w kulturze, jak i jej tworzenia. Na początku lat 70-tych coraz częściej artykułowany był również, jako podstawowy warunek "harmonijnego rozwoju kultury i życia społecznego" oraz "nierozzerwalnego związku polityki, gospodarki i kultury"⁸⁴.

Powyższe postulaty, charakterystyczne dla całych lat 70-tych, były jednoznaczne z upodmiotowieniem kultury w deklaracjach politycznych i programie polityki kulturalnej państwa, jako integralnego i niezbędnego warunku rozwoju społecznego i samorealizacji jednostek. Kultura nie tylko kształtowała jednostki ideowo, ale pobudzała ich inowacyjność, aktywność, umożliwiając tym samym społeczny rozwój. W 1974, zgodnie z przekonaniem i wiarą ówczesnego I Sekretarza PZPR E. Gierka roku zamknięty został również rewolucyjny etap budowania kultury socjalistycznej⁸⁵. Jego zakończenie oznaczało, iż zostały osiągnięto zakładane w nim cele- a więc: pełna demokratyzacja twórczości i odbioru oraz uczynienie kultury własnością klasy robotniczej, a tym samym stało się możliwe skoncentrowanie na

⁸¹ zob. *Sprawozdanie Komitetu Centralnego i wytyczne rozwoju PRL w latach 1966- 1970. Referat I Sekretarza KC towarzysza Wiesława Gomułki wygłoszony na IV Zjeździe PZPR.*, op.cit..

⁸² Charakterystyczny dla tego elementu polityki kulturalnej państwa był brak zdefiniowania utworów, postaw lub wypowiedzi, które uznawane były za antysocjalistyczne. Ta nieokreśloność była, jak postaram się wskazać w dalszych częściach tekstu, bardzo ważnym środkiem kontrolnym. zob. *Uchwała IV zjazdu PZPR, Nowe Drogi*, nr 7/1964.

⁸³ zob. Kaczocha W., *Polityka kulturalna...*, op.cit., str. 155-157.

⁸⁴ Na początku lat 70-tych relacjonujący zasady nowej polityki kulturalnej państwa B. Płaza, zaznaczał, iż jedną z jej podstawowych reguł jest "(...) uznanie zasady nierozzerwalnego związku polityki ekonomiki i kultury oraz zasady jednolitego kierownictwa procesami rozwojowymi w tych trzech sferach życia społecznego przez Partię, jako awangardę klasy robotniczej. Tylko taka jednolitość kierownictwa może zapewnić harmonijny rozwój techniki, cywilizacji i kultury społeczeństwa na drodze do rozwiniętego socjalizmu i komunizmu(...)" (Płaza B. *Podstawowe kierunki oraz założenia polityki kulturalnej w Polsce Ludowej*, Warszawa, 1972, str.8.). Tezy te określane jako podstawowe dla "socjalistycznego budownictwa" można odnaleźć również w *Uchwałach VII Zjazdu PZPR*, zob. *Nowe Drogi*, 1976, str.71, Kaczocha W., *Polityka kulturalna...*, op.cit., str.177-178.

⁸⁵ Kaczocha W., *Polityka kulturalna...*, op.cit., str. 179.

działaniach organizatorskich, oświatowych oraz na "utwierdzeniu dotychczasowych zdobyczy" w tej dziedzinie.

W latach siedemdziesiątych można zaobserwować charakterystyczną, choć wprost nie artykułowaną zmianę w zestawie funkcji, jakie zgodnie z potrzebami Partii i państwa powinna pełnić kultura. Dowodem na jej zachodzenie była rezygnacja z popierania twórczości artystycznej (zmniejszające się systematycznie nakłady pieniędzy wydatkowanych na kulturę), na rzecz wzmożonej opieki nad dziedzinami kultury masowej, rozwojem infrastruktury kulturalnej, oświatą itd.. Na początku lat 70-tych doszło więc przede wszystkim do zmiany w sposobie rozumienia i definiowania przez państwo zakresu pojęcia "kultura", zaczęła być ona rozumiana szeroko, jako zespół dóbr i wartości, które nie tylko decydują o postawach ideowych i światopoglądowych, ale które kształtują również styl życia jednostki, a tym samym wpływają na kształt, jakość i postęp w innych dziedzinach życia.

Charakterystyczny dla tego rodzaju sposobu myślenia zestaw funkcji, jakie powinna wypełniać kultura w rozwiniętym socjalistycznym państwie stworzyli autorzy "Prognozy kultury polskiej 1975-1990" przygotowanej na zlecenie MKiS. Według nich kultura powinna przede wszystkim służyć takim dziedzinom życia, jak: "(...) integracja narodu wokół partii i klasy robotniczej dla zrealizowania (...) programu ogólnonarodowego budowy rozwiniętego socjalizmu, nazywanego w skrócie budową *drugiej Polski*(...)zapewnienie takiego socjalistycznego rozwoju osobowości ludzi, by byli oni zdolni do wykonania zadania budowy *drugiej Polski* (...)zagwarantowanie egalitaryzmu kulturalnego w społeczeństwie, likwidacja lub zmniejszenie dystansów i różnic kulturalnych między wsią a miastem, pracownikami umysłowymi i fizycznymi, różnymi grupami wykształcenia(...)kształtowanie typu uczestnika kultury charakteryzującego się postawą współtwórcy wobec dóbr kultury, tzn. postawą aktywną, skłoną do nowatorstwa i rozwijania własnych zdolności(...)"⁸⁶.

Taki zestaw zobowiązań nakładanych na kulturę, wskazywał, iż ma ona stać się w intencji państwa przede wszystkim narzędziem kształtowania światłych i wykształconych członków socjalistycznego państwa, zaangażowanych w popieranie jego rozwoju. Kultura z przedmiotowo i instrumentalnie traktowanego narzędzia propagandy, stawała się więc, przynajmniej w założeniach polityki kulturalnej, integralnym elementem rozwoju państwa, a tym samym przestawała być tylko "uciążliwym obciążeniem budżetu państwa".

Charakterystyczne dla modelu polityki kulturalnej państwa w tym okresie było również wyeksponowanie postulatu upowszechniania i demokratyzacji kultury, rozwijania oświaty i kształcenia, jako warunków budowania socjalizmu w ogóle. Takie zdefiniowanie przez państwo tego, co najważniejsze w kulturze wpisane było w wypracowany podczas trwania VII Zjazdu PZPR program "budowy rozwiniętego socjalizmu", a więc w rzeczywistości w program eliminowania skutków narastającego kryzysu społecznego i gospodarczego. Tak silna koncentracja na "czynnikach subiektywnych" (wiedzy, wykształceniu i potrzebach kulturalnych jednostek, na ich motywacji), którą wyrażał ten program może być odczytana, jako próba manipulowania świadomością jednostkową w taki sposób, aby przeciwdziałać, bez generalnej

⁸⁶ *Prognoza rozwoju kultury polskiej do 1990 roku*, Kossak J., Żygulski K. (red.), Warszawa, 1973, str. 20-22.

przebudowy systemu gospodarczego, przynajmniej społecznym skutkom pogarszających się warunków życia, w taki sposób, aby uniemożliwić delegitymizację władzy PZPR.

Ta jednak okazała się nieunikniona w perspektywie ustanowionej przez narastający ruch politycznej opozycji i wydarzenia Sierpnia'80. Wraz z nimi, a zwłaszcza wraz z wprowadzeniem stanu wojennego w 1981 roku, ale też wraz z całkowitą zapaścią gospodarczą kraju, musiały zmienić się również postawy państwa wobec kultury. Ponieważ polityczna opozycja i środowiska z nią związane zdołały po raz pierwszy w historii PRL-u, przeciągnąć, w sposób masowy, twórców na swoją stronę i wraz z bojkotem oficjalnych instytucji kulturalnych, życie artystyczne zaczęło toczyć się poza nimi, państwu nie pozostawało nic innego, jak ustanowić swoistą alternatywę wobec tych zjawisk. Dlatego też kultura została zdefiniowana w polityce kulturalnej państwa, jako coś absolutnie niezbędnego w życiu społecznym, jako coś, czego istnienie i dostępność, państwo, pomimo kryzysu gospodarczego, musi zapewnić. Delegitymizacja władzy PZPR, poprzez objawienie jej społecznych skutków i gospodarczych konsekwencji, uniemożliwiła również rozwijanie, w związku z powyższym celem polityki kulturalnej, dyskursu, który wiązałby jego urzeczywistnianie z budowaniem socjalistycznego ustroju. Dlatego też w latach 80-tych kultura, już najczęściej bezprzymiotnikowa, była przede wszystkim tym, czym opiekowało się państwo działające na rzecz "przywracania w kraju spokoju" i dla dobra społeczności, a więc była ona głównie elementem zaświadczającym o niezbędności politycznej organizacji państwa podtrzymywanej przez PZPR.

Zanim spróbuję odpowiedzieć na pytanie, o funkcje spełniane przez kulturę w PRL-owskiej rzeczywistości i o potrzeby państwa i Partii, które zaspokajała, postaram się przybliżyć znaczenie tej kategorii, która organizowała propagandowy dyskurs w okresie trwania PRL-u-pojęcia "kultury socjalistycznej". Pojęcie to wymaga wyraźnego dookreślenia, ponieważ chociaż definiowany przez nie rodzaj kultury miał stać się głównym przedmiotem polityki kulturalnej, ponieważ jej tworzenie i opieka nad nią przez państwo i partię w imieniu narodu miało być, zgodnie z zasadą "nierozzerwalnego związku polityki, kultury i gospodarki", warunkiem "socjalistycznego budownictwa" (a więc osiągnięcia kolejnych etapów w urzeczywistnianiu nowego ustroju i jego formalnych celów), to wysoce niejasny był sens tego pojęcia.

"Kultura socjalistyczna" była przede wszystkim zbiorem wartości, dóbr oraz instytucji, który był nie tylko ideologicznym uprawomocnieniem dla nowego ustroju, ale który powodował również przemianę świadomości społecznej i jednostkowej zgodne z jego wymogami. Ta kategoria pojęciowa organizująca sposób myślenia o kulturze w ogóle była jednak wysoce dwuznaczna, ze względu na sposób jej użytkowania przez państwo. Można ją było rozumieć co najmniej dwojako:

a) po pierwsze była ona specyficznym systemem wartości i dóbr kulturowych, które wyrażały ideały nowego systemu, były integralnym elementem społecznej świadomości, a więc systemem, którego twórcą była klasa robotnicza, wiejski i miejski proletariatus i systemem, który upowszechniał centralne dla niej wartości jako powszechnie obowiązujące⁸⁷,

⁸⁷Ten zespół wartości i dóbr nie był jednak nigdy ostatecznie zamknięty, podobnie, jak nieokreślona była granica dzieląca kulturę *socjalistyczną* i *burżuazyjną*, dlatego też należy uznać, iż definicja tej pierwszej stanowiła

b/ po drugie jednak, "kultura socjalistyczna", była to po prostu kultura, którą opiekowało się państwo socjalistyczne, która była przedmiotem państwowego mecenatu, która była tworzona i upowszechniana w państwowych instytucjach (kulturalnych i oświatowych).

Cechą charakterystyczną, ale też decydującą o kształcie polityki kulturalnej państwa w okresie PRL-u, było sprowadzenia sposobu rozumienia rozważanej tu kategorii do drugiego, ze wskazanych powyżej aspektów. Zgodnie z nim, "kulturą socjalistyczną" było to, co popierało w swojej polityce państwo, to, co było przedmiotem sprawowanego przez nie mecenatu, a nie to, co wyrażało ideały socjalistycznej rewolucji i kształtowało świadomość obywateli zgodnie z wymogami nowego ustroju. Innymi słowy państwo popierało i opiekowało się "kulturą socjalistyczną", która "socjalistyczną", czy "proletariacką" była tylko z nazwy, ze sposobu jej prezentowania w politycznej propagandzie oraz dlatego, że opiekowało się nią państwo. Kultura w PRL-u była więc "socjalistyczna" głównie ze względu na miejsce jej tworzenia (socjalistyczny kraj) i ze względu na jej propagandową kwalifikację ("to, co jej popierane przez państwo jest kulturą socjalistyczną"), a nie dlatego, że wypełniały ją specyficzne, socjalistyczne treści, czy też dlatego, że tworzona była ona przez proletariat lub zgodnie z jego ideałami.

W założeniach polityki kulturalnej państwa i zgodnie z jego zasadami ustrojowymi szczególnie silnie została upodmiotowiona kultura robotnicza, ale jednocześnie to, co w dyskursie publicznym i praktyce działalności instytucji kulturalnych uznawano za kulturę robotniczą, nie miało nic wspólnego z autentyczną kulturą proletariacką, czy ludową. Co więcej autentyczny folklor miejski i wiejski był likwidowany pod hasłem walki z kiczem, a w imię socjalistycznej nowoczesności⁸⁸. "Kultura socjalistyczna" nie była ani tworzona przez robotników⁸⁹, ani dla robotników⁹⁰, ale zgodnie z założeniami polityki kulturalnej przez wyspecjalizowane instytucje państwowe, wypełniały ją zaś przede wszystkim te treści, które były projekcją ideologicznych podstaw stanowiących oparcie dla władzy.

Państwo budując "kulturę socjalistyczną" popierało dodatkowo te formy życia kulturalnego i sztuki, które (zgodnie z ustaleniami P. Bourdieu przywoływanymi we wcześniejszych częściach pracy) stanowiły w nowożytności podstawę "przemocy symbolicznej", wykorzystywanej przez klasy wyższe dla legitymizowania swojej władzy nad pozostałymi segmentami społeczeństwa- profesjonalną sztukę i oświatę, które były tworzone przez wyspecjalizowanych producentów działających z ramienia państwowych instytucji. Co więcej w skład "kultury socjalistycznej" wchodziły również te dziedziny kultury, których twórcy nie wyrażali idei socjalistycznych, ale wręcz przeciwnie- poświęcali swoją działalność rozwijaniu dialogu ze sztuką zachodnią,

rodzaj symbolicznej zasady odrębności, preparowanej zgodnie z aktualnym interesem politycznym dyktowanym z kolei przez sytuację zewnętrzną i wewnętrzną kraju.

⁸⁸ zob np. uwagi na temat sposobów rozumienia kultury robotniczej w PRL-u, ogłoszone przez R. Sulimę podczas dyskusji pt. *Równość w kulturze*, *Miesięcznik Literacki* nr 3/1981., str.74

⁸⁹ Niekiedy państwo uciekało się nawet do "dorabiania" twórcom amatorom "właściwych" życiorysów. zob.

Wisłocki A.S., *Socjotechniczne zabiegi mistyfikacyjne w obrębie twórczości amatorskiej w PRL- na wybranych przykładach śląskich*, *Konteksty. Polska sztuka ludowa*, nr 1-2/1994.

⁹⁰ zob np. uwagi M. Czerwińskiego o sposobach i celach organizowania życia kulturalnego w zakładach pracy w tekście *Spojrzenie na działalność kulturalną związków zawodowych do 1980 roku* (w:) *Kultura oceny i propozycje. Warunki i cele rozwoju kultury w Polsce Ludowej*, Czejarek K., Kossak J., Kostyrko K. [komitet red.], Warszawa, 1981.,str.79-80.)

rozwijali charakterystyczne dla niej problemy, ulegali panującym tam modom artystycznym. Władza po 1956 roku nie przeciwstawiała się tej pozornej sprzeczności, ale generalnie ją popierała, a tylko okazjonalnie i to w werbalny sposób upominała artystów posuwających się w za daleko⁹¹. Władza nie sprzeciwiała się również propagowaniu za pośrednictwem telewizji, filmu, literatury, a także poprzez upowszechnianie masowych rozrywek, minimalistycznego rozumienia uczestnictwa w kulturze i zredukowaniu puli potrzeb kulturalnych do tych, które związane były z wypoczynkiem.

W połowie lat 60-tych, w związku z obchodami Tysiąclecia Państwa Polskiego, PRL-owskie władze, zainicjowały również inny proces, który dodatkowo zamazywał czytelność pojęcia "kultura socjalistyczna". Działanie to polegało na uwiarygodnianiu się władz i partii, poprzez wskazywanie na ciągłość tradycji kulturowej Polski, na ciągłość, która w okresie powojennym możliwa była tylko dzięki opiece państwa. W latach 60-tych i 70-tych coraz częściej sięgano do tradycji, rekonstruowano polski (ale zgodny z partyjną wizją historii i kultury) kanon kulturowy, wykorzystywano elementy kulturowego dziedzictwa itd..

Powyższa rekonstrukcja zawartości kategorii "kultura socjalistyczna" winna być jednak uzupełniona poprzez zwrócenie uwagi na fakt, iż jedynym przedmiotowym wymogiem, jaki władza stawiała tak rozumianej kulturze, był zakaz umiejscawiania w jej ramach treści jawnie antyustrojowych. "Kulturą socjalistyczną" były więc wszystkie te treści ideologiczne i nie-ideologiczne, które nie były "antysocjalistyczne". Kulturę określającą swoistość PRL-u, tworzyły w rezultacie wysoce zdeideologizowane treści, a jej zawartość zredukowano do tych rodzajów "kultury wyższej"(sztuki) i "rozrywki" oraz "oświaty", które były upowszechniane w państwowych instytucjach.

Szczególnie ten istotny był ten ostatni aspekt, ponieważ to właśnie wokół niego zorganizowana była polityka kulturalna państwa. Zgodnie z jej założeniami obowiązkiem socjalistycznego państwa była opieka nad kulturą, ale opieka ta mogła się realizować wyłącznie w państwowych instytucjach powołanych do tego celu (galeriach, domach kultury, szkołach itd.). Ta wysoce pozytywna na poziomie deklaracyjnym zasada oznaczała jednak również coś więcej, niż zobowiązanie państwa do opieki nad życiem kulturalnym. Oznaczała ona również, iż kultura nie mogła istnieć poza państwowymi instytucjami, ponieważ oznaczałoby to, iż państwo nie opiekuje się kulturą. Ostatecznie więc kulturą było to, co było przedmiotem działania instytucji powołanych przez państwo do zajmowania się nią, zaś poza ich zasięgiem kultura nie istniała.

Temu podstawowemu, dla specyfiki polityki kulturalnej w PRL-u, założeniu towarzyszył charakterystyczny model kultury i roli państwa w jej rozwijaniu i wspomaganiu. Nie dość bowiem, że kulturę utożsamiono ze zdeideologizowaną i pozbawioną bezpośrednich politycznych odniesień, fikcją to dodatkowo została ona zdefiniowana w założeniach polityki kulturalnej państwa, jako zbiór wyłącznie pozytywnych wartości i treści, zaś proces jej

⁹¹W takich upomnieniach lubował się z pewnością W. Gomułka- najbardziej znane są napiętnowanie przez niego antysocjalistycznych treści w sztuce nowoczesnej podczas III Zjazdu PZPR w 1964 roku, ale przede wszystkim jego wystąpienia związane z wydarzeniami marca 1968.

upowszechniania utożsamiony z oświeceniem i postępem⁹². Prowadziło to z kolei do jednoznacznie pozytywnej kwalifikacji wszystkiego, co działo się w państwowych instytucjach związanych z kulturą, a więc również do pozytywnej kwalifikacji samej polityki kulturalnej i jej podmiotu-państwa. Państwo opiekowało się kulturą za pośrednictwem powołanych przez nie w tym celu instytucji, a ponieważ mogła ona istnieć tylko w ich ramach oraz ponieważ dodatkowo była ona źródłem wszystkiego, co dobre i oświecone, postępowe i nowoczesne, to państwo stawało się jednoznacznie pozytywnym dawcą, czy też źródłem postępu społecznego i gospodarczego.

Podobnie było z procesem demokratyzacji dostępu do kultury, której urzeczywistnienie było, jak wspomniałem wyżej, prezentowane w tekstach propagandowych, jako podstawowa zdobycz nowego ustroju. Państwo zapewniało szeroki dostęp do kultury, budowało jego instytucjonalne warunki i znosiło niektóre ilościowe nierówności opisujące go dotychczas, ale jednocześnie zapewniało dostęp do kultury, którą zgodnie z powyższą definicją było to, co tworzone w instytucjach państwowych. Postęp kulturowy i kulturalne kształcenie mas, a więc ich "oświecanie" zostało więc utożsamione z zapewnieniem formalnych warunków dostępu do kultury, która została uprzednio spreparowana przez podporządkowany polityce państwa aparat instytucjonalny. Pozytywne strony tak skonstruowanego aparatu instytucjonalnego, takie jak: niska cena dóbr i usług kulturalnych, łatwość dostępu do nich, dotowanie nie tylko produkcji, ale również odbioru, były więc osłabiane przez ograniczenie globalnej puli dóbr kulturalnych i przez zmonopolizowanie przez państwo prawa do ich produkowania i odbioru.

Co najmniej od połowy lat 60-tych, jako główną zdobycz "budownictwa socjalistycznego" w dziedzinie kultury, zgodnie z powyżej wskazanymi przekształceniami, państwo prezentowało, "umasowienie kultury"⁹³ (a więc: zdemokratyzowanie dostępu do niej, wyeliminowanie analfabetyzmu, rozbudowę sieci instytucji oświatowych i kulturalnych itd.). Urzeczywistnienie wszystkich tych elementów miało zaświadczać przede wszystkim o realizacji jednej z podstawowych zasad nowego ustroju: o zniesieniu różnic, pomiędzy poszczególnymi klasami i

⁹²na temat tego ograniczonego i selektywnego pojmowania kultury w PRL-u, zob. Ojak-Krzemień S., *Kultura i socjalizm (Refleksje teoretyczne)*, (w:) *Kursokonferencja na temat: "Polityka kulturalna oraz problemy rozwoju, organizacji i kierowania systemem placówek i instytucji sfer kultury"*, Toruń 1980., zeszyt nr 4, str.10.

⁹³W. Sokorski charakteryzujący kulturę socjalistyczną połowy lat 60-tych stwierdza: "Sądzę, że pierwszą i podstawową jej cechą jest jej powszechność. Socjalizm nie tylko stwarza obiektywne warunki dla przekształcenia całego społeczeństwa w społeczeństwo ludzi uczących się i powszechnie korzystających z dóbr kulturalnych, socjalizm wyzwala niespożytą aktywność społeczną, niezwykle głód wiedzy, głód sztuki, potrzebę własnego udziału w tworzeniu zjawisk kulturalnych." (Sokorski W. *Spoleczna odpowiedzialność twórcy przed narodem* (w:) *Kongres Kultury Polskiej 7-9 Października 1966". Materiały i dokumenty*, Balicki S. W. (red.), Warszawa, 1967, str.89.) Podczas trwania tego samego Kongresu J. Kossak charakteryzując nowe zasady polityki kulturalnej państwa stwierdzał, iż "Zadaniem naczelnym tego modelu jest umasowienie procesów, które zarysowały się już i które dowodzą wzrostu aktywności mas w dziedzinie kultury." (Kossak J. [wypowiedź podczas trwania obrad komisji do spraw planowania] (w:) *Kongres Kultury Polskiej 7-9 Października 1966". Materiały i dokumenty*, Balicki S. W. (red.), Warszawa, 1967, str.181.) Definicję umasowienia kultury socjalistycznej można odnaleźć z kolei w tekście S. Żółkiewskiego pt. *Polityka kulturalna* (tekst ten zamieszczony został w: *Kultura Polski Ludowej*, Galiński T. (red.), Warszawa, 1967, str.73.) "Kultura polska jest masowa przede wszystkim ze względu na polityczny fundament, na zdemokratyzowanie, ze względu na środki techniczne pozwalające jej dotrzeć rzeczywiście do masowego odbiorcy. Jest masowa również w tym sensie, że odbiorca ten to w przeważającej mierze robotnik i chłop (...) umasowiona kultura socjalistyczna kształtuje się od początku w warunkach pełnego wykorzystania talentów, sił, i możliwości wszystkich twórców".

warstwami społecznymi, w dostępie do wykształcenia i do dóbr kulturowych. Z pewnością w wielu wypadkach te różnice zostały zniesione. Pozytywną rolę w ich eliminowaniu odgrywał rozbudowany system edukacyjny oparty na prawie i obowiązku do bezpłatnej nauki, rozbudowany system zakładowych "funduszy kulturalnych" dotujących i organizujących proces korzystania z kultury, niskie ceny książek i prasy oraz ich ogromne nakłady.

Problemem było jednak to, że rzadko pytano o zawartość tego, co jest upowszechniane i popularyzowane, co stanowiło zawartość kultury oświatowej i wyższe. Działo się tak przede wszystkim dlatego, iż utożsamiono demokratyzację dostępu w korzystaniu z kultury, z zabezpieczeniem jego organizacyjnych warunków, a konkretniej z rozbudową sieci instytucji kulturalnych. Pytanie o rzeczywiste modele uczestnictwa w kulturze, o społeczne jego skutki i konsekwencje o treści, które upowszechniano w rozbudowanej sieci instytucji kulturalnych, było bądź częściowo zawieszane poprzez wskazanie na kwalifikację ideologiczną tego procesu, bądź oddalone poprzez wskazanie na priorytet jego masowości. To ostatnie działanie wzmogło się szczególnie wraz z pojawieniem się i rozwojem sieci telewizyjnych. Państwo, które dostrzegło drzemiące w tym medium polityczne potencje, zaczęło sukcesywnie zmniejszać nakłady na kulturę tzw. *drugiego układu*⁹⁴ (a więc te na dziedziny, które zakładają bezpośredni kontakt pomiędzy odbiorcą, a wyspecjalizowanym twórcą), a intensyfikowało nakłady na te jej elementy, które były związane z rozrywką, czasem wolnym i odpoczynkiem (telewizja, radio, prasa, film itd.). Tym samym objawione zostało również rzeczywiste zadanie, jakie pokładało państwo w kulturze: nie ma ona wychowywać światłych i samoświadomych obywateli (ponieważ byłoby to jednoznaczne z wyposażeniem ich w narzędzie światopoglądowej autonomii i emancypacji, a więc w potencjalny instrument kontestowania istniejącej władzy), ale ma produkować masy obywateli zadowolonych z życia, zrelaksowanych i wypoczętych, bo "jednowymiarowych" z potrzebami zredukowanymi do pragnień konsumpcyjnych. Chociaż cały program demokratyzacji dostępu do kultury i wykształcenia umożliwił uczestnictwo w nich szerokim masom społecznym i był podstawą znaczącego awansu kulturowego i ekonomicznego wielu przedstawicieli upośledzonych dotąd warstw i klas społecznych i sprawił, iż kultura stała się rzeczywiście powszechnie dostępnym dobrem, to jednocześnie procesom tym towarzyszyło wykorzenianie, ideologizacja i rosnąca homogenizacja stylów korzystania z dóbr kulturowych.

Szczególnie istotną w tym procesie pozornego odideologizowania funkcji kultury i spełnianych przez nią funkcji była wspomniana wyżej teza o "nierozzerwalnym związku pomiędzy polityką, ekonomią i kulturą". Wokół tej tezy, szczególnie w latach 70-tych obracał się dyskurs polityczny dotyczący kultury, to przez nią określone zostały również funkcje przyznawane kulturze w socjalistycznym państwie. Wprowadzenie w życie tej zasady miało urzeczywistnić inny postulat - "harmonijnego rozwoju społecznego", a więc równowagi pomiędzy rozwojem społecznym, a zaspokojeniem jednostkowych potrzeb. Podporządkowanie polityki w złożeniach programowych państwa powyższym zasadom powodowało jednak, iż kultura traktowana była w dyskursie określającym relacje pomiędzy nią a życiem społecznym, jako warunek rozwoju gospodarczego i politycznego, a nie jako narzędzie zaspokojenia potrzeb jednostek i społecznej

⁹⁴ zob. Kłoskowska A. *Socjologia kultury*, Warszawa, 1983, str. 330- 371.

wspólnoty. Dlatego też, w okresie w którym obowiązywały te zasady, państwo redukowało kulturę do tych aspektów, które powiązane były z reprodukowaniem siły roboczej (rozrywka) i tych, które pozwalały zwiększając jej kwalifikacje (oświata). Kultura socjalistyczna, zwłaszcza w latach 70-tych, to przede wszystkim dodatek do procesów politycznych i gospodarczych, coś zewnętrznego, co należy wdrożyć lub narzucić.

O ważności powyższego postulatu " nierozzerwalnego związku ekonomii, polityki i kultury" decydował zawarty w nim ogromny potencjał propagandowy. Powiązanie tych sfer ze sobą prowadziło do wytworzenia (za sprawą "kierowniczej roli partii") nierozzerwalnego układu, w którym kultura i intensyfikowanie nakładów na rozwijanie jej instytucjonalnej infrastruktury, było z jednej strony rezultatem osiągniętego poziomu rozwoju gospodarczego i określonej formy politycznego zorganizowania państwa, ale z drugiej również ich symbolem. Nieprzypadkowo nigdy w sposób ścisły nie określono sposobów i modelu "harmonizowania ze sobą gospodarki i kultury". Nie określono ich, ponieważ wykorzystywano przede wszystkim symboliczny aspekt relacji zachodzącej pomiędzy tymi dziedzinami życia. Ostatecznie więc rozwój kultury zaświadczał nie tylko o tym, że władza jest liberalna i postępową, ale również o tym, iż gospodarka osiągnęła takim poziom rozwoju w którym zaspokojone zostają wszystkie podstawowe potrzeby obywateli, a zatem zgodnie z zasadą "najpierw buty, potem Szekspir"- państwu nie pozostaje nic innego, niż zająć się pielęgnowaniem kultury i zapewnić obywatelom możliwość rozwijania ich potrzeb duchowych. Popieranie kultury i jej rozwój było więc nie tylko symbolem zdrowia politycznego państwa, ale również osiągnięcia takiego poziomu rozwoju gospodarczego, który pozwalał zarówno władzy, jak i obywatelom na skupienie uwagi oraz wysiłków wokół pozamaterialnej sfery życia. Obarczenie kultury takimi zobowiązaniami doprowadzało do sytuacji, w której była ona traktowana jako obiektywny wskaźnik rozwoju gospodarczego oraz osiągania kolejnych faz budowy nowego ustroju, a więc była przede wszystkim elementem, który mógł zastępować rzeczywiste zmiany w tych sferach. Ponieważ dzisiaj już dokładnie wiemy, iż rozwój kraju w tamtym okresie był prawie wyłącznie propagandową fikcją konstruowaną na kredyt, nowoczesną dekoracją rozciągniętą wokół źle funkcjonującej gospodarki, to można również uznać, iż kultura nie tyle odbijała, co symulowała osiągnięcie określonej formy zorganizowania politycznego i gospodarczego. Co więcej fakt, iż występowała w tej roli, nie oznacza, iż sama osiągnęła coraz wyższe stadia rozwoju, ale jedynie, iż wyższy poziom osiągnęły pewne statystyczne wskaźniki, uznane uprzednio za charakterystyczne dla określonych faz rozwoju kulturalnego. Polityka kulturalna państwa, po okresie heroicznych prób budowania kultury socjalistycznej w latach 40 i 50-tych, nastawiona była więc przede wszystkim na produkowanie warunków umożliwiających osiągnięcie określonego poziomu statystycznych wskaźników, które z kolei miały symbolizować osiągnięcie określonego poziomu rozwoju kulturowego, a ten z kolei symulował i poświadczał urzeczywistnienie kolejnego etapu rozwoju gospodarczego, a tym samym zrealizowanie kolejnego etapu "socjalistycznego budownictwa". Cała ta konstrukcja ideologiczna prowadziła w konsekwencji do uprawomocnienia "kierowniczej roli partii", jako po pierwsze wyznaczającej

właściwe cele i kierunki rozwoju społecznego, oraz po drugie, jako podejmującej właściwe kroki dla ich urzeczywistniania.

W miarę upływu czasu i powiększania się (wraz z postępującym kryzysem) potrzeb legitymizacyjnych, ten zestaw dziedzin społecznego życia powiązany z kulturą w sposób bezpośredni (a więc również zestaw dziedzin życia, o których rozwoju miało zaświadczać intensyfikowanie nakładów na kulturę) znacznie się poszerzał- w jego skład wchodził już nie tylko rozwój ekonomiczny, ale również urbanizacja, wzrost wykształcenia i potrzeby uczestnictwa w kulturze, rozwijanie jednostkowej osobowości, ale też wzrost społecznej dyscypliny i odpowiedzialności, integracja społeczeństwa, zmniejszanie dystansów pomiędzy poszczególnymi grupami społecznymi itd..⁹⁵.

Podobny typ zależności państwo ustanowiło pomiędzy samorealizacją jednostki a jej uczestnictwem w kulturze, którą wyprodukowało państwo i jego ogólnym rozwojem. Jednym z głównych celów polityki kulturalnej był jednak nie tyle "wszechstronny rozwój osobowości jednostki"⁹⁶ ale raczej, pomyślność "misji" nowego ustroju, określonej przez J Kossaka, jako "(...) ukazanie możliwości harmonijnego rozwoju osobowości ludzkiej w warunkach nowoczesnej cywilizacji; harmonijnego rozwoju całego kraju w sferze produkcji materialnej, intelektualnej i artystycznej, jak i w sferze konsumpcji materialnej, intelektualnej i artystycznej; (...) ukazanie stałego wzrostu aktywności, inicjatyw i społecznej odpowiedzialności w sferze produkcji, nauki i kultury artystycznej"⁹⁷. Waga tej "misji" była tym istotniejsza, że bardzo często podkreślano również, iż jednostka może osiągnąć pełnię swojej osoby tylko poprzez urzeczywistnianie socjalistycznych zasad ustrojowych, ponieważ tylko ta formacja zapewnia wszystkim jednostkom materialny dostatek i warunki samorealizacji⁹⁸. Samorealizująca się jednostka została jednocześnie zdefiniowana co do istoty, którą urzeczywistniała. Określając ją "socjalistyczny humanizm" wiązał samospełnienie się jednostki z wyposażeniem jej w cechy, które były szczególnie pożądane przez system: pracowitość, prawość i rzetelność, uczciwość, bezinteresowność, bezinteresowna pomoc i przyjaźń itd..". Partia, jako "kierownicza siła narodu" przyznała więc sobie prawo nie tylko do określania kierunków społecznego i kulturalnego rozwoju oraz zasad ustrojowych i ich politycznych relatywizacji, ale również do definiowania, kim jest człowiek i jakie cechy konstytuują jego istotę oraz, co więcej, powiązała możliwość osiągnięcia tej istoty z urzeczywistnieniem zasad socjalizmu. Partia i państwo zdefiniowały więc, czym jest jednostka ludzka (w swojej istocie i pełni) oraz określiły warunki polityczne, gospodarcze i kulturowe, które decydowały o zupełności jej samorealizacji.

Cała ta konstrukcja teoretyczna opierała się na totalitarnym zamyśle powiązania procesu stawania się jednostki, jako osoby z urzeczywistnianiem zasad ustrojowych socjalizmu, ale przede wszystkim na błędnym założeniu o "jednolitości interesów, potrzeb, oczekiwań

⁹⁵ *Prognoza rozwoju kultury polskiej do 1990 roku*, op.cit., str.10-22.

⁹⁶ zob. Kaczocha W., *Polityka kulturalna*, op.cit.str.179.

⁹⁷ Kossak J. [wypowiedź podczas trwania obrad komisji do spraw planowania](w:) *Kongres Kultury Polskiej 7-9 Października 1966*, op. cit. ,str.178.

⁹⁸ Bardzo często podkreślano, jako główną wartość nowego ustroju, zasadę "socjalistycznego humanizmu", która miała leżeć u jego podstaw. (zob. Kliszko Z. , *O socjalistycznym obliczu polskiej współczesnej kultury*,(w:) *Kongres Kultury Polskiej 7-9 Października 1966*, op.cit., str.56., Kaczocha W., *Polityka kulturalna*, op.cit., str.189.

wszystkich jednostek"⁹⁹. Chociaż w rzeczywistości niemożliwe było wprowadzenie w życie tych zasad, to pełniły one bardzo istotną funkcję propagandową, bo podobnie, jak w wypadku rozwoju gospodarczego, również tutaj dotowanie kultury, rozwijanie infrastruktury kulturalnej, czy włączenie zakładów pracy w działalność kulturotwórczą, było symbolem osiągnięcia takiej fazy budowania nowego ustroju, który zapewniał jednostkom pełną samorealizację i możliwość ziszczenia się ich istoty. Również w tym wypadku określony teoretycznie związek pomiędzy kulturą, gospodarką, polityką i życiem jednostkowym, był przede wszystkim podstawą wnioskania (w oparciu o wielkość wskaźników wzrostu gospodarczego, ilość pieniędzy przeznaczanych na kulturę, czy liczbę inwestycji w tej sferze) o osiągnięciu pewnego etapu budowy socjalizmu i o osiągnięciu przez jednostki pełni samorealizacji.

Kultura odgrywała jednak istotną rolę nie tylko w polityce wewnętrznej państwa, ale również w jego polityce zagranicznej. Wykorzystywanie kultury w polityce zagranicznej państwa szczególnego rozmachu nabrało w drugiej połowie lat 60-tych, a zwłaszcza w latach siedemdziesiątych, a więc w okresie coraz bardziej świadomego budowania politycznego ładu w Europie w oparciu o międzynarodowe stosunki kulturalne¹⁰⁰. Cechą charakterystyczną polityki polskiego rządu, w tej dziedzinie, było prowadzenie podwójnej polityki kulturalnej, w odniesieniu do państw socjalistycznych i kapitalistycznych, oraz będące konsekwencją tego rozdarcia przyznawanie kulturze podwójnych funkcji, w zależności od kierunków jej wykorzystywania. W stosunkach międzynarodowych z krajami zachodnimi kultura stała się więc głównie elementem "konfrontacji ideologicznej" pomiędzy socjalizmem a kapitalizmem. Nieprzypadkowo więc w krajach zachodnich polską kulturę promowano za pośrednictwem, finansowanych całkowicie przez polskie MSZ, Instytutów Kultury Polskiej, zajmujących ogromne budynki w najdroższych i centralnych dzielnicach europejskich stolic¹⁰¹.

W krajach socjalistycznych natomiast polska kultura była popularyzowana za pośrednictwem Ośrodków Kultury Polskiej, które były placówkami samofinansującymi się i prowadzącymi działalność gospodarczą. Ta dwoistość nie tylko wskazywała na instrumentalny charakter opieki państwa nad kulturą, ale odkrywała również niektóre z jej celów: promowanie kultury polskiej w krajach kapitalistycznych miało być przede wszystkim dowodem na to, że kraj jest zdrowy i demokratyczny, że rozwija się w sposób na tyle racjonalny, aby było możliwe było wyprodukowanie ogromnej nadwyżki finansowej pozwalającej na pełne finansowanie kultury. W krajach socjalistycznych natomiast działalność Ośrodków, prowadzących sklepy z "Cepelią" i innymi towarami konsumpcyjnymi, miała podkreślać głównie powinowactwo z pozostałymi krajami bloku, ale także ukrywać fakt, iż polskie władze prowadzą liberalną politykę kulturalną. Powyższe rozważania prowadzą do wniosku, iż kultura, która jest zazwyczaj tworzona w sposób spontaniczny i za sprawą niepisanego porozumienia pomiędzy artystami i publicznością, w

⁹⁹Dryglaski J, Kwaśniewski J., *(Nie)realny socjalizm*, op.cit., str.149-150.

¹⁰⁰zob. Gołębski F., *Współpraca kulturalna w procesie budowy europejskiego ładu pokojowego*, Warszawa, 1979, str.230-292.; Płaza B. *Kultura zbliża narody. O współpracy kulturalnej Polski z zagranicą w latach 1945-1976.*, Warszawa, 1978, str.152-161.; Michałowska G. *Zmienność i instytucjonalizacja międzynarodowych stosunków kulturalnych*, Warszawa, 1991, str.67-96.;

¹⁰¹zob. Kuczyńska T. *Ambasady kultury*, *Tygodnik Solidarność*, nr 12/1993.

okresie trwania PRL-u została przez państwo zaklasyfikowana jako przestrzeń, którą należało ideologicznie oraz organizacyjnie zagospodarować, po to, aby mogła ona reprodukować warunki umożliwiające sprawowanie przez PZPR władzy. Dlatego też, kultura wypełniona została licznymi funkcjami społecznymi i politycznymi, ale tylko w założeniach programowych określających zasady polityki kulturalnej państwa oraz w dyskursie propagandowym. W praktyce natomiast funkcjonowała ona bądź, jako zdeideologizowana "sztuka dla mas"(rozrywka telewizyjna, kiermasz i zabawa taneczna w przykładowej świetlicy), autoteliczna sztuka przeznaczona dla elitarnego odbiorcy (głównie artystycznego eksperta- krytyka, teoretyka sztuki, albo samego artysty) oraz, jako kultura oświatowa, również odpolityczniona. Po 1956 roku zabrakło natomiast kultury, której dzieła można by nazwać artystycznymi, a która jednocześnie wyrażałaby wprost idee socjalizmu, czy takiej, która pozostając sztuką, byłaby odzwierciedleniem wartości nowego ustroju. Upolitycznieniu ulegał natomiast sam dyskurs o kulturze rozwijany z inspiracji państwa oraz fakt sprawowania polityki kulturalnej, opieki nad kulturą.

Rekonstruowane powyżej przemiany stosunku państwa wobec życia kulturalnego można określić w sposób następujący: po 1956 roku artyści przestali być państwu potrzebni jako dawcy dzieł, które wyrażały jego ideologię, ponieważ było to bardzo nieskuteczne, drogie i co najważniejsze "kapryśne" i groźne "narzędzie" propagandy. W roli mediów politycznej indoktrynacji, artystów i ich dzieła powoli zastępowały radio i telewizja, podobnie, zaś propagandową i zaangażowaną sztukę wypierały masowe rozrywki i kiermasze. Państwo i partia nie usiłowały więc uprawomocnić się już poprzez bezpośrednią, ideologiczną i prymitywną indoktrynację społeczeństwa, ale legitymizowały się poprzez występowanie w roli liberalnego dawcy dóbr konsumpcyjnych, rozrywki, wykształcenia itd.. Partia oraz państwo, powoli i ewolucyjnie porzucały taki model polityki kulturalnej, w który wpisane było instrumentalne i doraźne wykorzystywanie kultury, na rzecz politycznego wykorzystywania faktu opieki nad kulturą generalnie. Ta nowa rola w jakiej zaczęło występować państwo po 1956 roku, a której scenariusz okrzepł w latach 70-tych, pozwalała mu na sprawowanie władzy nad kulturą w taki sposób, który nie budził protestów środowisk twórczych i który nie prowadził do ograniczania ich swobody, ale który jednocześnie uzasadniał niezbędność państwa jako jej patrona i kreował jego wizerunek nowoczesnego i światłego mecenasa. Powyższe ustalenia, związane zarówno z próbą określania, w jaki sposób państwo definiowało zadania, które powinna spełniać kultura, jak również z próbą zrekonstruowania zawartości pojęcia "kultura socjalistyczna", można podsumować w stwierdzeniu, iż **państwo w okresie PRL-u wygrało ze społeczeństwem walkę o zdefiniowanie tego, czym jest kultura w ogóle (było nią to, czym opiekowało się państwo), ale jednocześnie pozostawiło sobie prawo do dowolności w sposobach relatywizacji tej definicji w praktyce.** Zmonopolizowanie tego prawa nie wiązało się więc z wypełnianiem zbioru dóbr i wartości ideologicznymi i propagandowymi treściami, ponieważ państwu dla jego legitymizacji wystarczyło wskazanie na fakt, iż kulturą jest to, czym się ono opiekuje i że nim a kultury poza instytucjami państwowymi. Państwo zmonopolizowało prawo do określania tego, co kulturalne, ponieważ zmonopolizowało instytucjonalny aspekt tworzenia i upowszechniania kultury, a tym

samym stworzyło dla swoich przede wszystkim potrzeb, wygodne i poręczne narzędzie propagandy, narzędzie skuteczne, bo ukrywające fakt funkcjonowania w tej roli. Państwo, dzięki zmonopolizowaniu prawa do określania, czym jest kultura i do opieki nad nią, stawało się jedynym źródłem tego, co kulturalne, a więc generalnie- dawcą kultury w ogóle. Nie dość jednak, że ograniczono ją tylko do tych elementów, to dodatkowo kultura traktowana była w polityce kulturalnej państwa, jako coś, co należy wyhodować, pielęgnować, nadzorować, coś co należy stworzyć w wyspecjalizowanych instytucjach, a więc, jako coś co należy dać społeczeństwu, a nie jako coś, co już istnieje, co już jest.

Kultura, pomimo jej upodmiotowienia (a może raczej na skutek jej upodmiotowienia) jako integralnego elementu życia społecznego (zapewniającego harmonijny rozwój, zaś jednostkom samorealizację) była więc w rzeczywistości postrzegana jako coś, co jest zewnętrznym elementem procesów społecznych, coś w co należy społeczeństwo wyposażać, jako coś, czego nie jest ono w stanie samo stworzyć. Państwo nie tyle więc opiekowało się kulturą, ale ją stwarzało zgodnie z wytycznymi Partii i narzucało ją społeczeństwu jako konieczny warunek jego oświecenia i postępu. Tym samym występowało ono w roli "kulturowego kolonizatora" (podporządkowanego całkowicie celom władzy, którą reprezentował), który budując szkoły, świetlice, domy kultury i galerie, przekonany jest o tym, że wnosi kulturę tam, gdzie ona do tej pory nie istniała.

"Kulturą socjalistyczną" nie mogły być te treści i dzieła, które powstawały spontanicznie, nie mogły w jej zakres wchodzić również te wartości i wzory zachowań, które tworzone były oddolnie i według których jednostki i pewne grupy żyły od lat. "Kulturą socjalistyczną" były natomiast te wszystkie dobra, wartości i wzory zachowań, którymi "opiekowało się" państwo i które były przedmiotem działalności instytucji powołanych przez nie w tym celu. Często podkreślana współcześnie, "obcość" PZPR-owskiej władzy, oglądana z perspektywy powyższej interpretacji, wynikałaby przede wszystkim z tego, że sprawująca tę władzę Partia, chciała wnosić kulturę tam, gdzie ona już istniała i z tego, że chociaż wносиła tylko pewną "kulturę", to nazywała ją "Kulturą" w ogóle.

"Kierownicza rola partii w dziedzinie kultury" polegała więc przede wszystkim na przyznaniu jej prawa do określania, czym jest kultura, kto może ją tworzyć, co się na nią składa, gdzie jest ona upowszechniana, oraz na nadawaniu wartościom upowszechnianym w ramach instytucji państwowych (i uznanych za kulturę w ogóle) pewnej sankcji ideologicznej, ale już nie na praktycznym wymuszaniu absolutnej zgodności postępowania z tymi wartościami. Partii i państwu wystarczyło więc przyznanie sobie formalnego prawa do określania, czym jest kultura, jakie są kierunki jej rozwoju i czemu ma ona służyć, stworzenie instytucji poświadczających fakt opieki nad nią i ograniczenie zakresu kultury do tego, co jest w ich ramach tworzone, natomiast zbędna była ideologizacja samej kultury. Próby egzekwowania jednolitości poglądów wiązały się bowiem ze zbyt dużym niebezpieczeństwem delegitymizacji władzy i ze zbyt dużymi kosztami kontroli życia społecznego. Państwo zaniedbywało więc przede wszystkim sferę realizacji założeń polityki kulturalnej. Nie był to jednak przypadek, ponieważ w ten sposób nie tylko obniżano społeczne koszty legitymizacji władzy w oparciu o fakt opieki nad kulturą,

ale również doprowadzono do zaspokajania ambicji i potrzeb artystów związanych z finansowaniem sztuki. Kultura była narzędziem propagandowym nie dlatego, że zawierała treści, które były wykładnią ideologii wokół której zrealizowany był nowy ustrój, ale dlatego, iż przy deklaracyjnym przypisaniu jej wysokiego statusu i społecznej istotności, była przedmiotem polityki państwa, która choć polegała na nieureczywistnieniu jej założeń, to pozwalała partii i państwu na występowaniu w roli Patrona i mecenas.

III. Zmonopolizowanie przez państwo warunków i narzędzi zarządzania życiem artystycznym.

Cechą charakterystyczną modelu instytucjonalizacji, która określiła kształt życia społecznego w PRL-u po 1956 roku, było, jak podkreślałem powyżej, powołanie za jej sprawą rozbudowanego systemu organizacyjnego, który nie tylko objął swoim zasięgiem wszystkie sfery społecznej rzeczywistości (nie pozostawiając żadnej z nich bez opieki państwowych instytucji), ale przede wszystkim, który nie tyle służył zaspokajaniu potrzeb obywateli, co był głównym narzędziem sprawowania władzy przez PZPR i środkiem reprodukcji zasad porządku, który umożliwiał to panowanie. Tak jednoznacznie polityczna funkcja przyznana zarówno organom przedstawicielskim i wykonawczym władzy, jak i pozornie apolitycznemu systemowi instytucjonalnemu związanemu z codzienną rzeczywistością, ale przede wszystkim podporządkowanie wszystkich praktyk i organizacji społecznych nadrzędnemu celowi - reprodukcji zasad systemowych umożliwiających PZPR sprawowanie władzy, wymagało nadania temu kompleksowi instytucjonalnemu specyficznych cech organizacyjnych. Można je określić w sposób następujący:

1. Wyrażające się w hasle "kierowniczej roli PZPR"¹⁰² podporządkowanie jednolitej organizacji politycznej, wszystkich instytucji władzy państwowej, ale też administracji różnego szczebla, organizacji i stowarzyszeń społecznych. Zgodnie z zasadami ideologicznymi określającymi sposób funkcjonowania socjalistycznego państwa, partia ("awangarda klasy robotniczej" reprezentująca i wyrażająca jej interesy oraz działająca na rzecz urzeczywistnienia ustroju, który prowadziłby do upodmiotowienia tej klasy i zniesienia wszystkich nierówności społecznych, które uniemożliwiały to ostateczne upodmiotowienie proletariatu) była przede wszystkim instancją, która miała decydować o kierunkach rozwoju życia społecznego, ale również o celach, zasadach i formach działania instytucji politycznych (i z pozoru niepolitycznych różnego szczebla.)¹⁰³ Uzasadnieniem dla tej wszechobecności i absolutyzacji Partii w okresie budowania socjalizmu była leninowska teza zgodnie z którą "(...) tylko taka jednolitość kierownictwa może zapewnić harmonijny rozwój techniki, cywilizacji i kultury społeczeństwa na drodze do

¹⁰²Ta zasada została ostatecznie "zoperacjonalizowana" dopiero podczas III Zjazdu PZPR. Zgodnie z nią Partia miała być przede wszystkim nośnikiem wiedzy, która jest wnoszona do życia społecznego, powinna pozwolić jego uczestnikom na właściwe rozpoznanie istoty i natury rzeczywistości. PZPR była medium i ostateczną instancją wyrażającą prawdę o świecie, o panujących w nim stosunkach i sposobach radzenia sobie z nimi, w poszukiwaniu bardziej egalitarnego, sprawiedliwego i zapewniającego większą wolność zbioru zasad społecznej organizacji. Partia odkrywając sposób na naprawianie świata i na wyeliminowanie z niego wszelkiego zła w doktrynie marksizmu leninizmu, miała inspirować innych do budowania socjalizmu, a więc jedynego ustroju, który umożliwiał zniszczenie odkrytego w ten sposób sposobu na naprawę świata.

¹⁰³Partia, jak napisałem w poprzednim przypisie miała za zadanie "wnosić" do życia społecznego wiedzę, która pozwalała by rozpoznać przedstawicielom wszystkich klas społecznych (ale zwłaszcza robotnikom) swoje "obiektywne interesy" określone "położeniem klasowym" i przekształcić ich świadomość w ten sposób, aby możliwe było przejście od "klasy w sobie" do "klasy dla siebie", a tym samym działanie na rzecz swojego obiektywnego interesu. W wypadku PRL-u proces ten miał polegać przede wszystkim na kierowaniu przez PZPR w imieniu klasy robotniczej, państwem, w celu urzeczywistnienia ustroju, który upodmiotawiał tę klasę i zniósł wszelkie nierówności. zob. Bauman Z. *Zasady marksistowskiej teorii społeczeństwa*, Warszawa, 1964., str.262-268.; Łopatka A., *Kierownicza rola partii komunistycznej w stosunku do państwa socjalistycznego*, Poznań, 1960.; Dryglaski J., Kwaśniewski J., *(Nie)realny socjalizm*, op.cit., str. 165-167.

rozwinętego socjalizmu i komunizmu" ¹⁰⁴. Taki model polityzacji społecznego systemu instytucjonalnego przekładał się głównie na uczynienie całkowicie fikcyjnymi wszystkich demokratycznych procedur i instytucji przedstawicielskich.

W systemie politycznym PRL-u (zgodnie z art. 2 konstytucji ustanowionej w 1952 roku), naczelną i niepodzielną władzą państwową był Sejm ¹⁰⁵, ale sposób jego funkcjonowania, charakter ordynacji wyborczej (procedura zgłaszania kandydatów na posłów, wybory i kampanie wyborcze organizowane przez Front Jedności Narodowej, procedura wyborcza dotycząca przeliczania głosów nieważnych) oraz będące konsekwencją tych własności jednolitość polityczna składu Sejmu i sprowadzenie go do roli instancji ustawodawczej przekładającej wytyczne kolejnych zjazdów Partii na wiążące akty prawne, czyniły jego funkcję przedstawicielską całkowicie fikcyjną ¹⁰⁶. Dodatkowo, ponieważ podporządkowano mu organizacyjnie lub proceduralnie, pośrednio lub bezpośrednio, wszystkie inne organy władzy państwowej (Rada Państwa, Rada Ministrów, Najwyższa Izba Kontroli, Sąd Najwyższy itd.), to w konsekwencji dochodziło nie tylko do "zastępowanie aparatu państwowego przez aparat partyjny" ¹⁰⁷, ale również do innych form przekształcania "kierowniczej roli partii" definiowanej formalnie, jako inspirowanie i korygowanie pewnych procesów społecznych, w jej faktyczne i niepodzielne panowanie.

Do podobnego uzależnienia od partii organów przedstawicielskich i wykonawczych doszło również na poziomie lokalnym. Tutaj naczelnymi organami przedstawicielskimi były Rady Narodowe różnego stopnia. Podobnie, jak w wypadku Sejmu, były one całkowicie fikcyjne w wywiązywaniu się ze swojej funkcji nie tylko ze względu na charakter procedur wyborczych i tryb zgłaszania kandydatów ¹⁰⁸, nie tylko ze względu na hierarchiczne podporządkowanie organom państwowym, ze względu na bezpośrednią ingerencję Komitetów Partii różnego szczebla w ich działalność (selekcja kandydatów na radnych, kontrolowanie działalności Prezydium, opiniowanie i zatwierdzanie kandydatów na stanowiska we władzach organów wykonawczych Rad narodowych, korygowanie postanowień zapadających na sesjach Rady ¹⁰⁹), ale również ze względu na wpisaną w nie, pewną "wadę strukturalną" ¹¹⁰.

Partia nie tylko jednak podporządkowała sobie system instytucjonalny poprzez nadzorowanie, kontrolowanie i wyznaczanie charakteru i kierunków działania instytucji politycznych i administracyjnych, ale wpływała również bezpośrednio na sposób działania instytucji gospodarczych, kulturalnych i społecznych, a więc w praktyce doprowadzała do polityzacji

¹⁰⁴ Płaza B., *Podstawowe założenia...*, op.cit., str.8.

¹⁰⁵ Mołdawa T. *Ludzie władzy 1944-1991*, Warszawa, 1991, str. 24- 37.

¹⁰⁶ ibidem, Dryglaski J., Kwaśniewski J., *(Nie)realny socjalizm*, op.cit., str.157- 165; Zieliński E. *Struktura oraz hierarchia ważności instytucji oraz elit politycznych w Polsce w latach 1956-1970*, (w:) *Elity władzy w Polsce a struktura społeczna w latach 1956-1981*, Wójcik P. (red.), Warszawa, 1994.

¹⁰⁷ Zieliński E. *Struktura oraz hierarchia*, op.cit., str.132-135.

¹⁰⁸ ibidem, str.135- 142, Dryglaski J., Kwaśniewski J., *(Nie)realny socjalizm*, op.cit., str.197-224.

¹⁰⁹ ibidem.

¹¹⁰ Rada Narodowa była jednocześnie samorządowym organem przedstawicielskim, jak i terenowym organem władzy państwowej, a więc jednocześnie reprezentowała ona interesy społeczności lokalnej, jak i interesy władzy centralnej. Konsekwencją grania tej podwójnej roli było uczynienie fikcyjną tej pierwszej funkcji i zwyczajowe podporządkowywanie postanowień zapadających na sesjach Rady decyzjom jej Prezydium.

wszystkich sfer życia na zasadach określonych jej celami. PZPR ustalała w formie ogólnych i długoletnich planów rozwojowych kierunki ewolucji systemu gospodarczego, społecznego i kulturalnego oraz korygowała te zatwierdzone przez kolejne Zjazdy wytyczne w sposób doraźny i podporządkowany aktualnym celom politycznym. Według J. Drygalskiego i J. Kwaśniewskiego¹¹¹ "kierownicza rola partii" i jej omnipotencja była możliwa dzięki kilku podstawowym cechom określającym sposób włączenia tej politycznej organizacji w system instytucjonalny:

a\ pierwszą z nich była nadrzędna pozycja partii, określona poprzez zdolność do wyznaczania zarówno ogólnych zasad, na których toczy się życie społeczne, jak i do nadzorowania procesu ich urzeczywistnienia oraz egzekwowania posłuszeństwa wobec nich. Partia nie tylko jednak zajmowała w systemie instytucjonalnym uprzywilejowaną pozycję "absolutystycznego prawodawcy", ale również sprawowała swoją władzę dwutorowo"(...) poprzez sprawowanie zwierzchnictwa nad organami państwa i instytucjami społecznymi z zewnątrz i od wewnątrz."¹¹², co zapewniało jej pełną i permanentną kontrolę nad życiem społecznym;

b\ drugą cechą była wszechobecność partii - "(...) jej komórki zainstalowane były we wszystkich instytucjach formalnych systemu (...), umożliwiało to zespolenie całego organizmu społecznego z centralnymi organami partii, zapewniało jej wpływ na wszystkie dziedziny życia społecznego i zdolność koordynowania pracy wszystkich organów państwowych i organizacji społecznych(...) Dzięki wszechobecności, partia stała na straży jedności celów politycznych(...)"¹¹³

c\ trzecią cechą wreszcie był brak regulacji prawnych określających charakter i legalność sprawowania przez partię władzy we wszystkich dziedzinach życia społecznego. "Oznacza to, że ogłaszając wolę zbiorową, a następnie kierując przekuwaniem jej w czyn, partia nie była ograniczana przez prawo jako czynnik w stosunku do niej nadrzędny. Prawo nie zakreślało dozwolonych partii metod działania ani nie wytyczało granic jej kompetencji"¹¹⁴. Oznaczało to, iż PZPR nie dość, że zmonopolizowała pod względem decyzyjnym wszystkie typy instytucji (przez co, stawały się one przede wszystkim elementami systemu organizacyjnego działającego zgodnie z celami partii, systemu całkowicie podporządkowanego jej potrzebom), a więc zinstytucjonalizowała całe życie społeczne na zasadach konserwujących i reprodukujących warunki jej panowania, to dodatkowo sama była jedyną instytucją, której status prawny, charakter włączenia w rzeczywistość społeczną był nieokreślony. Nie tylko podkreślało to wyjątkowość roli PZPR w systemie instytucjonalnym dominującym w okresie trwania PRL, ale czyniło partię ostateczną instancją, która ze względu na swoją absolutność musi być całkowicie niezaskarżalna.

¹¹¹ Drygalski J., Kwaśniewski J. *(Nie)realny socjalizm*, op.cit., str. 165-167.

¹¹² ibidem, str. 166

¹¹³ ibidem, str. 166

¹¹⁴ ibidem, str. 166. Choć w poprawkach do Konstytucji dokonanych w 1976 znalazł się zapis o tym, iż PZPR jest przewodnią siłą społeczeństwa w budowaniu socjalizmu, to nie określono tym samym stosunku i relacji PZPR i organami władzy państwowej i innego typu instytucjami. zob. Mołdawa T. *Ludzie władzy 1944-1991*, Warszawa, 1991, str. 24- 37. , Paczkowski A. *Pół wieków dziejów Polski 1939-1989*, Warszawa, 1996, str. 407-418, Roszkowski W. *, Historia Polski 1914-1990*, Warszawa 1991, str.330-331.

2. Polityzacja instytucji związanych z różnymi sferami życia społecznego pociągała za sobą nie tylko ich centralizację i hierarchiczne zorganizowanie wokół instytucji politycznych, ale również przeobrażenie tych celów, do których spełniania zostały one pierwotnie powołane (organizacja życia gospodarczego, oświata, rozwijanie kultury i demokratyzowanie dostępu do niej itp.) w cele bezpośrednio polityczne, a więc w cele, których osiągnięcie było jednoznacznie powiązane z reprodukowaniem układu panowania w którym centralną rolę odgrywała PZPR. Innymi słowy, ponieważ instytucje powiązane z różnymi sferami życia (poczynając od szkół, poprzez domy kultury i kina, a na przedsiębiorstwach produkcyjnych, PGR-ach i spółdzielniach różnego rodzaju kończąc) były w różny sposób podporządkowane instytucjom politycznym związanym z PZPR, to nie mogły działać zgodnie z logiką dziedziny, której służyły (oświata, kultura, ekonomia), ale były bądź całkowicie podporządkowane doraźnym celom politycznym, bądź ich działalność była w znacznym stopniu przez nie korygowana. Taka transformacja teleologicznego przeznaczenia systemu instytucjonalnego, możliwa była jednak tylko w sytuacji jego centralizacji i wielostopniowego, hierarchicznego podporządkowania Partii.

Konsekwencją dominacji monocentrycznego modelu zorganizowania systemu instytucjonalnego, na czele którego stała jednolita organizacja polityczna, było z kolei ustanowienie naczelnym zadaniem instytucji związanych z różnymi sferami życia- powinności wywiązania się ze zobowiązań wobec bezpośrednio zwierzchniej, ale też upolitycznionej instancji instytucjonalnej. Tym samym istotniejsze od zgodności działania instytucji z rzeczywistymi potrzebami członków społeczeństwa i ze statutem jej samej, było wywiązanie się z zadań, które były określane odgórnie i silnie nacechowane politycznie. Plan i kierunki działania całego systemu instytucjonalnego, określane były przez instytucje polityczne i to one również kontrolowały cały ten kompleks organizacyjny, nadzorowały jego działania zgodnie ze swoimi interesami, a więc w rezultacie, to im służył on przede wszystkim.

Identyczny, do scharakteryzowanego powyżej, model panowania miał miejsce na płaszczyźnie zarządzania kulturą i życiem artystycznym. Charakter systemu instytucjonalnego, stworzonego przez PZPR, w okresie panowania realnego socjalizmu, odciskał się więc również w modelu kierowania życiem kulturalnym, instytucjami organizującymi produkcję artystyczną i upowszechnianie sztuki.

Na czele kompleksu organizacyjnego, związanego z omawianą tu sferą, określonego, jako świat sztuki, stała (podobnie, jak w wypadku innych autonomicznych kontekstów instytucjonalnych, takich, jak gospodarka, czy nauka) organizacja polityczna PZPR, która choć formalnie funkcjonowała poza jego obrębem, to podporządkowywała go swoim własnym celom. To podporządkowanie realizowało się głównie poprzez urzeczywistnianie zasad polityki kulturalnej państwa, które zgodnie z określonymi powyżej regułami instytucjonalnymi nie służyło społeczności narodowej, ale przede wszystkim Partii. Kształt polityki kulturalnej organizowanej przez państwo i jego instytucje, ale też sam sposób rozumienia kultury zmieniał się wraz z ustaleniami kolejnych Zjazdów PZPR, kolejnymi wytycznymi Wydziału Kultury KC PZPR i wraz ze zmianami jej celów politycznych. Ta bezpośrednia przekładalność zmian polityki Partii na państwową politykę kulturalną i sposób działania instytucji związanych z

życiem kulturalnym, wynikała z identycznego, jak w wypadku pozostałych instytucji, modelu włączenia ich w scentralizowany i zhierarchizowany system organizacyjny zogniskowany wokół PZPR. Również w odniesieniu do sfery kultury Partia sprawowała "kierowniczą rolę", a jej potrzeby polityczne określały sposób funkcjonowania świata artystycznego. Przekładem tych politycznych celów PZPR na praktykę instytucji artystycznych, zajmowała się przede wszystkim hierarchiczna struktura organizacyjna. Na jej szczycie znajdowały się Wydział Kultury KC PZPR i Sejmowa Komisja Kultury, a ich postanowienia, instrukcje i zalecenia realizowane były poprzez organy państwowej władzy i administracji. Ich rozbudowany system wieńczył centralny organ władzy wykonawczej w sferze kultury, a więc Ministerstwo Kultury i Sztuki¹¹⁵ (a w interesującym nas przypadku, a więc w przypadku sztuk plastycznych, Departament Plastyki), któremu były podporządkowane, pośrednio lub bezpośrednio, różnorodne instytucje kulturalne. Na tym szczeblu, w ramach MKiS działały również "społeczne ciała opiniodawcze", takie jak Rada Kultury i Sztuki, Komisje Rzecznawców, Fundusz Rozwoju Twórczości Plastycznej, Komisja przedstawicieli Centralnej Rady Związków Zawodowych itd.. Na szczeblu lokalnym polityka kulturalna, wytyczne instytucji centralnych oraz koordynowanie działalności instytucji tworzenia i upowszechniania były realizowane przez Wydziały Kultury Rad Narodowych różnego szczebla (wojewódzkie, miejsko- gminne itd.) oraz przez Komisje Kultury przy Komitetach PZPR.

Ten hierarchiczny system zarządzania kulturą uzupełniały podporządkowane MKiS stowarzyszenia twórcze (w interesującym nas wypadku Związek Polskich Artystów Plastyków-ZPAP¹¹⁶), organizacje społeczno- polityczne, stowarzyszenia regionalne itd.. Cechą charakterystyczną zarządzania życiem kulturalnym było więc podporządkowanie wszystkich instytucji związanych z życiem kulturalnym, bądź lokalnym organom administracyjnym państwa (Rady Narodowe), bądź centralnym (MKiS) oraz fikcyjność działania organów opiniotwórczych (fikcyjność mająca swoje źródło w podporządkowaniu tych organów postulatowi "jednolitości interesów" i w obowiązku działania raczej na rzecz jego ziszczenia, niż w imieniu środowiska, które reprezentowały).

Po tym wprowadzeniu postaram się bliżej określić sposób funkcjonowania poszczególnych elementów przedstawionego powyżej systemu zarządzania kulturą oraz określić konsekwencje jego istnienia w przestrzeni społecznej i artystycznej.

Głównym organem instytucjonalnym państwa odpowiedzialnym za życie kulturalne było MKiS, jak napisałem powyżej MKiS i to za jego pośrednictwem realizowana była polityka kulturalna państwa. Cechą charakterystyczną sposobu jego funkcjonowania w tej roli była niestabilność jej

¹¹⁵Działalność tego organu władzy rekonstruowana jest dla potrzeb pracy w oparciu o dwa teksty A. Rottenberg: *Ministerstwo Kultury i Sztuki* (w:) *Polskie życie artystyczne 1945-1980*, Wojciechowski A. (red.), Warszawa 1992., str. 181-253. oraz *Ministerstwo Kultury i Sztuki- Mecenat, czy Zarządzanie* (w:) *Sztuka Polska...*, op.cit., str.335-347., a także w oparciu o dokumenty wydawane przez ten resort i inne teksty ujmujące jego problematykę w sposób poboczny.

¹¹⁶Wszystkie poniższe uwagi na temat działania tego Związku zaczerpnięte zostały z *Biuletynów ZPAP* (w zakresie podanym w bibliografii), a także z rozproszonych informacji zawartych w innego typu opracowaniach i artykułach (przede wszystkim z Wojciechowski J., *Współczesne życie artystyczne(zagadnienia wybrane)*, Warszawa, 1987;Wallis A., *Artyści-plastycy. Zawód i środowisko*, Warszawa, 1964.;tegoż *Atlas Kultury Polski 1946-1980*, Warszawa 1994.)

scenariusza oraz korekty dokonywane na nim zgodnie z aktualnymi celami i potrzebami politycznymi Partii. Chociaż więc MKiS monopolizowało zadanie zarządzania kulturą, czy ogólnie podporządkowywało sobie całe życie kulturalne, to jego status, zakres kompetencji był zmienny i niejasny. Niezależnie jednak, od tych licznych i sprzecznych ze sobą, zmian statutowych, sposób włączenia MKiS w rzeczywistość społeczną i polityczną PRL-u określało jedno podstawowe zadanie. Ministerstwo Kultury i Sztuki miało dokonywać przede wszystkim przekładu ogólnych planów gospodarczych i politycznych Partii na sferę kulturową oraz realizować politykę kulturalną, która była głównie relatywizacją, ogólniejszej od niej, polityki społecznej i gospodarczej. MKiS było więc przede wszystkim elementem rozbudowanego systemu instytucjonalnego państwa, ale zorganizowanego wokół PZPR, a więc przede wszystkim urzeczywistniało jej cele polityczne.

W interesującym nas okresie MKiS kilkakrotnie zmieniał swój status i kompetencje. W okresie 1956-1959¹¹⁷, zgodnie z sugestiami A. Rottenberg. funkcjonowało ono przede wszystkim, jako mecenas i patron sztuki (a więc zajmowała się głównie dystrybuowaniem społecznych środków przeznaczonych na kulturę), ale już w 1959 zmienia się jego status. "Podstawowym zadaniem Ministerstwa Kultury i sztuki jest realizowanie polityki kulturalnej państwa (...) poprzez a/ udzielanie wytycznych do działalności organów kultury, b\ udzielanie pomocy organizacyjnej i merytorycznej oraz instruktażu organom kultury w zakresie wykonywanych przez nie zadań, a w szczególności w zakresie sprawowania przez nie nadzoru nad placówkami kulturalnymi(...)
c\ dokonywanie oceny działalności organów kultury z punktu widzenia jej zgodności z zasadniczą polityką kulturalną Państwa"¹¹⁸. Tej zmianie statutu towarzyszyło rozciągnięcie kompetencji i zakresu działania departamentów MKiS w taki sposób, "(...)iż wykluczał praktycznie istnienie przejawów życia artystycznego, które nie byłyby nadzorowane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. W ten sposób dokonała się kolejna centralizacja opieki nad kulturą. Życie kulturalne i artystyczne zostało ponownie podporządkowane resortowi, który - zgodnie ze statutem - realizował politykę kulturalną państwa(...)
Godne uwagi wydaje się, że zarówno w statucie Ministerstwa, jak i w wytycznych do planu rozwoju kultury nie ma mowy o państwowym mecenacie. Rola MKiS nie miała już polegać na subwencjonowaniu działalności artystycznej i opiece nad wszystkimi gałęziami sztuki. Ministerstwo miało odtąd (statutowo realizować politykę kulturalną rządu i partii"¹¹⁹.

Rola MKiS w tym nowym statucie (który, co ważne pojawia się wraz z ponownymi próbami scentralizowania przez PZPR, nie tylko życia kulturalnego, ale również społecznego) została określona w sposób jasny i przejrzysty- zarządza ono życiem kulturalnym w imieniu PZPR i państwa, nie zaś opiekuje się kulturą. Ten status został potwierdzony i prawnie usankcjonowany

¹¹⁷A więc w okresie, kiedy PZPR nie była w stanie określić w sposób zdecydowany i jasny zasad swojej polityki kulturalnej, poprzestając na krytycznych ocenach "okresu minionego" i na doraźnym korygowaniu kwitującego życia kulturalnego, a także na temperowaniu rozbudzonych przez "odwilż" ambicji środowisk twórczych.

¹¹⁸Rottenberg A., *Ministerstwo...*, op.cit., str.200.

¹¹⁹ibidem, str.200-201.

w 1961 roku, przez sejmową ustawę w której MKiS zostało określone, jako "naczelnny organ administracji państwowej w dziedzinie kultury i sztuki"¹²⁰.

Pogłębiająca się centralizacja życia artystycznego i kulturalnego wokół MKiS, odzwierciedlająca wzrastającą represyjność polityki społecznej trwała do początku lat 70-tych. Wtedy to zmieniała się bowiem całkowicie styl działania tego resortu. Transformację tę można interpretować przede wszystkim, jako element generalnej zmiany w sposobie uprawiania polityki społecznej przez PZPR, ale również, jako efekt poszukiwań nowej podstawy legitymizującej władzę sprawowaną przez MKiS nad życiem kulturalnym. Tą nową podstawą miała stać się naukowość zarządzania kulturą, zaś dowodem na wprowadzanie w tym resorcie nowych porządków było między innymi powołanie przy Ministrze Kultury i Sztuki Komisji Prognozowania¹²¹ (którą stanowił zespół badaczy zjawisk artystycznych i kultury, a której efektem działania było opracowanie pt. "Prognoza rozwoju kultury polskiej do 1990 roku") oraz stworzenie w 1974 roku Instytutu Kultury przy MKiS (którego zadaniem miało być przygotowywanie podstaw polityki kulturalnej resortu i państwa)¹²². Te zmiany miały jednak podobnie, jak nowy status MKiS z 1972, charakter wyłącznie kosmetyczny i nie przekształcały zasadniczo charakteru zarządzania życiem kulturalnym, ponieważ nie naruszały w żadnym wypadku, konserwującego wpływu władzy, modelu zarządzania kulturą. Tego typu działaniom mającym uprawomocnić politykę kulturalną prowadzoną przez państwo za pośrednictwem MKiS towarzyszyły próby reaktywowania tego resortu w roli mecenasa. W "Programie Ministerstwa Kultury i Sztuki na lata 1975- 1990", ustalono, iż MKiS będzie sprawował mecenat nad życiem kulturalnym poprzez opiekę nad twórcami i twórczości, zaś upowszechnianie kultury miało należeć do obowiązków organów lokalnych władzy państwowej¹²³. Tym postanowieniom towarzyszyły również ambitne plany dotyczące zwiększania nakładów na kulturę, rozbudowywania form pomocy materialnej i organizacyjnej dla twórców¹²⁴ itd., ale także pozorna decentralizacja życia kulturalnego związana z reformą samorządową w 1975 roku.

W latach 80-tych, działalność MKiS nastawione było głównie na próby ratowania kulturalnego status quo, zaś jego działalność podlegała stopniowej deideologizacji, skoncentrowana była

¹²⁰ibidem, str. 204.

¹²¹Powołanie tej Komisji było elementem generalniejszego trendu- mody na naukowo uzasadniane planowanie i prognozowanie, ale w tym wypadku miało dowodzić, iż MKiS zaczyna działać, nie w oparciu o przypadkowe i spontaniczne decyzje podporządkowane aktualnym interesom politycznym, ale w sposób obiektywny i racjonalny, a więc również wysoce zdeideologizowany, bo oparty na "naukowej bezinteresowności" wskazującej najwłaściwsze i pozytywne dla wszystkich kierunki działania.

¹²²Lata 70-te to nie tylko naukowienie polityki kulturalnej i zarządzania kulturą na szczeblu centralnych instytucji państwowych, ale również generalna moda na planowanie, prognozowanie i przewidywanie we wszystkich dziedzinach życia (w tym w kulturze). Moda na prognozowanie doprowadzała do sytuacji w której prognoza, czy plan perspektywiczny dominowała przed realizowaniem polityki kulturalnej. Głównym celem tej ostatniej stawało się więc określenie tego, jak być powinno, oparte na ideologicznych przesłankach stanowiących podstawę systemu politycznego, ale już zaniedbywanie wprowadzanie tych założeń i ustaleń w życie. Życie kulturalne toczyło się jednak na zasadach zupełnie odmiennych od tych, które były podstawą prognozy, czego konsekwencją było swoiste "majsterkowanie", doraźność, przypadkowość i chaotyczność urzeczywistniania polityki kulturalnej państwa.

¹²³Rottenberg A., *Ministerstwo...*, op.cit., str. 222.

¹²⁴Przykładem tego typu działania było powołanie do życia w 1972 roku Funduszu Rozwoju Twórczości Plastycznej)

więc raczej na zarządzaniu aparatem instytucjonalnym, stworzonym w poprzednich dekadach (i to w taki sposób, aby utrzymać jego istnienie), a nie na próbach jego politycznego wykorzystywania. W tej dekadzie MKiS nie występuje więc już ani w roli mecenasa, ani zarządzającego kulturą, ale raczej, w roli opiekuna jej wymiaru instytucjonalnego., usiłującego nie tyle go rozwijać, co konserwować, utrzymywać w moc przynajmniej niektóre z jego dotychczasowych funkcji.

Główną cechą określającą charakter modelu zarządzania kulturą przez MKiS było podporządkowanie go postulatowi instytucjonalizacji życia kulturalnego, na zasadach określonych przez ten resort oraz podporządkowanie mu w sposób pośredni, bądź bezpośredni wszystkich instytucji związanych z życiem kulturalnym. MKiS podporządkowane były zarówno organizacje zawodowe związane z życiem artystycznym (takie, jak Centralne Biuro Wystaw Artystycznych [CBWA], Przedsiębiorstwa Sztuk Plastycznych [PSP], "Sztuka Polska", "Desa" i inne), stowarzyszenia twórcze (ZPAP), system szkolnictwa artystycznego¹²⁵, mecenat¹²⁶, ale również działania organizujące praktykę artystyczną, takie, jak wycena usług plastycznych i samych dzieł sztuki¹²⁷, ustalanie zakresu czynności uznanych za artystyczne¹²⁸ itd...

Ponieważ Ministerstwo podporządkowało sobie wszystkie sfery życia kulturalnego (związanego zarówno z tworzeniem, jak i upowszechnianiem sztuki), to samo zarządzanie, które prowadziło do reprodukowaniu zasad ustrojowych, nie musiało polegać na narzucaniu artystom jakiegokolwiek doktryny tworzenia, czy na zmuszaniu ich do wyrażania w dziełach wartości i postaw zgodnych z ideologią preferowaną przez partię, ale wyłącznie na nadzorowaniu procesu utrzymywania kultury w obrębie systemu instytucjonalnego powołanego przez państwo.

Prawomocność tego panowania była wzmacniana przez specyficzne zabiegi dokonywane "na fasadzie", związane głównie ze współdziałaniem środowisk twórczych w zarządzaniu życiem kulturalnym. Państwo; poprzez tworzenie instytucji funkcjonujących w roli "ciał opiniotwórczych", "konsultacyjnych", czy "doradczych", formalnie korygujących jego politykę kulturalną i kierowanie życiem kulturalnym; symulowało fakt, iż środowiska te mają wpływ na kształt życia kulturalnego, kierunki jego rozwoju oraz na konkretne ustalenia dotyczące sposobu funkcjonowania państwowego mecenatu, czy relacji pomiędzy państwem a artystami.

¹²⁵ MKiS, poprzez Zarząd Szkół Artystycznych zarówno sprawowało nadzór pedagogiczny, jak i opracowywało plany nauczania, podręczniki, decydowało o zatwierdzaniu osób na stanowiska rektorskie, współdziałało z tymi szkołami, w zakresie wymiany międzynarodowej itd, a więc w efekcie w bardzo ścisły sposób nadzorowało sposób funkcjonowania szkół artystycznych.

¹²⁶ MKiS podporządkowało sobie zarówno tzw. mecenat "społeczny", jak i "państwowy". Charakter tego podporządkowania, czy generalnie modelu finansowania sztuki przez MKiS, dobrze oddaje tryb przyznawania stypendiów twórczych, uniemożliwiający otrzymywanie ich przez kogokolwiek spoza grona zaopiniowanego przez stowarzyszenia twórcze, organizacje społeczno- polityczne i szkoły artystyczne.

¹²⁷ Początkowo zajmowała się nią Komisja Zakupów i Oceny Dzieł Sztuki Plastycznej [od 1952 do 1958], następnie Komisja Artystyczna Do Spraw Sztuk Plastycznych, której działalność dublowała się częściowo z powstałą w tym samym czasie Komisją Funduszu Popierania Twórczości Artystycznej w Plastyce. Ta ostanía przestała istnieć już w 1959 roku , a zastąpił ją Fundusz Popierania Twórczości Artystycznej. W 1964 na ich miejsce powstało Kolegium Rzeczników do Spraw Sztuk Plastycznych.

¹²⁸ Charakterystyczne, ale też wskazujące na wszechwładzę tego resortu było Zarządzenie MKiS z 1973 roku, w którym sposób autorytatywny wykreślano zbiór działalności uznawanych za twórcze (zob. Rottenberg A., *Ministerstwo...*, op.cit., str.219.)

Taki charakter miały z pewnością Rada Kultury i Sztuki przy MKiS, Komisje Rzecznawców, Fundusz Rozwoju Twórczości Plastycznej, czy też konsultacyjna rola ZPAP. Szczególnie interesujący jest sposób funkcjonowania tego ostatniego organu: początkowo przy MKiS działała Rada Artystyczna powstała w 1952 roku, ale nazwę tego ciała doradczego zmieniono już 1953, powołując tym samym do życia Radę Kultury i Sztuki. Jej głównym zadaniem było funkcjonowanie w roli organu opiniotwórczego MKiS, organu, którego członkami byli przedstawiciele stowarzyszeń i organizacji twórczych, wybitni artyści i działacze kulturalni. W okresie "odwilży" pełniła ona rolę rzeczywistego medium, poprzez które środowiska artystyczne wyrażały swoje opinie, zaś odwaga wystąpień takich osób, jak A. Słonimski, J. Kott, czy K. Estreicher¹²⁹ (podczas XIX Sesji Rady w marcu 1956) krytykujących ograniczenia swobód obywatelskich, czy politykę pozorów państwa, swoją kontynuację znalazła dopiero na początku lat 80-tych w dyskusjach na temat "autentycznego życia kulturalnego"¹³⁰. Radykalizm tych wystąpień został wkrótce zrównoważony rosnącą centralizacją życia kulturalnego i zawieszeniem, aż do 1958 roku, działalności samej Rady. Chociaż następnie przywrócono to ciało konsultacyjne do życia, to funkcjonowanie Rady po wznowieniu jej działalności była coraz bardziej fikcyjna. Była fikcyjna również ze względu na sposób kierowania nią i powoływania jej członków: jej przewodniczącym był Minister Kultury i Sztuki, to on również powoływał członków tego ciała i to dodatkowo za zgodą Prezesa Rady Ministrów. Z konieczności więc Rada Kultury i Sztuki nie mogła reprezentować interesów środowiska, ponieważ jej członkowie byli całkowicie zależni od MKiS, które ich powoływało i którego szef kierował tym ciałem. Dlatego też na początku lat 80-tych, Marcin Czerwiński, mógł scharakteryzować działalność Rady w sposób następujący: "Takie ciała, jak Rada Kultury przy Ministrze Kultury i Sztuki były bardziej tworami o charakterze towarzyskim niż społeczno- politycznym"¹³¹.

Podobnie fikcyjny charakter miały Komisje Rzecznawców, (których członków również powoływał i odwoływał Minister Kultury i sztuki), oraz Fundusz Rozwoju Twórczości Plastycznej¹³². Wszystkie te organy pomimo, iż zasiadały w nich osoby reprezentujące

¹²⁹Słonimski A. *O przywrócenie swobód obywatelskich*; Estreicher K. *Sprostowanie i kilka życzeń*; Kott J. *Mitologia i prawda*; i inni -wszystkie teksty *Przegląd Kulturalny* nr 14/1956.

¹³⁰zob: *Ankieta "Jakie powinno być autentyczne życie artystyczne"*, *Kultura* nr 40/1980 (Cywińska I., Husbrandt A., Holoubek G., Jarecki A.), nr 41/1980 (Machulski J., Litwiniec B., Stern J., Zachwatowicz K.), nr 42/1980 (Pietsch A., Eysmont J.), nr 43/1980 (Gierowski S.), nr 44/1980 (Dejmek K., Kosiński B., Kamińska A.,), nr 45/1980 (Kijowski A., Kuśniewicz A., Trzos-Rastawiecki A.,), nr 46/1980 (Kruk E., Wojciechowski A.), nr 47/1980 (Wojciechowski P.), Nr 49/1980 (Krzemień T., *Po ankiecie*- podsumowanie); Borowski W., Bogucki J., Turowski A., *Raport o stanie kultury, Odra* nr 1/ 1981 i inne.

¹³¹Czerwiński M. (głos w dyskusji) w: *Prognoza rozwoju kultury 1973-1990. Dyskusje i refleksje po dziesięciu latach*, Ziemilski A. (red.), Warszawa 1984.,str.75-76.

¹³²Fundusz utworzony został, jak wspomniałem powyżej, po długoletnich staraniach ZPAP, w 1972 roku, ale jego regulamin został opracowany dopiero w 1974 roku. Fundusz ten był zasilany z 3% podatku pobieranego przez państwo za wszelkiego rodzaju usługi plastyczne, sprzedaż dzieł sztuki oraz ze środków przeznaczonych na kulturę przez zakłady pracy, związki zawodowe i organizacje społeczno- polityczne. Rozdzielaniem tych środków, (przeznaczanych na stypendia twórcze, popieranie inicjatyw kulturalnych, nagrody itd) miała zajmować się Rada Funduszu (którą tworzyli przedstawiciele środowisk twórczych i zakładów pracy oraz innych "dawców" środków), ale jej propozycje są zatwierdzane przez Ministra Kultury i Sztuki. Na temat tego ciała zobacz Dawidowicz W. *Organizacyjno-społeczne determinanty rozwoju i funkcjonowania systemu placówek i instytucji kulturalnych*.(w:) *Kursokonferencja...*,op.cit., zeszyt nr 7., str. 42., wypowiedzi Prezesa ZPAP M. Buczka w *Biuletyn ZPAP*, nr 6/1971.; Rottenberg A., *Ministerstwo...*, op.cit., str. 222.i inne.

środowiska twórcze, ze względu na sposób ich powoływania oraz ze względu na hierarchiczną zależność od MKiS, były fikcyjne w swojej doradczej i przedstawicielskiej roli.

Interesujący jest również, z punktu widzenia zadań badawczych pracy, sposób kierowania przez MKiS życiem kulturalnym. Jak wspomniałem powyżej, resort ten doprowadził do takiej instytucjonalizacji życia kulturalnego, która nie pozostawiała żadnej aktywności i sfery z nim związanej, niezagospodarowanej i niezależnej od państwa. MKiS zarządzało kulturą w sposób pośredni (wykonując politykę kulturalną państwa i koordynując działalność instytucji tworzenia i upowszechniania kultury) oraz w sposób bezpośredni (zarządzając podporządkowanymi mu instytucjami kulturalnymi, spółdzielniami i przedsiębiorstwami związanymi z kulturą), ale jego działania były szczytem piramidy aparatu sterowania kulturą, szczytem, którego wpływy i kompetencje zmieniały się w zależności od celów politycznych.

Drugą podstawową instancją zajmującą się kierowaniem życiem kulturalnym w Polsce były Rady Narodowe¹³³ różnego stopnia. Choć ich podstawowym zadaniem było zarządzanie i koordynowanie działalności kulturalnej na poziomie lokalnym, to nie oznacza to wcale, iż zarządzanie tego rodzaju odbywało się w imieniu społeczności lokalnej, którą Rada reprezentowała, jako samorządowy organ przedstawicielski. Ponieważ, jak wspomniałem powyżej, Rady były również lokalnymi organami władzy państwowej- administracji, to ich przedstawicielskie funkcje stawały się fikcyjne. Choć podległość wobec centralnych organów państwowych (a więc w tym przypadku- MKiS) była cechą charakterystyczną sposobu funkcjonowania instytucji artystycznych w całej historii PRL-u, to forma tej zależności była zmienna. Do kompetencji ministrów w 1958 roku należało:” 1/ (...) ustalanie dla terenowych organów administracji państwowej stopnia wojewódzkiego ogólnych zasad realizacji zadań ich resortów i udzielanie im pomocy, 2/ sprawowanie merytorycznej kontroli nad działalnością odpowiednich wydziałów urzędów wojewódzkich i udzielanie im pomocy, 3/ podejmowanie czynności w celu upowszechniania osiągnięć w działalności tych wydziałów.”¹³⁴ Generalna zmiana tego systemu nastąpiła dopiero po reformie administracyjnej państwa w czerwcu 1975 roku, kiedy zlikwidowano powiaty i wprowadzono dwustopniowy podział administracyjny na województwa i gminy. Wraz z tym nowym podziałem administracyjnym doszło do znaczącej decentralizacji w sterowaniu kulturą¹³⁵.

Podporządkowaniem Rad Narodowych stopnia wojewódzkiego centralnym organom władzy państwowej pociągało za sobą ustawowe i odgórne określanie zakresu ich obowiązków, sposobów działania i jego form. Zakres kompetencji Rad Narodowych w odniesieniu do sfery

¹³³Poniższe uwagi określające sposób funkcjonowania Rad Narodowych zaczerpnięto z tekstu J. Bednarza pt. *Koordynacyjna funkcja administracji kulturalnej w rozwoju kultury*.(w:)*Kursokonferencja...*,op.cit., zeszyt nr 5.; i dokumentów: Zarządzenie nr 62 Ministra Kultury i Sztuki z dnia 30 kwietnia 1966,nr 10 z 12 lutego 1968, nr 50 z 8 czerwca 1973, dotyczące zakresu kompetencji i obowiązków Rad Narodowych (dokumenty zamieszczone w *Aneksie do Rottenberg A., Ministerstwo...*, op.cit., str. 235, 242).

¹³⁴Bednarz J. *Koordynacyjna funkcja administracji kulturalnej...*, op.cit., str. 3.

¹³⁵W 1978 stworzono między innymi możliwość przekazywania przez wojewodów części kompetencji dyrektorom wyspecjalizowanych jednostek- dyrektorzy WDK-ów mogli w imieniu wojewody sprawować opiekę nad działalnością domów kultury w województwie, podobnie dyrektorzy Wojewódzkich Bibliotek Publicznych mogli sprawować opiekę nad bibliotekami publicznymi działającymi na terenie województwa).

kultury ulegał znaczącym przemianom. Szeroki zakres kompetencji przekazany Wojewódzkim Radom Narodowym w 1956 roku (kiedy to uzyskały one, między innymi, prawo do zarządzania przedsiębiorstwami rozrywkowymi, teatrami, muzeami, wojewódzkimi domami kultury, a także pozyskały możliwość prowadzenia wymiany kulturalnej z zagranicą itd.) został zawężony w 1966 (a korekty do tych ustaleń wniesiono już w 1968 roku). zgodnie z nimi do kompetencji wojewódzkich wydziałów kultury należało między innymi: opracowywanie planów rozwoju kultury w województwie, popieranie działalności kulturalnej zarówno twórców, jak i stowarzyszeń twórczych, opieka nad teatrami, muzeami, bibliotekami publicznymi, koordynacja działalności kulturalnej, sprawowanie nadzoru nad wydziałami kultury niższego stopnia itd.. W 1973 roku nastąpiła kolejna zmiana tego zakresu kompetencji. Obowiązkiem Rad Narodowych stopnia wojewódzkiego było między innymi: nadzorowanie sposobu działania instytucji artystycznych i procesu upowszechniania sztuki, ustalanie planów życia kulturalnego, prowadzenie samodzielnej wymiany kulturalnej z zagranicą, opieka nad teatrami i muzeami, upowszechnianie kultury, prowadzenie komisji wyceny prac plastycznych, opiniowanie kandydatów ubiegających się o uprawnienia zawodu plastyka, itd..

Zakres kompetencji Rad Narodowych uległ kolejnej zmianie wraz z pojawieniem się nowego podziału administracyjnego, ale ustawowo został on uregulowany prawnie dopiero w 1978 roku. Do zadań wojewodów, działających za pośrednictwem Wydziałów Kultury i Sztuki Urzędów Wojewódzkich, należało między innymi: zapewnienie warunków do rozwoju kultury, uczestnictwa w niej i jej tworzenia, opracowywanie planów rozwoju kultury, ale również sprawowanie nadzoru merytorycznego i kontroli nad organizacjami, przedsiębiorstwami i spółdzielniami związanymi z życiem kulturalnym. Do nowości należało z pewnością: przyznanie wojewodom prawa do tworzenia "społecznych ciał doradczych"(funkcjonujących w roli konsultanta w sprawach dotyczących planów rozwoju kulturalnego w województwie), możliwość przekazywania przez wojewodów części kompetencji wyspecjalizowanym instytucjom zajmującym się działalnością kulturalną, możliwość zawierania tzw. " porozumień koordynacyjnych" (zawieranych z zakładami pracy, organizacjami społecznymi, spółdzielniami produkcyjnymi i innymi podmiotami życia społecznego, w celu koordynowania organizacyjnej i finansowej płaszczyzny popierania działalności kulturalnej w województwie).

Zmienne losy przechodził również zakres kompetencji powiatowych i gminnych, (a od 1973 roku już tylko gminnych) rad narodowych oraz funkcjonujących w ich obrębie Wydziałów Kultury. Generalnie jednak do ich zadań należało: realizowanie planów rozwoju życia kulturalnego określonych przez Wojewódzkie Rady Narodowe, opieka nad instytucjami kulturalnymi działającymi w obrębie powiatu lub gminy oraz koordynacja działań związanych z organizacją imprez artystycznych, opieka socjalna nad twórcami itd..

Reformy dokonywane przez państwo w systemie zarządzania kulturą, które podobnie, jak reformy systemu administracyjnego i przedstawicielskiego, miały oznaczać decentralizację zarządzania życiem społecznym i politycznym., były zazwyczaj posunięciami o charakterze fasadowym i pozornym. A. Wallis, na przykład, o przemianach, które nastąpiły po reformie administracyjnej w 1975 roku, pisał w sposób następujący: "Pewne zmiany miały charakter

fasadowy w sensie dosłownym. Dotychczasowe powiatowe domy kultury przemianowano na wojewódzkie domy kultury, a pewna liczba muzeów ziemi otrzymała pieczętę muzeum okręgowego(...) Wiele nowych placówek , zwłaszcza muzycznych i teatralnych powstało jak się potem okazało, na wyrost. (...)Bezpośrednim następstwem reformy i koncentracji wysiłków na rozwoju nowych miast wojewódzkich był upadek życia kulturalnego pewnej(...) liczby dawnych miast powiatowych"¹³⁶.

W podobny sposób charakteryzuje procesy decentralizacji, o których mówiono począwszy od połowy lat 50-tych, a których apogeum miało miejsce latach 70-tych, A. Rottenberg. Według niej decentralizacja zarządzania kulturą nie przekładała się zazwyczaj na upodmiotowienie lokalnych i samorządowych organów władzy, czy instytucji związanych z życiem kulturalnym, ani na rezygnację władzy z utrzymywania hierarchicznego systemu kierowania nią, nie była więc "decentralizacją władzy nad kulturą", ale "rozdrobnieniem ogniw resortu"¹³⁷. Ten mechanizm, który określał charakter reform przeprowadzanych w obrębie systemu zarządzania i kierowania procesami kulturalnymi przez państwo, był więc przede wszystkim próbą utrzymania konserwującego wpływu partii i państwa na życie kulturalne, status quo, ale nie prowadził do rzeczywistych zmian. Mówiąc inaczej- państwo wprowadzało do systemu zarządzania kulturą zmiany mniej lub bardziej pozorne, ale zawsze tylko kosmetyczne, a więc nie powodujące przekształcenia zasad funkcjonowania samej hierarchicznej struktury, na czele której stały centralne organa władzy państwowej podporządkowane celom politycznym Partii. Decentralizacja w zarządzaniu kulturą polegała więc przede wszystkim na tworzeniu nowych departamentów MKiS, nowych instytucji, ciał konsultacyjnych różnego stopnia, ośrodków koordynacyjnych, itd., a nie na rzeczywistym uniezależnieniu procesów decyzyjnych od presji celów politycznych. Decentralizacja polegała, więc na przekazywaniu wielu kompetencji w zarządzaniu kulturą na niższe szczeble administracji państwowej, ale przy jednoczesnym uzależnianiu działań tych instancji od planów i celów tych organów, które w hierarchicznej strukturze zarządzania państwem stały nad nimi.

Paradoksalnym skutkiem ubocznym tak pomyślanej decentralizacji (a więc decentralizację przez rozbudowywanie systemu zarządzania kulturą), była coraz bardziej precyzyjna regulacja działalności kulturalnej i życia artystycznego, coraz szczelniejsze pokrywanie go przez rozbudowany aparat instytucjonalny. W zdecentralizowanym, poprzez jego rozbudowę, systemie organizacyjnym, nie istniały praktycznie dziedziny życia kulturalnego, które nie były przedmiotem "opieki" i regulacji powołanych przez państwo instytucji. Ponieważ zaś cel polityczny- a więc reprodukcja instytucjonalnej ramy życia kulturalnego na zasadach określonych przez państwo, nadanie jej statusu niezbywalnej i niedyskutowalnej podstawy rozgrywania się wszystkich procesów kulturowych- był celem dominującym to działalność samych instytucji związanych z zarządzaniem kulturą musiała mieć charakter fasadowy i pozorny. Partii i organom władzy państwowej, dla reprodukcji ich panowania, wystarczało

¹³⁶Wallis A. *Sytuacja kultury w nowych miastach wojewódzkich*, w: *Kultura, oceny i propozycje. warunki i cele rozwoju kultury w Polsce Ludowej*, Warszawa 1981, str. 90

¹³⁷Rottenberg A., *Ministerstwo...*, op.cit., str.194.

narzucenie przekonania, iż sprawuje władzę nad życiem kulturalnym oraz stworzenie systemu instytucjonalnego, który był jej symbolem, a zbędne było już egzekwowanie bezwzględności posłuszeństwa. Taki typ zarządzania kulturą- monocentryczny, silnie zhierarchizowany, podporządkowany celom politycznym-miał jeszcze inne cechy, które dyskwalifikowały go, jako narzędzie służące wypełnianiu tych funkcji, które zaplanowano dlań w założeniach polityki kulturalnej.

Jedną z najbardziej negatywnych własności, wypracowanego przez Partię, systemu zarządzania kulturą, cechą uniemożliwiają efektywne i zgodne z formalnym celem kierowanie życiem kulturalnym, było obsadzanie stanowisk w obrębie tego organizacyjnego kompleksu, przez osoby przypadkowe i niekompetentne. Kulturą kierowały osoby do tego nieprzygotowane, kierujące się w swoich działaniach całkowicie prywatnymi gustami i preferencjami, osoby dodatkowo dobierane zgodnie z zasadą iż na "(...) zagadnieniach kultury każdy jakoś się zna"¹³⁸. Taki tryb powoływania osób zajmujących się kierowaniem życiem kulturalnym stał w jawnej sprzeczności z apologią kultury, dokonywaną w dokumentach określających charakter państwowej opieki nad nią oraz, w produkowanych przez państwowe organa tekstach propagandowych, ale jednocześnie ten fakt dobrze objawiał, czy symbolizował rzeczywiste cele i powody zainteresowania władzy życiem kulturalnym¹³⁹.

Inną bardzo ważną cechą definiującą model zarządzania kulturą w okresie trwania PRL-u, była nieokreśloność zasad na których przebiegał ten proces. Mnogość aktów prawnych, ustaw, rozporządzeń, wytycznych i zaleceń wpływających zarówno z KC PZPR, Sejmu, naczelnych organów wykonawczych państwa, jak i innych instancji odpowiedzialnych za życie kulturalne, wcale tej nieokreśloności nie eliminowała, ale przeciwnie prowadziła do przecinania się kompetencji organizacji politycznych i administracji, dublowania działalności przez różne instytucje, ale przede wszystkim, do ukrycia instancji bezpośrednio odpowiedzialnej za kształt życia kulturalnego.

Nieokreśloność ta była przede wszystkim skutkiem niejasności statusu prawnego Partii i niejasności zakresu jej kompetencji w kierowaniu życiem społecznym, przy jednoczesnym

¹³⁸Według autorów tego spostrzeżenia: L. Maculanki i Sz. Bojko kierownicze stanowiska w instytucjach zajmujących się polityką kulturalną, czy upowszechnianiem kultury, były obsadzane przez osoby, którym nie powiedziało się gdzie indziej, które nie sprawdziły się w innych resortach i sferach społecznego życia. zob. Maculanka L., Bojko Sz. *Uwagi o polityce kulturalnej państwa, Przegląd Kulturalny* nr 35/ 1956., str. 1.

O niekompetencji osób zarządzających kulturą zobacz także :Wallis A. *Sytuacja kultury w nowych ...*, op.cit ,str. 88, i inne.

¹³⁹ Władza, jak wspomniałem powyżej zainteresowana była przede wszystkim zinstytucjonalizowaniem życia kulturalnego na zasadach określonych przez nią, nie po to jednak, aby wprowadzać w życie cele, które zakładała w polityce kulturalnej państwa i nie po to, aby narzucać cokolwiek twórcom, ale po to, aby uzależnić od siebie artystów i publiczność, postawić ich w obliczu spreparowanej i zobiiektywizowanej przez państwo i jego organizacje "rzeczywistości", a więc po to, aby zmusić ich do grania w przestrzeni społecznej w oparciu o reguły, które wynikały ze sposobu zorganizowania systemu instytucji kulturalnych. Przy takich celach działania nieistotne było, czy instytucje życia kulturalnego (organizacje świata artystycznego i organizacje społeczne związane z kulturą) działają w sposób sprawny, czy rzeczywiście zaspokajają potrzeby, do których zaspokajania zostały powołane, czy ich funkcjonowanie jest celowe, ale przede wszystkim istotny był fakt, iż istniały, że (ukrywając swoją polityczność pod, wykreowaną przez państwo po 1956 roku, apolitycznością sfery w której działały) stanowiły jeden z wielu systemów instytucjonalnych, które organizowały rzeczywistość społeczną w sposób reprodukcujący władzę sprawowaną przez PZPR.

zajmowaniu przez nią centralnego miejsca w systemie politycznym i organizacyjnym państwa. Nie zostały również wyraźnie i przejrzysto określone zasady mecenatu państwa nad kulturą, zasady funkcjonowania cenzury, instytucji upowszechniania kultury podporządkowanych MKiS i działających pod jego skrzydłami spółdzielni wydawniczych itd.. Niejasność reguł działania instytucji życia kulturalnego, przypadkowość sterowania przez nie procesami kulturalnymi, personalny charakter podejmowanych decyzji przy jednoczesnym zinstytucjonalizowaniu życia kulturalnego wokół tego systemu i zmonopolizowaniu warunków tworzenia i upowszechniania sztuki, tworzyły paradoksalnie sytuację, która była bardzo efektywnym mechanizmem kontrolnym, przede wszystkim dlatego, że prowadziła do wytworzenia w środowiskach twórczych bardzo silnej autocenzury. Autocenzury, która wynikała właśnie z uzależnienia twórców od tych instytucji i jednoczesnej niejasności zasad na których można było stać się ich klientem. Nieokreśloność zasad przyznawania środków umożliwiających tworzenie i uprawianie sztuki, niejasność reguł procesu wykluczania, jak również nieokreśloność działania całego systemu instytucjonalnego, pozwalały władzy na skuteczne egzekwowanie uległości przy formalnym braku narzędzi tego rodzaju przymusu.

Państwu udało się więc wyhodować w świadomości twórców "wirtualnego cenzora"¹⁴⁰, który powstrzymywał artystów nie tylko przed podejmowaniem jakichkolwiek działań wymierzonych przeciwko władzy, ale w ogóle jakichkolwiek działań nacechowanych politycznie, chociaż po 1956 roku władza nie zabraniała otwarcie podejmowania jakichkolwiek tematów, pod warunkiem, że nie godziły w ustrój socjalistyczny bezpośrednio. Brak artykulacji zasad na których można było funkcjonować w roli beneficjenta państwowych instytucji miał jednak, oprócz wskazanych powyżej własności i konsekwencji, bardzo istotne znaczenie dla funkcjonowania państwa w roli mecenasa, ponieważ:

a\ ten brak artykulacji wyraźnych zasad na których toczyło się życie kulturalne i zasad określających dozwoloną swobodę w sztuce (a jedynie podkreślanie, iż nie wszystko wolno) pozwalał państwu legitymizować się, jako demokratyczny i liberalny mecenas życia kulturalnego, a tym samym ukrywać fakt swojej represyjności i polityzacji życia społecznego. Państwo poprzez poniechanie wykreślenia granic swobody artystycznej ukrywało więc fakt, iż sprawuje kontrolę nad życiem kulturalnym poprzez rozbudowany system instytucjonalny;

b\ brak artykulacji granic swobody twórczej, ale też zasad funkcjonowania instytucji kulturalnych, przy jednoczesnym narzuceniu przekonania, iż nie wszystko wolno, który prowadził do samodyscyplinowania się środowisk twórczych i do wycofania się ich z życia społecznego, zabezpieczał partię i państwo przed jakąkolwiek krytyką. Tym samym zaś konserwował główny filar na którym opierała się władza PZPR-blokadę artykulacji rzeczywistych interesów społecznych.

Cały ten, rekonstruowany powyżej, model zarządzania kulturą, dzięki wszechobecności narzędzi wprowadzania go w życie i za sprawą nieokreśloności reguł ich działania, pomimo braku swojej otwartej polityzacji był bardzo skutecznym reprodukowaniem zabezpieczeń dla władzy PZPR w ogóle, ponieważ doprowadził do powiązania warunków jej utrzymania z

¹⁴⁰ zob. Robakowski J. *Skaleczona sztuka, Uwaga*, nr 3/1988.

dystrybucją środków umożliwiającą uprawianie sztuki i jej upowszechnianie. Był więc skuteczny, ponieważ ukrywał swój polityczny cel w neutralnym, z pozoru, procesie organizowania i koordynowania życia kulturalnego, a tym samym uzależniał środowiska twórcze i publiczność od instancji, która pozwalając im na uczestnictwo w życiu kulturalnym, jednocześnie ich ograniczała i niewoliła.

IV. Zmonopolizowanie przez państwo warunków profesjonalizacji zawodu artysty.

Cechą charakterystyczną sposobu funkcjonowania życia kulturalnego w okresie PRL-u, był fakt, iż państwo i jego organy, podobne, jak w przypadku wszystkich sfer życia społecznego, również w odniesieniu do praktyki artystycznej oraz artystów, wykorzystywało warunki uprawiania zawodu i profesjonalizacji w podwójnej roli. Z jednej strony były one narzędziami realizowanej przez państwo "kontroli bez sprawowania kontroli", zaś z drugiej strony narzędziami umożliwiającymi legitymizację PZPR. Po 1956 roku, również w wypadku przestrzeni artystycznej, głównym środkiem kontrolnym (czy też środkiem wymuszania posłuszeństwa) stały się więc środki pozytywne, takie elementy zaczerpnięte z artystycznego kontekstu, które choć umożliwiały tworzenie, to jednocześnie uzależniały artystów od państwa i wymuszały ich posłuszeństwo.

Pierwszym z powyższych elementów był proces profesjonalizacji zawodu artysty. W okresie PRL-u stał się on jednym z głównych narzędzi kontrolnych, ponieważ, państwo, jako główny podmiot opieki nad życiem artystycznym, przyznało sobie również prawo do wyznaczania kryteriów określających, kto może i ma instytucjonalne prawo do wykonywania zawodu artysty, oraz jakie typy ludzkiej aktywności nazywa się twórczością¹⁴¹. Tym samym państwo, nie tylko kwalifikowało pewien typ osób, jako wykonawców zawodu artysty, ale również tylko im przyznawało prawo do utrzymywania się z tworzenia dzieł sztuki, do uczestnictwa i korzystania z opieki różnego rodzaju instytucji zawodowych, czy też do korzystania z różnych form bezpośredniej pomocy państwa (ulg, zaniżonych czynszy za pracownie, zakupów materiałów subsydiowanych przez państwo, zapomóg itd.) i z różnych form jego mecenatu (zakupów muzealnych, stypendiów, nagród, zamówień itd.).

Państwo przyznało sobie więc prawo do określenia, kto może być artystą, a tym samym określało instytucjonalne granice tej społeczności. Artystą profesjonalnym, a więc utrzymującym się ze sztuki w okresie PRL-u mogły być osoby, które posiadały uprawnienia do wykonywania zawodu plastyka. Można je było uzyskać w trojaki sposób: kończąc szkołę artystyczną, zostając członkiem ZPAP¹⁴², albo otrzymując zezwolenie na wykonywanie zawodu wydane przez MKiS¹⁴³. Tylko populacja osób, której granice i zasadę odrębności określały powyższe kryteria, posiadała przyznane przez państwo prawo do bycia artystami. Działanie to w swoisty sposób absolutyzowało te państwowe instytucje, w których zakres kompetencji wpisane było prawo do przyznawania statusu artysty. Skomplikowane procesy decyzyjne, walka o uznanie za artystę w świecie sztuki, niestałość tego statusu i konieczność jego stałego uwiarygodniania, zabieganie o publiczność i marszandów, którzy sankcjonują zdolność do pełnienia roli artysty w sytuacji istnienia rynku sztuki i braku instytucjonalizacji zawodu artysty, w PRL-u zostały unieważnione

¹⁴¹Rottenberg A. *Ministerstwo ...*, op. cit., str.218-219.

¹⁴² Do Związku mogli należeć przede wszystkim ci, którzy ukończyli wyższe szkoły plastyczne (i co więcej absolwenci tych szkół byli przyjmowani do ZPAP automatycznie po ich ukończeniu. Ten przepis o automatycznym członkostwie w Związku został zwieszony w 1974, ale po silnych protestach środowiska przywrócono go w 1980 roku), albo ci, którzy byli przyjmowani indywidualnie, na mocy decyzji specjalnej komisji oceniającej twórczość kandydata, jego profesjonalizm itd..

¹⁴³ zob. Wojciechowski J., *Współczesne...*, op.cit., str. 51-55.

przez państwo, wydające zezwolenia na bycie artystą, na utrzymywanie się ze sztuki, na wystawianie w państwowych galeriach.

Państwo urastało więc do roli ostatecznej instancji zdolnej do decydowania w sposób autorytatywny (i co ważne powszechnie wiążący) o sprawach, które nie tylko od zawsze były sprawą powołania, indywidualnej potrzeby i zdolności, ale również od zawsze miały charakter wysoce subiektywny i arbitralny, niejasny co do kryteriów i zawsze sporny, procesualny i angażujący uwagę całej społeczności.

Państwo uczyniło więc z zawodu artysty jedną z wielu możliwych profesji, sformalizowało warunki określające zdolność do jej wykonywania, a tym samym zaprzeczało jego etosowi i mitom, sposobowi jego włączenia w rzeczywistość społeczną. Zdolność do jego wykonywania nie była więc określona doniosłością twórczości, rzeczywistymi zdolnościami technicznymi i talentem, zaś sam status artysty nie był weryfikowany ani przez subiektywne poczucie jego "nosiciela", ani przez opinię ekspertów działających z ramienia świata sztuki, ani przez publiczność. Państwo poprzez wyznaczenia jasnych i klarownych zasad profesjonalizacji i instytucjonalizacji zawodu artysty, doprowadziło do takiej absurdalnej sytuacji w której można było być artystą i nie tworzyć sztuki (nie malować obrazów, nie rzeźbić, nie wykonywać grafik itd.), albo nie posiadać rzeczywistych kwalifikacji, które są w tym zawodzie wymagane¹⁴⁴.

Formalizacja procesu zawodowej weryfikacji artystów, doprowadziła więc do sytuacji w której twórczość stała się egalitarna- artystą mógł być każdy, kto spełniał pewne instytucjonalne wymogi potwierdzone urzędniczym patentem. Oznacza to również, iż przedmiotem finansowania państwa i jego mecenatu byli wszyscy artyści, którzy posiadali uprawnienia, a nie tylko ci, którzy wykazywali zdolności i talent godny popierania (ci byli tylko dodatkowo wyróżniani przez państwo, poprzez wyznaczanie specjalnych, "pozacennikowych" cen na ich dzieła, poprzez liczne zakupy muzealne, możliwość wyjazdów zagranicznych, występowania w mediach itd.). Ta egalitaryzacja twórczości i homogenizacja środowiska jako podmiotu państwowego mecenatu, mająca swoje źródło w procesie profesjonalizacji prowadziła nie tylko do wytworzenia stanu "bylejakości polskiego życia artystycznego"¹⁴⁵, ale również do wykreowania bardzo licznej grupy "artystycznych beneficjentów" państwa, którzy zawdzięczali swój społeczny status -"bycie artystą", nie swoim zdolnościom i technicznej biegłości, ale spełnieniu pewnych formalnych warunków określonych ustawą¹⁴⁶. Instytucjonalne i wysoce sformalizowane (ale też wiążące i dożywotnie) wskazanie na osoby, które mogą być artystą, które mają prawo do wykonywania tego zawodu miało jeszcze jedną, korzystną z punktu widzenia państwa konsekwencję. Prowadziło do destrukcji więzi scalających zarówno środowisko artystyczne, jak i tych łączących artystów z publicznością. Środowisko artystyczne, do którego należało się na mocy zezwolenia, wydanego przez powołaną do tego celu instytucję,

¹⁴⁴ibidem, str 52.

¹⁴⁵"Bylejakości", która wypływała przede wszystkim z faktu, iż państwo, czy raczej jego organa i instytucje, finansowały wszystkich artystów, niezależnie od tego, co tworzyli i czy tworzyli, niezależnie też od tego, jaka była doniosłość artystyczna efektów tego procesu, pod warunkiem jednak posiadania przez nich uprawnienia do wykonywania tego zawodu. (zob. Piotrowski P., *Dekada*, op.cit.; *Ankieta "Jakie powinno..."*, op.cit. (szczególnie wypowiedzi J. Machulskiego, J. Sterna) i inne.)

¹⁴⁶zob. Sandauer A. *„Swobody nie da się zadekretować, Polityka*, nr 45/1980.

zostało przez tego typu działanie, pozbawione wewnętrznych więzi opartych na wzajemnym uznaniu, rywalizacji, albo identycznym etosie, a więc stało się grupą w sensie statystycznym, spajaną tylko poprzez narzucone z zewnątrz, urzędnicze kryteria.

Podobnej destrukcji uległa więź łącząca artystów z publicznością. Tradycyjnie jest ona konsekwencją ożywionych interakcji pomiędzy twórcami i widzami, a więc wynika nie tylko z tego, iż publiczność zamyka proces waloryzacji dzieła sztuki (o czym pisałem w części teoretycznej), ale również z tego, że jest rodzajem alterego twórców, weryfikuje prawo określonej osoby do bycia artystą, albo stanowi choćby negatywny lub pozytywny punkt odniesienia samej praktyki artystycznej.

Artysta, aby utrzymać swój status, zazwyczaj musiał tworzyć dzieła sztuki i prezentować je publiczności, albo unikać tego działania (ale z premedytacją i ze świadomością, iż walczy z pewną instytucjonalną konwencją- a więc z publicznością i jako artysta)- a więc był w sposób istotowy związany z widzami. Państwo, przyznając określonej osobie prawo do wykonywania zawodu artysty, niezależnie od tego, czy tworzyła ona dzieła sztuki, czy je upowszechniała, niezależnie również od tego, jaki stosunek mieli wobec niej publiczność i eksperci, unieważniło ten związek.

Formalizacja dróg zdobywania statusu artysty musiała prowadzić również do obniżenia poziomu twórczości artystycznej, do zdestruowania artystycznego etosu, "dyscypliny wobec dzieła", która narzuca rynek sztuki, "profesjonalna gra o uznanie" w jego obrębie i procesualny charakter prawa do miana artysty. Taki stan rzeczy prowadził z kolei do rytualizacji życia artystycznego, do jego sformalizowania i estetyzacji, ponieważ pozbawiał je tego elementu, który zazwyczaj decyduje o jego znaczeniu- istotowego związku pomiędzy publicznością a artystami. Tego typu działanie trudno jednak uznać za przypadkowe, ponieważ państwo nie tylko destrukcyjnie w ten sposób istotność sztuki, a więc eliminowało potencjalne zagrożenie, jakim mógł być dialog pomiędzy artystami a publicznością, ale również wykorzystywało profesjonalizację zawodu artysty na zasadach wyznaczonych przez państwowe instytucje, dla reprodukcji porządku społecznego w formie odpowiadającej potrzebom władzy. Profesjonalizacja zawodu artysty, instytucjonalne określenie zasad na jakich możliwe było jego wykonywanie oraz zmonopolizowanie warunków technicznych i finansowych, umożliwiających praktykę artystyczną, wymuszało automatycznie zgodę na system, którego te elementy były fragmentami, wymuszało ją jednak nie poprzez represje polityczne i bezpośredni przymus, ale poprzez narzucenie zgodnej z potrzebami systemu formy instytucjonalizacji życia artystycznego.

V. Zmonopolizowanie przez państwo środków i metod finansowania sztuki i praktyki artystycznej.

Główną zdobyczą nowego systemu politycznego w odniesieniu do życia kulturalnego, zdobyczą, która miała zaświadczać o przewadze systemu socjalistycznego nad kapitalistycznym, a której istotność i wagę stale podkreślało państwo, była "dekomercjalizacja sztuki", albo "zwolnienie artystów i publiczności od ciężaru komercyjności sztuki"¹⁴⁷. Postulat ten legł u praktycznych podstaw polskiej polityki kulturalnej:(...)Uwolnienie sztuki od komercjalizmu oznacza przede wszystkim przejście przez państwo materialnego ryzyka twórczości. Poeci i pisarze, dramaturdzy i scenarzyści, reżyserzy filmowi i teatralni (...) mogą liczyć na zakup ich dzieł i stosowne upowszechnienie, jeżeli mają one wartość zaakceptowaną przez ekspertów, krytyków i uczonych, niezależnie od aktualnej koniunktury rynkowej. Państwo realizuje (...)zobowiązania wobec twórców (...)w każdym wypadku- sukcesu lub klęski na społecznym rynku sztuki. Tego rodzaju polityka (...) wręcz decyduje o egzystencji niektórych gałęzi sztuki(...) pozwala na naturalny rozwój, dojrzewanie i owocowania talentów artystycznych"¹⁴⁸.

Państwo "zdekomercjalizowało kulturę", wzięło na siebie obowiązek finansowania sztuki, zarówno jej tworzenia, jak i odbioru, co zgodnie z jego ustaleniami miało stać się jednoznaczne z rozwojem kultury i sztuki w ogóle, miało doprowadzić do eksplozji dzieł, zdemokratyzować dostęp do kultury itd... Dwoma głównymi zasadami, które określały w związku z powyższymi postulatami, charakter finansowania kultury i politykę kulturalną było: demokratyzowanie dostępu do kultury (a więc jej upowszechnianie) oraz dekomercjalizacja sztuki rozumiana, jako uwolnienie instytucji kulturalnych od podlegania zasadom rachunku ekonomicznego¹⁴⁹.

Uwolnienie sztuki, artystów i publiczności od konsekwencji funkcjonowania dzieła sztuki, jako towaru, a więc zwolnienie artystów od poczucia braku stabilności ekonomicznej i od konieczności stałego zabiegania o środki finansowe, uwolnienie publiczności od finansowej bariery, która uniemożliwiała masowe i powszechne korzystanie z dóbr kultury, subsydiowanie instytucji upowszechniania, ale przede wszystkim wzięcie na swoje barki ciężaru finansowania sztuki przez państwo, było prezentowane w dyskursie propagandowym, jako główna zdobycz systemu socjalistycznego.

Ten projekt (który, pozornie był ziszczeniem tradycyjnych artystycznych ambicji, bo eliminował to, co najbardziej utrudniało artystom tworzenie i było obiektem ich ataków- dzieło sztuki funkcjonujące w roli towaru oraz, który pozornie powinien prowadzić do sytuacji pełnej egalitarności w dostępie do kultury, a co za tym idzie do powszechnego oświecenia), w PRL-u tylko po części został urzeczywistniony i wprowadzony w życie zgodnie z jego przeznaczeniem. Dzięki dotacjom państwa wielu artystów miało zapewniony dostęp do tanich materiałów i pracowni, stypendiów, zapomóg, równie wielu mogło liczyć na zakupy dzieł sztuki, czy mówienia dokonywane przez rozmaite instytucje. Istniało również wiele sposobów tzw.

¹⁴⁷Plaza B. *Podstawowe założenia...*, op.cit., str. 56-57.; Kossak J. (wystąpienie podczas trwania Kongresu Kultury Polskiej,) op.cit., str. 177-183., Żółkiewski S., *Polityka kulturalna*, op.cit., str 70.

¹⁴⁸Plaza B., *Podstawowe założenia...*, op.cit., str.56.

¹⁴⁹ibidem, str. 61.

"chałturzenia". Nie do przecenienia co do swojej ważności były również finansowane przez państwo zagraniczne wyjazdy i stypendia, kontakty z artystami zagranicznymi. Wszystkie te elementy były w wielu wypadkach spełnieniem artystycznych marzeń o hojnym mecenasie pozwalającym twórcom skoncentrować się wyłącznie na sztuce, mecenasie tworzącym sposobność urzeczywistniania najbardziej radykalnych i kosztownych projektów i zamierzeń. Czasami, jak w latach 70-tych, sprawiały wręcz, iż Polska stawała się, atrakcyjnym miejscem upowszechniania sztuki również dla artystów zachodnich, głównie awangardowych. Polska jednak tylko częściowo i dwuznacznie stała się artystyczną Utopią. Stało się tak również dlatego, iż państwo wykorzystywało finansowanie sztuki nie tylko po to, aby realizować szlachetne cele społeczne, czy kulturalne¹⁵⁰, ale również (a może przede wszystkim) polityczne.

Szczególnej ideologizacji ulegał przede wszystkim fakt sprawowania przez państwo opieki nad kulturą, a zwłaszcza jego występowanie w roli mecenasa. Granie przez nie tej roli możliwe było, poprzez wprawienie w ruch procesu analogicznego do wyżej już opisywanych: państwo instytucjonalizuje pewien typ działań (w tym wypadku finansowanie sztuki), doprowadza do monopolizacji jego warunków (w tym wypadku staje się głównym dystrybutorem środków finansowych umożliwiających tworzenie i instancją nadzorującą, koordynującą przepływ środków z innych źródeł), a tym samym doprowadza do podporządkowania sobie tej sfery życia i wykorzystują ją dla swoich celów, manipuluje nią zgodnie ze swoimi potrzebami.

W wypadku finansowania sztuki, przebieg powyżej określonego w swoich zasadach celu procesu można określić w sposób następujący: państwo najpierw wyeliminowało wszystkie poza państwowymi (lub tymi, które były z nimi skoordynowane) źródła finansowania sztuki, a następnie wykorzystało ten fakt dla uprawomocnienia się, jako mecenas i patron sztuki oraz dla kontrolowania środowiska artystycznego. W wypadku finansowania sztuki mamy do czynienia jednak nie tylko z bezpośrednim i otwartym wykorzystywaniem, w roli narzędzia kontroli i propagandy, pozytywnych środków umożliwiających tworzenie i upowszechnianie produkcji artystycznej, ale również ze specyficznym typem manipulacji związanym z funkcjonowaniem państwa w roli mecenasa.

W jaki sposób finansowana była w PRL-u twórczość artystyczna, z czego żyli plastycy, kto finansował sztukę.

Według W. Dawidowicza¹⁵¹, finansowanie sztuki w okresie PRL-u, odbywało się z dwu podstawowych źródeł: z budżetu państwa (z którego przeznaczana była, w sposób ciągły i stały, pewna suma pieniędzy na działalność instytucji kulturalnych oraz który przybierał okazjonalną formę "mecenatu państwa" działającego głównie poprzez MKiS) oraz z tzw. "środków społecznych" (środki tego rodzaju były dystrybuowane poprzez różne instytucje związane z "mecenatem społecznym" nad sztuką¹⁵², oraz poprzez różnego rodzaju organizacje wypełniające

¹⁵⁰Za ich pośrednictwem jednostki miał nie tylko zyskać szansę pełnej samorealizacji i rozwoju osobowości w duchu "socjalistycznego humanizmu", rozwoju wyobraźni i kreatywności, ale przede wszystkim miały się one dzięki nim przekształcić w osoby, które "urzeczywistniają się budując socjalizm"(zob. Kaczochoa W., *Polityka kulturalna...*, op.cit, str. 206.; *Prognoza rozwoju...*, op.cit, str.21. i inne.)

¹⁵¹Dawidowicz W, *Organizacyjno- społeczne determinanty...*,op.cit., str.38-53.

¹⁵²Mecenat ten był sprawowany przez CRZZ, na mocy umowy zawartej ze ZPAP w 1963 roku .

zadanie "opieki nad kulturą robotniczą") Oprócz tych dwu, prezentowanych w polityce kulturalnej, jako podstawowe, form finansowania istniały również namiastki samofinansowania się środowiska artystycznego- "automecenat" oraz, a od początku lat 70-tych również zręby rynku sztuki.

Państwo i jego instytucje wypracowały dwa podstawowe modele rozdzielania środków przeznaczanych na kulturę i finansowało ją albo poprzez centralne regulowanie nakładów na kulturę ¹⁵³ oraz poprzez finansowanie celowe (a więc poprzez państwowy "mecenat")¹⁵⁴.

"Mecenat społeczny" finansowany był z dwu źródeł: z "funduszy kulturalnych" (tzw. "fundusz socjalny" zakładów pracy) oraz z kasy związków zawodowych, zaś sposób jego realizacji przybierał również dwojakie formy: stałego finansowania działalności kulturalnej zakładu ¹⁵⁵ oraz w formie "sponsorowania zewnętrznej działalności artystycznej" ¹⁵⁶ . Ten rodzaj "społecznego mecenatu" oraz generalniejszy postulat "kulturotwórczej funkcji zakładu pracy" całkowicie załamały się na początku lat 80-tych, ponieważ wraz z kryzysem gospodarczym państwo przestało subsydiować działalność przyzakładowych instytucji kulturalnych, a w zakładach pracy prawie całkowicie zaprzestano organizacji imprez kulturalnych¹⁵⁷. Rozpad w 1980 roku CRZZ, przypieczętował ten kryzys, ponieważ jego obowiązki związane z opieką nad życiem kulturalnym przejęte, przez powstałą w marcu 1982, roku Krajową Radę Koordynacyjną Robotniczych Grup i Stowarzyszeń Twórczych, zostały drastycznie ograniczone i sprowadzone do zapewniania tzw. "minimum kulturalnego"¹⁵⁸.

¹⁵³Państwo zgodnie z zasadami tego modelu finansowania, przeznaczało pewną część budżetu na rozbudowę systemu instytucji kulturalnych i na działalność państwowych instytucji kulturalnych, w tym instytucji, które zajmowały się kształceniem artystów (szkolnictwo średnie i wyższe), upowszechnianiem i popularyzacją kultury (CBWA, muzea, galerie, domy kultury, świetlice itd), usługami plastycznymi (PSP), sprzedażą dzieł sztuki (Sztuka Polska, Desa) a także finansowaniem, albo subsydiowaniem stowarzyszeń twórczych.

¹⁵⁴ Działał on poprzez następujące formy: zakupy dzieł sztuki do muzeów dokonywane przez MKiS (ale również tzw. "zakupy państwowe" dokonywane przez MSZ, MHZ, Ministerstwo Rolnictwa, urzędy centralne), stypendia i nagrody (Nagrody Państwowe, Rady Ministrów, Ministra Kultury i Sztuki, ale też Nagrody Prezesa Komitetu ds. Radia i Telewizji, Ministra Obrony Narodowej), zapomogi, finansowanie festiwali, konkursów artystycznych. Na temat tych dwu sposobów finansowania i definicji ich form zob. Golinowska S., *Problemy finansowania działalności kulturalnej*, Strąk M., *Uwagi o sposobie finansowania kultury*, (w:) *Kultura oceny i propozycje. Warunki i cele rozwoju kultury w Polsce Ludowej*, Czejarek K., Kossak J., Kostyrko K. (komitet red.), Warszawa, 1981.

¹⁵⁵Zakłady pracy finansowały przyzakładowe biblioteki, domy kultury i świetlice, kina itd. Ta forma "społecznego mecenatu", służąca "aktywizacji kulturalnej" załóg zakładów pracy, była dodatkowo subsydiowana przez państwo. (zob. Burdowicz-Nowicka M. *Ludzie kultury-inicjatywy kulturalne*; Hoffman I., *Funkcjonowanie zakładowych instytucji kulturalnych*, (w:) *Przemiany form życia kulturalnego w warunkach narastającego kryzysu i reform systemowych*, Żygulski K., Burdowicz-Nowicka M., Hoffman I., Grzybowski A. (red.), Warszawa, 1989.

¹⁵⁶W tej roli zakłady pracy i organizacje społeczno-polityczne działały poprzez fundowanie stypendiów twórczych, finansowanie plenerów artystycznych, sympozjów, finansowanie budowy domów pracy twórczej, organizowanie subskrypcji grafiki, zakupy dzieł sztuki, imprezy kulturalne (zob. Płaza B., *Podstawowe założenia...*, op.cit., str.51-55). CRZZ oprócz stałego finansowania działalności artystycznej i życia kulturalnego oraz docelowych form mecenatu, prowadziła również wielkie, ogólnopolskie akcje mające na celu bądź przybliżyć kulturę artystyczną robotnikom i zbliżyć do siebie środowiska artystyczne i robotnicze (np. "Sojusz świata pracy z kulturą i sztuką" w 1973 roku), albo zaprezentować twórczość samych środowisk robotniczych (np. "Przegląd Aktywności Kulturalnej Ludzi Pracy 'Człowiek-Praca-Twórczość'" w 1975 roku).

¹⁵⁷ Burdowicz-Nowicka M. *Ludzie kultury...*, op.cit., str.84.

¹⁵⁸ Hoffman I., *Funkcjonowanie zakładowych ...*, op.cit., str.135.

Drugą formą "mecenatu społecznego", szczególnie popularną w latach 70-tych było finansowanie działalności kulturalnej przez organizacje społeczno-polityczne (ZSMP,ZMW,ZSP,ZHP)¹⁵⁹ oraz stowarzyszenia i organizacje kulturalne¹⁶⁰.

Inną formą finansowania działalności artystycznej był automecenat ZPAP. Realizował się on głównie poprzez: organizację wystaw, finansowanie działalności salonów wystawowych, nagród i stypendiów oraz zapomóg. Nieco dwuznaczną jego formą był Fundusz Rozwoju Twórczości Artystycznej, o którym wspomniałem w poprzedniej części tego rozdziału. Dwuznaczność ta wynikała z faktu, iż jego budżet był wypracowywany przez samych artystów (którzy za pośrednictwem spółdzielni i przedsiębiorstw zajmujących się sprzedażą sztuki i usługami plastycznymi płacili 3% podatek od sprzedaży dzieł i wykonanych prac zleconych), ale o jego przeznaczeniu decydowała już Rada Artystyczna działająca przy i z ramienia MKiS. Innymi słowy artyści wypracowywali środki, które miały stanowić podstawy finansowania ich nagród, stypendiów i zapomóg, ale o rozdziale tych środków, o polityce finansowej Funduszu decydowały, za pośrednictwem Rady, władze.

W początku lat 70-tych sztuka zaczynała podlegać również quasi-komercyjnemu modelowi finansowania- próbowano organizować zręby rynku sztuki, którego stymulatorem było jednak państwo subsydiujące go i stymulujące wprowadzenie zasad rozrachunku ekonomicznego do sfery finansowania sztuki. Handel dziełami sztuki zorganizowany był wokół państwowych sieci galerii: Desa (35 galerii w całym kraju), PSP (21 galerii), Zakłady Artystyczne "ART"(35 galerii),Cepelia (14 galerii)¹⁶¹. Próbowano organizować również sprzedaż polskich dzieł za granicą kraju (zamiar ten urzeczywistniano poprzez sieć galerii "BHZ Desa"- od 1980 "Ars Polonia), organizowano targi sztuki (np. Contart w 1974 roku¹⁶²).

Najbardziej zaskakująca cechą omawianego tu systemu finansowania sztuki przez państwo, był fakt, iż pomimo tego, że jego istnienie było uważane za jedną z najważniejszych zdobyczy ustroju socjalistycznego, to (zgodnie z sugestiami A. Rottenberg)¹⁶³ dopiero w 1974 roku, a więc w okresie, w którym działalność MKiS oraz cała polityka kulturalna wchodziła w okres "unaukowienia", ale też w okresie, kiedy zaczęto wykorzystywać sztukę w celach komercyjnych, doszło do sprecyzowania i wyraźnego wyartykułowania jego zasad. Zgodnie z nimi zarówno mecenat społeczny, jak i państwowy miały za zadanie "(...) tworzenie warunków rozwoju

¹⁵⁹Działalność tych organizacji - szczególnie ZSMP i ZSP miała bardzo istotne znaczenie dla rozwoju polskich galerii autorskich i niezależnych w latach 70-tych i ogólnego rozkwitu kultury studenckiej w tamtym okresie, ale wiązała się również z niebezpieczeństwem politycznego zawłaszczania efektów tego typu finansowania sztuki a także z próbami sprowadzania profesjonalnych działań artystycznych do wymiaru ruchu amatorskiego (zob. np. dyskusja redakcyjna pt. *Pod wyżem, Polityka* nr. 30/1980.)

¹⁶⁰W 1965 roku, działało w Polsce 370 rozmaitych towarzystw społecznych, ogólnopolskich i regionalnych. Ich działalność polegała na prowadzeniu oraz organizowaniu działalności kulturalnej i oświatowej, zaś ich rola w polskim życiu kulturalnym była określana i oceniana w sposób różnorodny, generalnie jednak traktowano je jako koordynujące centralistyczną działalność państwa na poziomie lokalnym. (zob. np. *Kongres Kultury...*, op.cit., 282-301.

¹⁶¹zob. Przewoźny J. *Promocyjne funkcje rynku sztuki(w:) Kongres upowszechniania...*,op.cit., str.96-99., Wojciechowski J., *Współczesne...*,op.cit., str.55-65.

¹⁶²zob. Bołdok S. *Contart 74, Biuletyn ZPAP, nr 1/1975.*

¹⁶³Rottenberg A., *Ministerstwo...*, op.cit., str.222. Zasady te wyrażał dokument pt. *Program Ministerstwa Kultury i Sztuki na lata 1975-1990.*, którego fragmenty cytowane poniżej przytaczam za tekstem A. Rottenberg.

twórczości artystycznej i ugruntowania jej pożądaných społecznie treści oraz do aktywizacji uczestnictwa w kulturze wszystkich warstw społecznych."¹⁶⁴.

Mecenat tego rodzaju miał się realizować poprzez "(...) dbałość o wysoki poziom kształcenia kadr artystycznych, stosowanie pomocy materialnej dla twórców w formie zakupów dzieł sztuki, stypendiów, podziałów materiałów ew. zapomóg(...) dbałość o wzbogacenie treści programów działalności kulturalnej przez dofinansowywanie programów ambitnych i mających rezonans społeczny oraz dbałość o poszerzanie i modernizację bazy. Działalność ta finansowana miała być z kilku źródeł: fundusze celowe (przeznaczone na popieranie różnych dziedzin twórczości [w wypadku plastyków był to FRTP-m.k.] - tworzone z wpłat środowiskowych, fundusze budżetowe scentralizowane (przeznaczone na modernizację bazy oraz na łagodzenie dysproporcji w sieci urządzeń kultury), kredyty budżetowe na wyposażenie placówek kultury, kredyty budżetowe na sfinansowanie akcji zleconych (...), kredyty budżetowe przeznaczone na dotację dla organizacji społecznych nadzorowanych przez MKiS"¹⁶⁵.

Państwo za pośrednictwem MKiS zobowiązywało się również do organizowania zamówień, zakupów dzieł sztuki do muzeów, akcji stypendialnych, konkursów artystycznych, do popierania handlu dziełami sztuki i ich eksportu, organizowania imprez kulturalnych, do inspirowania rozbudowy sieci pracowni plastycznych, uruchamiania rodzimej produkcji materiałów niezbędnych do twórczości artystycznej. Do obowiązków MKiS (a więc państwa) należało również koordynowanie finansowania działalności artystycznej, nadzorowanie sposobu funkcjonowania funduszy celowych oraz nadzorowanie, dotowanie i koordynowanie "mecenatu społecznego" i "automecenatu artystycznego".

Specyfikę polityki kulturalnej państwa, w omawianym okresie, dobrze charakteryzują moim zdaniem, dominujące modele finansowania instytucji kulturalnych, których działalność oparta była na budżecie państwa (a więc domów kultury, kin, teatrów, muzeów i niektórych galerii itd.). Wysokość środków przeznaczonych na podtrzymywanie ich działalności określana była jednocześnie z zatwierdzaniem budżetu państwa, a następnie środki te były centralnie rozdysponowywane na podstawie sprawozdań dostarczanych przez instytucje kulturalne i lokalne organy władzy. Ponieważ jednak tego rodzaju sprawozdania były jednocześnie podstawą oceny tych instytucji i władz oraz były głównym narzędziem produkowania materiałów wykorzystywanych w propagandzie (gdzie zaświadczały przede wszystkim o rozwoju kultury), to taki stan rzeczy prowadził do stopniowego, ale w efekcie cykliczności, całkowitego zrywania związku pomiędzy nakładami na kulturę i efektami ich wykorzystania, do rozrzutności, marnotrawstwa środków finansowych itd.. Dodatkowo większość instytucji kulturalnych była finansowana w sposób "podmiotowy" (nazywany również systemem "finansowania brutto").

Istota tego modelu finansowania polegała na tym, że państwo ustalało wysokość budżetu określonej instytucji i jego strukturę (a więc wysokość wydatków na poszczególne cele tej instytucji), w zależności od jej potrzeb i wydatków, a nie od zysków, jakie ona przynosiła.

¹⁶⁴ibidem, str. 222.

¹⁶⁵ibidem., str. 222.

Drugi system finansowania- "przedmiotowy" (nazywany również systemem "netto") dotyczył tych instytucji kulturalnych, które prowadziły działalność mogącą przynosić zyski (kina, teatry itd.) i polegał na dotowaniu tych instytucji, przydzielaniu im kredytów na określone przedsięwzięcia przekraczające ich zdolności finansowe, bezpośrednią pomoc finansowa itd.. Wysokość państwowych środków przeznaczanych na finansowanie tego typu instytucji była uzależniona od ich zysków z prowadzenia działalności kulturalnej¹⁶⁶.

Ten drugi model choć był próbą wprowadzenia rozrachunku ekonomicznego jako zasady funkcjonowania instytucji organizujących życie kulturalne, to nie oznaczał jednocześnie rezygnacji z konieczności subsydiowania tych instytucji przez państwo. Dlatego też, choć w latach 70-tych, a zwłaszcza w latach 80-tych, zaczęto preferować ten drugi system finansowania instytucji kulturalnych (próbując przynajmniej częściowo podporządkować je ekonomicznym prawom obowiązującym w gospodarce rynkowej) to jednocześnie zastrzegano, iż pełne urynkowanie kultury nie jest możliwe, ponieważ byłoby one sprzeczne z zasadami ustrojowymi państwa i godziłoby w interesy społeczne¹⁶⁷.

W latach 80-tych, zgodnie z założeniami reformy gospodarczej oraz z koniecznością określoną głębokością gospodarczego kryzysu, szukano oszczędności we wszystkich dziedzinach, dlatego też kultura miała być finansowana przede wszystkim z budżetu, powołanego w 1982 roku, Funduszu Rozwoju Kultury.(którego dochody pochodziły z funduszy centralnych i lokalnych). Ten nowy model finansowania kultury określał, iż będzie ona utrzymywana poprzez:

"(...)1.samodzielne gospodarowanie jednostek podstawowymi środkami własnymi oraz dotacjami pochodzącymi z Funduszu rozwoju kultury; 2. samodzielne gospodarowanie jednostek podstawowymi środkami własnymi oraz dotacjami pochodzącymi z wielu innych źródeł(funduszy celowych, budżetu państwa, fundacji, dobrowolnych świadczeń zakładów pracy, organizacji społecznych i osób prywatnych)"¹⁶⁸. Zgodnie z założeniami nowego modelu finansowania kultury miała ona nadal mieć charakter pozarynkowy, a obrona tego prawa w postaci ustalonego przez państwo "minimum kulturalnego"(powszechny dostęp do dóbr kultury, określony przez dostęp do instytucji upowszechniania i dotowanie twórczości plastycznej) była jednoznaczna z zachowaniem zasad ustrojowych. Reforma systemu finansowanie kultury w okresie kryzysu gospodarczego polegała więc przede wszystkim na zmniejszeniu nakładów przeznaczonych przez państwo na działalność instytucji kulturalnych, na zwiększaniu cen usług w tej dziedzinie oraz na bardziej rygorystycznym egzekwowaniu gospodarności w rozdysponowywaniu i użytkowaniu tych środków, ale nie na gruntownej przebudowie tego systemu.

¹⁶⁶Na temat tych dwu sposobów finansowania i definicji ich form zob. Golinowska S., *Problemy finansowania działalności kulturalnej*, Strąk M., *Uwagi o sposobie finansowania kultury,(w:)Kultura oceny i propozycje. Warunki i cele rozwoju kultury w Polsce Ludowej*, Czejarek K., Kossak J., Kostyrko K. (komitet red.), Warszawa, 1981., a także Dawidowicz W, *Organizacyjno- społeczne determinanty*....op.cit., str.38-53.

¹⁶⁷zob. Golinowska S., *Problemy finansowania działalności kulturalnej*, op.cit., str.113-114.

¹⁶⁸Hoffman I, *Funkcjonowanie zakładowych instytucji*....op.cit., str.136-137.

Po tym skrótowym przedstawieniu formalnych zasad funkcjonowania systemu finansowania kultury w okresie istnienia PRL-u, chciałbym skoncentrować się na przeanalizowaniu społecznej roli i konsekwencji istnienia takiego modelu dotowania sztuki.

Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na fakt, iż uznanie za centralną, ze względów społecznych i ideologicznych, zasady "niekomercyjności kultury" i wyjęcie tej sfery społecznego życia z zakresu obowiązywania zasad rządzących działalnością gospodarczą, a także wskazanie na państwo, jako głównego patrona kultury, było głównie ważnym środkiem ekspresji zasad ustrojowych systemu socjalistycznego, ale żaden z tych postulatów nie został w pełni zrealizowany. Dlatego też zasady centralne tego nowego modelu finansowania sztuki : "niekomercyjność kultury" oraz "występowanie państwa w roli mecenasa kultury", ale również "społeczny" charakter "mecenatu społecznego", były szczególnie dwuznaczne.

Rozważmy najpierw zawartość i praktyczną realizację tego ostatniego aspektu- "społecznego charakteru" mecenatu społecznego. Podstawowa dwuznaczność polegała w tym wypadku na tym, iż choć formalnie był on sprawowany, jak wskazałem powyżej, przez takie podmioty, jak: zakłady pracy i związki zawodowe, stowarzyszenia kulturalne i twórcze, organizacje społeczno-polityczne, to większość z nich była bądź finansowana, bądź dotowana z państwowego budżetu. Dotacje te nie były jednak bezinteresownym wyrazem troski państwa o kulturę, ale były podporządkowane klarownym celom politycznym. Ponieważ państwo i Partia ze względu na swój niedemokratyczny charakter, wymagały stałego i doraźnego wykazywania swojej legalności, to poszukiwały narzędzi umożliwiających to działanie przede wszystkim w postępie cywilizacyjnym, umasawianiu kultury i dostępu do niej. Ponieważ, postęp i rozwój gospodarczy, ze względu na sposób funkcjonowania systemu, nie wynikały wprost z racjonalności jego zorganizowania, efektywności stosowanych technologii, czy z zapewniającego opłacalność produkcji, sposobu jej organizowania i właściwej polityki zatrudnienia, to najprostszym sposobem na ich intensyfikowanie były dotacje z budżetu państwa, zagraniczne pożyczki, wewnętrzne zadłużanie itp.. Efektem takiego sposobu organizacji systemu gospodarczego, w przełożeniu na sposób funkcjonowania "mecenatu zakładów pracy", była sytuacja, w której państwo dotowało zakłady produkcyjne, te zaś z kolei dotowały działalność kulturalną. "Mecenat społeczny" polegał więc w dużej mierze na dotowaniu kultury z puli środków, którą w imieniu społeczeństwa dysponowało państwo, a nie na oddolnym i spontanicznym, będącym ekspresją potrzeb kulturalnych popieraniem kultury przez załogi przedsiębiorstw i zakładów pracy.

Oddolność i autentyczność tego rodzaju "mecenatu społecznego" była całkowitą fikcją, również dlatego, iż państwo decydowało o sposobach i formach funkcjonowania, tak określonej społecznej opieki nad kulturą oraz czyniło ją statutowym obowiązkiem zakładów pracy, instytucji i stowarzyszeń.

Państwo nie tylko było więc "pierwszą przyczyną" tej "oddolnej inicjatywy", ale również w sposób bezpośredni, bądź poprzez tzw. "koordynację" środków przeznaczonych na kulturę, narzucało formę i metody jego działania. W efekcie tych zabiegów "mecenat społeczny" stał się taką formą finansowania kultury, która pozornie zdecentralizowana i przystosowana do

rzeczywistych potrzeb społecznych, była w istocie jeszcze jedną z odnóg państwowego patronatu nad kulturą. Takiego rodzaju odnogą państwowego patronatu nad kulturą, która miała formalnie wyrażać autentyczne potrzeby społeczne i być formą opieki nad kulturą robotniczą, a w rzeczywistości była podporządkowaną "kierowniczej roli partii", funkcją jej celów politycznych i urzędniczą fikcją.

Nie oznacza to oczywiście, że skutki działania tak rozumianego mecenatu były absolutnie negatywne i pozorne. Istnieje wiele przykładów zaświadczających, iż w przykładowych domach kultury toczyło się autentyczne i co ważne, istotne dla samych pracowników, życie kulturalne, iż placówki te były ważną, a często jedyną, płaszczyzną kontaktów robotników z kulturą w ogóle. Nie do przecenienia jest również fakt, iż dzięki temu mecenatowi mogło się odbyć bardzo wiele znaczących do dzisiaj wydarzeń artystycznych (np. Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, Sympozjum Artystów-Plastyków i Naukowców "Sztuka w zmieniającym się świecie" w Puławach, Sympozjum "Wrocław 70" i wiele innych), że dzięki jego istnieniu pula wyborów kulturalnych wykraczała poza telewizję i radio. Ważne było również, szczególnie dla podtrzymywania więzi i solidarności pomiędzy jednostkami, akcentowanie przez ten rodzaj mecenatu zbiorowych i wspólnotowych form spędzania wolnego czasu. Pozytywny był również fakt, iż ten typ finansowania i organizowania tworzenia oraz uczestnictwa w kulturze umożliwiał łatwy dostęp do książek i filmu (w wielu zakładach pracy i przedsiębiorstwach funkcjonowały biblioteki i kina), organizował wyjazdy do teatrów i filharmonii itd.. Niezależnie od sposobu korzystania z tych dóbr i preferencji kulturalnych, już samo stworzenie możliwości ich zaspokajania było pozytywne, ponieważ poszerzało zakres możliwych do zrealizowania stylów uczestnictwa w kulturze. Te pozytywne strony "społecznego mecenatu" nie neutralizowały jednak samego celu jego działania i politycznych celów dla których został on powołany.

Drugim istotnym aspektem związanym ze sposobem funkcjonowania mecenatu państwa, jest centralna w polityce kulturalnej, zasada "niekomercyjności zjawisk kulturalnych".

Zgodnie z sugestiami J.Maciejewskiego,¹⁶⁹ państwo w okresie PRL-u pełniło potrójną rolę w sferze kultury: nie tylko było mecenasem (dotowanie działalności artystycznej i instytucji związanych z kulturą itd.), ale również przedsiębiorcą (a więc było właścicielem infrastruktury gospodarczej umożliwiającej tworzenie kultury i czerpanie z niej zysków na zasadzie działalności gospodarczej) oraz strażnikiem interesów uprzywilejowanych grup rządzących krajem (a więc wykorzystywało kulturę dla konserwowania korzystnego dla nich układu politycznego). Interesująca i godna rozważenia, w kontekście pytania o "niekomercyjność kultury" jest ta druga rola- rola przedsiębiorcy. Państwo oprócz placówek kulturalnych, które nie mogły przynosić zysków (takich, jak domy kultury, świetlice, szkoły artystyczne) było właścicielem instytucji, które miały charakter przedsiębiorstw gospodarczych (wszystkie instytucje zajmujące się prowadzeniem działalności rozrywkowej, zrzeszone pod skrzydłami ZPR-ów, kina, teatry, filharmonie, opery, hale widowiskowe itd.) oraz czerpało korzyści z

¹⁶⁹Maciejewski J.*Impreza została przełożona, Kultura, nr 28/ 1981.*

działalności indywidualnych twórców (za pośrednictwem ZAiKS, FPTP, Agencji Autorskiej, Pagartu).

J.Maciejewski wskazuje również na znaczący w tym kontekście fakt obniżania przez państwo wysokości nakładów na kulturę, od połowy lat 60-tych oraz na rosnące zyski czerpane przez państwo z działalności kulturalnej, czego konsekwencją miało być według niego wyrównanie w latach 70-tych, poziomu wpływów uzyskiwanych z produkcji kulturalnej i działalności artystycznej z wysokością wydatków przeznaczanych przez państwo z jego budżetu na finansowanie działalność w tej sferze.

Niezależnie od, nierostrzygalnego dzisiaj, stopnia prawdziwości tego stwierdzenia, istotny jest jednak fakt, iż państwo dotowało kulturę między innymi ze środków, które zostały w niej wytworzone, a tym samym trudno mówić zarówno o kulturze, jako "zdekomercjalizowanej" sferze życia, jak i o państwie jako jej mecenasie. Państwo mogło więc narzucać przekonanie, iż jest "mecenasem" i, że tylko ono dotuje kulturę, głównie ze względu na specyfikę przyływu środków finansowych pomiędzy różnymi sferami życia, a konkretniej ze względu na zdolność do manipulowania nimi w odpowiadający jego interesom sposób. Przyznanie sobie prawa do dowolnego manipulowania społecznie wytworzonymi zasobami finansowymi pozwalało również państwu na ukrywaniu zarówno zdolności kultury do samofinansowania się, jak i faktu pozyskiwania przez nie zysków z działalności kulturalnej.

Ukrycie tych własności kulturowego kompleksu organizacyjnego, a tym samym faktu, iż państwo nie finansuje kultury, ale pośredniczy w przekazywaniu środków umożliwiających jej odbiór, tworzenie i upowszechnianie, było możliwe głównie dzięki temu, iż nie przekazywało ono środków wytworzonych w obrębie instytucji kulturalnych na finansowanie kultury w sposób bezpośredni, ale włączało je do generalnego budżetu. Innymi słowy państwo przechwytywało środki stwarzane w sferze kultury i innych dziedzinach życia społecznego i chociaż było "tylko" pośrednikiem w ich przekazywaniu, czy dystrybuowaniu, to fakt ten pozwolił mu na występowaniu w roli patrona i to patrona bezinteresownego, bez którego udziału kultura przestałaby istnieć. Twórczość i praktyka artystyczna, traktowane były w polityce i założeniach ustrojowych państwa jako aktywności nieprodukcyjne, zaś zwolnienie artystów od konieczności zarabiania na swoje utrzymanie poprzez tworzenie dzieł weryfikowanych przez rynek sztuki (a więc zwolnienie świata artystycznego od konieczności samofinansowania) były, jak wskazałem powyżej, traktowane, jako główna zdobycz nowego ustroju. W rzeczywistości jednak cała ta konstrukcja była jedynie zabiegiem propagandowym, ponieważ twórczość i działalność instytucji kulturalnych przynosiła zyski, które trafiały do państwowej kasy.

Rozważany tutaj status postulatu " dekomercjalizacji sztuki" i jego propagandowe i polityczne sposoby wykorzystywania były jednak tylko derywacją istotniejszej dwuznaczności - funkcjonowaniem państwa w roli mecenas. Wynikała ona nie tylko z opisanego wyżej procesu zawłaszczania przez państwo występujące w tej roli, środków wypracowanych w kulturze, ale była przede wszystkim rezultatem dwu generalniejszych procesów:

a\ zmonopolizowania przez państwo warunków tworzenia, a następnie występowanie przez nie w roli mecenas i opiekuna kulturalnego,

b\ uczynienia wysoce niejasnym rzeczywistego podmiotu państwowego mecenatu sprawowanego nad kulturą oraz uczynienie trudnym do zidentyfikowania statusu środków finansowych, które były jego podstawą.

ad a\ Państwo było dwuznaczne w swojej roli mecenasa, czy patrona, ponieważ uprzednio zdestruowało rynek sztuki i uniemożliwiło finansowanie sztuki z innych środków, niż państwowe lub te, których dystrybucję państwo nadzorowało. Państwo i jego organa występowały więc w okresie PRL-u w roli monopolisty, limitującego środki umożliwiające twórczość i upowszechnianie sztuki.

Korzystanie z pomocy mecenasa, którym rzekomo i formalnie było państwo, nie opierało się na dobrowolnym wyborze i umowie pomiędzy patronem i klientem, ale było przymusowe, powiązane w sposób bezpośredni z możliwością uprawiania sztuki w ogóle. Państwo dodatkowo wzmocniło tę absolutność, poprzez nadzorowanie również procesu artystycznej profesjonalizacji, a tym samym praktycznie utożsamiało proces tworzenia sztuki z tworzeniem sztuki za jego pozwoleniem i przy pomocy środków, których dostarczyło. Państwo zmonopolizowało, zinstytucjonalizowało i scentralizowało warunki umożliwiające tworzenie i upowszechnianie sztuki poprzez wyeliminowanie wszystkich innych form ich finansowania, a następnie występowała w produkowanych przez siebie tekstach propagandowych, jako bezinteresowny i światły mecenas, który opiekuje się kulturą zapewniając jej niespotykany dotąd rozwój. Choć w ten sposób państwo podważało swój status patrona kultury (czy może być mecenasem instytucja, z pomocy której, artyści byli zmuszeni korzystać, ponieważ wyeliminowała ona uprzednio inne formy finansowania sztuki?), to jednocześnie uniemożliwiała wyrażenie niezgody na taki stan rzeczy, ponieważ zmonopolizowało również media, kanały artykulacji społecznych interesów w ogóle¹⁷⁰.

Opieka państwa nad kulturą była więc przymusowa, a ono samo było rzeczywiście najlepszym z możliwych, bo przez długi czas jedynym dostępnym i dopuszczalnym, patronem kultury. To uzależnienie artystów i twórczości od państwowych lub społecznych środków nie tylko uprawamaciało państwo, jako mecenas i patrona sztuki, ale posiadało również swoje przełożenie na mechanizmy kontroli stosowane przez nie wobec środowiska artystycznego.

ad b/ Drugi aspekt dwuznaczności mecenatu sprawowanego przez państwo nad kulturą można określić jako dosłowne traktowanie metafory " finansowania sztuki przez państwo" i wykorzystywanie tego jej literalnego rozumienia, jako poręcznego narzędzia propagandy.

PRL-owskie państwo, zgodnie z socjalistycznymi zasadami ustrojowymi, nie było właścicielem środków produkcji, ale jedynie zarządzało nimi w imieniu społeczeństwa do którego one w rzeczywistości należały. Jednocześnie, w większości tekstów propagandowych, czy teoretycznych, państwo było prezentowane, jako główny podmiot mecenatu sprawowanego nad kulturą. Pomimo, iż nie było ono właścicielem środków umożliwiających finansowanie twórczości i upowszechnianie jej efektów, a jedynie ich dysponentem, to w tekstach

¹⁷⁰Zablokowanie kanałów społecznej artykulacji interesów było jednak nie tylko bardzo ważnym środkiem kontrolnym, ale przede wszystkim warunkiem trwania systemu politycznego realnego socjalizmu w ogóle (zob. Drygalski J., Kwaśniewski J., *(Nie)realny socjalizm*, op.cit.,str. 167-173.

propagandowych, ale też dokumentach określających metody tego mecenatu występowało ono w roli ich właściciela i głównego patrona kultury¹⁷¹.

Państwo, podporządkowane "kierowniczej roli PZPR", usamodzielniało się więc, jako odrębny podmiot życia społecznego, choć w rzeczywistości było tylko polityczną organizacją wspólnoty narodowej, ale też używało środków finansowych wypracowywanych przez społeczeństwo, dla realizacji celów politycznych Partii. Pieniądze wypracowywane przez jednostki w procesach produkcji, wracały do nich, jako "państwowe dotacje" do kultury i instytucji jej upowszechniania, a więc już jako pieniądze o zmienionym statusie-jako fundusze wydatkowane przez państwo, występujące dzięki nim w roli patrona i mecenasa. Innymi słowy metafora "o sprawowaniu opieki nad kulturą i jej finansowaniu przez państwo" została potraktowana dosłownie i państwo, które w rzeczywistości tylko zarządzało i rozdzielało społecznie wytworzone środki, w dyskursie określającym kształt polityki kulturalnej i społecznej, przekształcało się w ich dawcę. Co więcej partia i państwo nie tylko narzucały dosłowne rozumienie tej metafory, aby uprawomocnić się w roli mecenasa, ale również same w jej dosłowne znaczenie uwierzyły i zaczęły rozdzielać społeczne fundusze w sposób całkowicie arbitralny i podporządkowany głównie aktualnej polityce kulturalnej i społecznej, nie konsultując się z ich "prawowitymi" właścicielami. Państwo "przywłaszczając" sobie w sensie ideologicznym społecznie wytwarzane środki, już zupełnie realnie dysponowało nimi, zgodnie z celami, jakie wyznaczała mu partia. Część z nich była przeznaczana na cele kulturalne i tutaj również ich redystrybucja nie była konsultowana ani ze środowiskami twórczymi (a o ile była, to konsultacja miała charakter pozorny), ani z ich wytwórcami, ale podporządkowana była polityce wynikającej ze zobowiązań państwa wobec twórców i publiczności, generalnym założeniom ustrojowym oraz doraźnym potrzebom politycznym, ale przede wszystkim potrzebom legitymizacyjnym państwa. Państwo "finansując kulturę" legitymizowało się więc społecznie, jako autonomiczne i bezinteresowne źródło wszystkiego, co dobre w procesach kulturowych, jako podstaw społecznego i kulturalnego rozwoju. Występowało ono więc w świadomości społecznej i w dyskursie propagandowym, jako "sponsor" działalności kulturalnej, a tym samym bez wymuszania ideologizacji samej twórczości i jej zgodności z zasadami ustrojowymi państwa, czyniło swoim beneficjentem zarówno twórców, jak i publiczność. Podobnie, jak współczesnych, komercyjnych "sponsorów", państwa nie interesowały jednak efekty i społeczne skutki finansowanej przez niego twórczości, ale społeczny oddźwięk i propagandowy efekt samego faktu sprawowania przez nie opieki nad kulturą¹⁷².

¹⁷¹ zob np. Motyka L. *Kultura Polski Ludowej na świecie*, Iwaszkiewicz J., *O rozwoju kultury w Polsce Ludowej*, Żółkiewicz S., *Polityka kulturalna (w:) Kultura Polski...*, op.cit., str.(kolejno)343-344;53;70; Kliszko Z. *O socjalistycznym obliczu polskiej współczesnej kultury*; Sokorski W. *Spoleczna odpowiedzialność twórcy przed narodem*; Januszko Z. *Z zagadnień planowania i ekonomiki kultury*, (w:) *Kongres Kultury polskiej...*, op.cit, str.(kolejno)60,95,409.

¹⁷² Polityka państwa wobec twórców, a szczególnie sposób rozdzielania środków umożliwiających tworzenie i upowszechnianie sztuki, podporządkowane były więc aktualnym również współcześnie zasadom "budowaniu wizerunku" określonych instytucji w oparciu o sponsorowanie, czy opiekowanie się sztuką. Zgodnie z nimi już sam fakt sprawowania mecenatu nad nią, sprzyja uwiarygodnianiu się tych instytucji w przestrzeni społecznej, niezależnie od tego, jakiego typu twórczość jest popierana, (pod warunkiem oczywiście, że nie jest ona np krytyką tych instytucji).

Innym istotnym aspektem opieki sprawowanej przez państwo nad kulturą był również fakt, iż jako "mecenat", traktowano i prezentowano w dyskursie propagandowym, tego typu działania państwa, które wynikały z jego konstytucyjnych obowiązków (identycznie było z mecenatem CRZZ, organizacji politycznych i wojska). Metafora "mecenatu" również w tym wypadku, została potraktowana w propagandzie w sposób dosłowny, pozwalając tym samym uprawomocnić się jego podmiotom jako bezinteresowny opiekun kultury, twórczości i artystów.

Państwo, jako mecenas dyskwalifikował również sposób, w jaki wywiązywał się on ze swoich zobowiązań określonych tą rolą. Możliwość szybkiego i łatwego zarabiania pieniędzy przez "chałturzenie" (rozpoznawana, jako główny skutek etatyzacji zawodu artysty i modelu finansowania sztuki przez państwo), była w negatywny sposób równoważona przez fakt, iż wielu artystów (szczególnie debiutantów) było w bardzo trudnej sytuacji materialnej, mieszkaniowej, że brakowało pracowni, materiałów umożliwiających tworzenie, że nie istniały pisma artystyczne i wydawnictwa o sztuce, że wielu twórców zmuszonych było do utrzymywania się z pozartystycznych zajęć, itd..¹⁷³

Inną często podkreślaną własnością polityki prowadzonej przez państwo wobec artystów zgodnie z "postulatem antykomercyjności" była jej etatyzacja i przypadkowość¹⁷⁴, uzależnienie sposobów finansowania sztuki od urzędniczych, przypadkowych decyzji i centralnego planu¹⁷⁵, brak jasnych reguł finansowania, zerwanie związku pomiędzy jego formalnym celem, a dbałością o jego osiągnięcie w rzeczywistości itd.. O rozdziale środków na twórczość i działalność kulturalną nie decydowały ani względy merytoryczne, ani wartość sztuki, ani klasa artysty, ale arbitralna decyzja urzędnika, który działał przede wszystkim na rzecz instytucji w której pracował, a orientował się na wykonanie przez nią planu i strukturę wydatków określającą jej budżet. W ten sposób dochodziło do rozminięcia formalnych elementów polityki kulturalnej państwa i sposobu ich praktycznej realizacji. Niejasność reguł finansowania sztuki i innych form sprawowania opieki nad kulturą, przy jednoczesnym zmonopolizowaniu przez państwo prawa do podejmowania tego typu działalności, była bardzo istotnym środkiem kontrolnym, ponieważ, podobnie, jak niejasność granic swobody artystycznej, uruchamiała silne procesy artystycznej autocenzury, prowadziła do zaniechania wszelkich działań, które potencjalnie mogły prowadzić do odebrania prawa do korzystania z mecenatu państwa.

Charakterystycznym i bardzo istotnym ze względów politycznych i społecznych skutków była również dwoistość zasad polityki kulturalnej państwa dotyczącej twórców i upowszechniania sztuki. Miała ona swoje źródło, w wyłącznie formalnym wprowadzaniu w

¹⁷³zob. Guze J. *O młodych malarzach i malarstwie sztalugowym*, *Przegląd Kulturalny* nr 11/1956; tejsze, *Sprawy plastyków, o których trzeba mówić głośno*, *Przegląd Kulturalny*, nr 48/1956; Czeszko B. *Dobry Brat Theo*, *Przegląd Kulturalny*, nr 19/1956; Kosińska M., *Z czego żyje 6 tysięcy plastyków*, *Życie Warszawy* nr 1/1969; tejsze, *Kto kupi obraz*, *Życie Warszawy*, nr 6/1969; Garztecka E., *Plastycy upowszechniają plastykę*, *Trybuna Ludu*, nr 233/1970; i inne.

¹⁷⁴Przypadkowość ta dotyczyła przede wszystkim zakupów dzieł sztuki do muzeów, przyznawania stypendiów, zapomóg (zob np. *Czerwiński M. Spojrzenie na działalność...*, op.cit., str.79.; Stern J. Pietsch A., *Wypowiedzi w: Ankieta "Jakie powinno..."*, op.cit., *Kultura* nr 41/1980, str. 12., nr 42/1980 i inni.

¹⁷⁵Zakupy dzieł sztuki były traktowane przede wszystkim, jako statutowy obowiązek określonych organizacji, a ich efektem było zamykanie zakupionych dzieł w magazynach oraz kompletny brak ich wykorzystywania przez nabywcę, a także przypadkowość i niski poziom artystyczny stworzonych w ten sposób "kolekcji".

życie zasady "dekomercjalizacji sztuki" i w specyficznym modelu jej finansowanie z "państwowych" funduszy. Dwoistość tą można precyzyjniej określić, jako finansowanie twórczości, zapewnienie artystom podstaw egzystencjalnych, ale jednocześnie zaniechanie finansowania procesu popularyzacji sztuki, a więc prawie całkowite porzucenie konieczności finansowania i rozwijania, działającej w sposób efektywny i autentyczny, instytucjonalnej bazy upowszechniania sztuki i jej popularyzacji.

Hasło "kultury dla mas" i "jej niekomercyjności" (traktowane jako warunek jej powszechności) oznaczało w praktyce stworzenie materialnych podstaw masowego uczestnictwa w kulturze (poprzez rozbudowę systemu instytucjonalnego) oraz umożliwienie artystom tworzenie dzieł sztuki, ale jednocześnie poniechanie popularyzacji sztuki, czy też zachęcania do korzystania z niej. Państwo dotowało więc twórczość, której efekty były zamykane w magazynach lub były prezentowane na wystawach, których widzami byli sami artyści, zaś potencjalna publiczność uczestniczyła w zupełnie innych rodzajach produkcji kulturalnej- "masowej rozrywce", imprezach organizowanych przez zakłady pracy i domy kultury.

Państwo demokratyzowało więc dostęp do kultury, a także rozciągało opiekę nad artystami i uwalniało ich od niedogodności rynku sztuki, ale realizowało te dwa zadania oddzielnie, a więc w taki sposób, aby dwa główne przedmioty jego patronatu (artyści i masowa publiczność) nigdy się nie spotkały. W ten sposób wywiązywało się ono raczej ze swoich zobowiązań wobec artystów, niż próbowało wykorzystywać w jakikolwiek sposób ich twórczość, a tym bardziej kształtować za jej pomocą społeczną świadomość.

Taki model relacji pomiędzy państwem, a artystami, kreujący przepaść rozdzielającą twórców i publiczność, był konsekwencją tego, iż po 1956 roku artyści przestali być państwu potrzebni, ponieważ dużo bezpieczniejsze było propagandowe wykorzystywanie samego faktu sprawowania opieki nad nimi. W ten sposób państwo wypracowało "idealny" model "współpracy z artystami"- zezwoliło im na ekstremalne eksperymenty twórcze i całkowitą swobodę artystyczną, na uprawianie twórczości inspirowanej zachodnią sztuką i "burżuazyjnym" światopoglądem, oraz finansowało tego rodzaju działalność, a następnie kupowało efekty tej twórczości do muzealnego magazynu, gdzie przepadały na zawsze, pozbawione jakiegokolwiek społecznego znaczenia i istotności. Mecenat państwowy prowadził więc, poprzez swoją pozornie pozytywną działalność, do zerwania dialogu pomiędzy twórcami a publicznością, ponieważ uczynił ich przedmiotami dwu różnych polityk kulturalnych: polityki wobec artystów i wobec publiczności. Państwo, zgodnie ze swoim konstytucyjnym obowiązkiem dotowało tworzenie sztuki, ale jednocześnie zawieszało ją w społecznej próżni, ponieważ nie podejmowało działań mających na celu edukowanie i informowanie widza¹⁷⁶.

Rekonstruowaną tu dwoistość polityki kulturalnej, można również opisać jako upodmiotowienie artystów i sztuki w założeniach polityki kulturalnej i w dyskursie propagandowym, przy jednoczesnym uprzedmiotowieniu ich w praktyce funkcjonowania instytucji kulturalnych

¹⁷⁶Ten brak mediów edukujących widzów i popularyzujących sztukę w życiu publicznym podkreślany był przez wskazanie na brak programów telewizyjnych o sztuce, fachowej prasy, rzetelnej krytyki, (zob wypowiedzi W. Wierzbowskiej, T.Kostyrko, A.Bukowskiego i J.Gorgola zgromadzone w: *Kongres upowszechniania kultury...*, op.cit., str. 24-26,51-52,81,133-136.)

("urzędnicza łaska", fikcyjność i pozorność zakupów, podporządkowanie działalności sprawozdawczości, przypadkowość itd.). Ten brak zainteresowania państwa popularyzacją sztuki miał istotną konsekwencję dla finansowania sztuki, ponieważ przenosił obowiązek upowszechniania i popularyzacji na samych artystów. To od ich inicjatywy, pomysłowości, ale przede wszystkim od ich woli kontaktu z widzem zależało wypełnienie "społecznych ram finansowania sztuki" sponsorowanych przez państwo, działaniami, które stałyby się podstawą dialogu z widzem.

Dodatkowo państwo w ten sposób neutralizowało paradoks, w który uwikłany był mecenat państwowy: z jednej strony jego obowiązkiem było zapewnienie masowego dostępu do sztuki wszystkim obywatelom a z drugiej finansował on twórczość konkretnych artystów i pojedynczych dzieł, z jednej strony miał on więc masowo upowszechniać sztukę, a z drugiej finansował taką twórczość, która masowo upowszechniać się nie dała¹⁷⁷. Państwo rozwiązało ten paradoks po pierwsze czyniąc z upowszechniania sztuki fikcję i poprzestając na finansowaniu jej tworzenia oraz po drugie proponując publiczności i upowszechniając masową rozrywkę.

Opieka nad artystami sprawowana była więc "in blanco" (na podstawie sformalizowanych zasad profesjonalizacji), w sposób przypadkowy, a więc pozbawiający sztukę jakiegokolwiek znaczenia społecznego, ponieważ państwu do celów propagandowych, taki minimalizm w wywiązaniu się ze swoich zobowiązań całkowicie wystarczał. Państwo prowadziło więc wobec artystów bardzo perwersyjną grę- nie limitowało ich swobody artystycznej, pozwalało tworzyć i finansowało praktykę artystyczną, kupowało ich prace, przyznawało nagrody i stypendia, ale jednocześnie poprzez przypadkowość tych działań, ich formalizację, zaniechanie upowszechniania, arbitralność i doraźność, często interwencyjny charakter finansowania sztuki, nie tylko pozbawiało ją społecznego znaczenia, ale również wyrażało swój rzeczywisty stosunek wobec twórców. Po 1956 roku, stali się oni przede wszystkim ciężarem, którego przynajmniej niektóre z ambicji należało zaspokoić, ale w zaspokoić w taki sposób, który jednocześnie uniemożliwiłby wykorzystanie sztuki przeciwko państwu i wskazał samym twórcom na nieistotność ich działania.

Przypadkowość i propagandowe wykorzystywanie faktu finansowania sztuki i sam proces dekomercjalizacji kultury można zinterpretować również w nieco odmienny do powyżej przedstawionego sposób. W polityce kulturalnej, albo raczej w dyskursie propagandowym o jej znaczeniu i zasadach, państwo określało, iż kultura jest integralną sferą socjalistycznej rzeczywistości, a więc także iż, demokratyzowanie dostępu do niej oraz zapewnianie podstaw twórczości i finansowanie sztuki jest bardzo istotne, wpisane w zasady ustrojowe systemu socjalistycznego, jako jeden z obowiązków państwa. Za tą afirmacją wagi kultury i jej znaczenia jako podstawy postępu społecznego i oświecenia, szło przeznaczenie z budżetu państwa, zakładów pracy, instytucji kulturalnych itd., pewnych sum pieniędzy na rozwijanie twórczości artystycznej i upowszechniania, ale już nie pomysł na to w jaki sposób rozwój społeczny łączy się z rozwojem kultury, a więc również już nie pomysł na to, w jaki sposób

¹⁷⁷Na tę trudność zwraca uwagę M. Czerwiński w tekście *Paradoks opieki nad malarzem*, *Biuletyn ZPAP*, nr 107-108/1972.

pieniądze przeznaczone na rozwój kultury mają przyczyniać się do osiągnięcia wysokiego poziomu kulturalnego i gospodarczego społeczeństwa. Dlatego też w polityce kulturalnej i dyskursie o niej doszło do specyficznego przekłamania: istnienie pewnej odrębnej puli funduszy w zakładowych, miejskich, ministerialnych i państwowym budżecie stawało się głównym wskaźnikiem rozwoju kultury, natomiast nieistotne były rzeczywiste cele na które przeznaczano te pieniądze oraz efekty ich spożytkowania. Ważniejsze było więc wskazanie na fakt, iż państwo wspomaga kulturę (ponieważ zgodnie z wizją życia społecznego na której opierała się polityka społeczna i kulturalna, było to jednoznaczne z rozwojem kultury), niż to, czy wspomaganie kultury przez państwo w taki, a nie inny sposób jest celowe i przynosi zamierzone efekty. Ponieważ finansowanie sztuki miało służyć przede wszystkim potwierdzeniu, iż państwo sprawuje nad nią opiekę, zbyteczne było zarówno wymaganie od artystów czegokolwiek, jak również wykorzystywanie sztuki w celach propagandowych, czy też tym bardziej doprowadzanie do rzeczywistych zmian społecznych poprzez jej upowszechnianie. Innymi słowy poprzez finansowanie sztuki państwo wspomagało praktykę artystyczną i tworzenie dzieł sztuki nie dlatego, by uczynić je istotnymi społecznie, zapewnić do nich powszechny dostęp. Państwo nie finansowało ich również po to, aby upowszechniać socjalistyczne wartości, ponieważ organizacyjna i ekonomiczna opieka nad sztuką służyły przede wszystkim promowaniu go w roli, mecenasa działającego w sposób zgodny z nowymi warunkami systemowymi.

Monopolizacja warunków finansowania sztuki umożliwiających twórczość, miała jeszcze jedną istotną własność. Państwo zdołało, pomimo braku rynku sztuki, doprowadzić do wytworzenia mechanizmów strukturyzujących środowisko artystyczne w identyczny sposób, jak normalna rynkowa gra w polu sztuki. Na tę konsekwencję dystrybuowania przez państwo środków umożliwiających tworzenie, zwracał uwagę, już w 1966 roku M. Porębski¹⁷⁸. Według niego, pomimo, iż w Polsce nie istnieje rynek sztuki, to istnieją pewne rzadkie dobra, których posiadanie lub dysponowanie nimi pełni identyczną rolę, jak zajmowanie wysokiej pozycji w rankingach najlepiej sprzedających się twórców. Do takich czynników należą według niego: wyjazdy zagraniczne i prawo do reprezentowania polskiej sztuki za granicą, zdolność do decydowania o charakterze szkolnictwa, poligrafii, wystawiennictwa, współpracy sztuki i przemysłu itd.. Do tej listy można dodać również: obecność w mediach, zamówienia i nagrody państwowe, stypendia itd.. Wszystkie te elementy były nie tylko warunkami praktyki artystycznej, ale również wyznaczały pozycję artysty w środowisku i w przestrzeni społecznej-. Wskazanie na istnienie w PRL-u identycznych, jak w sytuacji istnienia rynku sztuki, elementów strukturyzujących środowisko artystyczne, było jednak tylko pozorną analogią, ponieważ głównym dysponentem tych elementów było państwo. Choć dobra te różniły się co do swojej ważności i co do stopnia ich instrumentalnego wykorzystywania przez państwo, to cechą charakterystyczną polskiego życia artystycznego było zmonopolizowanie przez nie tych elementów, które decydowały o społecznej widzialności artysty, wyznaczały jego pozycję i

¹⁷⁸Porębski M. *Pożegnanie z krytyką*, Warszawa, 1966, str.190

¹⁷⁹zob Wallis A. *Artyści plastycy- zawód i środowisko*, Warszawa 1966, str.73-91.

status. Innymi słowy władza oprócz tego, że była dysponentem środków umożliwiających twórczość, to była również dysponentem środków, które strukturyzowały środowisko artystyczne. Nie oznacza to oczywiście, iż państwo dysponowało nimi wyłącznie w oparciu o klucz ideologiczny, że wykorzystywało je dla bezpośredniego wymuszania określonych postaw ideowych, ale raczej, iż uzależniło ono artystów od siebie, prowadząc do kreowania bardzo silnych procesów autocenzury wymuszających posłuszeństwo wobec niego.

VI. Zmonopolizowanie przez państwo warunków umożliwiających upowszechniania sztuki- zerwanie więzi pomiędzy artystami i publicznością.

Państwo, które, jak napisałem w poprzednich częściach zmonopolizowało i podporządkowało sobie warunki profesjonalizacji zawodu artysty i finansowania sztuki, uzależniło całkowicie od siebie również instytucje zajmujące się upowszechnianiem sztuki, usługami plastycznymi, a więc instytucje nadzorujące, ale też umożliwiające uprawianie sztuki i jej upublicznianie. Tego typu działanie było szczególnie istotne dla wizerunku państwa, jako nadzorującego proces "socjalistycznego budownictwa", ponieważ jedną z najistotniejszych zdobyczy nowego systemu miało stać się zdemokratyzowanie dostępu do sztuki oraz postępujący za nimi powszechny i masowy awans kulturowy wszystkich członków społeczeństwa, a zwłaszcza członków klasy robotniczej.

O ile ten postulat autentycznego i powszechnego uczestnictwa w kulturze był traktowany bardzo poważnie w latach powojennych, w latach 50-tych i na początku lat 60-tych, to wraz z pojawianiem się mass- mediów (głównie telewizji) coraz bardziej widoczne jest przenoszenie uwagi państwa z prób uczynienia powszechnym prawem i obyczajem nawyku korzystania z dóbr kultury wyższej (sztuki plastyczne, teatr, muzyka poważna, itd..) na rzecz rosnącej okazjonalności tego rodzaju działań oraz skoncentrowania uwagi na rozrywce (telewizja, radio, prasa, przedsiębiorstwa rozrywkowe), a także przenoszenie uwagi z jakości usług kulturalnych na ich masowość.

Po 1956 roku, a więc wraz z deideologizacją samej kultury upowszechnianej w życiu społecznym, (ale także wraz z zastępowaniem "siermiężnej i zideologizowanej" kultury socrealistycznej przez masową i neutralną ideologicznie rozrywkę) zaczynają być eksponowane ideologiczne implikacje samego faktu upowszechniania kultury i proces rozbudowy aparatu instytucjonalnego, służącego temu działaniu. Charakterystyczną własnością opieki państwa nad kulturą w okresie PRL-u było również (co najmniej od połowy lat 60-tych) stopniowe zmniejszanie nakładów na finansowanie kultury, a szczególnie na rozwój infrastruktury instytucjonalnej związanej z upowszechnianiem sztuki i kultury wyższej, przy jednoczesnym podtrzymywaniu przekonania o zwiększającym się zainteresowaniu państwa kulturą oraz "umasowieniem" jej odbioru. W ten model wpisywały się również: rosnąca fasadowość i pozorność polityki kulturalnej sprawowanej przez państwo, przesunięcie punktu zainteresowania państwa z prób urzeczywistniania założeń polityki kulturalnej na produkowanie symbolicznych znaków zaświadcujących o postępie kulturowym (takich, jak sprawozdawczość, wskaźniki, unaukowanie polityki kulturalnej państwa itd.). Taki kierunek ewolucji modelu opieki państwa nad kulturą był dowodem na to, iż wraz z porzuceniem przez władze próby budowania socjalistycznego społeczeństwa i ustroju, zgodnie z ich zasadami ideologicznymi, na rzecz konstruowania narzędzi umożliwiających Partii utrzymanie jej panowania, zarówno ona, jak i państwo, zrezygnowały również z prób wprowadzania w życie zasad i wartości kultury socjalistycznej, a jedynie tworzyły propagandowe i fasadowe konstrukcje, funkcjonujące zarówno jako realnie działające instytucje, jaki i elementy dyskursu, które zaświadczały o

prowadzeniu polityki kulturalnej zgodnie z jej formalnymi zasadami, polityki określonej ideologią socjalizmu.

Państwo w odniesieniu do instytucji upowszechniania i profesjonalnych instytucji artystycznych (a więc zajmujących się usługami plastycznymi), ale też w odniesieniu do instytucji oświatowych i ruchu wydawniczego prowadziło identyczną politykę, jak w wypadku, opisanych powyżej, procesów profesjonalizacji i finansowania sztuki.

Najpierw zinstytucjonalizowało więc upowszechnianie sztuki, kształcenie artystów plastyków i ruch wydawniczy zgodnie ze swoimi wymogami ideologicznymi (a więc zmonopolizowało je na warunkach, które były funkcją celów politycznych państwa i usunęło, czy też uniemożliwiło na poziomie strukturalnym realizację tych procesów w inny sposób), podporządkowało sobie te działania organizacyjnie i sprawowało nad nimi instytucjonalną i polityczną kontrolę, a następnie wykorzystywało je dla swoich celów propagandowych (przede wszystkim, jako dowód na silnie rozwiniętą politykę kulturalną, ale szczególnie, jako dowód na wywiązywanie się państwa z jego zobowiązań dotyczących upowszechniania sztuki, umasowienia jej odbioru, zdemokratyzowania dostępu do niej).

Zanim wskażę na konsekwencje, jakie pociągał za sobą proces instytucjonalizacji upowszechniania sztuki w PRL-u, chciałbym określić, w jaki sposób był formalnie zorganizowany realizujący je zespół praktyk i organizacji społecznych. B. Płaza, omawiając organizację działalności kulturalnej w Polsce, wymienia trzy typy instytucji zajmujących się upowszechnianiem kultury i jej rozwijaniem:

"1. Instytucje organizowane twórców,

2. instytucje przygotowujące do uczestnictwa w kulturze oraz przyszłych twórców, jak szkoły wszelkich stopni i typów,

3. instytucje organizujące uczestnictwo w kulturze, jak teatry, filharmonie, wydawnictwa, muzea, biblioteki, kluby itp."¹¹⁻

Taką rekonstrukcję systemu upowszechniania sztuki w PRL-u należy uzupełnić o "instytucje zawodowe artystów"¹⁸¹, które zajmowały się przede wszystkim wykonywaniem usług plastycznych różnego rodzaju, ale także sprzedają dzieł sztuki.

Do tego pierwszego typu instytucji należy przede wszystkim Związek Polskich Artystów Plastyków (organizacja zrzeszająca zawodowych twórców z dziedziny plastyki powołana w 1944 roku w Lublinie i działająca do 1981 roku, a następnie decyzją WRON rozwiązana, wraz z wprowadzeniem stanu wojennego, a po jego zakończeniu ponownie reaktywowana), ale też Związek Polskich Artystów Fotografików, czy Stowarzyszenie Projektantów Form Przemysłowych.

Drugi system instytucji to przede wszystkim praktyki i organizacje społeczne składające się na system szkolnictwa artystycznego. W okresie PRL-u był on oparty na sieci liceów plastycznych (23 licea) oraz wyższych szkół artystycznych (ASP w Krakowie i Warszawie oraz PWSSP w Gdańsku Łodzi, Poznaniu, Wrocławiu, a także Wydział Sztuk Pięknych UMK w Toruniu.

¹⁸⁰Płaza W. *Podstawowe założenia...*, op.cit., str.58.

¹⁸¹Wojciechowski J., *Współczesne życie...*, op.cit., str.55-65

Trzeci, z powyżej wymienionych typów instytucji organizujących życie artystyczne w Polsce, tworzyły te organizacje i praktyki społeczne, których zadaniem było upowszechnianie dzieł sztuki. Jego system tworzyły przede wszystkim Centralne Biuro Wystaw Artystycznych (podporządkowane, jako jednostka budżetowa MKiS **Błąd! Nie można odnaleźć źródła odwołania.**) muzea państwowe (pod koniec lat 70-tych, w Polsce istniały 43 muzea zajmujące się upowszechnianiem sztuki, z tego 35 było bezpośrednio podporządkowanych MKiS), Galerie ZA ZPAP "Art" (ich sieć tworzyło 35 galerii podporządkowanych ZPAP, galerii działających, jako zaplecze finansowe Związku), Galerie P.P. Dzieła Sztuki i Antyki "Desa" (ich sieć tworzyło w tym wypadku 35 galerii powiązanych z przedsiębiorstwem "Desa", które było podporządkowane bezpośrednio MKiS; w zakres tego przedsiębiorstwa wchodziło również Biuro Handlu Zagranicznego "Desa", które zmonopolizowało handel dziełami polskiej sztuki za granicą - jego rolę przejęło w 1980 roku przedsiębiorstwo państwowe "ARS POLONIA"), Galerie P.P. Pracownie Sztuk Plastycznych (sieć tworzyło w tym wypadku 21 galerii rozsianych po całym kraju. P.P. PSP, powołane w 1949 roku, było również podporządkowane MKiS, a zajmowało się głównie usługami plastycznymi, dzięki czemu mogło finansować działalność niektórych galerii autorskich); galerie finansowane przez przedsiębiorstwa państwowe (np. RSW "RUCH" i zakłady pracy), przez związki zawodowe, organizacje młodzieżowe, społeczno- polityczne (większość galerii autorskich była finansowana przez ZSMP, albo ZSP), towarzystwa kulturalne (np. Towarzystwo Kulturalno- Oświatowe, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych i liczne towarzystwa regionalne) oraz sale wystawowe, będące w posiadaniu licznych domów kultury różnego stopnia. W latach 70-tych zaczęły pojawiać się również galerie prywatne- na początku lat 80-tych było ich w całym kraju 12.

Do innych form upowszechniania sztuki należały wydawnictw pocztowe (znaczki i kartki pocztowe), plakaty (ta forma upowszechniania sztuki, choć z pozoru instrumentalizująca działanie artysty, była jednak najlepszym sposobem na popularyzowanie jego twórczości, głównie ze względu na ogromne nakłady plakatów kinowych i teatralnych oraz tych wydawanych przez "Ruch" ¹⁸³), programy telewizyjne (ograniczone jednak tylko do nieśmiertelnego "Pegaza", relacji z wystaw zamieszczanych w Dzienniku Telewizyjnym i krótkotrwałych cykli programów o sztuce, takich, jak "Przedmioty" (na początku lat 80-tych), "Galeria 35 milionów"(w drugiej połowie lat 80-tych), albo okazjonalnych prób jej upowszechniania w filmach dokumentalnych i programach, takich, jak "Tylko w niedzielę", czy "Vox Populi" ¹⁸⁴), pisma artystyczne (do najbardziej znanych tytułów, w interesującym nas okresie, należały Przegląd Artystyczny (1946-1973), Projekt (od 1956 do dzisiaj), Sztuka (od 1973 roku), Biuletyn ZG ZPAP i inne), książki o sztuce (wydawane głównie przez wydawnictwo

¹⁸²Na temat działalności zob. Krzymuska J. *Centralne Biuro Wystaw Artystycznych*, (w:) *Polskie życie artystyczne...*, op.cit.; Kowalska B., *Modele upowszechniania sztuki wypracowane w CBWA*, (w:) *Kongres Upowszechniania...*, op.cit. i inne.

¹⁸³zob. Kądzielski J., *Plastyka i masowe środki przekazu* (w:) *Kongres upowszechniania...*, op.cit.

¹⁸⁴zob. Jaworski M., *Droga do kultury, Trybuna Ludu*, nr 70/1970; tegoż, *Plastycy popularyzują...*, op.cit., *Wypowiedź J. Zieleckiego* (w:) *Kongres Upowszechniania...*, op.cit., str 122-123. i inne.

Arkady i WAiF, podporządkowane pośrednio MKiS, a bezpośrednio Zjednoczeniu Przedsiębiorstw Wydawniczych).

Jeszcze inne formy popularyzacji sztuki w okresie trwania PRL-u, to szczególnie popularne od drugiej połowy lat 60-tych plenery plastyczne¹⁸⁵, sympozja i zjazdy artystyczne. Upowszechnianie kultury uzupełniała sieć bibliotek (zarówno publicznych, jak i przyzakładowych, przyszkolnych i innych), domów kultury (wiejskich, gminnych, miejskich, wojewódzkich, przyzakładowych), świetlic i sal (związanych z zakładami pracy, organizacjami społecznymi i politycznymi, towarzystwami kulturalnymi itd.), kin (zarówno państwowych, jak i przyzakładowych)¹⁸⁶.

Należy wspomnieć również o czwartym systemie instytucjonalnym organizującym życie artystyczne w PRL-u - o instytucjach zawodowych artystów: Tworzyły je przedsiębiorstwa państwowe (P.P.PSP, P.P. Przedsiębiorstwo Konserwacji Zabytków, i inne) oraz spółdzielnie plastyków różnego rodzaju (P.A.-B. "ART", Spółdzielnia Pracy Twórczej Polskich Plastyków "PLASTYKA", "ŁAD", "WZÓR" i inne).

W połowie lat 70-tych próbowano również budować zręby rynku sztuki w Polsce, a więc wykorzystywać sztukę do celów komercyjnych, ale należy zaznaczyć, iż był to rynek subsydiowany przez państwo i przez nie organizowany. Rynek ten opierał się przede wszystkim na podporządkowanych mu przedsiębiorstwach (np. "Desa" i "Sztuka Polska"), zaś jego uczestnikami nie były pojedyncze jednostki, ale państwowe lub spółdzielcze instytucje. Namiastki autentycznego rynku sztuki, podporządkowanego zasadom rachunku ekonomicznego i opartego na prywatnym kapitale, zaczęły powstawać jednak dopiero w drugiej połowie lat 80-tych, a jednym z jego prekursorów był A. Bonarski.

Trudno podać pełną listę podmiotów finansujących działalność miejsc upowszechnienia sztuki, ale cechą charakterystyczną ich sposobu działania była pośrednia lub bezpośrednia, finansowa, merytoryczna lub organizacyjna zależność od państwa. Co więcej to właśnie ta monopolistyczna pozycja państwa sprawiała, iż istnienie tego ogromnego, rozbudowanego i zróżnicowanego formalnie kompleksu instytucjonalnego nie było tożsame z rozgrywaniem się w jego obrębie intensywne działań mających na celu upowszechnianie sztuki, czy z pobudzaniem do uczestnictwa w kulturze, ani tym bardziej z zaspokojeniem ambicji kulturotwórczych artystów i potrzeb kulturalnych publiczności. Co więcej w bardzo wielu tekstach (szczególnie tych, które powstały u progu złamania legitymizacji państwa na początku lat 80-tych, ale również innych,

¹⁸⁵Plenery były taką formą upowszechniania, które łączył ze sobą działania w ramach warsztatów artystycznych z prezentacją dzieł wykonanych w ich czasie, spotkaniami z widzami, próbami współpracy artystów z załogami zakładów pracy itd. W efekcie wielu plenerów powstawały lokalne galerie sztuki - np. Galeria Rzeźby w Orońsku, albo kolekcje dzieł sztuki współczesnej- np. kolekcja Muzeum Okręgowego w Koszalinie (zob. Bogucki J. *Od pierwszego pleneru koszalińskiego do spotkania Wrocław 70, (w:) Symposium plastyczne "Wrocław 70"*, Wrocław 1983.)

¹⁸⁶Zgodnie z danymi z 1980 roku zakłady pracy i CRZZ utrzymywały 503 domy kultury, 2945 świetlic i klubów, 3736 bibliotek, 265 kin, do których prowadzenia zatrudniały 9 tys pracowników etatowych i 4,5 tys pracowników półetatowych. W skali kraju istniało w tym czasie 37 tys bibliotek, 800 domów kultury, 24 tys świetlic i klubów, 2,5 tys kin stałych oraz 350 kin ruchomych. Cały ten rozbudowany system przyzakładowej działalności kulturalnej załamał się w 1980 roku. Powyższe informacje podaje za: Burdowicz- Nowicka M., *Ludzie kultury- inicjatywy kulturalne (w:)Przemiany form...,op.cit., str.75; Wallis A. Atlas Kultury Polskiej 1946-1980.,Warszawa, 1994 .*

pisanych zarówno przez twórców, jaki i organizatorów życia kulturalnego) wskazuje się na fakt, iż stworzenie rozbudowanego systemu instytucjonalnego umożliwiającego formalnie upowszechnianie sztuki, nie służyło czynieniu jej powszechnie dostępną, ani tym bardziej demokratyzowaniu dostępu do niej, ale zupełnie innym celom, iż instytucje, które organizowały życie kulturalne w Polsce działały w sposób fikcyjny i przypadkowy, że nie służyły ani odbiorcom, ani twórcom, ale przede wszystkim były celem samym w sobie lub służyły celom politycznym państwa.

Zgodnie z powyższymi ustaleniami instytucjonalny system upowszechniania sztuki w PRL-u można scharakteryzować generalnie w sposób następujący- pomiędzy artystami usiłującymi upowszechnić swoją sztukę, a widzami, którzy chcieli się z nią kontaktować, pojawił się, za sprawą państwa i w jego interesie, system upubliczniania sztuki. System ten został skonstruowany przez państwo formalnie po to, aby umożliwić proces obiektywizacji sztuki oraz aby, zgodnie z zasadami ustrojowymi nowego państwa, demokratyzować zarówno tworzenie, jaki i odbiór sztuki. Ponieważ jednak system instytucjonalny umożliwiający realizację tych postulatów, był podporządkowany państwu, które określało zarówno jego formę instytucjonalną, warunki na jakich funkcjonował, jak i cele, jakim był podporządkowany, to tracił on swoją pierwotną funkcję, alienował się zarówno wobec odbiorców, jak i wobec twórców, zaczynał spełniać zupełnie funkcje zupełnie inne od tych do których był powołany.

Powołany przez państwo system instytucjonalny związany z tworzeniem, upowszechnianiem i popularyzacją sztuki, nie pełnił jednakowych funkcji przez cały czas trwania PRL-u, ale jego permanentnie obecną cechą było podporządkowanie go nie tyle potrzebom twórców i odbiorców, co zmieniającym się potrzebom państwa i Partii. Pomimo zmian kierunków i funkcji polityki kulturalnej, związanej z procesem upowszechniania kultury, jej stała i charakterystyczną cechą było przede wszystkim myślenie o zjawiskach artystycznych, jako potencjalnych narzędziach umożliwiających intensyfikowanie postępu i rozwoju.

Upowszechnianiu kultury, zwiększanie do niej dostępu, demokratyzacja tworzenia i uczestnictwa w kulturze traktowane były, jako bezpośredni warunek umożliwiający postęp społeczny w wielu dziedzinach. Symptomatyczne w tym sposobie rozumowania było jednak to, iż szczególnie w latach siedemdziesiątych (a więc w okresie oparcia polityki kulturalnej na przesłankach naukowych, prognozach i profesjonalnych doradztwie) rozwój i postęp kultury "(...) utożsamiano z rozbudową. I to rozbudową ilościową". Takie rozumienie kultury i samych instytucji kulturalnych zostało też wyrażone wcześniej przez K. Żygulskiego: "Jedną z cech charakterystycznych organizacji upowszechniania kultury w Polsce stał się rozbudowany w ciągu ostatniego trzydziestolecia rozgałęziony system instytucjonalny obejmujący praktycznie wszystkie typy osiedli, a także zakłady pracy"¹⁸⁸.

Państwo stworzyło więc rozbudowany system instytucjonalny, ponieważ jego powiększanie miało zaświadczać wprost o rozwoju kultury i powszechnego oświecenia, zaś te z kolei o

¹⁸⁷Wallis A. - głos w dyskusji (w:) *Prognoza rozwoju kultury 1973-1990. Dyskusje i refleksje po dziesięciu latach*, Ziemiński A. (red.), Warszawa 1984, str. 42.

¹⁸⁸Żygulski K. *Miejsce Polski w kulturze światowej, Sprawy Międzynarodowe*, nr 1/1974, str.24.

rozwoju społecznym i osiągnięciu kolejnych etapów w budowaniu nowego, socjalistycznego ustroju. Jedną z najistotniejszych konsekwencji rozbudowy systemu instytucjonalnego ponad miarę i potrzeby kulturalnego uczestnictwa oraz tego typu aspiracji, systemu, który dodatkowo tworzył hierarchiczny układ podporządkowany centralistycznym planom i wszechobecnemu kultowi sprawozdawczości, było postępujące, ale z czasem całościowe uczynienie go wartością samą w sobie, autoteliczną, biurokratyczną fikcją. Położenie nacisku na ilościowy aspekt kultury i na rozbudowę jej "instytucjonalno- materialnego " zapleczka prowadziły do stworzenia sytuacji w której powiększono system instytucjonalny, ale w ten sposób, że nowe placówki kulturalne nie tylko dublowały się z już istniejącymi, albo powodowały niedoinwestowanie już funkcjonujących¹⁸⁹, ale też prowadziły do takiego stopnia zbiurokratyzowania, który krępował jakąkolwiek oddolną inicjatywę. W życiu kulturalnym, głównie ze względów strukturalnych, panował duch sprawozdawczości i presji wywiązywania się z planów, zaś samą kulturą rządził "gust urzędniczy", całkowicie podporządkowany celom instytucji, a nie potrzebom twórcom, czy odbiorców-.

Nie dość jednak, że postęp w kulturze mierzony był rozbudową kompleksu instytucjonalnego (liczbą nowo powstałych sal kinowych, muzeów, teatrów, domów kultury i świetlic) bez jednoczesnego określenia ich rzeczywistej przydatności i funkcjonalności, to dodatkowo stopień demokratyzacji kultury mierzony był wskaźnikami uczestnictwa tylko w tej kulturze, którą upowszechniało państwo i którą opiekowały się państwowe instytucje. Awans kulturowy polegał więc na korzystaniu z kultury, której patronem było państwo (bo tylko to, jak wspomniałem wyżej, czym opiekowało się państwo było kulturą w ogóle), a więc w pewnym arbitralnym modelu kultury, który zmonopolizował jednak przestrzeń społeczną. Co więcej tak określony i szacowany postęp w kulturze oraz w dostępie do niej, był podstawą planowania jej dalszego rozwoju, określania potrzeb społecznych związanych z uczestnictwem w kulturze. W rezultacie powyższego sposobu zorganizowania systemu instytucjonalnego doszło do jego wyalienowania i oparcia jego działalności na statystycznych podstawach, które sam wyprodukował. Ponieważ upowszechnianiem sztuki i tworzeniem podstaw umożliwiających tworzenie zajmował się rozbudowany aparat instytucjonalno- administracyjny, który był podporządkowany władzom politycznym walczącym o swoją legitymizację, to w rezultacie przestawał on wypełniać swoje statutowe funkcje i cele do których został formalnie powołany, a skoncentrowany był przede wszystkim na obowiązku wywiązywania się z zadań postawionych przez Partię. Taki stan rzeczy miał kilka istotnych konsekwencji:

-po pierwsze, w obrębie systemu instytucjonalnego, czy generalnie w życiu kulturalnym doszło do zjawiska charakterystycznego dla rozbudowanych i zracjonalizowanych systemów instytucjonalnych, a szerzej biurokracji- do tak głębokiego rozłożenia pewnego typu działania na

¹⁸⁹ zob. Wallis A., *Przestrzenny układ kultury Polski 1946-1980(studium wstępne)*(w:)Wallis A., *Atlas Kultury...*, op. cit., str.44-46.

¹⁹⁰Ten syndrom dobrze moim zdaniem charakteryzuje J. Machulski, który pisząc o planach polityki kulturalnej, stwierdza, iż ich realizację "(...) powierzano się częstokroć tak zwanym działaczom kultury, albo urzędnikom od kultury(...) w pracy tych ludzi główny nacisk został położony na sprawozdawczość, statystykę, ilość, a nie jakość"(zob. Machulski J. -głos w ankiecie *Jakie powinno być autentyczne życie kulturalne*, *Kultura*, 41/1980, str 11.)

części składowe, które są wypełniane przez różne instytucje, że żadna z nich nie jest odpowiedzialna za całość, a tym bardziej za jakość efektu końcowego¹⁹¹. Proces ten, nazywany przez Z. Baumana- adiaforyzacją¹⁹², w odniesieniu do polskiego systemu instytucji związanych z życiem kulturalnym, polegał na tym, iż za efekty rozwijania twórczości lub upowszechnia nie był odpowiedzialny ani rząd i państwo (ponieważ w razie niepowodzenia w urzeczywistnianiu planów polityki kulturalnej, wskazywało na brak koordynacji, czy też indolencję i niekompetencję urzędników), ani poszczególne instytucje (które "tylko" wywiązywały się z planu określonego przez państwo), nie byli za nie odpowiedzialni również poszczególni działacze, czy urzędnicy (nie mogli działać, ponieważ krępowały ich przepisy, hierarchii i służbowe podporządkowanie wyższej urzędniczej instancji, konieczność wywiązania się z planu itp.). Ponieważ zaś wszystkim podmiotom organizującym życie kulturalne (poczynając od państwa, a kończąc na wiejskiej świetlicy, czy bibliotece), ze względu na model ich strukturalnej organizacji, zależało przede wszystkim na osiągnięciu założonego w planach i wytycznych, poziomu wskaźników, oznaczającego zrealizowanie częściowego zadania składającego się na postęp i rozwój kultury w ogóle, to dużo mniejsze znaczenie miały jakościowe aspekty tego procesu, jego skutki społeczne, rzeczywiste zaspokojenie kulturalnych potrzeb i aspiracji artystów i odbiorców.

-po drugie, dochodziło do zmiany funkcji, które miały formalnie spełniać instytucje kulturalne oraz, w efekcie tego procesu, do zrywania dialogu pomiędzy twórcami i odbiorcami. Działalność instytucji kulturalnych, nie wypełniała, ze względu na wskazywane powyżej własności ich systemu, celów do których je powołano, ale przede wszystkim służyła państwu. Rozbudowywanie systemu instytucjonalnego, zwiększanie nakładów na kulturę, zaświadczało o tym, że państwo opiekuje się kulturą w ogóle, że jest ona (a więc zarówno dzieła, jak i twórcy oraz publiczność) traktowana jako bardzo istotny (integralny) element życia społecznego. Taki stan rzeczy miał jednak bardzo ważną konsekwencję- prowadził do zerwania dialogu pomiędzy artystami i publicznością, czego konsekwencją była po pierwsze całkowita nieistotność społeczna sztuki oraz po drugie brak zainteresowania życiem społecznym ze strony twórców. Główną przyczyną takiej sytuacji było postawienie pomiędzy artystą i widzem rozbudowanego systemu instytucjonalnego, zajmującego się formalnie rzekomo upowszechnianiem sztuki i tworzeniem materialnych podstaw jej tworzenia, a w rzeczywistości wypełnianiem planów narzuconych mu przez państwo.

W doskonały sposób ten proces charakteryzuje W.Wierzchowska omawiając sposób funkcjonowania instytucji upowszechniania w Polsce, a konkretnie działalność "Zachęty" : " Ta sytuacja przetargowa (...)między planem centralnym Ministerstwa Kultury i sztuki, interesami związku (ZPAP-m.k.), umowami międzynarodowymi, interesami poszczególnych artystów wreszcie i możliwościami gospodarzy- stwarza stan nieustannego kompromisu, jeżeli obok wystaw bardzo interesujących jest cała masa wystaw na bardzo słabym poziomie. I im niżej schodzimy w hierarchii wystaw , tym sytuacja staje się smutniejsza (...)Obecna sytuacja stwarza

¹⁹¹ zob Bauman Z. *Nowoczesność i zagłada*. ,Warszawa, 1992, str.33-41.

¹⁹² zob. Bauman Z. *Postmodernizm, czyli nowoczesność bez złudzeń*, Odra, nr 1/1995, str.27.

wrażenie, jakby na ostatnim miejscu w robieniu wystaw stała troska o to, żeby te wystawy coś znaczyły w rozwoju naszej świadomości plastycznej, zarówno znaczyły dla naszego środowiska, jak i znaczyły dla odbiorców(...)"¹⁻ W podobny sposób charakteryzuje system upowszechniania A. Wallis: "Program ruchu wystawowego plastyki współczesnej opiera się u nas na tradycyjnych założeniach i zasadach(...)Nie podlegają one żadnej przemyślanej polityce, która by brała pod uwagę artystyczne potrzeby odbiorców. cykle wystaw układają się raczej, jako wypadkowa różnych rocznic, wydarzeń, kolejności zgłoszeń i podobnie artystycznie przypadkowych czynników(...) większość wystaw odpowiada raczej ambicjonalnym potrzebom samych artystów bądź zamówieniom władz, niż rzeczywistym zainteresowaniom publiczności."¹⁻

Obie przywołane powyżej wypowiedzi wskazują na to, iż sposób zorganizowania systemu upowszechniania kultury był główną przyczyną jego fikcyjności. Jego organizacyjna i strukturalna forma, hierarchiczność i polityczne nacechowanie prowadziły do ustanowienia znaczącego paradoksu, który objawiał rzeczywiste cele istnienia tego rozbudowanego kompleksu instytucjonalnego. Wystawa sztuki, która jest z definicji czymś, co powinno być zwrócone ku potrzebom odbiorcy i dla niego jest przygotowywana, w Polsce przeszła znaczącą transformację: nie służyła ona publiczności, zaś polityka wystaw nie próbowała nawet korespondować z jej potrzebami, ale była bądź przypadkowa (jako efekt wywiązywania się przede wszystkim z planu), albo fikcyjna w swoim artystycznym znaczeniu (jako podporządkowana celom politycznym). Taka sytuacja wzmacniała przepaść i brak dialogu pomiędzy artystą i publicznością, które były dodatkowo potęgowane przez specyficzną politykę państwa wobec obu stron procesu upowszechniania sztuki. Efektem jej uprawiania w opisany wyżej sposób, była sytuacja, w której- ci pierwsi mieli zagwarantowane prawo i warunki do tworzenia najbardziej radykalnej sztuki (pod warunkiem jej depolityzacji), ale społeczeństwo nigdy nie dowiadywało się o efektach ich działań.

System instytucjonalny, który został stworzony przez państwo, jako narzędzie upowszechniania kultury, pomimo tego, iż nikomu nie służył i był głównie biurokratycznym perpetum mobile, samonapędzającym się i samouzasadniającym się celem samym w sobie, pełnił bardzo istotną rolę w kontrolowaniu zarówno artystów, jak i widzów. Wraz z jego zestaleniem się, państwo zmonopolizowało bowiem w jego ramach, warunki tworzenia i upowszechniania sztuki, a tym samym przekształciło system organizacyjny, w rzeczywistość obiektywną, która narzucała warunki gry i wymuszała posłuszeństwo. Chociaż w okresie PRL-u wielokrotnie podważano sensowność, celowość i zasadność utrzymywania tak zorganizowanego i tak rozbudowanego systemu organizacyjnego kultury, to zawsze traktowano go jako coś, co narzuca warunki, jako coś, wobec czego nie ma alternatywy, jako coś, co należy reformować, a nie odrzucić.

¹⁹³Wierzchowska W. *Upowszechnianie- refleksje praktyka* (w:) *Kongres Upowszechniania Kultury Plastycznej Wrocław'80. Sekcja 1. upowszechnianie sztuk plastycznych.*, Wrocław, 1981, str.28-29.

¹⁹⁴Wallis A. *Wielkie Wystawy* (w:) *Kongres Upowszechniania...*, op.cit., str.41-42.

VII. Zakończenie i konsekwencje.

Jak zaznaczyłem we wstępie do tej części pracy, głównym problemem grup sprawujących władzę polityczną w okresie PRL-u, było pytanie w jaki sposób, przy niedemokratycznym charakterze ich panowania, utrzymać zdolność do kierowania państwem i jednocześnie nie doprowadzić do wybuchu społecznej niezgody na taki stan rzeczy. Ten problem pojawiał się jednak nie tylko w kontekście pytania, o warunki konserwujące władzę nad całością systemu społecznego, ale również w odniesieniu do partykularnych kontekstów instytucjonalnych składających się na niego- w tym również do świata sztuki. W jego wypadku, powyższe pytanie, zostało przełożone na problem modelu polityki kulturalnej, która z jednej strony powinna zaspokajać aspiracje artystów i publiczności, związane z tworzeniem i uczestnictwem w życiu kulturalnym, a z drugiej umożliwiać reprodukcję symbolicznych i instytucjonalnych zabezpieczeń panowania Partii oraz umożliwić reprodukcję bezpośrednich warunków umożliwiających utrzymanie się jej przy władzy. Główny problem - a więc pytanie o możliwość panowania, wbrew jego nielegalności - pogłębiał fakt, iż pomiędzy obydwoma, powyższymi celami polityki kulturalnej państwa, istniała sprzeczność, której całkowite wyeliminowanie było niemożliwe, bez wywołania konsekwencji identycznych z tymi, które pociągnęło za sobą narzucanie, w końcu lat 40-tych, jednolitej doktryny tworzenia i permanentnej kontroli politycznej środowiska artystycznego. Po tym doświadczeniu (które, co charakterystyczne trwale ukształtowało późniejszą postawę artystów, jak i władzy) Partia, za pośrednictwem odpowiednich organów władzy państwowej wypracowała zupełnie nowy model polityki kulturalnej, czy szerzej- zupełnie nowy model relacji łączący państwo ze światem artystycznym. Głównymi zasadami tego nowego modelu były:

- funkcjonowanie państwa w roli mecenasa totalnego (w odniesieniu do publiczności i twórców), który monopolizuje warunki tworzenia i upowszechniania a także eliminuje wszystkie inne formy popierania oraz finansowania sztuki, a więc uzależnia artystów od stworzonego i kontrolowanego przez siebie kompleksu instytucjonalnego oraz uniemożliwia tworzenie i upowszechnianie sztuki poza tym kontekstem,

- rezygnacja z narzucania jakiegokolwiek doktryny tworzenia, przy jednoczesnym: politycznym wykorzystywaniu faktu sprawowania przez państwo opieki nad życiem kulturalnym (a więc wykorzystywaniu propagandowo faktu uprawiania polityki kulturalnej) oraz spolityzowaniu dyskursu dotyczącego polityki kulturalnej (a więc nadawaniu działaniom podejmowanym zgodnie z jej założeniami, odpowiednią kwalifikację ideologiczną, pomimo braku jej istnienia w praktyce);

- symulowanie faktu, iż uprawia się politykę kulturalną podporządkowaną wyraźnemu celowi ideologicznemu (w tym wypadku budowanie socjalizmu, demokratyzacja dostępu do tworzenia i odbioru, awans kulturowy, dekomercjalizacja kultury itd.), a w praktyce poprzestawanie na procesie propagandowego dowodzenia jej realizowania, na finansowaniu oraz rozbudowywaniu systemu instytucjonalnego związanego z życiem kulturalnym i na finansowaniu tworzenia, ale już nie upowszechniania (a tym samym doprowadzanie do zaspokajania potrzeb środowisk

twórczych i publiczności, ale za sprawą dwu oddzielnych procesów , czego konsekwencją powinno być zerwanie związku pomiędzy artystami a publicznością),
-uczynienie całkowicie niejasnymi granic swobody artystycznej, wolności tworzenia, ale też reguł działania cenzury, przy jednoczesnym narzucaniu przekonania, iż nie wszystko wolno.

Polityka kulturalna w PRL-u, sprawowana przez państwo w imieniu PZPR, służyła więc nie tyle osiągnięciu zamierzonych w niej formalnie celów, co kreowaniu warunków umożliwiających narzucenie przekonania, iż je osiągnięto. Rezygnacja z rzeczywistego wprowadzania w życie takich celów, jak: powszechny awans kulturalny wszystkich grup społecznych, dekomercjalizacja kultury, upowszechnianie w sztuce socjalistycznych wartości i budowanie na ich podstawie nowego typu człowieka i wspólnoty, zapewnienie autentycznego dialogu pomiędzy artystami i publicznością, nie było przypadkowe, ale wpisane w logikę modelu sprawowania władzy przez PZPR. Urzeczywistnienie tych celów mogło być bowiem niebezpieczne dla prawomocności tego panowania, ponieważ zakładały one stworzenie podstaw samoświadomego, twórczego, demokratycznego i wysoce humanistycznego społeczeństwa, a więc takiego, które było zaprzeczeniem wspólnoty, którą była zdolna kierować PZPR. Dlatego też polityka społeczna, ale również kulturalna, pomimo wyrażanego w nich jako cel-społecznego i humanistycznego posłannictwa państwa budującego socjalizm, w istocie służyły zupełnie innym interesom.

Polityka kulturalna sprawowana przez organy władzy państwowej w okresie PRL-u była przede wszystkim scenariuszem i jednym z możliwych przedstawień dramatu liberalnego i demokratycznego panowanie organizowanego przez PZPR. Fakt sprawowania przez państwo opieki nad kulturą, poprzez planową działalność, podporządkowaną wyraźnemu celowi ideologicznemu, był rodzajem ideologicznej inscenizacji, ponieważ pełnił zupełnie inne od zakładanych w polityce kulturalnej funkcje:

-przede wszystkim państwo dzięki jej prowadzeniu uprawamacniało się, jako po pierwsze, instancja, bez której kultura nie mogłaby istnieć (a więc wykazywało swoją nieodzowność w procesach społecznych i artystycznych) oraz po drugie, jako liberalny patron kultury i życia artystycznego,

- polityka kulturalna i mecenat państwa nad sztuką, były dowodem, iż nie tylko o kultura nie może istnieć bez państwa, ale również, iż państwo w pełni kontroluje życie artystyczne, że nie może się ono rozgrywać poza kontekstem, którego warunki są określone przez państwo¹⁹⁵;

¹⁹⁵"Odeszliśmy zdecydowanie od komenderowania i administrowania kulturą. realizujemy politykę twórczej swobody i prawa wyboru różnych tendencji i kierunków zakładając dojrzałość ideologiczną naszych kadr oraz pamiętając, że mamy przecież możliwość wpływania na wszystkie zjawiska w tej dziedzinie(...)Popierać- to znaczy kierować, oceniać tendencje i głoszone treści, kontrolować i dbać o rozwój pozytywnych, postępowych treści i kierunków, inne- odrzucać" (*O Komisjach Sejmowych. O planach polityki kulturalnej mówi min. Tadeusz Galiński, Trybuna Ludu*, nr 228/ 1958., str.288, cyt. za Fijałkowska B., *Polityka i twórcy (1948-1959)*, Warszawa 1985, str. 452-453.). Ten cytat dobrze oddaje specyfikę metody sprawowania polityki kulturalnej przez państwo: z jednej strony zezwolenie na wszystko, a więc podkreślenie jego liberalności, ale z drugiej strony odwołanie do odpowiedzialności twórców (odpowiedzialność równa się tutaj zgodności z interesami i ideologią państwa i nieartykułowaniem jakichkolwiek sprzecznych z nimi poglądów) oraz wskazanie na potencjalną omnipotencję państwa i jego organów.

- fakt sprawowania polityki kulturalnej nie tylko zaświadczał o tym, że państwo opiekowało się kulturą, twórcami i publicznością, ale również, iż czyniło to w imię budowania nowego ustroju, a więc również o tym, iż działało w interesie klasy robotniczej i postępowych sił społecznych, że urzeczywistniało ideały ustroju socjalistycznego;

- polityka kulturalna i sama opieka sprawowana nad kulturą ostatecznie i przede wszystkim ukrywały fakt arbitralności władzy sprawowanej przez partię, ponieważ po pierwsze urzeczywistnianie zasad tych działań polegało głównie na stworzeniu rozbudowanego systemu instytucjonalnego (który funkcjonował, jako neutralny ideologicznie kontekst tworzenia, upowszechniania i odbioru sztuki, jako neutralna ideologicznie, bo jedyna możliwa, rzeczywistość, w której rozgrywały się kultura i sztuka), a po drugie na podkreśleniu faktu sprawowania przez partię za pomocą państwa i licznych instytucji opieki nad kulturą, artystami i publicznością, zaś ukrywaniu celu, jakiemu służyła ta opieka. Paradoksalnie więc przez fakt sprawowania polityki kulturalnej państwo ukrywało swoje polityczne interesy, które były głównym powodem organizowania przez nie tej opieki nad życiem kulturalnym.

Taka kwalifikacja polityki kulturalnej państwa wynika z faktu jej wielowymiarowej fikcyjności, z porzucenie przez państwo konieczności i możliwości urzeczywistniania zakładanych w niej celów, a także z faktu wykorzystywanie jej w sposób instrumentalny w polityce społecznej. Nie oznacza to jednak, że jej istnienie nie miało żadnych skutków realnych, że jej wartość i znaczenie wyczerpywały się w funkcjonowaniu jej w roli symbolicznego uprawomocnienia ukrywającego polityzację systemu instytucjonalnego. Poprowadzona w ten sposób polityka kulturalna państwa miała również liczne konsekwencje praktyczne, wpływające bezpośrednio na sposób funkcjonowania życia artystycznego w Polsce:

- model polityki kulturalnej przyjęty przez państwo prowadził przede wszystkim do zerwania więzi pomiędzy artystami, a publicznością, nie tylko ze względu na fakt etatyzacji zawodu artysty i uniezależnienie prawa do wykonywania tego zawodu, od jakości efektów twórczości, ale również ze względu na fakt, iż państwo prowadziło dwa oddzielne typy polityk kulturalnych, w odniesieniu do artystów i publiczności, utrudniając tym samym dialog pomiędzy nimi a odbiorcami. Taki stan rzeczy, ponieważ eliminował podstawową w sztuce relację tworzenia, którą zamyka akt odbioru, prowadził do uczynienia życia artystycznego całkowicie fikcyjnym. Odbiorcami sztuki w PRL-u byli zazwyczaj sami artyści i krytycy, zaś masowa publiczność karmiona była głównie socjalistyczną wersją kultury popularnej. Brak dialogu prowadził nie tylko do uczynienia życia artystycznego fikcyjnym, ale pozwalał państwu na łatwe kierowanie z jednej strony wykorzenionymi kulturowo masami (którym proponowano zamiast kultury, tradycji i wyraźnej podstawy zbiorowej tożsamości- rozrywkę), a z drugiej na neutralizowanie krytycznych potencji zawartych w sztuce i na uzależnianie od siebie artystów (którzy zdani byli na świat artystyczny zorganizowany i nadzorowany przez państwo, zetatyzowani zawodowo, zostali jednocześnie oddzieleni od publiczności, a więc ich twórczość stała się społecznie nieistotna).

- państwo panujące poprzez proces instytucjonalizacji i poprzez stopniowe uzależnianie od siebie całego świata artystycznego, ale również za sprawą niejasności reguł wykluczenia z niego

oraz niejasności granic swobody artystycznej, rodziło w środowiskach artystycznych swoisty mechanizm przystosowawczy, który był jednocześnie głównym mechanizmem kontrolnym. Za jego sprawą; a więc poprzez samodyscyplinowanie się twórców, poddanych presji kontekstu instytucjonalnego, w którym rozgrywało się życie artystyczne; doszło z jednej strony do wytworzenia, opisanego powyżej, syndromu "wirtualnego cenzora" (wymuszającego nie tyle określone postawy ideowe, co neutralność polityczną twórców), a z drugiej, do zezwolenia na nieistotność własnej sztuki, w zamian za bezpieczeństwo socjalne i możliwość nieskrępowanego jej tworzenia.

- państwowa polityka kulturalna, wbrew leżącym u jej podstawy założeniom służyła więc przede wszystkim artystom, ponieważ poprzez zaniechanie popularyzacji i upowszechniania sztuki i przeniesienie akcentu na kreowanie możliwości jej tworzenia, zawieszała ją w społecznej próżni, czyniła ją społecznie nieistotną, ważną tylko dla osób, które ją produkowały. Ponieważ sieć instytucji upowszechnienia służyła przede wszystkim celom, które rodziły się ze sposobów jej zorganizowania (plan, sprawozdawczość, ilość przed jakością, hierarchiczność, podporządkowanie instytucjom politycznym itd.), zaś odbiorca był źle poinformowany, źle wyedukowany lub w ogóle nieprzygotowany do odbioru sztuki i podobnie, jak artysta również "zetatygowany", to paradoksalnie kontakt ze sztuką stawał się fikcją, nieistotną zarówno dla twórców, jaki i widzów, ale zaświadczyającą o konieczności istnienia instytucjonalnego kontekstu, w którym się rozgrywał. Ponieważ twórców i publiczność łączyły takie służbowe, sformalizowane i "niekompetentne" związki, to głównym efektem istnienia polityki kulturalnej i finansowania sztuki z budżetu państwa było zaspokojenie ambicji i aspiracji największego środowiska twórczego oraz wykazywanie niezbędności istnienia rozbudowanego systemu instytucjonalnego związanego z upowszechnianiem sztuki (a co za tym idzie również niezbędności państwa).

Innymi słowy- największym paradoksem w sprawowaniu polityki kulturalnej przez państwo był fakt, iż w jej efekcie, sztuka, życie artystyczne, instytucje zajmujące się upowszechnianiem sztuki służyły przede wszystkim artystom (którzy wybierali możliwość tworzenia i wystawiania swoich dzieł przed zdolnością mówienia rzeczy istotnych oraz przed kontaktem z publicznością) i państwu (we wskazanych powyżej celach), a nie publiczności (choć to ona, zgodnie z socjalistyczną doktryną, miała być głównym podmiotem tej polityki, to ją państwo chciało edukować, doskonalić, umożliwiać jej awans społeczny i kulturowy i chociaż to ona właśnie, zawsze i ostatecznie, czyni proces tworzenia sztuki celowym i sensownym działaniem).

Cechą charakterystyczną polityki kulturalnej sprawowanej przez państwo wobec artystów i publiczności była ponadto ambiwalencja, którą wywoływały metody jej sprawowania. Politykę kulturalną w okresie PRL-u określały bowiem dwa podstawowe mechanizmy: z jednej strony, było to uwodzenie artystów i publiczności (poprzez takie udogodnienia, jak zapewnianie bezpieczeństwa socjalnego, środków umożliwiających tworzenie, zwolnienie od ryzyka artystycznego niepowodzenia na rynku, dotowanie instytucji upowszechniania sztuki itd.), a z drugiej manifestowanie lub sygnalizowanie przez państwo i jego organy potencjalnej represyjności wobec tych artystów, którzy przekroczą dozwolone (ale nigdy wprost i jasno nie

wyartykułowaną) granicę swobody. Z jednej więc strony państwo umożliwiało więc twórczość i odbiór, ale z drugiej wskazywało na fakt, iż nie wszystko wolno, że ceną za bezpieczeństwo i komfort tworzenia sztuki wolnej formalnie jest brak wolności słowa i samodecydowania. Mówiąc jeszcze inaczej konsekwencją istnienia pozytywnej strony państwowego mecenatu było zdanie na jego łaskę i całkowite uzależnienie od niego, uzależnienie, które jednak nie służyło egzekwowaniu jakichkolwiek postaw ideologicznych, ale raczej wymuszaniu ich braku.

Cały ten artystyczno- polityczny układ, w którym rozgrywała się za sprawą państwa, praktyka artystyczna i upowszechnianie sztuki, można ponadto określić, jako **"wspólnotę w fikcji"**, w fikcji, której twórcami i uczestnikami byli przede wszystkim artyści i państwo. Podporządkowanie polityki kulturalnej państwa przede wszystkim konieczności produkowania uprawomocnień umożliwiających sprawowanie władzy, pomimo jej nielegalności, sprawiało, iż cele zakładane w polityce kulturalnej przez państwo i cele, które rzeczywiście realizowano zupełnie się rozmięły.

Zamiast wspierać- walczono z autentyczną sztuką proletariacką; zamiast popierać sztukę będącą apologią socjalizmu- popierano sztukę nowoczesną zgodną z zachodnimi (a więc burżuazyjnymi i kapitalistycznymi) trendami i systemami myślenia; zamiast popierać związki artystów i klasy robotniczej- utrudniano lub nie nagłaśniano tego rodzaju inicjatyw; zamiast walczyć z komercyjnością sztuki i kulturą popularną- powoli doprowadzano do sytuacji samofinansowania się kultury i promowano rozrywkę i masowe widowiska; finansowano twórczość, ale nie finansowano już upowszechniania sztuki, ograniczając się do rozbudowy systemu instytucjonalnego, który służył przede wszystkim, jako swoje własne uprawomocnienie.

Tego rodzaju sprzeczności można by mnożyć, ale generalnym trendem określającym stosunek państwa wobec kultury, było symulowanie przez nie zdolności do sprawowania kontroli nad życiem artystycznym oraz do sprawowania polityki kulturalnej w jego obrębie, zgodnej z założeniami ustroju socjalistycznego, przy jednoczesnym podporządkowaniu polityki kulturalnej przede wszystkim, powyżej określonym, celom związanym z reprodukowaniem warunków panowania i zaspokajania ambicji środowiska artystycznego.

Socjalistyczna władza udawała więc, że jest zdolna do panowania we wszystkich sferach nad sztuką i życiem artystycznym oraz, że uznaje i wykorzystuje ich integralną rolę w procesie budowania nowego ustroju (choć w najlepszym razie nie przeszkadzała tego typu inicjatywom), podczas gdy głównie wykorzystywała tylko propagandowo sam dyskurs określający zasady i cele powyższego działania.

Podobny proces symulacji miał miejsce w środowiskach artystycznych. Artyści udawali z kolei, że są niezależni, wolni i nowocześni, że żyją w państwie, które nie ogranicza ich swobody, że tworzą sztukę, która jest niezbędnym warunkiem przetrwania społeczeństwa i jego tożsamości i która pozostaje w dialogu ze sztuką światową, podczas, gdy w rzeczywistości byli zależni od państwa w różnych sferach związanych z tworzeniem i upowszechnianiem sztuki, zaś ona sama była w społecznej świadomości wartością całkowicie marginalną, przede wszystkim dlatego, że efekty pracy artystów, nie miały szans na bycie zauważonym przez masową publiczność.

"Wspólnota w fikcji" nie była jednak szkodliwa dla żadnej ze stron, ale paradoksalnie zaspokajała potrzeby zarówno twórców, jak i władzy. Państwo nie dość, że dotowało twórczość i zapewniało większości twórcom bezpieczeństwo materialne, to dodatkowo jeszcze brak zainteresowania procesem upowszechniania sztuki i jakością tego, co działo się w instytucjach do tego powołanych, stwarzał ogromny margines artystycznej swobody, kreował obszar domagający się zagospodarowania przez nieformalne działania środowiska artystycznego, działania całkowicie podporządkowane interesom twórców. " Wspólnota w fikcji" była korzystna również dla władzy, nie tylko dlatego, że sam fakt sprawowania przez nią polityki kulturalnej wypełniał liczne funkcje ideologiczne, ale również dlatego, iż polityka kulturalna, która polegała na jej niesprawowaniu nie mogła stać się podstawą delegitymizacji instancji, która ją urzeczywistniła.

Ta wspólnota w fikcji nie była przypadkowa, ponieważ tylko jako symulacja (zakładająca zgodę i consensus, jako symulacja ukrywająca rzeczywiste interesy) artystyczno- polityczny układ, powołany po 1956 roku mógł istnieć. Tylko w rzeczywistości wyprodukowanej i rozgrywającej się na płaszczyźnie werbalnych deklaracji i propagandowego tekstu świat artystyczny wyprodukowany przez socjalistyczną władzę, mógł istnieć, jako bezkonfliktowa i służąca urzeczywistnieniu nowego ustroju, przestrzeń interakcji pomiędzy artystami i państwem. Świat artystyczny wytworzony w założeniach polityki kulturalnej nie posiadał swojego desygnatu w rzeczywistości, ponieważ w praktyce służył on legitymizacyjnym interesom władzy oraz artystycznym, ambicjonalnym i "rytualnym" celom samego środowiska. Ponieważ, zaś celem partii nie było wprowadzenie w życie zasad ustroju socjalistycznego (bo jego urzeczywistnienie zagrażałoby jej interesom), ale utrzymanie się przy władzy, to polityka społeczna, a więc również polityka kulturalna, nie służyły egzekwowaniu określonych postaw ideowych obywateli, ani przymuszaniu ich do działań wpisanych w "socjalistyczne budownictwo", ale polegała głównie na spreparowaniu instytucjonalnej rzeczywistości odzwierciedlającej potrzeby polityczne partii, rzeczywistości uprawomocnionej poprzez wskazanie na marksistowską doktrynę. Instancją odpowiedzialną za fikcyjność polityki kulturalnej państwa nie był więc partykularny interes polityczny, ale raczej sposób skonstruowania rzeczywistości społecznej, która umożliwiała sprawowanie władzy przez PZPR.

Totalitaryzm tego rodzaju panowania, był głęboko ukryty w pozornie neutralnych ideologicznie instytucjach konstytuujących system społeczny i odpowiedzialnych za zaspokajanie, niepolitycznych zazwyczaj interesów i potrzeb społecznych. To właśnie ta własność systemu politycznego w Polsce pozwalała na skuteczne (bo niewidoczne) sprawowanie władzy w jego obrębie. Reprodukowanie warunków umożliwiających panowanie dokonywało się więc przede wszystkim, poprzez narzucenie reguł życia społecznego, egzekwowanych przez pozornie niepolityczny system instytucjonalny, a nie poprzez policyjny nadzór i propagandową indoktrynację¹⁹⁶. Skuteczność tego rodzaju panowania nie była więc funkcją jego

¹⁹⁶Tego rodzaju mechanizmy były uruchamiane w sytuacjach kryzysowych, kiedy objawiana była arbitralność władzy PZPR oraz kiedy równocześnie stawał się permanentnie niefunkcjonalny system instytucjonalny powołany przez państwo i reprodukujący porządek w którym mogła dominować Partia. Objawienie arbitralności panowania

represyjności, ale przede wszystkim permanentności, wszechobecności. Była więc przede wszystkim funkcją zmonopolizowania życia społecznego i kulturalnego (ale też politycznego i gospodarczego) na warunkach określonych przez partię i zestaleniu się tak spreparowanego kontekstu, jako rzeczywistości obiektywnej, a więc ukrywającej konkretne i partykularne interesy polityczne. Sprawowanie władzy w okresie PRL-u przez Partię można więc określić, jako proces ukrywania faktu jej sprawowania i jednocześnie jej sprawowanie poprzez zinstytucjonalizowanie życia społecznego na zasadach reprodukujących warunki umożliwiające utrzymanie tego panowania.

Rozdział pierwszy: Galeria Krzywe Koło

I. *Galeria Krzywe Koło*- ważniejsze fakty z historii

Historia *Galerii Krzywe Koło* nie zaczyna się, ani nie kończy wraz z powołaniem do istnienia i zawieszeniem działalności tej instytucji. Nie sposób również zamykać okresu jej oddziaływania na życie artystyczne do przedziału 1955- 1965 z kilku co najmniej powodów. Po pierwsze dlatego, iż jej powołanie w 1955 było tylko nadaniem instytucjonalnej formy, określonej statusem galerii, działaniom, które ten fakt poprzedzały i określiły strategię upowszechniania charakterystyczne dla *Krzywego Koła*. Po drugie zamknięcie *Galerii*, w 1965 roku nie oznaczało ani jej fizycznej likwidacji ("a jedynie" zmianę jej kierownictwa), ani zaprzestania procesu realizacji programu, któremu była ona podporządkowana. Po trzecie ograniczaniu historii istnienia *Galerii* do przedziału 1955- 1965 zaprzecza jej bezpośrednia i organiczna zależność od prowadzących tę instytucję, przede wszystkim od postawy społecznej i artystycznej jej kierownika M. Bogusza. *Krzywe Koło* oglądane z tej perspektywy jest po prostu bardzo istotną, ale nie jedyną formą urzeczywistniania jego koncepcji sztuki i życia artystycznego i jednym z wielu narzędzi wprowadzania ich w życie. Po czwarte w końcu symboliczna likwidacja tej instytucji w 1965 roku nie jest związana z końcem oddziaływania osób z nią związanych, jej ideologii i mitu na środowisko artystyczne i procesy określające kształt polskiej sztuki w następnych dekadach.

Galerię Krzywe Koło poprzedzały dwie ważne inicjatywy związane personalnie z prowadzącymi ją i programowo z jej późniejszym statusem. Pierwszą z nich jest Warszawski *Klub Młodych Artystów i Naukowców* utworzony w maju 1947 roku. W skład tego *Klubu*, działającego, co interesujące, pod patronatem finansowym i organizacyjnym *Domu Wojska Polskiego*¹⁹⁷, wchodziły sekcje: teatralna, literacka, naukowa i malarska. Instytucją tą kierował Z. Dłubak, a sekcji malarskiej przewodniczył M. Bogusz, a więc główne postacie w późniejszym prawie o dekadę *Krzywym Kole*. Inicjatywa ta była o tyle ważna dla powstałej w 1955 roku *Galerii*, że to w jej ramach ustalony został obowiązujący w *Krzywym Kole* postulat integracji rozmaitych dziedzin ludzkiej twórczości oraz postulat oparcia twórczości na ideologii marksistowskiej i wyposażenia sztuki w cywilizacyjne posłannictwo. Tu wypracowane zostały również charakterystyczne dla tej *Galerii* formy działania (samizdatowość, funkcjonowanie w oparciu o

¹⁹⁷Ten dziwny mariaż pomiędzy wojskiem i awangardą jest interesujący z perspektywy późniejszej historii *Galerii Krzywe Koło*, ponieważ jest jakby prototypem charakterystycznej dla tej instytucji strategii wpisywania się w niesprzyjające konteksty i wykorzystywania ich zgodnie z własnymi potrzebami i interesami. *Dom Wojska Polskiego* został wykorzystany przede wszystkim jako baza materiałowo- finansowa dla twórców i instytucja, która uzasadniała Klub organizacyjnie. zob. " *Od Klubu Młodych Artystów i Naukowców do Krzywego Koła*. Rozmowa ze Zbigniewem Dłubakiem przeprowadzona w Paryżu, w maju 1989 roku" w: " *Galeria Krzywe Koło*", kat. wyst. retrospektywnej, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1990

bezinteresowną działalność wspólnoty przyjaciół, ekspozycje wzbogacane dyskusjami, odczytami, recytacjami wierszy itd.)¹⁹⁸.

Drugą ważną inicjatywą była powołana pod koniec 1954 roku *Grupa 55*. Jej członkami byli M. Bogusz, Z. Dłubak, K. Sosnowski, A. Zaborowski, A. Szlagier. Pierwszą wystawą tego ugrupowania była ekspozycja zorganizowana na początku roku 1955 w mieszkaniu Z. Bogusza. *Grupa* początkowo wystawiała swoje prace w prywatnych mieszkaniach i pracowniach (nie tylko Z. Bogusza, ale również B. Zbrożyny i Z. Dłubaka), a pierwszym pokazem w prawdziwej galerii był "antyarsenałowy" pokaz prac jej członków w *Salonie Desy* na przełomie sierpnia i września 1955 roku. Wystawa ta była bardzo istotnym wydarzeniem, ponieważ po części stała się przyczyną późniejszej wysokiej społecznej widzialności *Krzywego Koła* (widzialności, wynikającej z przeciwstawienia jego środowiska pokoleniu, będącego symbolem październikowej odwilży- czyli "Arsenału". *Grupa* wypracowała również artystyczny program *Galerii* aktualny co najmniej do 1961 roku- a więc koncepcję sztuki metaforycznej, silnie zintelektualizowanego malarstwa abstrakcyjnego opartego na zreformowanej ideologii awangardowej, wyposażonego w istotne cywilizacyjnie i społecznie posłannictwo¹⁹⁹. Istotność *Grupy 55* dla przyszłego kształtu *Galerii* i jej ideologii wynikała również z przyczyn powołania tej pierwszej: "(...) trudno powiedzieć, aby u podstaw *Grupy 55* leżała jakaś myśl o konsolidacji twórców w skali ogólnopolskiej. Raczej myśleliśmy o możliwości wspólnego działania dla kilku osób(...). To nie była grupa awangardowa, raczej skupienie kilku artystów, którzy korzystali z nowej sytuacji i zapragnęli trochę wolności..."²⁰⁰

Galeria Krzywe Koło powołana została więc przede wszystkim z potrzeby ufundowania płaszczyzny upowszechniania dla sztuki członków *Grupy 55*, ale też za sprawą korzystnej politycznej koniunktury połowy lat pięćdziesiątych. Koniunkturę tę określało przede wszystkim odrzucenie doktryny socrealizmu dominującej w latach 1949- 1955, liberalizacja polityki kulturalnej i społecznej państwa oraz ruch społeczny leżący u podstaw Października 1956. W ten ruch społeczny była wpisana, ale też stymulowała go, idea klubów dyskusyjnych²⁰¹, a więc masowo pojawiających się po 1955 roku przestrzeni swobodnej artykulacji politycznych, społecznych i kulturowych postaw i poglądów²⁰². Najważniejszą i najbardziej mityczną z tych przestrzeni był warszawski *Klub Krzywego Koła*, powołany do życia na początku 1955 roku w pomieszczeniach *Staromiejskiego Domu Kultury*²⁰³. Organizacyjnie, z pomysłu J. Strzeleckiego, *Klub* składał się z sekcji teatralnej, architektonicznej, sekcji diagnostyki społecznej

¹⁹⁸Na temat *KMAiN* zobacz np., ibidem., B. Kowalska "Polska awangarda malarska 1945- 1980", Warszawa 1988, str. 53- 57,

¹⁹⁹zob. "Manifest Grupy 55" w: kat. wyst. *Grupy 55*, Warszawa, VI 1956.

²⁰⁰"W czasie odwilży...", rozmowa A. Turowskiego ze Z. Dłubakiem w: "Odwilż. Sztuka około 1956 r.", kat. wyst. Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1996.

²⁰¹Kluby Dyskusyjne początkowo powstawały z inicjatywy środowiska "Po prostu" jako próba intelektualnej i kulturalnej aktywizacji absolwentów szkół wyższych osiadłych na prowincji, zob.. W. Jedlicki "Klub Krzywego Koła", Paryż 1963, r. "Ruch Klubowy 1955- 57"

²⁰²ibidem ,zob.. także: P. Piotrowski "Odwilż" w: "Odwilż..", op. cit., H. Kotkowska- Bareja "Wielkie nadzieje- początek i koniec *Galerii Krzywe Koło*" w: "Galeria...",op. cit.

²⁰³Instytucjonalną formę *Klubu* poprzedzały regularne spotkania intelektualistów i artystów w mieszkaniu Garzteckich przy ulicy Krzywe Koło, w których uczestniczyli również artyści związani z *Grupą 55*.

(socjologicznej) oraz plastycznej. Kierownikiem tej ostatniej został M. Bogusz. Sekcja ta w 1956 roku usamodzielniała się i przekształciła w *Galerię Krzywe Koło*²⁰⁴.

Choć brakuje bezpośrednich dowodów na jakiegokolwiek inne, poza bliskością przestrzenną, wspólną nazwą i wzajemnym tolerowaniem się, związki pomiędzy *Galerią* i *Klubem*, a przeciwnie istnieją świadectwa o trudnościach, jakie *Galeria* przysparzała *Klubowi*²⁰⁵, to w istocie oba zjawiska łączył identyczny stosunek wobec dokonującej się ówczesnie politycznej transformacji, fakt, iż obie instytucje były rodzajem "wolnościowych" enklaw działających po prostu w różnych sferach rzeczywistości, ale też wspólne dążenie do minimalizowania wpływu państwa na życie społeczne, oddolny charakter inicjatywy i potrzeba jawnej artykulacji interesów.

Podobny był również postulat związków pomiędzy intelektualistami a resztą społeczeństwa, ideał społecznej modernizacji, który przyświecał ich działalności, a także ogólna atmosfera, oparcie funkcjonowania *Klubu* i *Galerii* na kontaktach towarzyskich i nieformalnych.

Pierwsza wystawa miała miejsce w *Galerii* w 1956 roku (*Grupa 55 - 30VI- 27 VIII 1956*), a początkowa działalność *Krzywego Koła* to przede wszystkim funkcjonowanie w roli ramy upowszechniania i popularyzacji twórczości członków *Grupy 55* i integrowanie wokół *Galerii* rodzącego się ruchu nowoczesności. Prowadzący tę instytucję sformułowali jej wyrazisty program, który określał nie tylko ich preferencje artystyczne, ale również zasady organizacyjne²⁰⁶. Konsekwencją ich wprowadzenia w życie była wysoka widzialność społeczna

²⁰⁴Ta nazwa jest zresztą dosyć umowna, ponieważ galeria prowadzona przez M. Bogusza wielokrotnie zmieniała swoją nazwę: *Sekcja Plastyczna Klubu Krzywego Koła* (do 1956 roku), *Galeria Sztuki Nowoczesnej przy SDK- "Staromiejska"* (do 1958), *Galeria Sztuki Nowoczesnej " Krzywe Koło "* (do 1959 roku), *Galeria Krzywe Koło* (do 1962- a więc do momentu likwidacji Klubu), *Galeria Sztuki Nowoczesnej* (do 1965 roku", zob.. B. Wojciechowska " Bogusz i Galeria Krzywe Koło" w: " Marian Bogusz 1920- 1980", kat. wyst., Muzeum Narodowe, CBWA w Poznaniu, 1982, B. Wojciechowska "Galeria Krzywe Koło" w: " Polskie życie artystyczne 1945- 1960", A. Wojciechowski (red.), warszawa 1992, " Kalendarium" w: " Galeria...",op. cit. Utrwalenie instytucji będącej przedmiotem rozważań w tym rozdziale pod nazwą *Galeria Krzywe Koło* w licznych opracowaniach historycznych i szerzej w towarzyszącej im świadomości społecznej wydaje się być jednak nie tylko wygodnym skrótem myślowym, ale wskazuje również na wysokie polityczne nacechowanie dyskusji o tej instytucji, tendencję do bezpośredniego łączenia jej z *Klubem Krzywego Koła* i generalnie z polityczną atmosferą połowy lat 50- tych.

²⁰⁵np.. H. Ptaszkowska w tekście " Przestrzeń sztuki i życia" (w: " Galeria...",op. cit., str. 53),pisze "Przypominam sobie uroczystość wręczenia Stażewskiemu nagrody *Krzywego Koła* za twórczość malarską. Pamiętam konsternację członków *Klubu*, kiedy Stażewski- przedwojenny lewicowiec i anarchista dziękując oświadczył, że za sanacji nigdy żadnej nagrody by mu nie przyznano i że stało się to możliwe dopiero teraz". W. Jedlicki ("Klub Krzywe Koło", op. cit. , r. X " O *Galerii Krzywe Koło*") pisze o wzajemnym tolerowaniu się i " nie wtrącaniu", ale sugeruje również [przytaczając rozmowę pomiędzy A. Małachowskim (prezesem *Klubu*) i J. Kępą (PZPR-owskim działaczem) dotyczącą faktu szokowania radzieckich wycieczek nowoczesnością profilu artystycznego *Galerii* (W. Jedlicki "Klub..", op. cit. str. 155)], iż *Galeria* i jej program, styl działania stały się pretekstem do rozwiązania na początku 1962 roku *Klubu Krzywego Koła*.

²⁰⁶" Prawo do wystawiania mają artyści, którzy poszukują w następujących kierunkach: sztuka niefiguratywna(...) i figuratywna (kreacja wyobrażeniowa operująca metaforą [nadrealizm]". Wykluczeniu ulegają ci artyści, którzy uprawiają sztukę będącą "(...)prostym odbiciem natury, stylizacją, czy transpozycją postfowistyczną czy post kubistyczną" (M. Bogusz " Wyjątki z regulaminu *Galerii Staromiejskiej*", *Plastyka* nr 11/ 1957, zob. też J. Ludwiński " Przeciwko formalizmowi w krytyce", *Plastyka* nr 22/1958.i inne) *Galeria* zaproponowała również taką formę organizacyjną, która stała się pierwowzorem dla popularnych w następnych dekadach galerii autorskich. Prowadzili ją artyści i krytycy, opierała się ona na kontaktach towarzyskich i nieformalnych, była przedsięwzięciem samizdatowym, a sami wystawiający przygotowywali swoje ekspozycje. Bardzo interesującym zapisem w regulaminie *Galerii* był obowiązek pozostawiania przez artystów wystawiających w jej salach jednego z dzieł na poczet przyszłej kolekcji sztuki nowoczesnej.

Krzywego Koła, jego prestiż, ale także względne uniezależnienie się od negatywnej strony mecenatu państwa.

Instytucja ta szczególnie w latach 1956- 58 organizowała w swoich salach wystawowych przede wszystkim ekspozycje pokrewnych *Grupie 55* formacji artystycznych (katowickiej *St- 53*, poznańskich *R-55*, *4F+R* i *E-F*, lublińskiego *Zamku* i innych), wskazywała tradycję wobec której chciała się określać (np. ekspozycja "Prace plastyków warszawskich z *I Wystawy Sztuki Nowoczesnej*, Kraków 1948"- październik 1957), eksperymentowała z wystawami fotografii traktowanej jako autonomiczna dziedzina sztuki (głównie z inicjatywy Z. Dłubaka), organizowała wystawy *Grupy 55* poza Warszawą i nawiązywała na drodze kontaktów towarzyskich współpracę z artystami spoza Polski (jej konsekwencją były wystawy artystów niemieckich, czeskich, jugosłowiańskich w *Galerii*, jak i ekspozycje twórców związanych z *Krzywym Kołem* szczególnie liczne w Zachodnich Niemczech). W tym pierwszym okresie *Galerii* udało się nie tylko zająć centralne miejsce na mapie polskiego życia artystycznego, ale również zintegrować wokół siebie grono przychylnych krytyków (skupionych szczególnie wokół "Przeglądu Artystycznego" i "Plastyki"). Konsekwencją tej współpracy z krytykami była najważniejsza z inicjatyw *Galerii* - cykliczne "Konfrontacje", zorganizowane po raz pierwszy w 1960 roku przy okazji, odbywającego się w Warszawie *VII Kongresu Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA*. "Konfrontacje", powtarzane również w latach 1962, 1963 i 1964, pomyślane były jako cykl wystaw indywidualnych trwających cały rok i zamkniętych wspólna wystawą najciekawszych prac biorących w nich udział artystów, a ich celem była prezentacja najciekawszych zjawisk w polskiej sztuce.

Podobny charakter miała inna cykliczna inicjatywa *Krzywego Koła*- towarzysząca *Międzynarodowemu Festiwalowi Muzyki Współczesnej* "Warszawska Jesień"- wystawa "Argumenty", zorganizowana po raz pierwszy we wrześniu 1962 roku, a powtórzona w roku 1963.

Ciekawą formą komponowania wystaw było łączenie w ramach jednej ekspozycji przedstawicieli różnych dziedzin sztuki, przede wszystkim rzeźby i malarstwa, ale też projektów architektury i fotografii (np. wystawa rzeźb M. Więcek i obrazów M. Bogusza i S. Gierowskiego- grudzień 1958, wystawa członków klubu *MARG*- czerwiec 1958, wystawa rzeźby A. Buraczewskiej i fotografii E. Ciołka- przełom sierpnia i września 1961 i inne), któremu to działaniu przeświecał postulat dialogu pomiędzy różnymi typami ludzkiej twórczości i ich integracji podporządkowanej posłannictwu cywilizacyjnemu.

Nie mniej istotne były wystawy i pokazy indywidualne, które zdominowały działalność *Krzywego Koła* począwszy od roku 1958. *Galeria* zorganizowała mn. ekspozycje prac tak znanych artystów jak E. Rosenstein (styczeń 1958), T. Dominik (maj 1960), T. Brzozowski (październik 1960), H. Stażewski (październik 1960, grudzień 1961), J. Nowosielski (styczeń- luty 1961), R. Ziemiński (kwiecień 1962), Z. Gostomski (luty 1964) i wielu innych. O ogromnej aktywności tej instytucji świadczy fakt, iż w latach 1956- 1965 przewinęło się przez jej sale wystawowe około 300 artystów polskich i zagranicznych, wystawy organizowane były niezmiennie w cyklach dwu-trzy tygodniowych. *Galeria* nie ograniczała się dodatkowo tylko do

organizacji wystaw- wydawano arkusze poetyckie (mn. M. Białoszewskiego i A. Międzyrzeckiego), organizowano koncerty muzyki nowoczesnej odtwarzanej z taśmy, wieczory poezji, dyskusje dotyczące sztuki, wystawy projektów architektonicznych i scenograficznych itd.

Wszystkie te rodzaje aktywności stały się możliwe dzięki bezinteresowności, pasji i zaangażowaniu prowadzącego *Galerię* M. Bogusza, ale także innych związanych z nią artystów. Twórcy, wspólnie z kierownikiem *Krzywego Koła*, sami przygotowywali ekspozycje i po części pokrywali ich koszty, katalogi wydawano na zdobytych w drukarniach odpadach papieru (co często owocowało bardzo interesującą ich formą), a sama działalność *Galerii* miała charakter spontaniczny i nieformalny.

Kryzys *Krzywego Koła* rozpoczyna się w początku lat 60- tych i wynika zarówno ze zmiany polityki społecznej i kulturalnej państwa (której konsekwencją było zamknięcie w lutym *Klubu Krzywego Koła*, likwidacja artystycznych pism przyjaznych *Galerii* lub przebiegające w nich zmiany personalne, niekorzystne zmiany we władzach ZPAP oraz generalne zacieśnianie przez państwo zakresu swobód pozyskanych przez społeczeństwo i artystów w okresie odwilży), jak i z wyczerpywania się formuły artystycznej reprezentowanej przez tę instytucję (a więc informelu i generalniejszego malarstwa). Osoby prowadzące *Galerię*, szczególnie M. Bogusz, wobec tak niesprzyjającego kontekstu polityczno- organizacyjno- artystycznego zaczęły poszukiwać możliwości bardziej efektywnego działania poza Warszawą, w innych formach organizacyjnych. Konsekwencją tych zabiegów jest organizacja cyklicznych plenerów artystycznych w Osiekach (pierwszy z nich odbywa się w 1963 roku), a także *Biennale Form Przestrzennych* w Elblągu (1965)²⁰⁷.

Przy okazji organizacji pleneru w Osiekach, ale też w obliczu zagrożenia bytu *Galerii*, doszło do przekazania w 1963 roku kolekcji zgromadzonej przez tę instytucję Muzeum Okręgowemu w Koszalinie (13 prac) i Muzeum Narodowemu w Warszawie (35 prac). Oba dary stały się bądź rdzeniem, bądź co najmniej ważnym składnikiem kolekcji dzieł sztuki nowoczesnej w obu muzeach.

Ostatnią wystawą mającą miejsce w *Galerii* była, symbolicznie, ekspozycja prac malarskich jej kierownika M. Bogusza (14 VI 1965). Wraz z jego odejściem *Krzywe Koło* przestało praktycznie istnieć jako istotne miejsce na mapie artystycznej Polski. O okolicznościach zakończenia jego działalności E. Gert napisał "Trudne do rozszyfrowania decyzje kierownictwa Domu Kultury doprowadziły ostatnio do przerwania działalności *Galerii*(...). Wszystko wskazuje na to, że będzie to ośrodek malarstwa bezkonfliktowego, *kulturalnego* i *estetycznego*"²⁰⁸.

Jak napisałem na początku tej części rozdziału- likwidacja *Galerii*, polegająca na zmianie jej kierownictwa nie oznaczała końca idei *Krzywego Koła*. Była ona kontynuowana zarówno przez

²⁰⁷ To przeniesienie aktywności *Galerii* na prowincję oznaczało nie tylko odkrycie nowych przestrzeni, charakteryzujących się dużym marginesem swobody i minimalną ingerencją państwa, ale też było wyrazem nowych poszukiwań artystycznych związanych z kształtowaniem przestrzeni i próbami łączenia twórczości z działalnością naukową.

²⁰⁸E. Gert " Co z *Galerią*", *Kierunki* 14 XI 1965.

M. Bogusza, który aż do swojej śmierci, w 1980 roku, był nieustrudzonym animatorem życia artystycznego w Polsce²⁰⁹, ale też przez innych, którzy przejęli wypracowany w *Krzywym Koł* sposób myślenia o galeriach sztuki i wpisali się ze swoją działalnością w przedsięwzięcia będące owocem pracy osób związanych z tą *Galerią*.²¹⁰

II. Zasady działania : *rób swoje; bierz w nawias niesprzyjający swobodzie działania kontekst; wykorzystuj dla swoich potrzeb stworzone przez innych okoliczności.*

1. Niezależność jako wartość absolutna i relacyjna, społeczne i polityczne warunki jej osiągnięcia.

Okres popaździernikowej odwilży, w historii PRL-u, to nie tylko liberalizacja polityki społecznej państwa, eksplozja oddolnych, społecznych inicjatyw i nadziei na urzeczywistnienie ideałów stojących formalnie u podstaw doktryny politycznej określającej ustrój Polski, ale również radykalna zmiana społecznej świadomości i konstytuujących ją elementów. W tym okresie, transformacja jej elementów miała często charakter restytucji i wprowadzenia w życie wartości i interesów, których urzeczywistnienie niemożliwe było w latach 1949- 56, ale które konstytuowały świadomość zbiorową i wyznaczały ówczesną płaszczyznę odniesienia ocen systemu społecznego i polityki partii. Jedną z najistotniejszych z powyższych wartości była "niezależność", definiowana w kategoriach "wolności od" i sprawstwa, a więc jako przede wszystkim zdolność podmiotowego decydowania o indywidualnym sposobie działania i myślenia. Jej wysoka pozycja w hierarchii istotności była nie tylko konsekwencją jej politycznego koncesjonowania i deficytowości w dotychczasowej historii socjalistycznego państwa, ale wynikała również z faktu, iż stanowiła ona konieczny i wyjściowy warunek urzeczywistniania wartości innego rodzaju. Takie cechy, jak bycie niezależnym, niezależne myślenie, niezależność postępowania, po okresie limitowania tych wartości przez zakazy policyjne, administracyjne i cenzuralne w końcu lat 40- tych i na początku lat 50-tych, stały się symbolem popaździernikowych przemian społecznych i politycznych, a ich osiągnięcie podstawowym celem wszelkiego działania. Ponieważ Polski Październik jest często rozpatrywany jako próba konstruowania pierwocin samorządnego społeczeństwa obywatelskiego, to dysponowanie tymi wartościami i podporządkowanie im przebiegu rozmaitych aktywności nie tylko symbolizowało aprobatę dla przemian jakie dokonały się w

²⁰⁹Środowisko artystyczne zawdzięcza mu tak ważne przedsięwzięcia jak wspomniane plenery w Osiekach, czy Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, ale również plenery w Kapkowicach i Rawce, Lubelskie Spotkania Plastyczne, ideę łączenia twórczości z kształtowaniem środowiska człowieka, model galerii autorskich itd.

²¹⁰Bezpośrednimi spadkobiercami Krzywego Koła są osoby związane z późniejszą Galerią Foksal (W. Borowski, H. Ptaszowska, M. Tchorek i inni), ale powszechnie kontynuowany był również , szczególnie w latach 60- tych i 70- tych, model galerii autorskich, których pierwowzorem było właśnie Krzywe Koło. Nie do przecenienia jest rola plenerów w Osiekach: tutaj T. Kantor i W. Borowski wykonywali swoje pierwsze happeningi ,urządzał swoje pokazy J. Bereś, eksperymentowano ze " sztuką niemożliwą" i konceptualizmem tu wypróbowywano również koncepcję sztuki environment, próbowano integrować artystów z architektami, urbanistami i przedstawicielami innych profesji naukowych . Ogromne znaczenie dla środowiska artystycznego miało również I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. Nie tylko było ono bezpośrednim impulsem do masowego odrzucania malarstwa sztalugowego, ale również wyznaczyło nowy etap w polskiej sztuce- pozamalarskich poszukiwań związanych ze sztuką environment, nowymi formami i technikami rzeźbiarskimi, próbami wiązania twórczości artystycznej z nowymi zdobyczami technologicznymi.

Polsce w 1956 roku, ale było również wstępnym, koniecznym i niezbędnym warunkiem powodzenia w urzeczywistnianiu wszelkiego rodzaju oddolnych zamierzeń.

Charakterystyczne jest, że chociaż wartości te były aktualizowane w czasie minimalizacji policyjnych i administracyjnych represji oraz w sytuacji odchodzenia od bezwzględnej tępienia wszelkich politycznych odstępstw wobec ideologicznej doktryny realizowanej przez partię, to proces ten rozgrywał się nadal w ramach wyznaczonych przez państwo. Zrezygnowano przede wszystkim z ortodoksyjnej realizacji stalinowskiej wykładni doktryny marksistowskiej i z prób ufundowania na tej podstawie w pełni skolektywizowanego, kontrolowanego we wszystkich sferach społeczeństwa socjalistycznego. Ten projekt miała zastąpić taka forma systemu, która uwzględniała specyfikę polskiej gospodarki, kulturowej tradycji i ówczesnych nastrojów społecznych. Pociągało to za sobą konieczność odrzucenia zamiaru permanentnej indoktrynacji i inwigilacji, policyjnego eliminowania politycznych odstępstw, na rzecz ograniczania ich zasięgu poprzez kontrolę cenzuralną. Ówczesne władze bowiem, nie tyle zrezygnowały z kontrolowania i nadzorowania życia społecznego, co jedynie zmieniły formę inwigilacji i indoktrynacji. Zmiana ta dotyczyła zarówno celu, jak i form sprawowania kontroli. Państwo i partia pozostawiły sobie więc prawo do kontrolowania życia społecznego, ale zmieniły jego środki oraz zaczęły tolerować odmienne zdanie pod warunkiem, że miało ono ograniczony społecznie zasięg i znaczenie. W tę transformację wpisany był również postulat stymulowania, a nie bezwzględnego narzucania torów społecznych przemian zamierzonych przez państwo.

Choć konsekwencją tych przemian było pojawienie się w słowniku społecznego dyskursu słowa "niezależność" i rozbudzenie nadziei na urzeczywistnienie tej wartości, to jednocześnie państwo, które zachowało sobie prawo do decydowania o jej charakterze i granicach, kontrolowało warunki konieczne dla jej urzeczywistnienia. Tym samym "niezależność", powszechnie pożądana wartość, funkcjonowała prawie wyłącznie na poziomie deklaratywnym, jako ideał, który choć był płaszczyzną odniesienia ocen wszystkich sfer społecznego życia i choć warunkował powodzenie innego rodzaju działań, nie mógł być w takim kontekście politycznym nigdy w pełni zrealizowany.

W podobny kontekst społeczny i polityczny uwikłana była również działalność *Krzywego Koła* i osób związanych z *Grupą 55*. "Niezależność" również w wypadku tego środowiska była postrzegana nie tylko jako podstawowy warunek powodzenia artystycznych zamierzeń i programu społecznego posłannictwa sztuki, ale też jako reguła, która powinna leżeć u podstaw instytucji nowego, rodzącego się świata sztuki. Niezależność jako wartość podstawowa narzuca się jako sposób widzenia tego ugrupowania i Galerii, również ze względu na instytucjonalne ramy i model ich działania. Funkcjonowanie w obrębie Klubu *Krzywego Koła* (symbolu popaździernikowych tendencji wolnościowych), samizdatowy charakter, pionierska rola w inicjowaniu przemian polskiego świata artystycznego, rezygnacja z podporządkowywania się dominującym i modnym kierunkom artystycznym, uparte poszukiwanie własnej formy upowszechniania sztuki, przede wszystkim te elementy zaświadczały o "niezależnym charakterze", głównie, *Galerii Krzywego Koła*.

Powyższe cechy określające sposób funkcjonowania tej instytucji uczyniły "niezależność" synonimem podążania własną drogą bez względu na towarzyszące jej okoliczności, synonimem zdolności utrzymania w niezmiennej formie własnej postawy artystycznej i społecznej, czy w końcu synonimem zdolności do samodzielnego, nie stymulowanego, ani nie limitowanego, działania. "Niezależność" w wypadku Galerii jest więc nie tylko zdolnością sprawstwa umożliwiającą realizację społecznego i artystycznego programu, ale też warunkiem i specyficzną formą sprawowania władzy nad pewnym lokalnym kontekstem.

Ten, określony powyżej, pozytywny wymiar urzeczywistniania warunków swobody działania zakłóca fakt, iż wobec politycznego koncesjonowania "niezależności", w wypadku *Krzywego Koła*, ale też innych środowisk twórczych, uległa ona absolutyzacji i jako taka przekształciła się, paradoksalnie, przede wszystkim w narzędzie pozyskiwania społecznego autorytetu. Realizacja pełnej politycznej, społecznej i ekonomicznej niezależności nie była możliwa, dlatego też, pomimo jej absolutyzacji jako podstawowego warunku wszelkich innych działań, miała ona na płaszczyźnie jej urzeczywistniania zawsze charakter relacyjny, a tym samym przekształciła się przede wszystkim w narzędzie określania artystycznej i społecznej doniosłości poczynąń środowisk twórczych.

Niemożliwość osiągnięcia stanu pełnej niezależności i instrumentalizacja tej wartości jako źródła ocen, doprowadziły do stanu, w którym dysponowanie jej namiastkami, czy choćby emitowanie sygnałów świadczących o jej posiadaniu, było warunkiem pozyskiwania wysokiej społecznej i artystycznej wiarygodności. Polityczny kontekst tych procesów określony powyżej sprawił, iż niemożliwe było dysponowanie niezależnością w jej podstawowych wymiarach- niezależności politycznej, wolności słowa i działania w sferze społecznej, dlatego też środowiska twórcze bądź zadowalały się jej substytutami (niezależność politycznych postaw na płaszczyźnie kontaktów towarzyskich lub w kręgu izolowanych społecznie grup, niezależność ekonomiczna, swoboda manifestowana przez formalną nowoczesność dzieł itd.) lub poszukiwały takich form działania, które jednocześnie pozwalałyby na jej osiągnięcie i nie prowadziły do konfliktu z ramą tego procesu określoną przez państwo. "Niezależność" z powodów określonych powyżej stała się w latach 50-tych, ale też w następnych dwu dekadach, istotnym elementem strategii upowszechniania sztuki. O tych nowych strategiach działania pisze M. Głowiński "Wstępny warunkiem niezależności było(...)dokonanie dwu prostych, ale ważnych w skutkach operacji. Pierwszą z nich określiłbym jako wzięcie PRL-owskiego świata w nawias, a więc niekoniecznie negowanie go w akcie buntu czy świadomej opozycyjnej krytyki, lecz przyjęcie, że cała oficjalność (...)nie ma wpływu na to, co się robi. (...) Operacja druga ściśle wiąże się z pierwszą. Wynika ona z tego, co nazwałbym autentycznością. Sformułować ją można tak: niezależnie od tego, co się dzieje, bez względu na to, jaka jest polityka kulturalna, robię swoje, robię to, w czym mogę być sobą. Nie udaję innego, niż jestem, robię to, co mógłbym robić w każdej sytuacji politycznej, społecznej historycznej"²¹¹. Te dwie zasady: robić swoje, brać PRL-owską rzeczywistość w nawias i działać tak, jakby ona nie istniała oraz trzecia: "wykorzystywanie sytuacji kreowanych przez innych, koniunktur politycznych, czy interesów państwa dla własnych

²¹¹M. Głowiński " PRL-owskie mity i realia" w: " Spór o PRL", Kraków 1996, str. 40- 41.

celów doskonale opisują charakter działań *Galerii Krzywego Koła*. Określają również specyfikę strategii wypracowanych w jego ramach a podporządkowanych pozyskiwaniu własnej niezależności.

2. Rób swoje

Galeria Krzywe Koło i wypracowane tutaj strategie działania na płaszczyźnie społecznej i artystycznej oraz sam fakt jej istnienia w takiej, a nie innej postaci zaprzeczają obiegujacej i wysoce zmitologizowanej opinii, upowszechnianej przede wszystkim przez środowiska twórcze, o koncesjonowaniu i kontrolowaniu przez państwo w okresie PRL-u, wszystkich poczynań artystycznych. Analiza działań tej instytucji pozwala dostrzec, iż pomiędzy ówczesnym władzami a artystami nie istniał prosty dychotomiczny układ podległości, ale wskazuje na fakt, iż artyści i prowadzący tę Galerię prowadzili z władzami, zarówno na płaszczyźnie lokalnej, jak i w odniesieniu do polityki kulturalnej, interakcyjną grę, w której stawką było właśnie maksymalizowanie niezależności. Co istotniejsze niezależność nie miała w tym wypadku charakteru wyłącznie formalnego, nie była tylko i wyłącznie fasadowym emblematem zaświadcującym o wiarygodności poczynań twórczych, ale była środkiem umożliwiającym realizowanie przedsięwzięć wynikających z programu *Krzywego Koła*. Wolność i autonomia w wypadku tej instytucji traciły swój wyłącznie symboliczny charakter, stając się koniecznym warunkiem działalności Galerii.

Interesujący i zaprzeczający opinii, iż nie tyle głównym co jedynym zagrożeniem tej niezależności było państwo i jego polityka kulturalna oraz społeczna, był fakt, iż gra o autonomię w wypadku *Krzywego Koła* toczyła się również ze środowiskiem artystycznym. Stawką w tej grze była możliwość uprawiania sztuki zaangażowanej, walka o uprawomocnienie własnej drogi poszukiwań artystycznych oraz o prawo do lokalnej odrębności twórczej. Osoby związane ze środowiskiem *Krzywego Koła* do potykania się ze środowiskiem na płaszczyźnie artystycznej i instytucjonalnej zmuszał specyficzny kontekst kulturowy polskiej sztuki po 1956 roku. Kompromitacja socrealizmu, czy szerzej wszelkich form zaangażowanej politycznie sztuki i związany z nią kryzys awangardowego etosu oraz uprawomocnienie na płaszczyźnie wyborów społecznych, czy wręcz etycznych, jako jedynie możliwych sposobów uprawiania sztuki, z jednej strony malarstwa ekspresjonistycznego (pokolenie "Arsenału"), a z drugiej prób równania do ówczesnych tendencji sztuki światowej - informelu (środowisko krakowskie, a po 1957 roku większość środowiska artystycznego), utrudniało indywidualne poszukiwania, niezwiązane z tymi opcjami.

Dlatego też środowisko *Krzywego Koła*, które zaproponowało "sztukę metaforyczną"²¹², silnie umiejscowioną w lokalnym kontekście i (choćby programowo) społecznie zaangażowaną, zmuszone było do poszukiwania sposobów umożliwiających realizację tego programu poza instytucjonalnym kontekstem zdominowanym przez dwie powyżej określone opcje. Zarówno na płaszczyźnie społecznej i politycznej rozgrywania się sztuki, jak i na płaszczyźnie artystycznej,

²¹²" Sztuka metaforyczna" wymierzona była we wszelkie formy artystycznego estetyzmu (głównie kapizmu), a nawiązywała do polskiej tradycji awangardowej (konstruktywizm i surrealizm). Zgodnie z jej założeniami obraz miał przestać funkcjonować jako obiekt kontemplacji, czy innych przeżyć estetycznych, a stać się tylko i wyłącznie sposobem przekazywania myśli malarza- odbiorcy. Stąd postulat sprowadzenia środków obrazowania do minimum (a więc podporządkowanie ich funkcji komunikacyjnej dzieła), tworzenie dzieła rozumiane jako proces intelektualny (metodyczność tego procesu) i uczynienie "metafory" głównym problemem sztuki. zob.. "Manifest Grupy 55", op. cit.

usiłowano więc ukonstytuować rodzaj "trzeciej drogi", przestrzeni, w której mógłby zostać wprowadzony w życie program artystyczny *Galerii Krzywe Koło*. Poszukiwano w działaniu sposobów omijania zarówno krępujących swobodę konsekwencji działań państwa, jak i utrudniającego indywidualne wybory społeczne, etyczne i artystyczne stylu postępowania większości środowiska²¹³. W istocie więc działania *Galerii* wymierzone były w nowy rodzaj konformizmu, który pojawił się w okresie poodwilżowym. Konformizmu poziomego, a więc uległości wobec opinii środowiska, który prowadził do identycznej jednolitości postaw społecznych i artystycznych, jak w wypadku socrealizmu²¹⁴. Charakterystycznym elementem stylu przewycięzania przez *Krzywe Koło* tego konformizmu była instrumentalność tego rodzaju zabiegów oraz a traktowanie ich jak narzędzi wprowadzania w życie własnego programu. Podobnie- próby wyjścia poza prawomocny i obowiązujący w środowisku zakres możliwych wyborów artystycznych i społecznych pozbawione były kontestacyjnego wymiaru, nie były więc nastawione na unieważnienie puli dozwolonych ówczesnie wyborów artystycznych. W działaniach *Krzywego Koła* dominuje przede wszystkim rodzaj pracy organicznej i pozytywne próby ukonstytuowania własnego kulturowego i instytucjonalnego kontekstu rozgrywania się sztuki.

Celem działań *Galerii* było więc urzeczywistnienie takiej płaszczyzny upowszechniania sztuki, na której po pierwsze ograniczono do minimum ingerencję państwa, a po drugie, która umożliwia realizowanie własnego, odrębnego od dominujących i prawomocnych tendencji, programu artystycznego. Ten program określony przez zasadę "robić swoje niezależnie od tego, co dzieje się wokół" realizowany był poprzez dwa ściśle powiązane ze sobą działania:

- a\ budowanie alternatywnego świata sztuki- a więc poszukiwanie nowych, niezależnych od oficjalnych i kontrolowanych przez państwo, ram upowszechniania sztuki, sposobów jej prezentacji,
- b\ rozwijanie dyskursu teoretycznego i krytycznego związanego z tym nowym instytucjonalnym kontekstem, pełniącemu funkcję uzasadniającą powyższe ("a") działania.

W jaki sposób realizowano te działania, w jakim kontekście i za sprawą jakich okoliczności były one możliwe, jakich środków używano, aby je urzeczywistnić?

- ad a\ Program artystyczny *Galerii Krzywe Koło*, znacznie różniący się od tendencji dominujących w ówczesnym życiu artystycznym oraz towarzyszące mu działania nie były po prostu próbą upowszechnienia jakiejś nowej artystycznej opcji, próbą zmiany prawomocnych sposobów

²¹³O konformizmie i łatwości przyjmowania modnych tendencji artystycznych- nowoczesności, pisali mn. związany z Krzywym Kołem A. Wojciechowski i J. Bogucki (zob. A. Wojciechowski " Ostrożnie- świeżo malowane", *Przegląd Artystyczny*, nr 2/ 1957 , J. Bogucki " 9 lat później ", *Przegląd Artystyczny* nr 6/ 1957) zaś uwagi o niskim poziomie artystycznym i manipulacjach politycznych związanych z " Arsenalem" znaleźć można w książce A. Wojciechowskiego " Młode malarstwo polskie 1944- 1974", Warszawa 1975, r. " Pokolenie koegzystencji", wywiadach udzielonych przez Z. Dłubaka (zob.. " Sztuka jest zbiorem mitów" w : W. Wierzchowska " Autoportrety", Warszawa 1990, " Od Klubu Młodych Artystów i Naukowców do Krzywego Koła" w " Galeria...",op. cit.), czy też w bloku tekstów poświęconych tej wystawie zamieszczonym w piśmie *Kresy* (nr 12/ 1992) i w wielu innych.

²¹⁴Ten proces ujednolicania postaw miał swoje podstawy również w działalności krytyków w tamym okresie i objawiał się w bezkrytycznej apologii wszelkich form sztuki nowoczesnej, powodowanej raczej wyborami etycznymi, czy społecznymi, raczej niż preferencjami artystycznymi. zob. np.. A. Wojciechowski " Ostrożnie...", op. cit.

definiowania sztuki, czy też usiłowaniami skierowanymi na przekształcenie istniejącego świata artystycznego. Ich cel można określić natomiast jako próbę ukonstytuowania całkowicie nowej i zupełnej, zarówno w wymiarze instytucjonalnym, jak i artystycznym, płaszczyzny upowszechniania. Ten nowy "świat artystyczny", co interesujące, wydaje się być alternatywny zarówno wobec oficjalnej płaszczyzny upowszechniania sztuki nadzorowanej przez państwo, jak i wobec inicjatyw związanych z omówionymi powyżej środowiskami artystycznymi. Wyjściowym i podstawowym warunkiem podjęcia wysiłku jego tworzenia było milczące przyzwolenie władz oraz wpisanie tego działania w negatywnie określoną przez państwo ramę funkcjonowania sztuki- a więc pod warunkiem przestrzegania zakazów cenzuralnych, tabu politycznej krytyki oraz przy zgodzie na minimalizację społecznej istotności. Argument ten wspiera fakt, iż alternatywny świat artystyczny wykreowany w *Krzywym Kole* istniał tylko przez krótki okres czasu (1956- 1960), a więc wpisany był w poodwilżową koniunkturę polityczną, w którą osoby związane z *Galerią* włączyły się ze swoimi celami. Nie oznacza to jednak, że rekonstruowany tu alternatywny kontekst upowszechniania i obiegu sztuki były rezultatem polityczno- społecznego zbiegu okoliczności i biernego poddania się historycznym wydarzeniom. Przeciwnie- jego zaistnienie w ówczesnej sytuacji politycznej wymagało nie tylko podejmowania aktywnych działań umożliwiających zachowanie jego istoty, ale także zmuszało do wypracowywania złożonych strategii pozwalających na zachowanie jego względnej niezależności wobec państwa. Najistotniejszymi cechami tego typu działań były:

- samizdatowy charakter tej instytucji, oparcie organizacyjnej i programowej sfery jej działania na społecznej pracy i zaangażowaniu osób prowadzących *Galerię* (przede wszystkim M. Bogusza). *Galeria*, jak wynika z relacji osób związanych z nią, prawie pozbawiona była wsparcia finansowego, czy materialnego ze strony państwa²¹⁵. Wystawy i ekspozycje organizowane były siłami samych prowadzących *Galerię* i wystawiających tu artystów. Koszty wydawania katalogów i zaproszeń, czy arkuszy poetyckich minimalizowano drukując je na odpadach poligraficznych²¹⁶ i w zaprzyjaźnionych wydawnictwach, dyskusje i pokazy miały charakter spotkań towarzyskich, rozgrywających się na płaszczyźnie pozainstytucjonalnej, pozainstytucjonalny charakter miały też liczne artystyczne "wojaże- misje" osób związanych z *Galerią* podporządkowane popularyzacji sztuki nowoczesnej poza Warszawą itd. Pasja i zaangażowanie Bogusza podkreślane przez bardzo wielu komentatorów działalności *Galerii*²¹⁷ oraz samizdatowy charakter procesu upowszechniania, czy popularyzacji propagowanych przez *Krzywe Koło* artystycznych idei i tendencji w sztuce, były podstawowym warunkiem minimalizowania negatywnych konsekwencji państwowego mecenatu, a przede wszystkim ograniczały efektywność mechanizmów kontrolnych stosowanych przez władzę. Choć więc cały ten proces ustanawiania względnej niezależności wpisany był w polityczną koniunkturę, to

²¹⁵ zob. np.. H. Kotkowska- Bareja " Wielkie nadzieje- początek i koniec Galerii Krzywe Koło" , A. Wojciechowski " Marian i jego galeria", rozmowa ze Z. Dłubakiem " Od Klubu..."przeprowadzona przez B. Askanas- wszystkie teksty w : " Galeria...", op. cit.. i inne

²¹⁶ zob.. A. Wojciechowski " Marian ...", op. cit..

²¹⁷ ibidem, B. Wojciechowska " Bogusz i Galeria Krzywego Koła", K. Sosnowski " Wspomnienie o Marianie" , oba teksty w: " Marian Bogusz 1920- 1980 ", op. cit. W. Borowski " Wspomnienie o Marianie Boguszu" w : "Galeria..", op. cit..

skutki tego działania wymykały się instrumentalnym zabiegom władzy, poprzez przeniesienia go w sferę pozainstytucjonalnych kontaktów towarzyskich. Oparcie działań *Galerii* na kontaktach towarzyskich i nieformalnych nie tylko umożliwiło więc organizowanie wystaw praktycznie bez pomocy finansowej państwa, ale miało również inne konsekwencje. Po pierwsze stworzona została płaszczyzna nieskrępowanej dyskusji o sztuce i życiu społecznym pozostająca poza zasięgiem cenzury. Po drugie w ten sposób ukonstytuowane zostało silne środowisko opiniotwórcze decydujące nie tylko o preferencjach programowych samej *Galerii*, ale też weryfikujące działania innych środowisk twórczych z perspektywy stopnia ich uwikłania w polityczny kontekst nadzorowany przez państwo²¹⁸.

- funkcjonowanie w obrębie *Klubu Krzywego Koła*. Taki kontekst działania *Galerii* nie tylko zaświadczał o "politycznej poprawności" tej instytucji, ale wyposażał ją w funkcje identyczne do tych, jakie wypełniały w tamtym czasie powstające masowo kluby dyskusyjne²¹⁹. Dzięki temu kontekstowi funkcjonowania *Galerii*, mógł zaistnieć, po pierwsze, silny ośrodek opiniotwórczy. Funkcjonował on nie tylko jako główny mechanizm zabezpieczający przed polityczną indoktrynacją władz, ale również jako miejsce, w którym możliwe było zredagowanie na nowo obowiązujących w środowisku artystycznym skal wartościowania dotyczących postaw społecznych i sztuki. Konsekwencją tego faktu było, po drugie, wykształcenie silnego mechanizmu kontrolnego właśnie w postaci opinii środowiska. Mechanizmu, który zawężał pole możliwych wyborów artystycznych i etycznych, a tym samym utrudniał podejmowanie działań sprzecznych z interesami środowiska. Polityczna wiarygodność *Galerii* wynikająca między innymi ze związków z *Klubem Krzywego Koła* sprawiła również, po trzecie, iż możliwe było ukonstytuowanie bardzo silnej i neutralnej politycznie płaszczyzny popularyzacji sztuki nowoczesnej.

- poszukiwanie nowych form upowszechniania sztuki. Działania *Krzywego Koła* nastawione było na stworzenie warunków takiego procesu obiektywizacji artystycznych artefaktów, który dokonywałby się z pominięciem oficjalnego świata artystycznego oraz w nowych i nieobecnych w nim formach. Formach odpowiadających przede wszystkim programowi *Galerii*.

Służyły temu wyjazdowe wystawy artystów związanych z *Galerią* organizowane przez nią w nietypowych miejscach (np. KMPiK²²⁰) lub wystawy pozawarszawskich grup artystycznych mające miejsce w *Galerii*. W budowaniu tego "drugiego obiegu sztuki" nie ograniczono się do polskiego kontekstu. W oparciu o kontakty towarzyskie i z pominięciem państwowych instytucji odpowiedzialnych za wymianę kulturalną z zagranicą zorganizowano w *Krzywym*

²¹⁸ To przesunięcie działań w sferę kontaktów towarzyskich, choć pozornie tylko związanych z procesem upowszechniania sztuki, ale również silnie nacechowanych politycznie jest też rodzajem metodologicznej nauki ze udzielonej przez pojedynczych członków społeczeństwa, ponieważ wskazuje na bezradność i nieadekwatność socjologicznych, historycznych, czy politologicznych analiz tamtego okresu opartych na kategoriach systemowych, oficjalnych źródłach i dokumentach czy na myśleniu o życiu społecznym w perspektywie obiektywnych procesów i ich konsekwencji. Wiele zjawisk rozgrywających się w przestrzeni publicznej zostało bowiem "podwójnie zakodowanych", poprzez ich zakorzenienie w sferze prywatnej i pozainstytucjonalnej. Fakt ten sprawiał, iż ich znaczenie trudno oceniać rozpatrując je wyłącznie z perspektywy obiektywnych konsekwencji systemowych i poprzez analizę instytucjonalną.

²¹⁹ zob. W. Jedlicki "Klub Krzywego Koła", op. cit., r II "Ruch klubowy 1955- 1957".

²²⁰ wystawa grup 55, R- 55, St- 53 w Poznaniu w 1956 roku.

Kole między innymi wystawy artystów niemieckich, czeskich i francuskich²²¹, zaś artyści związani z tą *Galerią* na podobnych zasadach wystawiali przede wszystkim w zachodniej części Niemiec²²².

W działania *Galerii* wpisana była również próba stworzenia niezależnego i wzorowanego na przedwojennej kolekcji "a. r."²²³ - muzeum sztuki. Podstawy dla tego działania fundował, wspominany we wstępie do tej części pracy, przepis zawarty w regulaminie *Galerii*, zgodnie z którym każdy wystawiający tu artysta miał obowiązek pozostawienia na poczet przyszłej kolekcji jednego ze swoich dzieł²²⁴. Inicjatywa ta wykraczała już swoim znaczeniem poza konieczne ramy procesu upowszechniania sztuki i może zostać zinterpretowana, bądź jako wypełnianie luki, jaka zaistniała w polskim muzealnictwie (brak muzeów sztuki nowoczesnej oraz przypadkowość tworzenia kolekcji współczesnych dzieł w istniejących muzeach), bądź jako próba stworzenia podstaw dla niezależnego od państwowego ruchu muzealnego i budowania na tej podstawie "alternatywnej" historii polskiej sztuki.

Do nowych form upowszechniania sztuki należały również wszystkie działania podporządkowane postulatowi integracji sztuk oraz integracji sztuki i nauki, czy innych form wiedzy. W ten typ działań wpisana była również tradycja organizowania towarzyszących wystawom odczytów, pokazów projektów przestrzennych, koncertów muzycznych, recytacji poezji i dyskusji. Równie nowatorski charakter miały ekspozycje pomyślane jako dialog nie tylko pomiędzy poszczególnymi artystami, ale też pomiędzy różnymi rodzajami sztuki. W czasie "Konfrontacji" i "Argumentów", czy też innego rodzaju "wystaw syntetycznych", swoje prace prezentowali obok siebie rzeźbiarze, graficy i malarze, będący dodatkowo przedstawicielami całego spektrum możliwości zawartych w określeniu "sztuka nowoczesna". W *Galerii Krzywe Koło*, głównie za sprawą Z. Dłubaka, wypróbowywano również ideę wystaw fotograficznych oraz konsekwencje wynikające z traktowania jej jako pełnoprawnego środka artystycznej wypowiedzi.

Podobnie nowatorski charakter miał sam model *Galerii*- pionierski wobec dominujących w latach 70- tych *Galerii* autorskich, ale też zainicjowane u schyłku istnienia *Galerii*- plenery artystyczne (które później w latach 60- tych i 70- tych stały się bardzo popularną formą obiegu artystycznych idei).

- centralizacja polskiego środowiska artystycznego wokół *Galerii Krzywe Koło* w pierwszych latach po październikowym przełomie było jednym z nielicznych miejsc, gdzie wystawiano

²²¹ zob. np.. wyst. prac plastyków czechosłowackich- " Grupy Maj 1957" (czerwiec 1958), wystawa artystów niemieckich w listopadzie 1958 roku, wyst. " Malarstwo PHASES" (październik 1959), polsko- czeskie " Argumenty" (1962) i inne.

²²² zob. " wędrująca" wystawa artystów związanych z Krzywym Kołem w Monachium, Bonn, Karlsruhe, Frankfurt nad Menem, Hanowerze, Dusseldorfie w 1958 roku, czy " Wystawa *Galerii Sztuki Nowoczesnej Krzywe Koło*" we wrześniu 1958 w Wuppertalu- relacje i recenzje z wystaw -M. Bogusz (wybór), *Przegląd Artystyczny* nr 4/1959..

²²³ zob.. *Kolekcja sztuki XX w., w Muzeum Sztuki w Łodzi*, kat. wyst., Galeria Zachęta 6.05-2.05.1991., zwłaszcza tekst S. Fauchereau pt. *Grupa "a.r." czyli Atlantyda*.

²²⁴ zob.. M. Bogusz " Wyjątki z regulaminu *Galerii Staromiejskiej*" ,op. cit.. . Stworzona dzięki temu przepisowi kolekcja sztuki nie stała się ostatecznie początkiem Muzeum Sztuki Nowoczesnej, ale została w 1963 roku przez M. Bogusza, w związku z organizowaniem przez niego pierwszego pleneru w Osiekach, przekazana Muzeum Okręgowemu w Koszalinie

sztukę nowoczesną. Za sprawą nieobecności w Polsce innych tego typu *Galerii* i na skutek niskiej liczebności środowiska artystów nowoczesnych, ale też za przyczyną bardzo ekspansywnych działań *Galerii* poza Warszawą²²⁵, w jej salach wystawiali w zasadzie wszyscy twórcy uważający się w połowie lat 50- tych za awangardowych, czy współczesnych. Dodatkowo *Galeria* nie unikała też artystycznego ryzyka, co powodowało, iż debiutowało tu bardzo wielu nieznanych dotąd twórców²²⁶. Istotny był również fakt, iż z *Krzywym Kołem* związani byli najbardziej wpływowi ówczesnie krytycy, a sami prowadzący tę instytucję publikowali liczne teksty krytyczne. Konsekwencją tego silnego związku z różnymi pismami było zajęcie przez *Galerię*, funkcjonującą poza oficjalnym obiegiem i w poprzek dominujących w środowisku postaw, pierwszoplanowego miejsca w polskim życiu artystycznym. W krótkim czasie, praktycznie bez wsparcia władz, stała się ona najbardziej prestiżowym miejscem prezentacji sztuki, a wystawianie w niej wstępnym warunkiem zaistnienia w polskim życiu artystycznym.

Za sprawą powyżej określonych działań *Galeria* dokonała swoistej decentralizacji polskiego życia artystycznego, umożliwiając tym samym zaistnienie w stolicy (a więc również w świecie artystycznym) artystów z mniejszych ośrodków, inspirując rodzenie się ugrupowań artystycznych na prowincji, a minimalizując wpływy środowiska warszawskiego. W ten sposób, poprzez decentralizację polskiego życia artystycznego i stworzenie "alternatywnego obiegu sztuki", doszło jednak (paradoksalnie!) do centralizacji środowisk twórców nowoczesnych wokół *Galerii*. Integracja artystów i krytyki wokół *Galerii* dokonująca się, co istotne dla autentyczności tego ruchu, za sprawą oddolnych działań samych twórców i krytyków, zaś z pominięciem ingerencji państwa, doprowadziła również do nowego ustrukturyzowania świata artystycznego. Ustrukturyzowania, które pozbawiało możliwości wpływania na życie artystyczne przedstawicieli koloryzmu i socrealistów, ale też promowanych po cichu przez władzę twórców z pokolenia "Arsenału". Istotne jest jednak to, iż strukturyzacja ta miała charakter naturalny, odzwierciedlała rzeczywisty rozkład interesów samych twórców, wartość ich sztuki i jej ocenę dokonaną wewnątrz środowiska. W ten sposób, za sprawą działań *Krzywego Koła* zaistniał autonomiczny świat artystyczny, nieformalny, ale podporządkowany interesom samych twórców. Artyści objęci jego zasięgiem, chociaż wystawiali również w oficjalnych ramach upowszechniania, korzystali z pomocy państwa, to swoją pozycję w ramach świata sztuki, w którym rozgrywały się te działania, zawdzięczali uczestnictwu w "drugim obiegu sztuki" organizowanym przez *Krzywe Koło*. Konsekwencją tej "centralizacji przez decentralizację" było zaistnienie w polskim życiu artystycznym środowiskowego ruchu, który, choć swój początek miał w pozaoficjalnych działaniach *Galerii Krzywe Koło* i stworzonym przez nią świecie artystycznym, to doprowadził do nowej strukturyzacji środowiska, wypromował artystów i

²²⁵Galeria organizowała zarówno wystawy Grupy 55 poza granicami Warszawy, jak i wspólne ekspozycje tego ugrupowania i podobnych mu podmiotów życia artystycznego (np.. wspólne wystawy z Grupą St- 53, R- 55 w Szczecinie w 1957 roku, czy w Poznaniu w 1956 roku), a także liczne wystawy ugrupowań z poza Warszawy w siedzibie krzywego koła (np.. wystawa lubelskiej grupy " Zamek" w 1957 roku, czy liczne wystawy artystów krakowskich)

²²⁶np.. R. Ziemiński, Z. Gostomski, A. Pniewska i wielu innych, zob.. też E. Gert " Co z *Galerią?*", *op. cit.*

krytyków, którzy nadawali ton polskiemu życiu artystycznemu w późniejszych latach. Oparte na pozaoficjalnych i towarzyskich kontaktach działanie *Galerii* i związanych z nią osób, działanie pozaintytucjonalne, doprowadziło więc dzięki jego konsekwencji, do zmian instytucjonalnego kontekstu funkcjonowania sztuki nadzorowanego przez państwo, ujawniając tym samym potencjalną siłę zawartą w nie-publicznej sferze funkcjonowania sztuki.

Działanie to miało jeszcze jedną istotną konsekwencję. "Alternatywny świat sztuki", konstruowany przez osoby i środowiska związane z *Galerią*, tracił swoją instytucjonalność i przestawał być, pomimo swego wyodrębnienia z zakresu innych społecznych praktyk, przestrzenią walki o prestiż i autorytet. Jego powołanie określała bowiem konieczność ufundowania instytucjonalnej podstawy upowszechniania sztuki przez środowiska, które bądź nie posiadały dostępu do oficjalnych (nadzorowanych przez państwo) ram tego procesu, albo uważały je za zagrożenie dla własnej twórczości.²²⁷ "Alternatywny świat sztuki", choć ostatecznie doprowadził do nowej strukturyzacji środowiska artystycznego, to ze względu na opresyjny charakter kontekstu, który był przyczyną jego powołania, tracił swoje istotne własności. Z kulturowo sankcjonowanej przestrzeni walki o prestiż i autorytet stawał się głównie podstawą walki o prawo do urzeczywistniania programu artystycznego środowisk skupionych wokół *Galerii* i ramą procesu upowszechniania sztuki tworzonej przez nie. Tę zmianę formalnych własności świata artystycznego wzmocniło oparcie "alternatywnego obiegu sztuki" o kontakty pozainstytucjonalne i towarzyskie, uczynienie głównym środkiem kontrolnym opinii środowiska, ale też brak wyraźnych działań kontestacyjnych wymierzonych w przedstawicieli innych opcji sztuki nowoczesnej²²⁸.

ad b\ Określonym powyżej działaniom na płaszczyźnie instytucjonalnej i artystycznej towarzyszyły próby ukonstytuowania dla nich uzasadnienia teoretycznego w postaci dyskursu krytycznego rozwijanego bądź przez samych prowadzących galerię, bądź przez krytyków z nią związanych. Główną płaszczyzną upowszechniania wiedzy dotyczącej sztuki i działań realizowanych w *Galerii* było najważniejsze pismo artystyczne w drugiej połowie lat 50-tych, "Przegląd Artystyczny", kierowany przez A. Wojciechowskiego. Artykuły poświęcone programowi i wystawom mającym miejsce w *Galerii*, pojawiały się też w "Przeglądzie Kulturalnym", "Nowym Nurcie", "Kulturze", "Plastyce" (dodatek do "Życia Literackiego"), "Stolicy", "Trybunie Ludu" i wielu innych pismach²²⁹. Charakterystyczne modusem tej powszechnej

²²⁷Proces ten rozgrywał się w dwu etapach:

1. próba stworzenia warunków upowszechniania dla Grupy 55 - Galeria powstała jako konsekwencja działań tej formacji - poszukiwania miejsca w którym mogłaby ona prezentować swoje prace. (zob.. " W czasie odwilży", rozmowa A. Turowskiego z Z. Dłubakiem w: " Odwilż.", op. cit..

2. po 1956 -próba ufundowania podstawy dla rodzącego się ruchu nowoczesnych w Polsce, a więc właściwej formy "alternatywnego świata sztuki"

²²⁸Określenie " alternatywny" w wypadku świata sztuki konstruowanego wokół *Galerii* jest bardzo trafne, ponieważ jego ufundowanie nie miało na celu wyeliminowania z polskiego życia artystycznego jakiegokolwiek artystycznej opcji, ale wyrażało konieczność istnienia ich maksymalnie pluralistycznego zestawu. Omawiane w tej części instytucjonalne ramy procesu upowszechniania sztuki nie był więc wymierzone w kogokolwiek, ale były wyrazem afirmacji wielości artystycznych wypowiedzi i zapewniały podstawy dla urzeczywistnienia tego stanu. W wyniku tego typu działania oficjalny świat artystyczny miał nie tyle zostać zdestruowany, co wzbogacony o jeszcze jedną (o dodatkową) jego wersję- całkowicie podporządkowaną jednak interesom artystów.

²²⁹Analiza recenzji prasowych dotyczących wystaw mających miejsce w *Galerii* i innych typów jej działalności, pozwala dostrzec, iż nie tylko instytucja ta była centralnym miejscem upowszechniania sztuki nowoczesnej w

obecności Galerii, w różnych kontekstach i znaczeniach, było więc wykorzystanie dla konstytuowania "uniwersum symbolicznego" jej "alternatywnego świata sztuki", piór oficjalnych krytyków i łam podporządkowanych polityce kulturalnej i wydawniczej państwa, pism. W ten sposób wykorzystywano tego rodzaju media dla działań, które miały doprowadzić do zwiększenia stopnia niezależności od ingerencji państwa. Dodatkową pozytywną konsekwencją tego typu działania był nie tylko fakt wyposażenia programu *Galarii* w uzasadniający go dyskurs krytyczny, ale także ustawienie prawomocnej dyskusji o współczesnej sztuce w sposób odpowiadający interesom środowisk związanych z tą instytucją. *Galeria* zdołała więc nie tylko zmobilizować najbardziej wpływowe ówczesne media dla popularyzacji obowiązującego w niej sposobu myślenia o sztuce i transmisji wypełniających go idei oraz wartości, ale też uczyniła je narzędziem uprawamocniania reguł samej dyskusji o funkcjach i celu nowoczesnej sztuki. Wykorzystywanie oficjalnych mediów dla budowania alternatywy wobec popieranych oficjalnych środowisk miało również swoje źródło w kontaktach towarzyskich, czego przykładem jest podporządkowanie linii programowej "Przeglądu Artystycznego" praktycznie tendencjom zbieżnym z prezentowanymi w *Galarii*

Stworzenie w sposób oddolny, poprzez samorządne i samizdatowe działania nieformalnej grupy przyjaciół, alternatywnego obiegu sztuki i alternatywnego ośrodka opiniotwórczego, nie tylko było wykładnią zasady "robić swoje" i przykładem efektywności jej stosowania, ale również umożliwiała realizację innych działań w sposób oddający znaczenie tej reguły. Niezależność w modelu urzeczywistnionym przez *Krzywe Koło*, choć względna i negatywnie określona w swoich granicach przez państwo, okazała się możliwa nie poprzez negatywne działania kontestacyjne wymierzone w politykę władz, ale za sprawą rezygnacji z pozytywnego wymiaru mecenatu i poprzez organiczną pracę, działanie u podstaw, grupy oddanych tej sprawie osób. Taka strategia miała dużą moc krytyczną wymierzoną w samo środowisko- uświadamiała bowiem, iż głównym źródłem zniewolenia jest nie permanentna inwigilacja i kontrola, represje, ale autocenzura wynikająca ze zobowiązań wobec mecenasów i układów towarzyskich. Uniezależnienie się od wpływów państwa i uniemożliwienie mu manipulacji artystycznymi artefaktami uwarunkowane było więc decyzją o rezygnacji z gratyfikacji, jakie niosło za sobą podporządkowanie się zasadom rządzącym państwowymi ramami upowszechniania sztuki. Konsekwencją tej strategii było ukonstytuowanie alternatywnego obiegu sztuki, który zachwiał strukturą oficjalnego świata artystycznego, doprowadził do zmiany jego reguł i zasad oraz

Polisce drugiej połowy lat 50-tych, ale również, iż krytycy i felietoniści traktowali *Galerię* w sposób bezkrytyczny i prawie bezwyjątkowo pozytywnie oceniali jej poczynania. zob. . np.. J. Bogucki "Krzywe Koło na dużych obrotach", *Życie Literackie* nr 1/ 1959; H.B. "Wystawa Grupy 55", *Stolica* nr 39/1956; J. Ludwiński "Bogusz, Gierowski i sztuka nowoczesna" *Przegląd Kulturalny* nr 9/ 1957; H. Ptaszkowska "Warszawska Galeria Krzywe Koło", *Tygodnik Powszechny* nr 7/ 1959B. Kowalska "warszawskie salony plastyki nowoczesnej", *Nowe Sygnały*, 31III 1957; B. Majewska, J. Ludwiński "Dwugłos o wystawie Grupy 55", *Przegląd Kulturalny*, 26VII/ 1956; "Galeria Staromiejska", *Plastyka* nr 23 (dod. do *Życie Literackie* 6 VII/1958, B. Kowalska "Ciekawe poszukiwania twórcze", *Sztandar Młodych*, 2X 1958 i inne. W recenzjach i omówieniach wydarzeń artystycznych co najmniej do roku 1957 uderza również fakt, iż wystawa, wydarzenie artystyczne nie było rozważane jako zamknięta i indywidualna całość, ale że były one przede wszystkim pretekstem do refleksji nad przemianami polskiej sztuki i nad rolą samej *Galarii*. To właśnie ta instytucja i jej rola w życiu artystycznym były w istocie przedmiotem krytycznych omówień. Tym samym recenzje popularyzowały głównie miejsce prezentacji i jego program, a nie autora obrazów wystawianych w jego ramach, czy też jego twórczość.

umożliwił decentralizację polskiego życia artystycznego. Strategia ta, chociaż możliwa była tylko przy cichym przyzwoleniu władz i utraciła swoje podstawy wraz ze zmianą polityki społecznej i kulturalnej państwa, okazała się skuteczna, ponieważ nie tylko doprowadziła do istotnych i trwałych zmian struktury i zasad rządzących oficjalnym życiem artystycznym, ale też uświadomiła twórcom subtelne, lecz efektywne narzędzie kontrolowania ich przez państwo.

Zasada "rób swoje" w wypadku *Krzywego Koła* pozbawiona była formalności, bo stanowiła o istocie tej instytucji- była bowiem nie tylko podstawą wprowadzenia w życie artystycznego programu Galerii, nie tylko zaświadczała o jego autentyczności, ale również stała się podstawą przemian świata artystycznego. W ten sposób trwałość ideowej i artystycznej postawy, zwłaszcza prowadzącego Galerię M. Bogusza oraz ich urzeczywistnianie okazały się najbardziej efektywnym środkiem pozyskiwania względnej niezależności i równie skutecznym narzędziem, podporządkowanego programowi artystycznemu, przekształcania i strukturyzacji świata sztuki.

3. Bierz w nawias niesprzyjający swobodzie społeczny i polityczny kontekst działania.

Zasada określona tytułem tej części była ściśle spleciona z regułą "rób swoje", a obie wzajemnie się warunkowały. "Branie w nawias" niesprzyjających swobodzie kontekstów: politycznego, społecznego i artystycznego było koniecznym warunkiem urzeczywistnienia zasady "rób swoje", zaś ta ostatnia reguła określała celowość tej pierwszej i była jej ideową podstawą. Chociaż osoby prowadzące *Krzywe Koło* podporządkowały swoje działania zasadzie wierności wobec własnej artystycznej postawy i regule konsekwencji w ich urzeczywistnianiu, to jak wspomniałem powyżej, tworzenie warunków umożliwiających ich zaistnienie nie miało charakteru otwartej kontestacji kontekstów, sytuacji, instytucji i osób, które ten wysiłek uniemożliwiały. W wypadku *Krzywego Koła* brakuje działań otwarcie negatywnych wymierzony w przeszkody pozyskiwania niezależności, zaś dominują działania pozytywne, skierowane na tworzenie sprzyjającego jej kontekstu oraz specyficzna strategia określająca charakter całego przedsięwzięcia. Można ją określić jako próbę "bycia obok" dominujących w życiu społecznym, politycznym i artystycznym tendencji, "bycia obok nich", ale nie "poza nimi". Obranie takiej strategii wynikało z faktu, iż choć to właśnie sytuacja społeczna, polityczna i artystyczna w Polsce drugiej połowie lat pięćdziesiątych była punktem odniesienia działań Galerii, to osoby prowadzące tę instytucję zajęły wobec niej specyficzną pozycję. Pozycję, którą określają: obserwowanie przekształceń powyższych sfer, ale brak bezpośrednich i otwartych prób ich kontestowania; próba kontrolowania ich w taki sposób, aby pozostawając poza zasięgiem ich oddziaływania aktywnie się wobec nich ustosunkowywać w obronie własnej niezależności; pozytywne działanie nastawione na próbę konstruowania alternatywnego wobec nich kontekstu upowszechniania, który jednak nie wchodzi w bezpośrednio uchwytny konflikt z oficjalną ramą tego procesu.

"Branie w nawias", szczególnie stworzonego przez państwo kontekstu upowszechniania sztuki i polityczno- społecznej ramy jej funkcjonowania, możliwe było jednak; zgodnie z określonymi powyżej współrzędnymi pozycji, z której realizowano to działanie; po uprzednim stosowaniu się do dwu podstawowych warunków: uznawanie prawomocności, wytyczonej przez politykę państwa, negatywnej granicy artystycznej swobody (o której wspomniałem powyżej) oraz minimalizowanie wpływu własnych działań na życie społeczne oraz oficjalne życie artystyczne. "Branie w nawias" krępującego swobodę działania kontekstu politycznego i postępowanie tak, jakby on nie istniał a prawdziwa, zupełna wolność były możliwe. Oznaczało to konieczność przesunięcia procesów upowszechniania na płaszczyznę pozainstytucjonalną, w sferę kontaktów towarzyskich i nieformalnych i przecięcie ich związków ze sferą oddziaływań państwa.

Działania określone przez omawianą tu regułę możliwe były jednak tylko dzięki sprzyjającym im cechom społecznej rzeczywistości w okresie popaździernikowej odwilży. Kontekst ten określały między innymi następujące elementy: stymulowanie przez władzę rozwoju oddolnych inicjatyw kulturalnych i społecznych (kluby dyskusyjne, ugrupowania artystyczne i galerie, ale

też rady pracownicze, zakładowe komitety itd.)²³⁰; sytuacja niepewności powodowana zdelegalizowaniem dotychczasowych form sprawowania władzy i polityki społecznej, walkami o władzę i sporami dotyczącymi nowego modelu polityki partii i rządu; przetasowania personalne we władzach ZPAP i unieważnienie dotychczasowej struktury świata artystycznego oraz, przebiegające środowisko, dyskusje o sytuacji materialnej artystów, formach mecenatu państwa²³¹; czy w końcu bezradność państwa i związanych z nim instytucji wobec nowej sytuacji w sztuce. Konsekwencją tak określonej "koniunktury politycznej" było z kolei pozostawienie przez państwo samym artystom konieczności rozwiązania problemów dotyczących sztuki i instytucjonalnego kontekstu jej funkcjonowania, które pociągał za sobą październikowy przełom oraz ograniczenie roli państwa w tej sferze do określenia negatywnych granic swobody w ich rozwiązywaniu i uprawianiu samej sztuki. "Branie w nawias" i "bycie obok" możliwe było więc, jak wspomniałem powyżej, przede wszystkim pod warunkiem przesunięcia płaszczyzny wprowadzania w życie tych zasad w sferę pozainstytucjonalną, uczynienie ich elementem kolektywnej, samizdatowej współpracy wąskiego grona przyjaciół. Konsekwencją tych działań i funkcjonowania *Galerii* w taki sposób, jakby nie istniał opresyjny wobec nich kontekst polityczny był "drugi obieg sztuki", określony przez zupełność działań tej instytucji (upowszechnianie, kolekcjonowanie, krytyka, samowystarczalność, stymulowanie przemian świata artystycznego itd.). "Branie w nawias", w wypadku *Krzywego Koła*, było więc możliwe, dzięki sukcesowi urzeczywistnienia zasady "robić swoje", ale też tę regułę wspomagało. Inaczej mówiąc "alternatywny świat artystyczny" mógł zaistnieć dzięki "wzięciu w nawias" kontekstu politycznego, w którym funkcjonował, dzięki brakowi odniesień wobec niego, ale jednocześnie działanie tego rodzaju było możliwe w sposób w pełni rozwinięty w ramach tego nowego artystycznego kontekstu.

Urzeczywistnianie omawianej tu zasady i uczynienie ją podstawą względnej choćby niezależności miało więc charakter wycofania w nieformalną grupę i prowadziło do prób konstruowania przez nią przyjaznego, lokalnego środowiska realizacji jej interesów. *Galeria Krzywe Koło*, działająca co najmniej do końca lat 50- tych, w taki sposób, jakby funkcjonowała w całkowicie wolnym i demokratycznym kraju, była jednak nie tylko rodzajem enklawy, w której można było wyrzec się odpowiedzialności wobec życia społecznego i zawiesić obowiązujące w nim reguły. Instytucja ta była nie tylko miejscem, do którego uciekano chroniąc swoją niezależność, ale również miejscem, z którego inicjowano, podporządkowane maksymalizowaniu wolności, przemiany szerszego kontekstu rozgrywania się tych działań. "Bycie obok", jak powiedziałem wyżej, nie było jednoznaczne z "byciem poza", a *Galeria* i osoby z nią związane próbowały również, choćby na płaszczyźnie programu i pomysłu,

²³⁰które zresztą ostatecznie okazały się miejscami neutralizowania i spychania społecznej energii na obojętne wobec interesów władzy tory, zob. np. W. Jedlicki "Klub..", op. cit.

²³¹zob. np. J. Guze "O młodych malarzach i malarstwie sztalugowym" (*Przegląd Kulturalny* nr 11/ 1956), "sprawy plastyków o których trzeba mówić głośno" (*Przegląd Kulturalny* nr 48/ 1956), B. Czeszko "Dobry brat Theo" (*Przegląd Kulturalny* nr 19/ 1956), Z. Maculanka, Sz. Bojko "Uwagi o polityce kulturalnej państwa" (*Przegląd Kulturalny* nr 35/ 1956), S. Gierowski "Fragment referatu wygłoszonego na walnym zjeździe delegatów PZPR", J. Bogucki "Od mecenatu do współdziałania" (*Życie Literackie* nr 18/ 1959), S. Gierowski "o polityce wystaw w latach 1955- 58" (*Przegląd Artystyczny* nr 6/ 1958) i inne.

aktywnie włączać się w życie społeczne i artystyczne (projekty urbanistyczne Bogusza, postulat integracji, plenery i aktywizowanie kulturalne prowincji itd.) broniąc się jednocześnie przed popadnięciem w rolę przedmiotu bezpośredniej polityki państwa.

Postulat "brania w nawias" kontekstu politycznego oznaczał również konieczność aktywnego ustosunkowywania się wobec zmiany jego reguł i form sprawowania władzy. Dlatego też nie tylko wykorzystywano dla własnych celów konsekwencje działań państwa w sferze społecznej i kulturalnej (o czym dokładniej napiszę w następnej części), ale wraz z końcem, określonej wyżej koniunktury politycznej, prowadzący Galerię zaczęli poszukiwać nowej przestrzeni, w której mógł być urzeczywistniany jej program artystyczny. Rozwiązaniem okazały się być plenery plastyczne, a więc przeniesienie działań artystycznych na prowincję i dalsza marginalizacja społecznego oddziaływania, które to były ceną za artystyczną konsekwencję i wierność ideologicznej postawie.

Główną konsekwencją "brania w nawias" kontekstu politycznego funkcjonowania Galerii, był z pewnością szeroki zakres jej samodecydowania i niezależności. Interesujące było również obniżenie stopnia prawomocności ramy obiektywizacji sztuki kontrolowanej przez państwo. Pojawienie się w obrębie polskiego świata artystycznego, wielowymiarowo zdominowanego przez interesy i działania państwowych instytucji, środowiska samowystarczalnego w odniesieniu do procesu upowszechniania, podważało obiektywność oficjalnego kontekstu waloryzacji artystycznych idei i artefaktów. Podporządkowana omawianej tu zasadzie działalność *Galerii* umożliwiała więc nie tylko realizację jej zamierzeń, ale zaświadczała również o szansie ich urzeczywistnienia poza zasięgiem oddziaływania państwa. Już zresztą samo zaś wykreowanie takiej sytuacji posiadało dużą moc krytyczną, ponieważ pomimo braku jawnej i otwartej kontestacji, wskazywało na nieprzygotowanie oficjalnego świata sztuki do podołania wymogom, jakie niósł za sobą proces upowszechniania sztuki nowoczesnej. Wykazywało więc nieporadność, czy wręcz bezradność polityki kulturalnej wobec nowego, masowego ruchu artystycznego, który pojawił się po 1956 roku. Wykreowanie tej sytuacji ujawniało również możliwość potencjalnej i efektywnej strategii uniezależniania się od wpływów państwa. Strategii, która polegała na funkcjonowaniu w taki sposób, jakby artystów i państwa nie łączyło nic ponad wspólny kontekst działania.

"Branie w nawias" było więc rodzajem próby, na jaką wystawiano granice swobody artystycznej wyznaczone przez politykę kulturalną i administracyjne poczynania władzy, poprzez "symulowanie" istnienia kontekstu, w którym takich ograniczeń w ogóle nie ma. Ten prototyp kontekstu, w którym zawieszona zostaje polityczne reguły charakterystyczne dla Polski z połowy lat 50-tych i ingerencja państwa we wszystkie sfery rzeczywistości, nie był jednak konceptualną fikcją, ale aksjologiczną podstawą działania, ideałem, który choć faktycznie nie istniał to wyznaczał strategię radzenia sobie ze zniewoleniem i pozwalał urzeczywistnić zawarte w programie *Krzywego Koła* cele.

4. Wykorzystuj dla swoich potrzeb stworzone przez innych okoliczności działania.

Określone powyżej cele działania *Galerii Krzywe Koło*, wynikające zarówno z jej statusu, jak i jej specyficznego programu artystycznego i społecznego, a więc: upowszechnianie sztuki, niezależność polityczna i artystyczna, wierność i konsekwencja wobec założeń określających związki sztuki i życia społecznego, a także strukturyzowanie świata artystycznego za sprawą oddolnych działań środowiska twórców oraz samizdatowy charakter tej instytucji spotykały na drodze swojego urzeczywistnienia rozmaite przeszkody. Były one związane i wynikały nie tylko z "zakazowo- rozdzielczej" polityki kulturalnej państwa, z prób manipulowania strukturą świata artystycznego, czy z faktu wykorzystywania przez nie dla realizacji doraźnych społeczno-politycznych celów, artystycznych artefaktów, ale były też konsekwencją procesów zachodzących w tamtym czasie w polskim życiu artystycznym. Jak wspomniałem powyżej, działania *Galerii* nie miały charakteru otwarcie kontestacyjnego, ale pozytywny. W związku z tym jedynymi sposobami na neutralizację przeszkód, jakie stwarzał polityczny i artystyczny kontekst jej funkcjonowania, było urzeczywistnianie dwu powyżej określonych reguł oraz wykorzystywanie przeszkód jako narzędzi pozytywnego działania; wpisywanie się w wrogi programowi *Krzywego Koła* inicjatywy i konteksty, i nadawanie im przez to nowego znaczenia; a także rozgrywanie sporów środowiskowych i konfliktów pomiędzy artystami a państwem na swoją korzyść. Taka strategia działania rozgrywała się w tych wszystkich sferach rzeczywistości, które określały dozwolone i możliwe formy upowszechniania sztuki w poszczególnych okresach czasu. Dlatego wykorzystywane przez Galerię konteksty i tworzone przez innych inicjatyw, można pogrupować w trzy podstawowe kategorie:

- a) sytuacja w sztuce i artystyczne inicjatywy twórców oraz krytyków po 1965 roku,
- b) generalna linia polityki kulturalnej państwa i jej szczegółowe zasady,
- c) kontekst instytucjonalny funkcjonowania sztuki.

ad. a) Artyści związani z *Krzywym Kołem* oraz prowadzący tę instytucję wykorzystali dla swoich celów przede wszystkim sytuację w polskiej sztuce po 1956 roku oraz konsekwencje i społeczno-polityczny kontekst, najważniejszego zdaniem wielu krytyków wydarzenia dekady lat 50-tych, Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki "Przeciw wojnie- przeciw faszyzmowi" (Warszawa, 1955), nazywanej popularnie "Arsenałem".

"Arsenał", choć pozostaje symbolem odwilży i liberalizacji polityki kulturalnej państwa oraz manifestacyjnego odrzucenia przez młode pokolenie artystów doktryny socrealistycznej, a także traktowany jest często jako początek i katalizator ekspansji nowoczesnych tendencji w polskiej sztuce, uwikłany był i jest w liczne dwuznaczności i kontrowersje²³². Dotyczą one przede wszystkim podejrzenia, iż całe przedsięwzięcie było manipulacją ówczesnych władz zaświadczających w ten sposób przed międzynarodową publicznością o liberalizacji własnej

²³² zob. np. podsumowujący dotychczasowe dyskusje wokół Arsenau blok tekstów zamieszczonych w *Kresach* nr 12/ 1992, czy też teksty zamieszczone w kat. wyst. " Odwilż. Sztuka ok. 55 roku", op. cit., oraz teksty w nr 3/ 1996 *Magazynu Sztuki*, omawiające tę ostatnią wystawę.

polityki społecznej i kulturalnej²³³. Inne kontrowersje wiążą się z traktowaniem tej wystawy jako próby przechwycenia przez państwo niezgody i buntu środowiska artystycznego, rozczarowanego i negatywnie doświadczonego dotychczasową polityką kulturalną w okresie 1949- 1955. Jeszcze inne zarzuty dotyczą głównie niskiego poziomu artystycznego tej ekspozycji, przedkładania przez twórców ideologii przed odpowiedzialnością wobec dobrego malowania, zmitologizowania tego przedsięwzięcia jako głównego stymulatora przemian świata sztuki po 1955 roku i wielu innych.

W wystawie tej miała uczestniczyć również *Grupa 55*, ale jej członkowie odrzucili to zaproszenie i zorganizowali w czasie trwania "Arsenału", własną ekspozycję w salonie "Desy" w Warszawie (5 VIII- 13IX 1955). Oficjalnym powodem odrzucenia była niezgodność artystycznych postaw pokolenia "Arsenału" i środowiska Bogusza.²³⁴ oraz niezgoda organizatorów wystawy na udział w niej jako oddzielnego podmiotu- *Grupy 55*. We współczesnych relacjach członka *Grupy 55*- Z. Dłubaka i S. Gierowskiego²³⁵, związanych z tą formacją, wynika jednak, iż rezygnacja z udziału w "Arsenale" spowodowana była przede wszystkim podejrzaniem o możliwość politycznej manipulacji ówczesnych władz, niską oceną wartości artystycznej zgłoszonych prac, a także niechęcią do wystawiania w gronie niedoświadczonych debiutantów. Rezygnacja z udziału w tej wystawie i organizacja w tym samym czasie alternatywnej ekspozycji *Grupy 55*, dały możliwość zajęcia przez to ugrupowanie specyficznej pozycji w ramach rodzącego się w nowej formie świata artystycznego. Pozycji, którą w następnych latach zajmowała również *Galeria Krzywe Koło*. Miejsce to określa przede wszystkim społeczna widzialność wynikająca ze skonstrastowania wobec innych środowisk i konkurowania z nimi w roli podmiotu uwiarygodnionego własną niezależnością. *Grupa 55* stała się społecznie widzialna, paradoksalnie, ponieważ nie włączyła się w chójalny i powszechny zachwyty nad pojawieniem się młodej sztuki, ale przyjęła wobec niej postawę zdystansowaną, zachowała swoją odrębność artystyczną. Nie włączając się w sposób otwarty w koniunkturę wywołaną "Arsenałem" i w zapoczątkowany przez tę wystawę ruch społeczny, umiejscowiła więc swoje działania w takiej przestrzeni, z której jednocześnie można było dokonywać krytyki artystycznej niedojrzałości i powierzchowności postaw pokolenia "Arsenału" i zachować swoją artystyczną tożsamość. Dodatkowo zajęcie takiej pozycji i krytyka "Arsenału" uwiarygodniało działania *Grupy 55*, ponieważ wyłączało z zakresu podejrzeń o bycie przedmiotem politycznych manipulacji, czy też konsekwencją wyłącznie przemian społecznych w połowie lat 50- tych. Podkreślanie własnej odrębności wobec pokolenia "Arsenału" i nawiązujących do jego linii artystycznej i światopoglądowej środowisk, upewniało więc o braku koniunkturalizmu w poczynaniach członków *Grupy 55*, a tym samym dowodziło ich wierności wobec własnego programu artystycznego. Dodatkowo "Arsenał", z całą swoją spontanicznością i artystyczną

²³³ " Arsenał" został zorganizowany w trakcie trwania w Warszawie V Światowego Festiwalu Młodzięzy I Studentów

²³⁴Niezgodność ta przebiegała po linii sztuka ekspresjonistyczna- sztuka intelektualna i metaforyczna, uczucia i emocje- myślenie i konstruowania obrazów, swobodne operowanie rozmaitymi konwencjami, bogactwo środków- oszczędność, sprowadzenie środków obrazowania do niezbędnego minimum itd.

²³⁵zob. kat. wyst. " Krzywe Koło"

naiwnością, przyjął na siebie całą falę krytyki, która w związku z tym omijała każdego, kto również malował nowocześnie, ale z większą samoświadomością i w opozycji do artystów związanych z tym przedsięwzięciem.

Spoleczna widzialność i "naznaczenie stygmatem" niezależności i artystycznej dojrzałości przez Grupę 55, w konsekwencji wykorzystania przez nią wystawy "Arsenał", zostały scedowane na Galerie *Krzywe Koło*, która z kolei, w identyczny sposób przywłaszczyła sobie i wykorzystwała dla swoich celów masowy ruch nowoczesnego modelu tworzenia. Krytyka łatwości w przejmowaniu nowych tendencji w sztuce²³⁶, "bezkrytyczność krytyki" dotyczącej nowych zjawisk w sztuce²³⁷, koniunkturalizm i zrywanie ciągłości tradycji artystycznej, połączone były z próbami centralizacji życia artystycznego wokół Galerii. Strategia jednak pozostała niezmienną - wpisywanie się we współczesne przemiany sztuki ze swoimi działaniami, ale wpisywanie się specyficzne, bo poprzez ustanawianie alternatywy wobec dominujących w życiu artystycznym tendencji, a tym samym dowodzenie tą drogą własnej niezależności i uwiarygodnianie jako autentycznych i konsekwentnych własnych działań. Inaczej mówiąc strategia ta polegała na ogólnej akceptacji kierunku zmian w sztuce i ich konsekwencji społecznych, przy jednoczesnej próbie przechwycenia zainicjowanej przez innych transformacji. Celem tego działania było zajęcie w tym procesie uprzywilejowanej pozycji prawodawcy dysponującego dodatkowo własnym niezależnym miejscem upowszechniania i zespołem życzliwych krytyków. To przechwycenie szczególnie widoczne jest w odniesieniu do pokolenia "Arsenału". Został on instrumentalnie wykorzystany, po pierwsze jako rodzaj artystycznego "tarana" inicjującego kulturalną "odwilż" i badającego granice artystycznej swobody w nowej sytuacji politycznej, po drugie "armatniego mięsa" dla krytyki skupiającej się już nie na samym fakcie i prawomocności pojawienia się sztuki nowoczesnej, ale na słabości warsztatu, braku doświadczenia itd.²³⁸, po trzecie w końcu jako szansa na pokoleniową zmianę warty, w której jednak rzadko partycypowali artyści związani z "Arsenałem"²³⁹.

Tak skonstruowana strategia była bardzo skuteczna, bo chociaż poprowadzona ponad podziałami i sporami politycznymi (dotyczącymi ideowości rodzącej się nowej sytuacji w sztuce), a po linii artystycznej dojrzałości, samoświadomości i dobrego rzemiosła, dowodziła, iż

²³⁶A. Wojciechowski " Ostrożnie..." ,op. cit..

²³⁷ ibidem

²³⁸Dzięki " Arsenałowi" dyskurs krytyczny został ustawiony więc w taki sposób, że nie podważano wcale możliwości zaistnienia w socjalistycznej rzeczywistości " formalistycznej" sztuki Zachodu, ale krytykowano formę jej urzeczywistniania. Konsekwencją (niezamierzoną) artystycznej słabości " "Arsenału" było zamaskowanie faktu jego politycznej dywersyjności i przeniesienie dyskusji nad nim na płaszczyznę artystyczną. Pozwalało to bardziej doświadczonym artystom zająć uprzywilejowaną pozycję w tym ruchu, z perspektywy twórczej samoświadomości określać właściwe jego tory. Paradoksalne jest to , że życie artystyczne po 1955 roku zdominowali zarówno ci krytycy i artyści, którzy określali się w opozycji wobec tendencji zaprezentowanych w trakcie " Arsenálu", który swoim zaistnieniem cały ten proces zainicjował.

²³⁹zob.. np.. J. Siennicki " Ja nie chcę odbrażawiać idei i legendy 'arsenałowej'", *Kresy* nr 12/1992, op. cit... Pod ten proces pokoleniowej zmiany warty " podczepili się " przede wszystkim artyści starsi, ale pozostający do tej pory na peryferiach (głównie związani z Grupą 55, Krzywym Kołem i Grupą Krakowską). Choć to właśnie masowy ruch młodych był główną przyczyną uprawomocnienia się jako jednej z możliwych opcji tworzenia - sztuki nowoczesnej, to paradoksalnie jego przywództwo przejęli bardziej doświadczeni artyści, którzy krytykowali młodych za ich niedojrzałość i brak samoświadomości, i którzy pozornie zrywali związki z tym nowym pokoleniem. Stąd często pojawia się sugestia, że " Arsenał" nie otwierał nowego rozdziału w polskiej sztuce, ale zamykał stary (zob.. A. Wojciechowski " Młode malarstwo..." , op. cit..)

krytykujący bądź pokolenie "Arsenału", bądź masowy ruch nowoczesnych, mają prawo do zajęcia w ustrukturyzowanym na nowo środowisku uprzywilejowanej pozycji, ponieważ od zawsze i konsekwentnie trzymają się tych tendencji w sztuce, które wraz z "Arsenałem" stały się udziałem ogółu. Pokolenie związane z tą wystawą oraz będący jego konsekwencją globalny zwrot środowiska w stronę sztuki nowoczesnej, zostały więc przechwycone przez środowisko skupione wokół M. Bogusza, jako po pierwsze dowód słuszności przyjętej przez nie drogi twórczości, a po drugie jako źródło dominacji w świecie sztuki.

W historii *Galerii Krzywe Koło* można znaleźć również ślady bardziej dosłownego i bezpośredniego wykorzystywania dla własnych celów inicjatyw i przedsięwzięć, których pomysłodawcami lub inicjatorami były inne instytucje lub osoby.

Najważniejszą z tych "wyzyskanych" dla celów samej *Galerii* inicjatyw był VII Międzynarodowy Kongres Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA w 1960 roku w Warszawie w trakcie którego zorganizowano w *Krzywym Kole* wystawę (zamykającą cykl indywidualnych prezentacji artystów związanych z tą instytucją) pt. "Konfrontacje 1960". Wystawa ta potraktowana została przez krytyków jako prezentacja twórczości artystów, "(...)którzy wybrani zostali przez kierownictwo *Galerii* jako pewnego rodzaju elita reprezentująca w sposób dojrzały nowoczesną sztukę polską"²⁴⁰. Natomiast sami organizatorzy wyrażali intencję uczynienia *Galerii* w związku z tą ekspozycją "(...) dynamicznym ośrodkiem skupiającym sztukę dnia dzisiejszego"²⁴¹. *Galeria* wobec międzynarodowego gremium krytyków występowała więc nie tylko w roli najważniejszego ośrodka sztuki nowoczesnej w Polsce, ale też w roli arbitra decydującego o doniosłości artystycznych faktów w rodzimej sztuce. Sam zaś fakt pośredniczenia (selektywnego i opartego na preferencjach osób prowadzących tę instytucję) pomiędzy polskimi artystami a rodzimymi i zachodnimi krytykami, nadawał tej instytucji walor wyjątkowości, czynił społecznie widzialną i to widzialną jako centrum życia artystycznego w naszym kraju. *Galeria Krzywe Koło* organizowała też swoje wystawy w czasie trwania innej prestiżowej (i międzynarodowej) imprezy - Festiwalu Muzyki Współczesnej "Warszawska Jesień" (wystawy pt. "Argumenty"). Wykorzystała ideologicznie zdefiniowane Dni Oświaty, Książki i Prasy w 1956 roku, dla zorganizowania najbardziej politycznie nacechowanej z wystaw *Grupy 55*²⁴².

Galeria Krzywe Koło zorganizowała również w czasie trwania II Wystawy Sztuki Nowoczesnej (Zachęta 19 X- 17XI 1957) ekspozycję pt "Prace artystów warszawskich z I Wystawy Sztuki Nowoczesnej". Wystawa ta, która pozornie była dopełnieniem przedsięwzięcia, któremu towarzyszyła, może zostać jednak zinterpretowana jako bądź forma krytyki faktu uprawomocnienia i instytucjonalizacji "nowoczesności" jako jedynej właściwej drogi tworzenia, bądź jako próba określenia właściwych *Galerii* punktów odniesienia ocen i tradycji, którą

²⁴⁰J. Bogucki "O niektórych zdarzeniach wrześniowych", *Życie Literackie*, 25. 09. 1960.

²⁴¹A. Wojciechowski wstęp do kat. wyst. "Konfrontacje 1960", Warszawa 1960

²⁴² Manifestacyjność i krytyczność tej wystawy wynikała z faktu, iż obrazy M. Bogusza, Z. Dłubaka i K. Sosnowskiego zawisły na parkanie w okolicy gmachu Urzędu Bezpieczeństwa. Takie usytuowanie przestrzenne tej ekspozycji zaświadczało tym samym o dokonującej się w polskim życiu artystycznym transformacji i o fakcie anektowania przez artystów coraz większego zakresu, również politycznej, swobody.

kontynuowała (I Wystawa sztuki Nowoczesnej), bądź jako narzędzie pozyskiwania społecznej widzialności przez *Krzywe Koło* ²⁴³.

Instytucja ta wpisała się również ze swoją działalnością w eksplozję powstających klubów dyskusyjnych, piwnic i kawiarni, w których organizowała wystawy *Grupy 55* i innych lokalnych ugrupowań artystycznych.

Charakterystyczny jest również sposób wykorzystywania artefaktów upowszechnianych w Galerii, szczególnie przez prowadzącego galerię M. Bogusza. Chociaż w *Galerii Krzywe Koło*, wystawiano prace artystów, których opcje tworzenia pokrywały cały zakres pojęcia nowoczesności, to upowszechnione tutaj prace ulegały ujednoczeniu jako egzemplifikacje koncepcji sztuki, którą *Galeria* miała "obiektywizować". Swoistym kosztem, jaki płacili artyści za wystawianie w salach tej instytucji było więc sprowadzenie ich twórczości do roli wykładni programu artystycznego Galerii. Podkreślana zarówno przez krytyków, jak i przez prowadzących *Krzywe Koło* konsekwencja w realizowaniu tego programu sprawiała, iż zbiór artystów prezentujących tutaj swoje dzieła przekształcał się w "akademię pana Bogusza"²⁴⁴. Fakt ten dodatkowo wzmacniało towarzyszące wystawom tworzenie kolekcji sztuki współczesnej. W ten sposób za sprawą pozornie neutralnego procesu upowszechniania sztuki, szczególnie w pierwszych latach po 1955 roku, *Galeria Krzywe Koło* zdołała uzależnić od siebie artystycznie i instytucjonalnie znaczną populację artystów, czy wręcz skoncentrować wokół siebie cały ruch nowoczesności, a sama wykreowała się na jego główny ośrodek, "rzekę matkę"²⁴⁵ artystycznej Polski.

ad b) Interesujące w działaniach *Galerii* było również wykorzystywanie dla jej potrzeb elementów polityki kulturalnej państwa i określonych przez nie warunków funkcjonowania sztuki. Strategia ta polegała na takim sposobie wpisywania się w nie, iż traciły one swoje zamierzone przez władzę znaczenie i stawały się narzędziem maksymalizowania przez *Krzywe Koło* zakresu własnej swobody działania.

Po pierwsze *Galeria Krzywe Koło*, podporządkowana specyficznej idei sztuki zaangażowanej społecznie, doskonale wpisywała się w ideał sztuki współczesnej uobecniany w oficjalnej polityce kulturalnej państwa i jako taka nie mogła stać się przedmiotem bezpośrednich ataków i ograniczania jej niezależności ze strony władzy. Działo się tak przede wszystkim ze względu na fakt, iż wpisując sztukę prezentowaną w jej ramach w dyskurs społecznej niezbędności jako narzędzie społecznego postępu, *Galeria* poświadczała wobec państwa również o swojej własnej nieodzowności.

Po drugie, jako centralne miejsce upowszechniania sztuki nowoczesnej, dodatkowo osadzonej w lokalnym kontekście, *Krzywe Koło* było idealną, pokazową i zaświadczającą o liberalizacji zasad polityki społecznej i kulturalnej państwa, instytucją. Wypełnianie tej roli równało się z postawieniem władzy warunku pozostawienia prowadzącym *Galerię* dużego marginesu

²⁴³Wystawie tej dodatkowo towarzyszył tekst J. Boguckiego "9 lat później" (op. cit.), który jest głównie krytyką konsekwencji instytucjonalizacji "nowoczesności" i faktu robienia przez artystów związanych z I Wystawą Sztuki Nowoczesnej "łatwych karier głównie poprzez pozorny dialog ze sztuką światową, zagraniczne wyjazdy.

²⁴⁴J. Bogucki "O niektórych...", op. cit..

²⁴⁵H. Ptaszowska "Przestrzeń sztuki i życia", w kat. "Krzywe Koło" op. cit.. str. 52

swobody. Choć wypełniając tę funkcję *Krzywe Koło* lokowało się w zasięgu oddziaływania interesów władzy, to dla zachowania istoty tego działania, sposób jego realizacji musiał zależeć od woli jego bezpośrednich wykonawców.

Po trzecie *Galeria* wpisywała swoje działania również w socjalistyczną frazeologię i potwierdzała przyjętą przez władzę hierarchię wartości. Fetyszyzacji przemysłu, industrializacji, postulatowi współpracy robotników z naukowcami i intelektualistami, awansu społecznego i kulturalnego szerokich mas, czy aktywizacji kulturalnej prowincji odpowiadały zawarte w programie *Krzywego Koła* i koncepcji sztuki prowadzących tę Galerię postulaty: integracji sztuki i nauki w celu czynienia środowiska człowieka bardziej przyjaznym; organizowanie wystaw w wielkich ośrodkach przemysłowych (Nowa Huta - Dom Kultury im Lenina, IV 1959); upowszechnianie sztuki wśród szerokich mas i kulturalna edukacja prowincji (plenery w Osiekach); intelektualizm twórczości i podporządkowanie sztuki ideologii marksowskiej; czy w końcu posługiwanie się hasłem pansłowańskości i groźby rewizjonizmu niemieckiego jako argumentami mającymi zmusić władze do zorganizowania na Pomorzu Zachodnim - Muzeum Sztuki Nowoczesnej²⁴⁶. Obie strony tego specyficznego związku miały więc podobną koncepcję sztuki, jej model związków z życiem społecznym oraz identyczny zestaw jej podstawowych funkcji. Całkowicie jednak różniło te programy ich źródło i rzeczywiste cele (z jednej strony fikcyjny i fasadowy program a z drugiej autentyczne i przesiąknięte zaangażowaniem przekonanie o jego niezbędności; z jednej strony tzw. "mowa trawa", a z drugiej rzeczywista ideowość). Obydwa programy różnił także fakt, iż państwo nie miało zamiaru wprowadzać w życie własnej jego wersji, poprzestając na korzyściach płynących z jego symbolicznej efektywności, zaś *Galeria* i osoby z nią związane nie mogły go wprowadzić w życie właśnie ze względu na tę fasadowość polityki państwa. Jednocześnie ta zgodność i wpisanie się w zasady polityki społecznej i kulturalnej państwa uprawamaciało niezależność *Krzywego Koła*, uniemożliwiało pozbawienie tej instytucji prawa do artystycznych eksperymentów podporządkowanych tak ważnym społecznie celom. Taka strategia uniemożliwiała tym bardziej kwestionowanie istnienia samej Galerii, bez jednoczesnego zaprzeczenia celom do, których zmierzała (przynajmniej deklaratywnie) sama władza.

Wpisanie się z programem w postulaty polityki kulturalnej i społecznej państwa stawało się również ważnym elementem walki o prestiż i autorytet w obrębie świata artystycznego, ponieważ nie pociągało za sobą koniecznej minimalizacji społecznej widzialności własnych działań nastawionych na radykalizację artystycznej postawy, i uprzywilejowywało wobec tych artystów, którzy postawili na całkowitą autonomię sztuki wobec życia społecznego.

ad c) *Galeria Krzywe Koło* przechwyciła dla swoich potrzeb również instytucjonalne konteksty rozgrywania się życia kulturalnego po 1955 roku. Dotyczy to przede wszystkim ruchu klubowego, a zwłaszcza faktu początkowej działalności *Galarii* pod patronatem Klubu *Krzywego Koła*. Jak powiedziałem wcześniej, związki pomiędzy tymi instytucjami miały wyłącznie charakter towarzyski, przestrzenny i formalny, nie zaś programowy, co nie przeszkodziło pozyskaniu przez Galerię dzięki takiemu sąsiedztwu wyraźnych korzyści,

²⁴⁶ zob. . J. Fedorowicz " Krzywe Koło- Koszalin - Osieki" w: kat. wyst. : Krzywe Koło", op. cit..

ulożonych przede wszystkim w przestrzeni wyborów etycznych.. Na Galerię posiadającą identyczną, jak Klub nazwę i działającą w tym samym, co Klub budynku, scedowany został wolnościowo- opozycyjno- heroiczny wizerunek jej sąsiada. Wizerunek ten okazał się bardzo istotny w budowaniu własnego autorytetu i prestiżu, ponieważ zaświadczał o wiarygodności politycznej tej instytucji, jej niezależności i artystycznej odwadze oraz bezkompromisowości.

Po drugie, w okresie odchodzenia od liberalnej polityki kulturalnej i społecznej, po likwidacji Klubu *Krzywego Koła* i dochodzeniu do władzy starego obozu socrealistów, pojawiła się konieczność poszukiwania nowych form upowszechniania i instytucjonalnych kontekstów funkcjonowania sztuki. Idealne okazały się w tej roli plenery organizowane na prowincji. Ponieważ odbywały się w niewielkich i prowincjonalnych ośrodkach i z pozoru pozbawione były możliwości szerokiego społecznego oddziaływania, to jednocześnie gwarantowały ogromny zakres swobody. Dodatkowo, jak wspominałem powyżej, doskonale wpisywały się one w postulaty kulturalnego awansu i kształcenia szerokich społecznych mas, a więc zapewniały władze o ich społecznej użyteczności. Zorganizowanie, z inicjatywy M. Bogusza, pierwszego pleneru w Osiekach w 1963 roku było więc jedynym sposobem na utrzymanie zdolności oddziaływania na środowisko artystyczne kręgu osób związanych z *Krzywym Kołem*, jak również dawało szanse na kontynuowanie programu artystycznego Galerii. Dodatkowo pierwsze plenery pełniły podobną funkcję, jak *Galeria* na początku swojej działalności- były nową formą upowszechniania sztuki i koncentrowały najbardziej wartościowych artystów w danym okresie wokół programu zaproponowanego przez M. Bogusza. W ten sposób pozbawiona instytucjonalnych podstaw *Galeria* mogła trwać w sposób ideowy, a osoby związane z nią nadal nadawały ton polskiemu życiu artystycznemu.

Po trzecie w końcu efektywność działań *Galerii*, a także jej centralną w polskim życiu artystycznym drugiej połowy lat 50-tych pozycję, wzmacniała nowa strukturyzacja świata artystycznego, za sprawą której osoby związane z *Krzywym Kołem* znalazły się we władzach ZPAP (S. Gierowski był sekretarzem tego związku), a sam związek zaczął popierać działalności *Galerii* ²⁴⁷.

Istotną, ale zupełnie naturalną, okolicznością sprzyjającą zajęciu przez Galerię centralnego miejsca w polskim świecie artystycznym było również zupełne nieprzygotowanie oficjalnych ram upowszechniania (muzea i galerię) do zadań, jakie stawiała pojawiająca się masowo nowa sztuka oraz ideologiczne nacechowanie tych instytucji. *Galeria* nastawiona programowo na prezentowanie takiej właśnie twórczości, kompetentna w doborze artystów i prac oraz w urządzaniu samych ekspozycji, stała się idealnym i prawie jedynym w owym czasie miejscem prezentacji nowoczesnej sztuki.

²⁴⁷zob.. " W Krzywym Kole", rozmowa ze S. Gierowskim przeprowadzona przez J. Zagrodzkiego w : " Krzywe Koło", op. cit., str. 42.

5. Konsekwencje

Galeria Krzywe Koło traktowana jest powszechnie jako symbol niezależności, enklawa wolności w czasach powszechnego zniewolenia, czy też wzór pionierskiego, samizdatowego działania kolektywu zaangażowanych, przede wszystkim w interesy sztuki, osób. Działalność *Galerii* poświadcza więc zarówno mit sztuki jako wartości silniejszej od politycznych zabiegów podporządkowanych totalitarnej ideologii, jak i zwyczaj uznawania sztuki za narzędzie, które pozwala na zachowanie tożsamości i prawa do podmiotowego samodecydowania o własnym życiu w czasach powszechnego zniewolenia. Z kolei przestrzenna bliskość i wspólna nazwa z innym silnie symbolicznie nacechowanym miejscem- Klubem *Krzywego Koła*, dodatkowo sprzyja mitologizacji działań *Galerii*, utrudnia zaś krytyczną refleksję poczynań tej instytucji i docieranie do ich rzeczywistych konsekwencji. Tymczasem analiza stosowania w jej ramach omówionych powyżej zasad oraz faktu ustanowienia podstawowym celem *Galerii* - konsekwencji w realizowaniu jej programu artystycznego i poszerzania zakresu własnej niezależności, pozwala dostrzec obok pozytywnych rezultatów tego działania, zarówno te, które są sprzeczne z jego założeniami, jak i te, które są sprzeczne z wartościami i celami leżącymi u jego podstaw.

Pozytywną konsekwencją, przyjętych w *Krzywym Kole* celów działania i jego metod, jest na pewno fakt, iż *Galeria* ta nie stała się bezpośrednio dyspozycyjnym, wobec władzy i jej doraźnych interesów, ośrodkiem. Zaowocowało to wysoką wiarygodnością artystyczną oraz funkcjonowaniem jej przez długi czas w roli najważniejszego miejsca upowszechniania sztuki na mapie polskiego życia artystycznego. Wiarygodność tę podwyższało zaangażowanie osób prowadzących *Galerię*, szczególnie M. Bogusza. Zaangażowanie przechodzące często w rodzaj fanatycznej wiary²⁴⁸ w wartość sztuki nowoczesnej i "nietolerancji" wobec "heretyckich" tradycjonalistów, koniunkturalnych awangardzistów, czy chałturników²⁴⁹. Dzięki temu uporowi i konsekwencji, zawierzeniu sztuce, *Galeria* stała się nie tylko miejscem prestiżowym, głównym ośrodkiem opiniotwórczym w drugiej połowie lat 50- tych, ale też miejscem w którym debiutowało i zdobywało doświadczenia wielu znanych dzisiaj artystów i krytyków. Przede wszystkim zaś stała się miejscem w którym możliwy był nieskrępowany obieg idei, miejscem nie- kontrolowanej w sposób jawny dyskusji i wymiany poglądów, czy choćby przestrzenią, w której stworzono podstawy wiary w możliwość urzeczywistnienia takiej sytuacji.

Strategia przyjęta w *Krzywym Kole*, posiadała również dużą moc krytyczną. Nie tylko, jak wspomniałem powyżej, wskazywała ona na istotne źródło zniewolenia i narzędzie ograniczania swobody artystów- zależność finansową i organizacyjną od państwa, ale była również destrukcyjna dla obiektywności ramy procesów artystycznych stworzonej przez państwo.

²⁴⁸ zob. cytowane wyżej wspomnienia o M. Boguszu

²⁴⁹ "Galeria Staromiejska (d. Krzywe Koło) jest nietolerancyjna. Nie wystawia się tam

a/ szmiry, która niestety można spotkać w wielu salonach wystawowych

b/ rzeczy nieudolnych,

c/ prac wyraźnie wtórnych i konserwatywnych.

Jest to jedyna galeria w Polsce, która nie ma charakteru Jarmarku, ale za to prowadzi konsekwentną politykę wystawową"- J. Ludwiński " Przeciwno...", op. cit..

Po pierwsze samizdatowość *Galerii* udowadniała, iż możliwa jest sztuka poza państwowymi Galeriami i oficjalnym życiem artystycznym (poświadczał o tym konstruowany przez Galerię "alternatywny obieg sztuki").

Po drugie, fakt zaistnienia tego typu *Galerii* i jej popularność w świecie artystycznym, dowodziły, iż mecenat państwowy i jego społeczne ramy upowszechniania, obieg dzieł w ich ramach są wadliwe, politycznie nacechowane i nieautentyczne, sprzeczne z interesami samych artystów oraz szkodliwe dla samej sztuki. W ten sposób, bez angażowania się w otwartą krytykę i kontestację, a poprzez pozytywne i statutowe działania, *Galeria Krzywe Koło* obniżała prawomocność państwowego monopolu w kulturze i ujawniała jego negatywne konsekwencje.

Ta wiara w fakt, iż w kontrolowanej we wszystkich wymiarach społecznej przestrzeni zaistniała enklawa w której mogą zostać zawieszona narzucone przez państwo reguły społecznego współżycia, w którą państwo nie ingeruje pozostawiając samym twórcom nieograniczoną swobodę działania, nadawała sens działalności *Krzywego Koła* i napędzała jego inicjatywy, ale przesłaniała zarazem rzeczywiste i konkretne zagrożenia tej niezależności oraz istotę praw, na mocy, których możliwa była wolność. Nieostrzegano przede wszystkim faktu, iż niezależność *Galerii* wpisana była w , określoną społecznymi nastrojami październikowej odwilży, polityczną koniunkturę. Podobnie, jak swobody obywatelskie, artystyczna niezależność była więc koncesjonowana, a państwo zrezygnowało jedynie z zamknięcia twórczości w jednej prawomocnej doktrynie i ograniczyło się do kontrolowania granic negatywnej ramy procesów artystycznych. Sztuka przestała być stymulowana i wykorzystana jako toporne i bezpośrednie narzędzie propagandowe, ale nie przestała być kontrolowana i wykorzystywana politycznie w bardziej subtelny sposób. Faktu koncesjonowania tej swobody doświadczyła również *Galeria* i rozwijany przez prowadzące ją osoby program zaangażowania społecznego sztuki. W końcu lat 50- tych, wraz z ponownym zacieśnianiem kręgu politycznych swobód, *Galeria* utraciła swoje centralne miejsce w polskim życiu artystycznym, była coraz bardziej marginalna, pozbawiana środków umożliwiających działalność i dostępu do mediów upowszechniania rozwijanych tu idei.

Wiara we własną niezależność i w fakt, iż została ona wypracowana wyłącznie za sprawą wysiłku samych artystów, przysłała rzeczywiste zagrożenia i źródła braku swobody. Co więcej "niezależność" była złudzeniem, ale pomocnym w konserwowaniu systemu. Przekonanie, przez fakt istnienia *Galerii*, artystów i publiczności o możliwości zaistnienia miejsca nieskrępowanej swobody twórczej i wymiany poglądów w istocie konserwowało system, ponieważ zaprzeczało jego totalitaryzmowi, wskazywało na luki w jego mechanizmach kontrolnych, a tym samym oddalało potrzebę jego przekonstruowania. Podejrzenie, iż *Galeria* funkcjonowała w roli, z jednej strony symbolu liberalności polityki partyjnych władz i ich nowoczesności, a drugiej jako izolowana i pokazowa enklawa swobody, wzmacnia fakt, iż była ona jednym z nielicznych tego typu miejsc w Polsce, a także to, iż została zmarginalizowana i wprowadzona w przestrzeń społecznej "niewidzialności" wraz ze zmianą polityki władz na początku lat 60- tych.

Ponieważ autentyczna niezależność była, w związku z koncesjonowaniem przez władzę jej granic, niemożliwa, to w rzeczywistości dysponowanie nią lub jej namiastkami i symbolami, miało charakter relacyjny. Niezależność była więc przede wszystkim pozytywną "innością". "Innością" wobec konkurencyjnych, ale funkcjonujących w identycznym społeczno-politycznym kontekście, środowisk. Ponieważ zniewolone, często subtelnie i bezboleśnie (nie tylko przez państwo, ale też przez układy koteryjno-towarzysko-środowiskowe), było całe środowisko artystyczne, te grupy, które deklarowały własną "niezależność" automatycznie, ale tylko deklaratorywnie i symbolicznie, przestawały podpadać pod reguły będące źródłem ograniczania swobody. W rzeczywistości więc poszczególnych środowisk artystycznych nie różnił zakres zależności od negatywnej ramy procesów artystycznych, ale dobrowolny stopień dyspozycyjności wobec władzy i poziom zdolności przekonywania opinii tego środowiska o stopniu własnej niezależności, dysponowanie jej symbolami i środkami ich upowszechniania. W wypadku *Krzywego Koła* choć symbole te były wyjątkowo liczne- nowy obieg sztuki, samizdat, działanie przy Klubie *Krzywego Koła*, to ich posiadanie nie oznaczało automatycznie uniezależnienia od mechanizmów kontrolnych władzy i jej interesów, nie poszerzało zakresu wolności słowa, ani zdolności do pełnej realizacji własnego programu. Oprócz pozytywnych konsekwencji tego typu działania, wspomnianych powyżej, dysponowanie tą "relacyjną" niezależnością i jej symbolami wpisane było w szerszy proces instrumentalizacji "wolności" i "podmiotowego działania". W sytuacji, kiedy niemożliwe było urzeczywistnienie tych wartości, dysponowanie ich symbolami lub namiastkami stawało się źródłem pozyskiwania prestiżu i autorytetu, wysokiej pozycji w ramach środowiska artystycznego²⁵⁰, a także narzędziem neutralizowania politycznej odpowiedzialności, ponieważ uwiarygodniało działania i oznaczało wyłączenie spod negatywnie określonych reguł funkcjonowania sztuki. Dodatkowo wartości takie jak podmiotowość, czy wolność nie funkcjonują samodzielnie, ale są elementami szerszego systemu aksjologicznego, który tworzą także: prawda, autentyczność, bezinteresowność, piękno, zaangażowanie i inne. Ten system wartości będąc konstytutywną częścią ideologii artystycznej, jest także normatywną perspektywą, ideałem, poprzez który artyści chcieliby widzieć siebie i swoje działania. Bycie niezależnym, szczególnie w okresie zniewolenia i po doświadczeniu socrealizmu, okoliczności które doprowadziło do sfetyzowania wolności twórczej jako wartości podstawowej, było więc wstępnym i koniecznym warunkiem spełnienia istoty samej sztuki i twórczości, a tym samym dysponowanie tymi wartościami było głównym źródłem wysokiej pozycji w świecie artystycznym.

²⁵⁰Ostatecznie więc "niezależność", wobec braku rynku sztuki, stała się podstawowym rodzajem gratyfikacji. Autentyczność, niezależność, konsekwencja, a więc wartości nie- materialne i autoteliczne w polskim życiu artystycznym w okresie PRL-u, wobec braku możliwości osiągnięcia wymiernego sukcesu finansowego, uległy więc swoistej reifikacji stając się substytutami dóbr materialnych. W takiej roli stawały się więc ostatecznie zarówno środkami pozyskiwania wysokiej pozycji (a więc ulegały instrumentalizacji), jak i głównym rodzajem gratyfikacji. Konsekwencją tego procesu był fakt, iż istotniejsza od bycia " autentycznym", " konsekwentnym ", czy " niezależnym" stawała się zdolność symbolicznego wyrażania osiągnięcia tego stanu, jego publiczne manifestowanie, dysponowanie jego emblematami.

Choć brzmi to paradoksalnie, model niezależności wypracowany w *Krzywym Kole* i wprowadzenie go w życie, ograniczyły swobodę innych środowisk, ponieważ poprzez swoją pojedynczość *Galeria* zmonopolizowała i wykorzystała w swojej działalności niezgodę tych środowisk na dotychczasowy model związków pomiędzy sztuką a polityką. Trudno oczywiście podejrzewać, iż *Galeria Krzywe Koło* doprowadziła do tego zawężenia pola możliwych strategii poszerzania zakresu niezależności w sposób planowy, ale z pewnością przyczyniła się do tego działalność krytyczna osób związanych z tym środowiskiem, podkreślających fakt, iż *Galeria* była jedyną w owym czasie enklawą wolności artystycznej. Podkreślanie wyjątkowego charakteru tej instytucji, przy jednoczesnym braku innych podobnych do niej, (pomijając już fakt, iż było to wysoce dwuznaczne) sprawiało, iż wypracowany tu model myślenia o sposobach poszerzania artystycznej niezależności, refleksja nad głównymi ograniczeniami twórczości i upowszechniania, wpisane dodatkowo w interesy państwa i konserwujące reguły jego polityki, uprawomocniły się jako obowiązujący sposób myślenia i działania.

III. Grupa 55 i Krzywe Koło- w poszukiwaniu formy społecznego zaangażowania.

Połowa lat pięćdziesiątych w Polsce to w sztuce okres podwilżowego, warunkowanego liberalizacją zasad polityki społecznej i próbami przeszczepiania na nasz lokalny grunt skrajnych nurtów sztuki nieprzedstawiającej (informelu i "gorącej abstrakcji"), masowego porzucania doktryny socrealistycznej. Ograniczanie przez państwo i jego politykę kulturalną w latach 1949-1955 zakresu swobody twórczej do dziewiętnastowiecznego w formie i silnie zideologizowanego realizmu spowodowało w połowie dekady nie tylko powszechne zarzucenie tej doktryny, ale pociągało za sobą również generalną krytykę wszelkich form zaangażowania społecznego i politycznego sztuki. Co charakterystyczne, postulaty autoteliczności kreacji artystycznej, twórczej swobody doprowadzonej do granic społecznej akceptacji i zwolnienia artystów od wszelkich zobowiązań wobec publiczności, wypracowane w tamtym okresie, stały się cechami swoistymi polskiego życia artystycznego aż do początku lat 80-tych. Doświadczenie socrealizmu, a więc okresu dyktatu polityki nad sztuką, wykorzystywania artystów i dzieł dla realizacji doraźnych interesów partii i władzy oraz okresu narzucania (egzekwowanej administracyjnie, cenzuralnie i ekonomicznie) jednolitej formy i tematyki tworzenia, spowodowało, właśnie w interesującym nas przedziale czasu, trwałe wykreślenie przez artystów z ich słownika społecznego i artystycznego dyskursu idei społecznego posłannictwa sztuki²⁵¹.

W połowie lat 50-tych, kiedy socrealizm został ostatecznie odrzucony przez większość środowisk, ale kiedy jednocześnie niemożliwa była pełna i absolutna niezależność, wolność tworzenia i upowszechniania sztuki, artyści wybrali nowy model związków sztuki z życiem społecznym. Ramy tego modelu zakreślały następujące elementy: uznanie za najistotniejszą wartość prawa do eksperymentów twórczych i sprowadzenie ich znaczenia oraz zakresu do wymiaru czysto formalnych poszukiwań; prymat wartości artystycznych nad społecznymi i uznawanie tych ostatnich za negatywny punkt odniesienia; obrona i stopniowe wyzwalamie sztuki i twórczości od wymogu wypełniania jakichkolwiek pozaartystycznych funkcji; uczynienie pozytywnym punktem odniesienia twórczości i upowszechniania sytuacji w sztuce i jej przemian; ograniczanie zakresu związków działań państwa i procesów artystycznych do kwestii związanych z zapewnianiem twórcom materialnych i instytucjonalnych podstaw tworzenia i bytu.

Ta radykalna zmiana charakteru związków życia artystycznego i społeczno-politycznego, była szczególnie destrukcyjna dla tradycyjnego etosu awangardowego. Dlatego też zmusiła ona do przerehabilitacji swoich postaw artystycznych i społecznych głównie tych twórców awangardowych, którzy związani dotychczas ze środowiskami lewicowymi, przesiąknięci byli ideą społecznego posłannictwa sztuki i jej niezbędnej obecności w procesie konstruowania

²⁵¹zob. np. A. Turowski "Polska idea"; W. Włodarczyk "Granice współczesności", oba teksty w: "Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki", Warszawa 1987; M. Sitkowska "Temat polityczny" w: "Polak, Niemiec, Rosjanin", kat. wyst. CSW Warszawa 1989; P. Piotrowski "Sztuka a czas miniony", *Miesięcznik Literacki* nr 9/1982 i inne.

"nowego, lepszego społeczeństwa". Odrzucenie podstawowej dla tego rodzaju etosu wartości, jaką było zaangażowanie sztuki i artysty, było generalnie jednoznaczne z rozpoznaniem jako utopijnego i niemożliwego do wprowadzenia w życie samego programu klasycznej awangardy, czy choćby urzeczywistnienia jej modelu sztuki. Znaczące jest również to, iż tego rozpoznania dokonali właśnie twórcy związani z tą formacją. Twórczość awangardowa w Polsce i leżące u jej podstaw postawy społeczne artystów, poddane presji doraźnych celów politycznych państwa i partii, instrumentalnie wykorzystane w okresie socrealizmu, w połowie lat 50- tych uległy formalizacji i deideologizacji. Elementy awangardowego etosu i społecznego programu przekształcały się więc, wobec niemożliwości kontynuowania w pełni tradycji, która zadecydowała o ich powołaniu, w stylistyczną wyłącznie formę dzieła. W okresie poodwilżowym większość lewicowych awangardzistów wybrała więc swobodę eksperymentu i tworzenia przed prawem i obowiązkiem wypowiedzania się w społecznie istotnych kwestiach. Konsekwencją tej zmiany był fakt, iż począwszy od popaździernikowego przełomu, praktyka artystyczna i życie społeczne w Polsce stały się wobec siebie co najwyżej równoległe (i to głównie za sprawą działalności państwa, raczej niż z intencji twórców), a sami artyści przede wszystkim strzegli, uzyskanego z trudem, prawa do formalnej swobody i autoteliczności sztuki. Członkowie *Grupy 55* i prowadzący *Galerię Krzywe Koło*- przede wszystkim Z. Dłubak, J. Gierowski i M. Bogusz- pomimo wspólnych z innymi przedstawicielami środowisk awangardowych związków z lewicą i identycznej percepcji i oceny okresu panowania doktryny socrealistycznej, po jej upadku przyjęli odmienną, od powszechnie dominującej postawę wobec zaangażowania sztuki i jej społecznego posłannictwa. Ich działalność i poglądy dotyczące związków sztuki i życia społecznego, były jedną z nielicznych, w historii całego PRL- u, prób obrony, porzuconej po roku 1955, a konstytutywnej dla awangardowego etosu wartości, społecznego zaangażowania sztuki²⁵².

Jak wspomniałem wyżej recepcja okresu dominacji socrealizmu, jak i ocena samej doktryny, w kręgu omawianych tu podmiotów upowszechniania była identyczna, jak w wypadku większości przedstawicieli środowiska artystycznego. Chociaż osoby związane później z *Grupą 55* i prowadzące *Krzywe Koło*, jak większość lewicowych awangardzistów, próbowały, w latach 1949- 1956, wpisać swoją twórczość w narzuconą przez państwo doktrynę i przeszły krótki "flirt" z realizmem socjalistycznym (czy też wręcz jak Z. Dłubak²⁵³ deklarowały w imieniu tego środowiska chęć i potrzebę jego wprowadzenia jako głównej formy praktyki artystycznej) to

²⁵²Ta odmienność, co interesujące jest najczęściej pomijana w pracach krytycznych i historycznych dotyczących sztuki PRL-u, ponieważ rozbija jej jednolity, ale silnie zideologizowany obraz i uniemożliwia utrzymanie przekonania o dychotomizacji ówczesnych wyborów artystycznych i społecznych. Uniemożliwia utrzymanie przekonania o zdominowaniu życia artystycznego przez wykluczającą alternatywę, której biegunami są z jednej strony uprawianie sztuki zaangażowanej, ale inspirowanej i manipulowanej przez władzę (i co za tym idzie bezwartościowej artystycznie) a z drugiej strony swoboda kreacji i wolność eksperymentu warunkowane autotelicznością sztuki (a co za tym idzie uprawianie twórczości pozbawionej społecznej istotności). Ta odmienność poglądów i działań osób związanych z Grupą 55 i Krzywym Kołem przeczy również pogładowi, iż społeczne zaangażowanie sztuki w okresie PRL-u było musiało być równoznaczne z pozostawaniem na usługach polityki kulturalnej państwa i wypełnianiem preferowanych w niej

²⁵³zob.. przemówienie Z. Dłubaka podczas otwarcia I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie 1948 roku (fragmenty tego przemówienia w: B. Kowalska " Polska awangarda malarska 1945- 1980. Szanse i mity.", op. cit., str. 61.

bardzo szybko doświadczyły również negatywnych stron jego dominacji. Uświadomili sobie również jego główną rolę- apologię polityki władz i samej partii oraz przyjętej przez nie wykładni ideologii marksistowskiej, a więc w istocie przemianę sztuki w narzędzie konstruowania ideologicznych uprawomocnień dla stalinowskiego reżimu. U podstaw tego, kontrowersyjnego dzisiaj, zaangażowania w socjalistyczny realizm leżała nadzieja na możliwość zrealizowania w pełni awangardowego etosu i społecznego posłannictwa sztuki²⁵⁴. Państwo i partia bardzo szybko przechwyciły jednak dla własnych potrzeb tę ideową deklarację i towarzyszące jej postawy oraz wyeliminowały wpisana istotowo w awangardową koncepcję tworzenia- konieczność poszukiwań artystycznych oraz niezbędną radykalnego eksperymentu, zamykając formę i treść sztuki w ciasnej i jedynej prawomocnej doktrynie socrealizmu. Dlatego też po 1949 roku artyści awangardowi, pomimo swoich początkowych intencji służenia społeczeństwu w prawdziwie zaangażowanej sztuce, bądź zupełnie wycofali się z oficjalnego życia artystycznego (wybierając śmierć publiczną), bądź aby utrzymać się przy życiu, tworzyli socrealistyczną tandetę. Próbowali też łączyć te dwa typy działań- sztuką nazywając jednak tylko to, czego nie pokazywali publiczności. Polityczne przechwycenie intencji społecznego zaangażowania twórców awangardowych dla wypełniania w malarstwie i rzeźbie realizmu socjalistycznego doraźnych celów partii i władzy spowodowała u kresu tej doktryny gwałtowną krytykę tego modelu sztuki. M. Bogusz w 1954 roku pisał "(...) zwulgaryzowane pojęcie realizmu i odbicia rzeczywistości w sztuce doprowadziło do ilustratorstwa tematów wytypowanych pod kątem aktualności politycznej, rocznicowej itd., a uczciwa analiza socrealizmu wykazała, iż jest to powrót do akademizmu (...). Każdy z nas zaczął szukać wyjścia z tej sytuacji, która jednych zdeprymowała, innych zmusiła do rezygnacji, ucieczki w inne dziedziny."²⁵⁵ Bolesne dla przedstawicieli awangardy było więc nie tylko to, iż ich etos został instrumentalnie wykorzystany przez władzę, ale również fakt, iż zmuszono ich do uprawiania sztuki, która była dla nich negatywnym punktem odniesienia- akademizmu. W innym tekście M. Bogusz krytykuje koniunkturalizm towarzyszący twórcom uprawiającym socrealizm, koniunkturalizm, który jest sprzeczny z ideą tej doktryny. "Ciągłe kalkulujemy i kombinujemy jakby tu zrobić obraz, który jury i krytyka określi jako malarstwo realizmu socjalistycznego, jako obraz pełen treści politycznej, a nie malujemy szczerze tego, co dzieje się wokół nas, co widzimy, co czujemy."²⁵⁶ Według M. Bogusza nakazowa polityka kulturalna państwa, egzekwowanie różnymi metodami czystości gatunkowej i ideowej doktryny socrealistycznej, sprawiły, iż ten rodzaj realizmu przestał być realistyczny, a stał się polityczną fikcją tworzoną w sposób koniunkturalny i podszyty utylitarnymi celami twórców i władzy. Dodatkowo skrępowani ikonicznymi i ideologicznymi ramami socrealizmu prawdziwie

²⁵⁴ Dowodem na pokładanie w socrealizmie, a raczej w państwie jako narzędziu umożliwiającym spełnienie ideału sztuki awangardowej, powyższych nadziei są ówczesne dyskusje na temat na temat form urzeczywistniania tych wartości, które miały miejsce przed 1949 rokiem (zob.. B. Kowalska " Polska awangarda...", op. cit.. cz. I ,r. " Czas wielkich sporów") a przede wszystkim słynna sesja przedstawicieli środowiska artystycznego w Nieborowie (12- 13 luty 1949).

²⁵⁵ cyt. za M. Dąbrowska " Marian Bogusz (1920- 1980)", *Nowy Nurt*, nr 211/ 1983, str. 37.

²⁵⁶ M. Bogusz " Listy do przyjaciela malarza", *Sztandar Młodych* , nr 81, 205, 241, cyt. za A. Wojciechowski, tekst w kat. wyst. " Marian Bogusz 1920- 1980", op. cit, str.. 24.

zaangażowani twórcy nie mogli w pełni zrealizować swego posłannictwa, zmuszani byli bądź do wycofania, bądź do sprzecznych z ich etosem kompromisów. Co charakterystyczne dla M. Bogusza sam socrealizm nie był negatywnie nacechowany ze względu na całkowite podporządkowanie tej doktryny ideologii marksizmu-leninizmu. Ze względu na fakt, iż autor przytaczanych tu wypowiedzi, stwierdza: "(...) nie wyobrażam sobie współczesnego plastyka, którego świadomość nie jest oparta na filozofii marksistowskiej"²⁵⁷, realizm socjalistyczny jest dla niego przede wszystkim "nieporozumieniem malarskim", nieporozumieniem pomiędzy praktyką a filozofią, które doprowadziło do przekreślenia wszystkich poszukiwań artystycznych i sprowadzenia formy sztuki do drobnomieszczańskiego akademizmu²⁵⁸. Znaczący w tej krytycznej refleksji jest fakt, iż negatywnie oceniana jest tylko pewna specyficzna forma zaangażowania społecznego i politycznego sztuki, nie zaś sama jego idea.

Tak ustawiona krytyka socrealizmu, połączona z odrzuceniem dominujących w Polsce po roku 55 tendencji do wyzwalania sztuki ze wszelkich zobowiązań społecznych, doprowadziły do wypracowania w ramach "Grupy 55" i "Galerii "Krzywe Koło" nowego modelu zaangażowania sztuki i artysty. Jego ukonstytuowanie było jednym z podstawowych zadań, jakie stawiali sobie tworzący Grupę 55²⁵⁹. Model ten charakteryzuje przede wszystkim postulat **rezygnacji z zaangażowania politycznego i propozycja zastępowania go zaangażowaniem społecznym**, a także próby uwalniania sztuki i artysty od doraźnych i instrumentalnych zadań wyznaczonych przez aktualną sytuację polityczną na rzecz postulatu wypełniania w twórczości uniwersalnego posłannictwa cywilizacyjnego. Na płaszczyźnie artystycznej ramą tego modelu jest przyznanie twórcy prawa do określania formy tego zaangażowania, a więc odideologizowanie sztuki i odwrócenie kierunku związku pomiędzy nią a życiem społecznym. Choć rzeczywistość i polityka są dla artysty w dalszym ciągu źródłem i celem twórczości, to nie wyznaczają mu one konkretnych zadań, ale wręcz przeciwnie to sam twórca decyduje o hierarchii ważności problemów społecznych podejmowanych przez niego, o artystycznej formie ich rozwiązania, do niego należy określanie kierunku i sposobu kształtowania rzeczywistości. W tym nowym modelu sztuka nie jest doktrynalną wykładnią jakiegokolwiek ideologii, nie realizuje też celów partykularnego ośrodka władzy, ale kierując się uniwersalnym dobrem ogółu społeczeństwa, stara się tworzyć podstawy jego postępu i oświecenia. Tak ustawiona hierarchia ważności prowadziła wprost do upodmiotowienia widza- to on, a nie abstrakcyjny interes polityczny stawał się punktem odniesienia twórczości. Sztuka podporządkowana takiemu programowi miała więc prowadzić do zmiany przede wszystkim świadomości widzów; rozszerzać ich horyzonty myślowe, wyobraźnię, zwracać uwagę na problemy współczesnego świata i

²⁵⁷Ankieta: "Plastycy o plastyce- M. Bogusz", *Przegląd Kulturalny*, nr 22/ 1957, str.. 7

²⁵⁸ibidem.

²⁵⁹M. Bogusz określa to zadanie w sposób następujący: " Założeniem Grupy 55 (...) jest poszukiwanie i ustalenie w kategoriach warsztatu malarskiego w oparciu o osiągnięcia plastyki nowoczesnej właściwego nowego wyrazu i form zaangażowania się malarza we współczesnym świecie i wiedzy o nim." , cyt. za I. Bielińska " Marian Bogusz", *Stolica*, nr 41/ 1956, str. 7.

uwrażliwiać estetycznie²⁶⁰. Ostatecznym celem tych działań było zaś uczynienie życia lepszym, bardziej nowoczesnym, a członków społeczeństwa bardziej samoświadomymi, podmiotowymi i twórczymi.

Sztuka oprócz kształtowania społecznej świadomości i doprowadzenia przez tego typu działanie do zmian cywilizacyjnych, miała być włączona w proces bezpośredniego modelowania materialnego otoczenia człowieka. Stąd w twórczości osób związanych z *Grupą 55* i *Galerią Krzywe Koło* propozycje (analogiczne zresztą do programu radzieckich produktywistów i konstruktywistów²⁶¹) nie tylko formalnego zaangażowania artystów w projektowanie przemysłowe, urbanistyczne kształtowanie przestrzeni, czy wykonywania konkretnych projektów tego rodzaju i ich urzeczywistnianie²⁶², ale również generalny program integracji sztuki, nauki, technologii i innych dziedzin wiedzy i umiejętności²⁶³.

W przeciwieństwie do dominujących w tamtym okresie postulatów zwolnienia sztuki od wszelkich społecznych zobowiązań w wypadku *Grupy 55* i *Krzywego Koła* mamy do czynienia z konkretnymi postulatami zaangażowania sztuki. Co więcej, jak pisał, związany z *Galerią Krzywe Koło* A. Wojciechowski, w tekście- manifeste "Sztuka zaangażowana"²⁶⁴, jedynie prawdziwa sztuka to sztuka określona tytułem tego artykułu, świadoma swojego miejsca i czasu oraz swoich społecznych zobowiązań po stronie współczesności. Taka sztuka, choć niezależna od społeczeństwa w doborze form i kierunków własnego zaangażowania, służy mu we wszystkich możliwych funkcjach. Dlatego też w sposobie tworzenia jest intelektualna, przypomina działalność naukową, podobnie jak ta ostatnia związana jest ze współczesnością i do niej odnoszą się jej działania. Te ideowe postulaty wymagały wypracowania odpowiadającego im modelu twórczości i formy samej sztuki. Stąd też podkreślany zarówno w tym tekście, jak i programach *Grupy 55* i *Krzywego Koła*, antyestetyzm, postulat eliminacji z dzieła zbędnych elementów dekoracyjnych na rzecz bardziej bezpośredniego oddziaływania na odbiorców. "Współczesny plastyk pragnie przekazać nie tylko swoje wrażenia wzrokowe obserwując kolor i formę w naturze, pragnie wyrazić środkami plastycznymi swój stosunek do życia, do najistotniejszych problemów naszych czasów. A więc pełne zaangażowanie świadomości twórcy. A więc kontrola myśli nad widzeniem(...)"²⁶⁵.

Konsekwencją przyjęcia tych założeń była sytuacja, w której artystów związanych szczególnie z *Grupą 55* zaczęła łączyć nie tyle wspólna i identyczna postawa artystyczna i formalne cechy ich

²⁶⁰zob.. np.. " Ankieta", op. cit., A. Wojciechowski tekst w kat. "M. Bogusz...", op. cit., " Od Klubu Młodych Artystów i Naukowców do Krzywego Koła", w: " Galeria...", op. cit., A. Wojciechowski " Sztuka zaangażowana" *Przegląd Artystyczny*, nr 1/ 1959.

²⁶¹zob.. np.. A. Turowski " Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930", Warszawa 1990, P. Piotrowski " Artysta między rewolucją a reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej", Poznań 1990

²⁶²W tej roli szczególnie wyróżniał się M. Bogusz- zob.. np.. projekt międzynarodowego osiedla dla artystów stworzony przez niego w obozie koncentracyjnym w Munchasen, projekt " Propozycje dla Warszawy"(1973), projekty osiedli twórców w Rawce i inne (opisy projektów i rysunki: kat. wyst. " Marian Bogusz...", op. cit.)

²⁶³Zwieńczeniem tego programu była organizacja z inspiracji M. Bogusza i G. Kwiatkowskiego Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w 1965 roku, oraz wcześniejsze o dwa lata, a później cykliczne " Plenery Koszalińskie" w Osiekach.

²⁶⁴A. Wojciechowski " Sztuka zaangażowana", op. cit.

²⁶⁵M. Bogusz w kat. wyst. Mariana Bogusza i Stefana Gierowskiego (Krzywe Koło II 1957), cyt. za kat. wyst. " Galeria Krzywe...", op. cit., str.. 86.

dziel (te bowiem zgodnie z programem sztuki propagowanej tutaj zależały wyłącznie od intencji poszczególnych artystów), co raczej wspólna postawa ideowa, przekonanie o istotnym posłannictwie społecznym sztuki. Postawę tę określało nie tylko przyjęcie określonego powyżej modelu związków sztuki z rzeczywistością, ale generalniej ideologiczna lewicowość, przekonanie, iż pomimo tego, "że jeżeli klasa robotnicza nie sprawuje władzy, bo miały ją wojsko i bezpieczeństwo, to najbliższą przyszłością jest władza ludu"²⁶⁶. Autor tego stwierdzenia- Z. Dłubak- dodatkowo twierdzi, iż oparcie twórczości na wartościach zaczerpniętych z ideologii marksistowskiej z jednej strony było próbą uporządkowania aksjologicznego chaosu, jaki zapanował po wojnie i wyrażało wiarę w szybki postęp i skuteczną modernizację społeczną, a z drugiej strony było rodzajem strategii stosowanej przez środowisko awangardowych artystów wobec władzy. Strategii, która miała przekonać ją o niezbedności kontynuowania tradycji sztuki nowoczesnej²⁶⁷.

Takie ideologiczne ramy tworzenia i upowszechniania sztuki oraz przyjęcie opisanego powyżej modelu zaangażowania artysty i twórczości, narzucają refleksję o podobieństwie tego modelu sztuki do doktryny socrealistycznej i rodzą pytanie o zdolność jego upowszechniania w okresie poodwilżowym.

Podstawową różnicą, pomiędzy sztuką realizowaną w obrębie omawianego tu środowiska a realnym socjalizmem, polega na oddolnym i spontanicznym, osadzonym przede wszystkim w tradycji przedwojennej awangardy, charakterze tej pierwszej. Różni ją także postulat niezależności i swobody twórczej, przyznanie artyście prawa do decydowania o formie i stylu postulowanego zaangażowania. Dodatkowo w wypadku osób związanych z *Grupą 55* i *Krzywym Kołem*, lewicowość ma charakter społeczny a nie polityczny, jest sposobem myślenia o życiu społecznym kategoriami postępu, równości, awansu kulturowego i cywilizacyjnego oraz dobra ogółu społeczeństwa, nie zaś w kategoriach zgodności z wykładnią tych wartości dokonywaną przez partię. Program artystycznego zaangażowania jest tutaj raczej, charakterystycznym dla awangardy, stylem utopijnego myślenia o życiu społecznym, niż apologią, określonej ideologią marksizmu leninizmu, formy społecznego zorganizowania.

Takie postawienie sprawy społecznego zaangażowania sztuki, wikła działalność *Grupy 55* i *Krzywego Koła* w rodzaj polityczno- artystycznego deja- vu, ze względu na podobieństwo do praktyki artystycznej rosyjskiej awangardy okresu międzywojnia. Zapominanie o politycznej rekuperacji przez sowiecką władzę sztuki i postaw ideowych produktywistów i konstruktywistów dla uprawomocnienia stalinowskiego reżimu, może świadczyć o politycznej naiwności twórców przyjmujących podobny model sztuki. Takiemu wnioskowi przeczy jednak przede wszystkim społeczno- polityczny kontekst działania *Grupy 55* i *Krzywego Koła* (ówczesne nastroje społeczne, kompromitacja socrealizmu, liberalizacja polityki społecznej, ale przede wszystkim rezygnacja władzy ze stymulowania sztuki i wykorzystywania jej w bezpośredni sposób). Wydaje się więc, że członkowie tych podmiotów życia artystycznego usiłowali, przyjmując rekonstruowany tu model sztuki, ukonstytuować przede wszystkim taką

²⁶⁶" Od Klubu Młodych Artystów I Naukowców...", op. cit., str.. 31.

²⁶⁷ibidem.

strategię układania sobie stosunków z państwem, która jednocześnie pozwalałaby na zachowanie ważności awangardowego etosu i minimalizowałaby wpływy państwa na procesy artystyczne.

Odpowiedzią na drugie pytanie postawione powyżej- o możliwość upowszechniania sztuki zaangażowanej społecznie w okresie powszechnego zarzucania takiego modelu twórczości i jego negatywnej etycznej waloryzacji- jest wskazanie znaczenia i sposobu wykorzystania w omawianym tu środowisku Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki pt. "Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi" (nazywanej powszechnie Arsenalem") i faktu działania *Galerii* pod agendą Klubu *Krzywego Koła*. Kontestacja wystawy "Arsenał" i organizacja alternatywnej ekspozycji przez Grupę 55, jak powiedziałem wcześniej było spowodowane oceną tej pierwszej jako politycznej manipulacji władz, zaświadczyły w ten sposób o liberalizacji polityki kulturalnej i społecznej. Polityczne (i negatywne- wskazujące na dyspozycyjność młodych artystów i nieautentyczność samego przedsięwzięcia) nacechowanie tej wystawy sprawiło, iż jej atakowanie przez członków *Grupy 55* zaświadczało o niezależności tego ugrupowania. Dzięki takiemu ukierunkowaniu dyskusji, artyści związani z *Grupą 55* byli w stanie dokonywać krytyki symbolu odwilży, jakim niewątpliwie był Arsenał, bez ryzyka społecznego ostracyzmu. Działanie to oraz sam program społecznego posłannictwa sztuki uwiarygodniała działalność *Galerii* pod agendą Klubu *Krzywego Koła*. Choć związki pomiędzy tymi instytucjami miały charakter wyłącznie formalny i ograniczały się zaledwie do zajmowania tego samego budynku SDK w Warszawie i wspólnej nazwy, to na *Galerię* scedowany został autorytet Klubu jako symbolu wolności słowa i niezależności. Oba wskazane tu zjawiska oraz pasja i poświęcenie osób związanych z *Galerią*, kolektywna i samizdatowa działalność tej instytucji potwierdzały autentyczność zrekonstruowanego powyżej programu społecznego zaangażowania sztuki i oddalały podejrzenie o zdradę ideałów październikowego przełomu.

Program społecznego zaangażowania artysty i jego twórczości, niezwykle dla ówczesnych czasów, obfitował w rozmaite konsekwencje i uwikłany był w liczne konteksty interpretacyjne, co decyduje o niejednoznaczności jego ocen.

1. Po pierwsze wpisywał się on doskonale w ówczesne, popaździernikowe nastroje społeczne, ponieważ z jednej strony zachowywał dominujące powszechnie przekonanie o konieczności podtrzymywania ideowych podstaw systemu i o możliwości jego reformowania, a z drugiej strony wskazywał na potencjalne podmioty i inicjatorów tych przemian. Nie były już nimi - aparat partyjny i polityczne władze (pomimo ówczesnego ogromnego autorytetu W. Gomułki), czy instytucje związane z nimi, ale podmiotowe i samorządzące się społeczeństwo działające kolektywnie i dla dobra ogółu, oddane wizji postępu kulturalnego i ideałom modernizacji. Osoby związane z *Krzywym Kołem* zaproponowały identyczną wizję na płaszczyźnie artystycznej, włączając tym samym sztukę w ten oddolny projekt społecznych przemian. Analogie pomiędzy nimi przebiegały zarówno na płaszczyźnie ideowej i programowej, jak i formie działania (tym, co rzuca się w oczy w stylu pracy *Galerii* jest bezinteresowność, współdziałanie, społecznikowskie poświęcenie i wiara w ideę, która przyświeca tego typu aktywności). Taki styl postępowania i jego program ujawniają również, ulokowany korzeniami

w ideale romantycznego posłannictwa sztuki i prometejskiej mitologii twórcy, pośrednią konsekwencję tych przedsięwzięć. Jest nim ufundowanie masowego ruchu artystycznego zdolnego do przekształcania życia społecznego, inspirowanie i nadawanie formy transformacji świata przez twórców oraz edukacja przez sztukę obywateli nowego, doskonalszego świata²⁶⁸. Tak ustawiony projekt społecznego zaangażowania sztuki wydają się być również próbą przywrócenia artyście prawa do myślenia o sobie w kategoriach tradycyjnego awangardowego etosu, ponieważ wpisuje jego działania w postulat społecznej niezbędności i istotności sztuki. Dodatkowo- twórczość i sztuka rozumiane, jako katalizatory społecznego postępu, nie tylko nadają osobom zajmującym się nimi wysoki status społeczny, ale także unieważniają zasadność oskarżania nowych tendencji artystycznych o formalizm i bezużyteczność.

2. Pomimo wielu punktów styčných celów polityki kulturalnej państwa i rekonstruowanego tu programu politycznego zaangażowania sztuki ten drugi wydaje się być raczej formą krytyki wielu założeń działań państwa i partii. Moc krytyczna modelu praktyki artystycznej rozwijanej w *Krzywym Kole* wynika z następujących jego własności:

a\ podejmowanie już samych prób jego planowania i urzeczywistniania wskazywały na fakt, iż inspirowane przez państwo i partię formy wykorzystywania politycznego i społecznego sztuki są negatywnie nacechowane, manipulowane i prowadzą przede wszystkim do zniewolenia artysty we wszystkich możliwych wymiarach jego działalności.

b\ sposób działania *Galerii* i jej program były również krytyką instytucjonalnego wymiaru funkcjonowania świata artystycznego nadzorowanego przez państwo. Trwanie Krzywego Koła, prawie bez państwowych dotacji i za sprawą oddolnego, kolektywnego działania i jednoczesne podporządkowanie upowszechnianej tu sztuki postulatowi społecznego posłannictwa było dowodem, iż można tworzyć i działać poza stworzoną przez państwo ramą upowszechniania i że państwo nie jest niezbędnym elementem tych procesów.

c\ program społecznego zaangażowania sztuki urzeczywistniany w działalności osób związanych z *Krzywym Kolem* był również destrukcyjny dla rzeczywistych celów polityki kulturalnej państwa. W okresie podwilżowym bowiem, pomimo formalnego popierania przez nie nadal sztuki zaangażowanej społecznie, głównym przedmiotem manipulacji stała się sztuka nowoczesna, pozornie niezależna i odideologizowana. Nowe formy uprawiania sztuki, które masowo pojawiały się po 1955 roku, były przede wszystkim, jak wskazuje wielu krytyków i teoretyków²⁶⁹, po cichu popierane przez władze, ponieważ zaświadczały o liberalizacji zasad polityki kulturalnej i społecznej państwa, były symbolem postępu cywilizacyjnego i równoległości kulturalnej państw zachodnich i Polski. Choć brzmi to jak paradoks, tworzenie w takim kontekście politycznym sztuki zaangażowanej, osadzonej raczej w polskiej rzeczywistości, niż w tradycji zachodniej sztuki było sprzeczne z tymi zasadami i rozbijało podstawy dla, inspirowanych doraźnymi celami, manipulacji.

²⁶⁸Ten program jest w pewnym sensie sprzeczny z marksistowską filozofią leżącą u jego podstaw, ponieważ stawia upodmiotowioną i twórczą jednostkę przed obiektywnymi prawami historycznymi i ekonomicznymi, wyposaża ją w zdolność przekształcania świata.

²⁶⁹zob. np.. P. Piotrowski " Dekada.", Poznań 1991; tegoż " Odwilż" w : " Odwilż" op. cit.;" Historyczny wymiar odwilży" rozmowa B. Czubałak i P. Piotrowskiego, *Magazyn sztuki* nr 3/ 1996, op. cit..

3. Program społecznego zaangażowania sztuki, rekonstruowany tutaj, był również istotnym głosem w dyskusji na temat statusu awangardy w Polsce i punktów odniesienia ocen i wartości leżących u podstaw procesów artystycznych w okresie poodwilżowym. Kompromitacja idei społecznego posłannictwa twórczości, w okresie socrealizmu, była jednoznaczna, jak powiedziałem wcześniej, z destrukcją awangardowego etosu i powodowała przyjmowanie w sposób masowy postulatu autoteliczności sztuki, prowadziła do zrywania jej związków z lokalnym kontekstem oraz owocowała koncentracją twórczości na czystych wartościach artystycznych. W praktyce oznaczało to eksplozję nowoczesnej sztuki przeszczepionej na grunt polski z Zachodu. Konsekwencją tego procesu było powtórne, bo identyczne z konsekwencjami socrealizmu, przerwanie ciągłości rodzimej tradycji artystycznej oraz zawieszenie sztuki w aksjologicznej próżni, sprowadzenie znaczenia aplikowanych tendencji do wymiaru nowych technik i sposobów malowania. Artyści awangardowi wybierając wolność tworzenia pozbawiali tym samym swoją twórczość społecznego znaczenia, przekształcali ją w pusty, choć efektowny wizualnie patent na malowanie lub rzeźbienie. Członkowie *Grupy 55* i osoby prowadzące *Krzywe Koło*, przynajmniej na poziomie deklaracji programowych rozwiązyali dylemat zaangażowania sztuki i problem możliwości kontynuowania awangardowej tradycji w inny sposób. Dla ich działań punktem odniesienia nie była zachodnia tradycja artystyczna (choć czerpali z niej motywy stylistyczne), ale rzeczywistość społeczna w Polsce w połowie lat 50-tych i problemy, jakie rodziła nowa poodwilżowa sytuacja. Po drugie zrezygnowali oni z politycznej doktrynalności na rzecz społecznego posłannictwa. Po trzecie w końcu zaproponowali taki model upowszechniania sztuki, który minimalizował wpływ państwa i jego instytucji na ten proces. W ten sposób ufundowana została taka alternatywna koncepcja kontynuowania tradycji awangardowej, która nie tylko zawierała konstytutywny dlań postulat zaangażowania sztuki, ale która jednocześnie minimalizowała możliwość propagandowego wykorzystywania sztuki. Przynajmniej na poziomie programu i niektórych z jego realizacji udało się więc pogodzić niezależność sztuki i prawo artysty do eksperymentu z zachowaniem społecznej istotności procesów artystycznych. **Program *Krzywego Koła* rozważany z tej perspektywy jest więc rodzajem "trzeciej drogi" biegnącej pomiędzy dwoma uniwersalizmami artystycznymi wspieranymi przez konkurencyjne systemy polityczne.** Pomędzy socrealizmem, dla którego zapleczem były władze państw bloku wschodniego i działania partii komunistycznych lub socjalistycznych, a modernizmem, który, jak wskazują współcześni krytycy²⁷⁰ wspierany był politycznie przez rządy zachodnich demokracji. Sztuka tworzona przez artystów związanych z omawianymi tu podmiotami życia artystycznego, choć formalnie zbieżna była z dominującymi na Zachodzie tendencjami, to programowo, tematycznie i aksjologicznie osadzona była w lokalnym kontekście i to on był podstawą dla przyjęcia określonych w niej modeli tworzenia.

4. Proponowany w refleksji osób związanych z *Grupą 55* i *Galerią Krzywe Koło* program zaangażowania sztuki odnosił się nie tylko do przestrzeni artystycznej, był nie tylko próbą

²⁷⁰ zob.. S. Gulibaut " Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna", Warszawa 1992.

napisania nowego scenariusza roli artysty i określenia kierunku i stylu społecznego posłannictwa sztuki. Była to również próba ufundowania nowej, szerszej perspektywy kulturowej. Perspektywy widzenia zjawisk społecznych, metodą nowego sposobu interpretowania i kategoryzowania rzeczywistości. Celem wprowadzenia tego modelu było wywołanie określonych w programie *Grupy 55* i *Galerii* zmian społecznych, przemian świadomości i środowiska człowieka. Rozpatrywany tutaj model zaangażowania sztuki konstruowany był więc w kontekście poodwilżowej przebudowy zasad rządzących społeczną rzeczywistością, przez co nie tylko uległ wzmocnieniu, ale również sam stawał się głosem w tej transformacji. Jego podstawowymi elementami były: marksizm, a nie jego leninowska, czy stalinowska wykładnia; wiara w pozytywny sens postępu społecznego i cywilizacyjnego oraz wszelkich form modernizacji; wiara w sztukę jako katalizator przemian świadomościowych; uczynienie jednostki, samoświadomej i wykształconej podmiotem kształtowania rzeczywistości społecznej oraz traktowanie jej niezależności za podstawy warunków tego typu działań; postulat minimalizowania wpływu państwa i instytucji społecznych w oddolne procesy społeczne wiodące do zrealizowania powyższych postulatów. Ta perspektywa humanistyczna charakterystyczna raczej dla zachodniej lewicy, niż dla zasad polityki społecznej realizowanej w bloku państw socjalistycznych, choć była utopijną podstawą procesów społecznych w Polsce w latach 50-tych, zaistniała jednak przez krótki okres jako podstawa działań samej *Galerii Krzywe Koło*.

Model zaangażowania sztuki rekonstruowany tutaj, który był pozornie najlepszym z możliwych wyjść z sytuacji, w jakiej znalazła się awangarda po doświadczeniu socrealizmu i który był dodatkowo zgodny z nastrojami społecznymi drugiej połowy lat 50-tych, wraz z odchodzeniem państwa od poodwilżowej liberalizacji, w końcu tej dekady ujawnił swoje słabości. Najważniejszą z nich był fakt, iż państwo pomimo zezwolenia na eksperymenty formalne i próby tworzenia alternatywnych obiegów sztuki, czy też na, jak w omawianym tu przypadku, dowolność formy społecznego zaangażowania sztuki, czy szerzej dowolność w konstruowaniu modelu kultury, w istocie kontrolowało ich przebieg. Fakt ten sprawił, iż niezależność, samorządzenie miały koncesjonowane przez władzę, a więc pozorny charakter. Szczególnie widoczne jest to w wypadku programu artystycznego i działaniach, prowadzącego *Galerię Krzywe Koło*- M. Bogusza. Rozwijana przez niego koncepcja sztuki jako "jedynej nadziei ludzkości" i katalizatora społecznego postępu, rozumienie sztuki jako wizji, która pozwalała być "nadcześniakiem" w czasach totalnego odhumanizowania²⁷¹, koncepcja urzeczywistniana w licznych projektach architektonicznych, planach artystycznego kształtowania środowiska człowieka, nie mogły być w większości przypadków wprowadzone w życie. Państwo choć zezwalało na koncepcyjne opracowywanie tych nowoczesnych programów, deklaracyjnie wspierało ideały integracji sztuki z nauką i przemysłem, to już nie tworzyło warunków ich realizacji i blokowało próby ich urzeczywistniania. Dla interesów władzy i analogicznie do zasad jej fasadowej polityki, zarówno społecznej jak i ekonomicznej, wystarczyło dysponowanie insygniami nowoczesności, organizowanie plenerów i sympozjów, na których je

²⁷¹ zob. list M. Bogusza do Munosa w : kat. wyst. " Marian Bogusz...", op. cit..

wypracowywano, deklaratywne wspieranie takich inicjatyw, zbyteczne zaś było ich urzeczywistnianie. Po krótkim okresie nadziei rozbudzonych przez październikowy przełom i inspirowanych często przez władze wolnościowych inicjatyw²⁷², okazało się, iż zezwolenie na nie było tylko doraźnym elementem politycznej gry partii i rządu, sposobem na rozładowanie społecznego napięcia, czy też wręcz utrzymania w ryzach i kontrolowania środowisk twórczych. Fakt ten poświadcza historia samej *Galerii Krzywego Koła*, która wraz z przemianami polityki społecznej pozbawiana była środków, narzędzi popularyzacji prezentowanej w niej sztuki, a w połowie lat 60- tych zmarginalizowana i izolowana zawiesiła swoją działalność. Po krótkim okresie zezwolenia na, pozornie autentyczną, artystyczną niezależność i rozwijania własnego modelu związków pomiędzy sztuka a rzeczywistością okazało się, iż była to tylko okresowa swoboda koncesjonowana przez państwo i stworzoną przez nie ramę procesów artystycznych. Nie oznacza to jednak, że pionierskie działania *Galerii Krzywego Koła* były zupełną fikcją pozbawioną znaczenia za sprawą faktu manipulowania nimi przez władze. Determinacja prowadzących tę instytucję, ich zaangażowanie i bezinteresowność sprawiły, iż pomimo destrukcyjnej wobec ich charakteru polityki władz, stale poszukiwano nowych form ich urzeczywistniania. Zadziwiająca i zaświadczająca raczej o rzeczywistym oddaniu i wierze w wartości leżące u jej podstaw, niż o braku świadomości, była zwłaszcza trwałość postawy i programu zaangażowania sztuki. Jego model stworzony w latach pięćdziesiątych przewija się jako podstawowy wyznacznik kierunku działań przede wszystkim w praktyce artystycznej M. Bogusza przez całą jego życie, aż do końca lat 70- tych.

Istotne z punktu widzenia celu powyższych rozważań- rekonstrukcji strategii upowszechniania sztuki realizowanych przez Grupę 55 i w *Galerii Krzywe Koło*- jest spostrzeżenie, iż przyjęty przez nie model zaangażowania społecznego był skuteczny jako przede wszystkim narzędzie pozyskiwania społecznego autorytetu w ramach świata artystycznego i w szerszym kontekście. Skuteczność ta wynikała nie tylko z jego odmienności wobec dominujących w tamtym okresie sposobów układania sobie przez środowisko artystów stosunków ze społeczeństwem i władzą (który to fakt zapewniał przede wszystkim społeczną widzialność *Galerii* i Grupy na jednolitym tle polskiego życia artystycznego), ale również ze względu na inne cechy tej strategii. Pierwszą z nich jest ogromna, zrekonstruowana powyżej, wieloznaczność programu społecznego zaangażowania sztuki wypracowanego przez omawiane tu podmioty życia artystycznego. Wieloznaczność ta, choć ryzykowna ze względu na możliwość negatywnego nacechowania poczynąń *Grupy 55* i *Galerii* (np. poprzez określenie ich jako kontynuacji skompromitowanej doktryny socrealizmu, jako działań wspierających reżim, czy też jako inicjatyw dyspozycyjnych wobec polityki państwa), czyniła zarówno tę formację, jak i instytucję, niepodatnymi na bezpośrednie wykorzystywanie ideologiczne, uniemożliwiała proste manipulowanie nimi przez państwo. Drugą z cech omawianej tu strategii, wpisaną w pierwszą z nich, ale też wzmacniającą jej skuteczność było przyjęcie aktywnej postawy wobec zmieniającej się polityki państwa i procesów przebiegających życie artystyczne. Wycofanie się z życia społecznego i politycznego

²⁷²Por. uwagi W. Jedlickiego na temat motywów zezwolenia władz na działalność Klubu Krzywego Koła w: W. Jedlicki " Klub Krzywe Koło", op. cit., " Wstęp".

pozostałych środowisk artystycznych związanych ze sztuką nowoczesną, nie tylko zapewniało im zachowanie autonomii sztuki i twórczości, ale przede wszystkim pozbawiało je środka wpływania na politykę państwa. Takie ułożenie sobie stosunków z państwem było więc raczej wyrazem podporządkowania się mu i jego interesom, niż dobrowolnym wycofaniem z życia publicznego. *Galeria Krzywe Koło* nie zniknęła ani z widzialnej przestrzeni społecznej, ani jako podmiot publicznych dyskusji o sytuacji sztuki, ale zajęła aktywną postawę wobec polityki kulturalnej państwa i kontekstu określającego przebieg procesów artystycznych. Jej działania w przestrzeni publicznej określały przedstawione w poprzedniej części zasady, a konsekwencją ich stosowania i aktywnego funkcjonowania w życiu społecznym była po pierwsze, względna zdolność decydowania o znaczeniu i przebiegu procesów artystycznych mających miejsce w jej ramach, a po drugie neutralizowanie znaczenia odnoszących się doń manipulacyjnych zabiegów państwa i związanych z nim instytucji.

IV. Zakończenie: *Galeria Krzywe Koło* jako kreator porządku i antyinstytucja.

Galeria Krzywe Koło zainaugurowała swoją działalność w okresie, którego znamionami były zawieszenie i niepewność. Zawieszenie pomiędzy dotychczasowymi systemami reguł i wartości oraz wspomagającymi je agendami kontroli (które traciły swoją ważność), a nowymi systemami interesów i zasad określających społecznie istotne cele (które choć leżały u podstaw "odwilży", to nie posiadały jeszcze własności prawomocnego i wyposażonego w instytucjonalną ramę uniwersum symbolicznego, ale były raczej ideałem, punktem odniesienia ocen dotychczasowych własności systemu). Ten rodzaj zawieszenia, charakterystyczny dla okresu rewolucji lub społecznych transformacji, objawiają się zawsze intensywnym poszukiwaniem stabilnego systemu wartości uprawamniającego celowość tych procesów i zdolnego przejść, wraz z zakończeniem reform, funkcji stabilizatora nowego ładu.

Niepewność i poczucie zawieszenia, szczególnie widoczne były w okresie popaździernikowym, bo chociaż "odwilż" była procesem oddolnym i spontanicznym, to partia i jej instytucjonalne agendy zdołały utrzymać kontrolę nad tym społecznym ruchem, stymulowały i nadzorowały jego rozwój (wykorzystując go ostatecznie dla swoich potrzeb). W związku z tym nie do końca jasne były reguły tej specyficznej gry o wolne społeczeństwo, godność i prawo do samodecydowania, nieokreślone były główne źródła zagrożeń powodzenia tego procesu, a jednocześnie zachwiane zostały fundamenty bezpieczeństwa poznawczego, ryzykowne stawały się wszelkie wybory aksjologiczne. Nadzorowanie przez państwo całego procesu "popaździernikowego reformowania socjalizmu" uniemożliwiało redukcję tej niepewności poprzez otwarte działania opozycyjne i budowanie instytucjonalnej alternatywy wobec istniejącego systemu. Dlatego niepokój i poczucie zawieszenia eliminowały przede wszystkim dyskusje. Rozmawiano wszędzie i o wszystkich sferach życia, masowo powstawały kluby dyskusyjne i inne miejsca wymiany poglądów, a samo prawo do otwartego wyrażania opinii stało się symbolem dokonujących się przemian.

Dyskusje nie ominęły również życia artystycznego. Dotyczyły ono zarówno tradycji awangardowej, "Arsenału", charakteru związków sztuki i życia społecznego, pojawiającego się masowo ruchu nowoczesnych, sytuacji materialnej artystów, kondycji państwowego ruchu wystawienniczego i polityki kulturalnej państwa²⁷³ i wielu innych elementów określających kształt życia artystycznego. Choć dyskusje dotyczące nowej sytuacji świata artystycznego i uprawomocnienie sztuki nowoczesnej jako nie tylko dozwolonego, ale też obowiązującego sposobu tworzenia były symbolem generalnej przemiany kulturowo- politycznej, którą

²⁷³Charakterystyczną cechą polskich czasopism kulturalnych w drugiej połowie lat 50- tych była właśnie przewaga polemiki, dyskusji redakcyjnej nad innymi formami krytycznej wypowiedzi. Żaden z głosów dotyczący spraw środowiska nie pozostawał bez odpowiedzi, a teksty były tak konstruowane aby zachęcać do replik i dyskusji. Taki sposób komunikowania się może być rozpatrywany nie tylko jako sposób na radzenie sobie z napięciem, jakie wywoływała nieokreśloność wylaniających się nowych form świata sztuki i reguł rządzących życiem artystycznym, ale również jako próba zastępowania odpowiedzialności indywidualnej - zbiorową, urzeczywistniana poprzez poszukiwanie oparcia we wspólnocie określonej regułami dyskusji

pociągała za sobą odwilż, to brakowało ciągle świadomości artystycznej, która byłaby zdolna do przełożenia tej nowej sytuacji na artystyczną praktykę. Praktykę osadzoną w tradycji lub w jasno określonych systemach wartości²⁷⁴.

Brak kulturowo- społecznego kontekstu (działania i aksjologicznego) w którym mogłaby zostać osadzona nowa sztuka, wynikał nie tylko z faktu przzerwania ciągłości polskiej tradycji artystycznej przez socrealizm, ale też z będącej jego konsekwencją generalnej rewizji ideologii awangardowej.

Tego rodzaju bezpieczeństwo- a więc przede wszystkim wyposażenie w sens i znaczenie, osadzenie w jasno wyartykułowanej kulturowej tradycji, ale też zabezpieczenie przed bezpośrednią dyspozycyjnością wobec władzy zapewniało *Krzywe Koło*. Dzięki swojemu sposobowi działania, jasno wyrażonemu programowi, autonomii i samowystarczalności, ale też za sprawą jednoczesnej zewnętrznej ekspansywności i elitarności ***Galeria przyjęła na siebie rolę instytucji legalizującej nową sytuację w sztuce, rolę głównego źródła normatywnego ładu określającego reguły polskiego życia artystycznego w drugiej połowie lat 50- tych.***

Do wypełniania tej roli i pozyskania prawodawczej władzy, oprócz wymienionych powyżej powodów, szczególnie predestynowała *Krzywe Koło* specyfika umiejscowienia tej instytucji w strukturze świata artystycznego i etos, któremu podporządkowane było jej funkcjonowanie. *Galeria*, dzięki swojej niezależności wobec oficjalnej ramy upowszechniania i generalniej od państwa oraz dzięki podążaniu, opisaną w poprzednich częściach, "trzecią drogą" w odniesieniu do dominujących ówczesnie tendencji artystycznych i modeli funkcjonowania sztuki w przestrzeni społecznej, ale też dzięki bezinteresowności, konsekwencji i "byciu poza", mogła zająć pozycję neutralnego arbitra rozstrzygającego środowiskowe spory, a więc pozycję instytucjonalnego autorytetu artystycznego i moralnego.

W jaki sposób *Galeria* wprowadzała instytucjonalny i aksjologiczny ład określający sposób funkcjonowania świata artystycznego, jakich jego elementów on dotyczył?

Po pierwsze poprzez działania doprowadzające do nowej strukturyzacji świata sztuki, a więc poprzez stworzenie warunków umożliwiających decentralizację dotychczasowej jego formy, narzucenie nowego systemu wartościowania sztuki i umożliwienie upowszechniania artystom związanym z ruchem nowoczesności²⁷⁵. Opisana w poprzednich częściach centralizacja życia artystycznego wokół *Galerii* nie tylko odwróciła dotychczasową hierarchię środowisk artystycznych, ale wprowadziła również nowe systemy wartościowania i oceny, ustawiła dyskurs krytyczny w sposób odpowiadający tym nowym regułom. Życie artystyczne, wraz z pojawieniem się *Krzywego Koła* i za sprawą jego aktywności, zaczęło rozgrywać się nie tylko wokół tej instytucji, ale też na zasadach określonych w jej ramach.

²⁷⁴Próbą takiego " osadzenia", była uniwersalizacja polskiej sztuki drugiej połowy lat pięćdziesiątych poprzez wykazywanie jej równoległości wobec zachodniej kultury artystycznej (zob.. B. Czubak " Krytyka w obronie jakości" w: " Odwilż", op. cit.), albo powoływanie się dla uzasadnienia " nowoczesności" na tradycję przedwojennej awangardy (szczególnie częste w kręgu *Krzywego Koła*. (zob.. np.. " Manifest Grupy 55",op. cit.)

²⁷⁵Działanie tego rodzaju ułatwiała nie tylko " pojedynczość " *Galerii* i brak podobnych instytucji na mapie polskiego życia artystycznego, ale również dostęp do specjalistycznej prasy, życzliwość krytyków i ustawienie ówczesnego dyskursu krytycznego w kategoriach obowiązujących w kręgu tej instytucji.

Po drugie *Krzywe Koło* doprowadziło do uprawomocnienia nowych form upowszechniania- nie tylko stworzyło model *Galerii* autorskiej, czy pleneru i na trwałe wpisało je w rejestr możliwych typów społecznych ram obiektywizacji sztuki, ale przede wszystkim uzupełniło go o miejsca upowszechniania pozostające poza bezpośrednim zasięgiem oddziaływania państwa. W ten sposób stworzono precedens, na który powoływały się następne generacje twórców i krytyków- model samodzielnej *Galerii* działającej poza oficjalnymi ramami upowszechniania i model przestrzeni w której możliwa jest swobodna wymiana poglądów, które istnieją jednak pod warunkiem nienaruszania przez nie negatywnej ramy rozgrywania się życia artystycznego, wykreślonej przez państwo.

Po trzecie *Galeria* poprzez specyfikę swojej działalności wykreśliła przestrzeń dozwolonych w środowiskach "progresywnych" artystów wyborów moralnych i etycznych, ideał określający pożądany w nich etos. Jego centralnymi punktami były: niezależność wobec doktrynalnych interesów państwa, samodecydowanie i artystyczna wolność, orientowanie się głównie na interes sztuki, konsekwencja w postępowaniu i autentyczność. Stworzony i wprowadzony w życie przez *Galerię* normatywny model, który w istocie określały przede wszystkim, opisane w poprzednich części zasady- "robić swoje" i "brać w nawias niesprzyjający swobodzie kontekst" obowiązywał w środowiskach "artystów niezależnych" w całej historii PRL-u.

Po czwarte, *Galeria* uprawamocniała model świata artystycznego i reguły życia artystycznego wypracowywane w jej ramach poprzez stworzenie warunków umożliwiających wyedukowanie krytyków²⁷⁶ i wypromowanie artystów, którzy nie tylko stanowili silne środowisko opiniotwórcze, ale również przedłużali ważność obowiązujących w *Krzywym Kole* reguł wartościowania sztuki w następnych dekadach²⁷⁷.

Po piątą *Galeria* uprawomocniła również granice swobody artystycznej, ponieważ była jedynym tak widzialnym społecznie miejscem w którym wypróbowywano ich zakres w odniesieniu do systemów kontrolnych i polityki państwa. W jej ramach wypracowany został więc model związków pomiędzy artystami i państwem, z którego korzystali głównie prowadzący późniejsze galerie autorskie. Ten model interakcji pomiędzy praktykami i organizacjami społecznymi i artystycznymi trwał aż do początku lat 80- tych, wyznaczając przede wszystkim typy wzajemnych zobowiązań artystów i państwa

Autentyczność i bezstronność *Krzywego Koła* w roli instancji kreującej instytucjonalny i aksjologiczny ład podkreślał wypracowany tu model sztuki i jej podstawowych funkcji oraz charakteru związków z życiem społecznym. Powołanie się na tradycję przedwojennej awangardy i propozycja "sztuki metaforycznej" oznaczały w istocie uniwersalizację i absolutyzację programu artystycznego najpierw *Grupy 55*, a następnie *Galerii*. Uniwersalizacja tego programu wynikała z propozycji oparcia procesu twórczego na w pełni racjonalnym, zintelektualizowanym i systematycznym działaniu. Sztuka, podobnie jak rzeczywistość

²⁷⁶zob.. A. Ptaszkowska " Przestrzeń sztuki i życia", W. Borowski " Wspomnienie o Marianie Boguszu" w: "Galeria Krzywe..", op. cit..

²⁷⁷Bezpośrednio tradycję *Krzywego Koła* kontynuowała z pewnością *Galeria Foksal* (za sprawą obecności w niej, debiutujących "w pobliżu" *Galerii Krzywe Koło*, krytyków- H. Ptaszkowskiej, W. Borowskiego i M. Tchoraka), ale podobne postawy reprezentowali również A. Wojciechowski, J. Bogucki, czy J. Ludwiński

społeczna, podlegała więc pewnym niezmiennym prawom określającym ich charakter, a zadaniem artysty, identycznie jak w nauce, było odkrycie tych reguł oraz nadanie im systematycznej wykładni w zracjonalizowanej formie dzieła. Dodatkowo proces ten nie był działaniem autotelicznym, a więc nie mógł również ulegać swobodnej subiektywizacji. Zadaniem sztuki była bowiem transformacja świata, przyspieszanie jego modernizacji, czy też czynienie środowiska człowieka bardziej nowoczesnym i przyjaznym. Zracjonalizowanie, a więc też zobjektywizowanie procesów twórczych, uczynienie ich podobnymi do działalności naukowej było idealną podstawą wizerunku *Galerii* jako neutralnej instancji fundującej warunki instytucjonalnego i normatywnego porządku²⁷⁸, ale też wstępnym warunkiem i poręcznym narzędziem instytucjonalizacji świata sztuki funkcjonującego w nowej formie i na nowych zasadach. Dodatkowo, jak wspomniałem w poprzednich częściach tego rozdziału, ten model sztuki był zgodny, przynajmniej z formalnymi zasadami i celami polityki kulturalnej państwa, a to oznaczało popieranie przez nie konstruowanego w *Galerii* instytucjonalno- normatywnego ładu świata artystycznego.

Galeria Krzywe Koło była więc nie tylko miejscem, w którym upowszechniano sztukę, czy instytucją, która doprowadziła do trwałych zmian świata artystycznego (transformacji jego struktury i reguł) i uprawomocniła nowy model związków pomiędzy artystami i państwem, ale była również instytucją, która doprowadziła do ufundowania szerszej, typowo modernistycznej, perspektywy kulturowej²⁷⁹. Choć powyższe działania daleko wybiegały poza standardowy przebieg procesu upowszechniania, to w istocie nie miały one autotelicznego charakteru, ale były integralnym elementem strategii obiektywizacji artystycznych artefaktów, strategii charakterystycznych dla *Krzywego Koła*. Mówiąc inaczej - nowa strukturyzacja świata artystycznego, uprawomocnianie nowego ładu instytucjonalno- normatywnego, wypróbowywanie granic swobody artystycznej i inne opisane wyżej konsekwencje działań *Galerii*, nie były celem samym w sobie, ale służyły ufundowaniu instytucjonalnego kontekstu i reguł upowszechniania, które zapewniały powodzenie procesu obiektywizacji. Ponieważ, jak podkreślałem wielokrotnie, działalność *Galerii* miała charakter pracy organicznej, jej głównym

²⁷⁸Przyjęcie tego modelu sztuki posiadało również inne, bardzo istotne dla wizerunku *Galerii* funkcje. Po pierwsze pozwalało na absolutyzację obowiązującego tu programu artystycznego jako obiektywnego programu poznawania świata i jego przekształcania. Fakt ten, po drugie, umożliwiał artystom przyjmującym ten model na pozbywanie się indywidualnej odpowiedzialności za konsekwencje wprowadzania go w życie, ponieważ twórca był zgodnie z nim tylko medium, przez które wyrażały się obiektywne prawa i reguły (analogicznie jak w wypadku nauki, działalność artystyczna generalnie została oddzielona od moralności, a więc ulegał zracjonalizowaniu. Na ten temat zob. np. Z. Bauman "Nowoczesność i zagłada", Warszawa 1992, "Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna", Warszawa 1995; W. Lepenies "Niebezpieczne powinowactwa z wyboru", Warszawa 1996 i inne). Po trzecie zracjonalizowanie sztuki i przypisanie sobie prawa do określenia charakteru tej obiektywizacji było wygodnym narzędziem w walce o prestiż i autorytet, ponieważ wykluczało, jako niepoprawne, odrębne stanowiska w sztuce.

²⁷⁹Perspektywę tę określają przede wszystkim wiara w postęp, zarówno cywilizacyjny, jak i poznawczy, w możliwość oparcia regulacji sposobu funkcjonowania społeczeństw na zasadach wywiedzionych z filozofii marksistowskiej, oraz wiara w sztukę i artystę jako istotne narzędzia społecznej modernizacji. Co interesujące, perspektywa ta będąca w istocie rodzajem społecznej utopii zracjonalizowanego, ale sprawiedliwego porządku w którym ogromną rolę odgrywają artyści, była zarówno projekcją dominującego w *Galerii* etosu, jak i ideałem z perspektywy którego oceniano rzeczywistość, ale już nie programem o którego urzeczywistnienie zabiegano.

celem było zapewnienie rodzącemu się ruchowi "nowoczesnych" płaszczyzny upowszechniania i popularyzacji tworzonej przez jego przedstawicieli sztuki, nie zaś zapewnienie im absolutnej dominacji w życiu artystycznym. Podobnie- wejście w rolę prawodawcy, czy legislatora podporządkowane było przede wszystkim procesowi urzeczywistniania programu artystycznego wypracowanego w *Galerii*, a więc było integralną częścią strategii upowszechniania sztuki.

Tego rodzaju strategia była bardzo skuteczna, ponieważ działania wpisane w nią były jednocześnie podstawą budowania nowego ładu instytucjonalno- normatywnego. *Galeria Krzywe Koło* zapewniała wystawiającym tu artystom sukces procesu upowszechniania i popularyzacji, a samej sobie fundowała centralne miejsce w rodzącym się w nowej formie świecie artystycznym, ponieważ proces obiektywizacji i jego strategię były jednocześnie narzędziami redukcji niepewności i braku bezpieczeństwa poznawczego będących udziałem całego polskiego środowiska artystycznego w połowie lat 50- tych. Niezależnie od tego, czy było to wykalkulowane działanie, za jego sprawą doszło do instrumentalizacji prób zwiększania artystycznej swobody i określających ją nowych instytucjonalnych ram rozgrywania się sztuki, instrumentalizacji właśnie jako integralnego elementu strategii upowszechniania²⁸⁰.

Krzywe Koło zaproponowało więc przede wszystkim nowy status instytucji zajmujących się upowszechnianiem. Status określony przez pozycję, której zajmowanie gwarantowało powodzenie procesu obiektywizacji sztuki tworzonej przez artystów związanych z *Galerią*. Pozycję tę można określić jako funkcjonowanie w roli niezależnego, neutralnego oraz kompetentnego prawodawcy, który zwiększa pole oddziaływania odpowiadających mu reguł i norm oraz stopień ich prawomocności, poprzez rodzaj "kroczonego zamachu stanu" dokonującego się przy zupełnym braku otwartych działań kontestacyjnych a poprzez uzależnianie od siebie (instytucjonalnie i aksjologicznie) coraz większych obszarów życia artystycznego i coraz nowych odłamów środowiska. Pozycję tę dookreśla wpisanie się z własnym programem w zasady polityki kulturalnej i społecznej państwa, ale jednocześnie zwalczanie podstaw dyspozycyjności wobec niego oraz uczynienie elementem strategii upowszechniania masowego poszukiwania środków eliminujących brak poznawczego i normatywnego bezpieczeństwa.

Zajmowanie przez *Galerię* pierwszoplanowego miejsca w polskim ruchu artystycznym w latach 1956- 1963 nie było tylko i wyłącznie konsekwencją wypracowania, opisanych powyżej, strategii działania, ale było również rezultatem stylu ich urzeczywistniania i swoistości postaw prowadzących *Krzywe Koło*. Całkowite oddanie sprawom sztuki, bezinteresowność i autentyczność, upór i działanie wbrew niesprzyjającym okolicznościom, oparcie organizacyjnej i programowej strony funkcjonowania na kontaktach nieformalnych-towarzyskich, były koniecznym warunkiem zaistnienia *Galerii* na mapie polskiego życia artystycznego i warunkiem pozyskanych przez nią pozycji i statusu. ***Krzywe Koło* oglądane z tej perspektywy było więc rodzajem antyinstytucji, ponieważ uzależniło swój status,**

²⁸⁰ Ich instrumentalizacja nie była jednak przeszkodą w redukcji poczucia braku bezpieczeństwa poznawczego i swoistej anomii, a wręcz przeciwnie narzędzia tego procesu zostały w specyficzny sposób przetestowane i uprawomocnione jako podstawa nowego ładu będąc właśnie elementem strategii upowszechniania.

program, styl działania i jego reguły bezpośrednio od cech osobowościowych osób kierujących *Galerią*, powiązało je nierozzerwalnie z personalnymi stosunkami pomiędzy nimi, z ich indywidualnymi celami i skalami wartości oraz z zajmowaną przez nie pozycją w ramach świata artystycznego²⁸¹. To co charakteryzuje wszelkie instytucje, a więc bezosobowość i ponadpersonalność scenariuszy ról składających się na nie, istnienie "karty" zawierającej reguły i zasady określające charakter ich działania, trwanie w niezmienionej postaci pomimo zmian składu osobowego jednostek działających z ich ramienia, przewaga kontaktów formalnych nad pozaformalnymi itd., istniało w wypadku *Krzywego Koła* w formie szczątkowej i pełniło raczej funkcję zewnętrznego uzasadnienia faktu istnienia *Galerii*. Najbardziej interesującym aspektem tej antyinstytucjonalności *Krzywego Koła* był fakt, iż zdołało ono, pomimo swojego wewnętrznego "personalizmu" i nieformalności, doprowadzić do trwałych zmian instytucji składających polski świat artystyczny. W ten sposób, jakby wbrew teoriom instytucjonalizacji, ujawniła się moc kontaktów i związków nieformalnych, czy towarzyskich jako narzędzi przekształcania zreifikowanych struktur określających ramy procesów artystycznych.

Ujawnienie takiej możliwości otworzyło przede wszystkim nowy zestaw strategii układania sobie przez środowisko artystyczne stosunków z państwem i radzenia sobie z warunkami wykreowanymi w jego polityce społecznej i kulturalnej. Strategie te określają: po pierwsze-formalna zgoda na sposób zinstytucjonalizowania świata artystycznego i model jego włączenia w rzeczywistość społeczną wykreowane przez państwo oraz działanie w ramach istniejących ram upowszechniania sztuki zewnętrze zgodne z ich statusem, ale jednocześnie, po drugie, deinstytucjonalizacja tego kontekstu poprzez oparcie jego wewnętrznej dynamiki na kontaktach nieformalnych, podporządkowanie go niezgodnym z jego statusem indywidualnym interesom osób działających z jego ramienia. W wyniku tej strategii instytucjonalny kontekst rozgrywania się życia artystycznego, nie zmieniając swojego formalnego statusu, struktury i zewnętrznych celów, którym służył, przeistaczał się w podporządkowany interesom artystów, czy raczej interesom poszczególnych środowisk artystycznych nieformalny układ. Chociaż więc wypełniał on wszystkie funkcje określone statusem świata artystycznego, to czynił to w sposób niezgodny z jego instytucjonalną naturą. Spostrzeżenie to rzuca światło na trwałość ramy upowszechniania ufundowanej przez państwo, pomimo jej podkreślanej często niezgodności z interesami środowiska artystycznego i pomimo jego, jak się okazuje wysoce zmitologizowanej, opresyjności.

Powoływanie takiego nieformalnego i pozainstytucjonalnego "drugiego obiegu" życia artystycznego włączonego w oficjalne instytucje i w rzeczywistości zniekształcającego ich status i cele, oprócz pozytywnych konsekwencji (podporządkowanie świata sztuki interesom artystów, redystrybucja gratyfikacji wydzielanych przez władze zgodna ze strukturą świata artystycznego,

²⁸¹Istnienia tego typu zależności dowodzi fakt, iż po przejściu *Galerii* przez ZSP w 1963 roku i wraz z odejściem z niej M. Bogusza w 1965 roku, instytucja to pomimo swojego fizycznego istnienia przestała być miejscem o którym się mówiło i które posiadało jakikolwiek znaczenie artystyczne. Bardzo symptomatyczne jest powszechne uznawanie roku 1965 jako momentu zamknięcia *Galerii*, podczas, gdy w rzeczywistości w tym roku zmieniło się "tylko" jej kierownictwo.

upowszechnianie sztuki wyjęte spod praw określonych regułami polityki kulturalnej państwa, względna niezależność środowiska artystycznego itd.) w istocie jednak konserwowało również polityczny system, określany często jako totalitarny.

Dodatkowo autonomizacja świata artystycznego rozpatrywana z perspektywy jego deinstytucjonalizacji jawi się więc jako nie tylko warunek tego procesu, ale jest również sposobem na oddalenie odpowiedzialności za będące jego konsekwencją podtrzymywanie prawomocności opresyjnego charakteru władzy. Artyści zamykając się wraz ze swoją praktyką artystyczną w obrębie świata sztuki i kierując swoje wysiłki wyłącznie na stworzenie warunków umożliwiających realizację własnych interesów czynili to w obrębie instytucjonalnych granic wyznaczonych przez państwo, a tym samym oddalali potrzebę rekonstrukcji systemu. Choć deinstytucjonalizacja pozwalała im na urzeczywistnienie własnych zamierzeń wbrew interesom państwa, to w istocie potwierdzała jego prawomocność polityki kulturalnej i społecznej, a tym samym oddalała potrzebę systemowej transformacji. Ceną za autonomię sztuki i postawienie odpowiedzialności wobec dobrego tworzenia przed interesem wspólnoty było więc konserwowanie ówczesnego układu władzy i przemykanie oka na jego totalitarny charakter.

Strategia, określona przez elementy opisane wyżej, okazała się jednak bardzo skuteczna, bo chociaż na skutek zmian polityki społecznej państwa, *Krzywe Koło* zniknęło z mapy polskiego życia artystycznego, to trwała okazała się zainicjowana przez nie transformacja świata artystycznego, a artyści i krytycy wypromowani w tej *Galerii* nadawali ton polskiemu życiu artystycznemu w kolejnych dekadach. Trwale były również negatywne konsekwencje jej wprowadzania w życie. Wpisany w tę strategię model związków pomiędzy światem sztuki a państwem przetrwał w niezmienionej formie do początku lat 80- tych, właśnie jako jeden z licznych zworników politycznego ładu realnego socjalizmu²⁸².

²⁸² Wypełnianie przez, opisany powyżej "drugi obieg życia artystycznego" i proces deinstytucjonalizacji, funkcji jednego z wielu reproduktorów porządku, jest tym bardziej interesujące, że ma swoje źródło nie w nakazowej polityce państwa, ale w oddolnych działaniach samego środowiska artystycznego, a tym samym zaprzecza opinii o dychotomizacji życia społecznego pomiędzy opresyjną władzę i nękanie przez nią społeczeństwo. Związek pomiędzy nimi jest dużo bardziej splątany i niejednoznaczny, a tym samym niemożliwy do tak jednoznacznej oceny.

Rozdział drugi: Galeria Foksal.

I. Historia: ważniejsze fakty z przeszłości Galerii

Galeria Foksal zainaugurowała swoją działalność 1 kwietnia 1966 roku wspólną wystawą Z. Gostomskiego, E. Krasieńskiego, R. Owidzkiego, H. Stażewskiego i J. Ziemińskiego. Ta data uznawana za początek Galerii jest jednak tylko i wyłącznie umowna, ponieważ zarówno pomysł stworzenia tej instytucji, jak i spotkanie artystów oraz krytyków odpowiedzialnych za jej powołanie nastąpiło dużo wcześniej. W "Kronice", czytamy bowiem "1965- Z inicjatywy krytyków W. Borowskiego, H. Ptaszkowskiej, M. Tchorka, jaki z inspiracji artystów: Z. Gostomskiego, T. Kantora, E. Krasieńskiego, H. Stażewskiego i innych, powołano w Warszawie pod opieką kierownika Pracowni Sztuk Plastycznych PSP galerię. Zajmuje ona pomieszczenia na ulicy Foksal 1/4 i przejmuje nazwę Galeria Foksal".²⁸³ Część osób kierujących Galerią (H. Ptaszkowska, W. Borowski) wywodziła się z kręgu lubelskiej Grupy "Zamek", działającej na przełomie lat 50 i 60- tych, zaś za duchowych patronów tego przedsięwzięcia uznawani są H. Stażewski i T. Kantor, na których autorytet Galeria będzie powoływać się wielokrotnie w ciągu całej swojej historii. O samym momencie powołaniu do życia Galerii, prowadzący ją do dzisiaj W. Borowski pisze "Galeria Foksal została założona w 1966 roku. Ten fakt sam w sobie był równie przypadkowy, co nieuchronny. Był przypadkowy, ponieważ, pewnego dnia znalazł się sponsor, kierownik państwowej instytucji, który wziął na siebie ryzyko wspomaganie niezależnych artystycznych działań. Był on nieunikniony, ponieważ istniała grupa artystów, którzy upierali się przy znalezieniu stosownego miejsca dla swoich nonkonformistycznych artystycznych i teoretycznych dociekań"²⁸⁴. Galeria Foksal, jak i galerie autorskie rzeczywiście musiały powstać, ponieważ po okresie odchodzenia od podwilżowej liberalizacji polityki kulturalnej początku lat 60- tych, w Polsce nie istniały w zasadzie instytucje poświęcające się patronowaniu tylko i wyłącznie sztuce nowoczesnej. Potrzebę tworzenia takich miejsc wzmogła również eksplozja artystycznych eksperymentów po 1963 roku. Galeria Foksal znalazła się pod skrzydłami finansowej i organizacyjnej opieki PSP "Sztuka Polska", przedsiębiorstwa w którego status wpisano realizację zamówień w zakresie wystawiennictwa, dekoracji okolicznościowych, malarstwa, grafiki, rzeźby i architektury wnętrz, ale także wycena i rozdział prac zleconych dla artystów plastyków²⁸⁵. PSP, którego działalność nie miała bezpośredniego politycznego znaczenia, były idealnym sponsorem dla Galerii Foksal, co podkreślają sami kierujący jej działaniami. Wskazują oni przede wszystkim na wynikającą z tego rodzaju mecenatu podległość bezpośrednio osobom prowadzącym to przedsiębiorstwo, nie zaś polityczną dyspozycyjność charakteryzującą galerie działające w tamtym czasie pod auspicjami organizacji społecznych i partii politycznych²⁸⁶. Korzystna dla Galerii była także możliwość

²⁸³ *Diary (w:) Galeria Foksal PSP*, kat. wystawy, Richard Demarco Gallery, Edinburgh 1979, str.. 17

²⁸⁴ Borowski W. *The History and Status of the Gallery (w:)*, ibidem. cit., str.. 11.

²⁸⁵ Kubiczewska H., *Pracownie Sztuk Plastycznych, (w:) Polskie Życie Artystyczne 1945- 1960*, Wojciechowski A. (red.), Warszawa, 1992.

²⁸⁶ Borowski W., Bogucki J., Turowski A., *Raport o stanie kultury, Odra*, nr 1/ 1981, str... 39.

wykorzystywania warsztatów, zaplecza poligraficznego i korzystania z usług PSP dla realizacji artystycznych zamierzeń mających miejsce w Foksalu. Uzyskana w ten sposób względna niezależność Galerii konieczna była dla realizacji ambitnego programu artystycznego wpisanego, ale i inicjującego masowy rozwój radykalnych poszukiwań twórczych. Katalog pierwszej wystawy zawierał istotną dla działań Galerii programową deklarację: "(...) Galeria Foksal nie widzi konieczności przestrzegania zasad praktykowanych w innych warszawskich salonach sztuki. Celem Galerii nie jest:

- ukazywanie << pełnej różnorodności >> zjawisk sztuki współczesnej
- dokonywanie << konfrontacji >> indywidualności artystycznych
- prezentowanie dzieł << nowoczesnych >> (pojęcie nowoczesności nadmiernie zwiększyło swoją pojemność)
- prezentowanie dzieł n a j l e p s z y c h
- przestrzeganie potocznie przyjmowanych podziałów na nurty czy kierunki artystyczne. (...) W organizowanych przez Galerię pokazach chcielibyśmy zwrócić uwagę szczególnie na dwa momenty. Po pierwsze - nie tyle demonstrować << dzieła sztuki >> w ich << skończonej >> postaci, ile ujawniać - w a r u n k i i s y t u a c j e , które wiążą się z ich powstaniem. Po drugie- traktować te w a r u n k i i s y t u a c j e jako o r g a n i c z n e e l e m e n t y pokazu artystycznego. Chodzi o naruszenie utrwalonego podziału na dwa odizolowane od siebie tereny aktywności artystycznej: pracownię, w której dzieło powstaje i lokal wystawowy, gdzie jest ono eksponowane"²⁸⁷ Ta deklaracja wymierzona w konwencjonalną rolę galerii jako organizatora wystaw, była zarówno negacją znaczenia tych ostatnich , jak i wyrażała przekonanie osób kierujących Foksałem o drugoplanowej roli dzieła w procesach artystycznych. Program ten znalazł swoje teoretyczne uzasadnienie we "Wprowadzeniu do ogólnej teorii miejsca", traktowanej bądź jako manifest sztuki environment, której rozwojowi patronowała Galeria w początkowym okresie działalności, bądź jako manifest antyinstytucjonalnej postawy reprezentowanej w ciągu całej jej historii, jako propozycja skonstruowania alternatywy zarówno wobec instytucji wystawy, jak i galerii.²⁸⁸ Kolejnym ważnym tekstem sygnowanym przez jednego z krytyków prowadzących Galerię- W. Borowskiego była "Eliminacja sztuki w sztuce"²⁸⁹ w którym ufundowano podstawy dla nowego rodzaju poszukiwań artystycznych- praktyk eliminacyjnych, puryfikacyjnych, happeningu, oraz sztuki procesualnej i konceptualizmu²⁹⁰ .

Galeria Foksal programowo niekonwencjonalna i patronująca radykalnym tendencjom artystycznym była jednak instytucją, a więc z definicji działała na rzecz kulturowych konwencji. Dlatego też kolejnym po zanegowaniu wystawy antyinstytucjonalnym posunięciem było zanegowanie samej Galerii i form jej działania. Postawę tę wyrażał tekst "Co nam się nie

²⁸⁷Z. Gostomski, E. Krasieński, R. Owidzki, H. Stażewski, J. Ziemiński, kat. wystawy, Galeria Foksal, IV 1966.

²⁸⁸ Ptaszkowska H., Borowski W., Tchorek M., *Wprowadzenie do ogólnej teorii miejsca*, (w:) *Program Galerii Foksal PSP*, Warszawa, 1966.

²⁸⁹Borowski W., *Eliminacja sztuki w sztuce* (w:) *Program..* ,op. cit..

²⁹⁰W tekście tym, tytułowej "eliminacji sztuki w sztuce", nie rozumiano już jako prób negowania dotychczasowego statusu dzieła i samej sztuki, albo jako zabiegów kontestatorskich, ale jako formę uprawiania twórczości, artystyczną tendencję otwierającą twórcze penetracje na zupełnie nowe możliwości.

podoba w Galerii Foksal PSP"²⁹¹. W tym czasie w Galerii prezentowany były przede wszystkim efekty artystycznych poszukiwań T. Kantora- jego pierwsze happeningi i ambaláže, ale również realizacje muzyczne i multimedialne oraz happeningi innych autorów, sztuka strukturalna i pierwociny poszukiwań konceptualnych. Te ostatnie stały się dominującą formą prezentacji artystycznych Galerii po 1970 roku. Teoretycznym uzasadnieniem dla zajęcia przez sztukę konceptualną i pojęciową centralnego miejsca w działaniach Foksalu były teksty W. Borowskiego i A. Turowskiego "Żywe Archiwum"²⁹² i A. Turowskiego "Uwagi o definicji sztuki"²⁹³. Manifest "Żywe Archiwum" inicjował powołanie do życia nowej formy pracy Galerii- "Żywego Archiwum". Jego głównym celem było "izolowanie dzieła" poprzez jego dokumentację, rozciągające proces prezentacji dzieła w nieskończoność, podejmowane w celu zachowania neutralności i swoistości artystycznego przekazu. Galeria zaczęła gromadzić dokumenty twórczych aktywności, idei i konceptów, ale prawie równocześnie swoje działania zwróciła również przeciwko tej formie aktywności. Tą autokontestacyjną intencją będącą "krytyką w działaniu" wszystkich innych manipulacji dokumentami artystycznych poczynań, wyrażał tekst "Dokumentacja"²⁹⁴. Zaproponowano w nim sprowadzenie do absurdu czynność gromadzenia wszelkich artystycznych. W działania te wpisana były również wystawy prezentujące zawartość "Żywego Archiwum" w taki sposób, że niemożliwe było jego świadomościowe ogarnięcie (czerwiec 1972). Ogromna aktywność Galerii zaczęła słabnąć około roku 1973, co częściowo można łączyć z poświęceniu całej uwagi spiritus movens Galerii T. Kantora swojemu teatrowi "Cricot 2", a po części powolnemu wyczerpywaniu się formuły sztuki, która zdominowała Foksal - konceptualizmowi i sztuki pojęciowej, a jeszcze generalniej pojawiającemu się coraz częściej pytaniu o możliwość i celowość kontynuowania tradycji neoawangardowej. Od 1974 z inspiracji Kantora rozpoczynają się wychodzące z kręgu Foksalu ataki na masowy ruch neoawangardowych poszukiwań prowadzący do instytucjonalizacji radykalnych twórczych poszukiwań i ich instrumentalizacji. Kulminacją tej krytyki była dyskusja wywołana przez tekst W. Borowskiego "Pseudoawangarda"²⁹⁵. Okres podporządkowanej wyrazistemu programowi działalności Galerii zamyka koncepcja "Kolekcji", zainicjowanej w 1978 roku²⁹⁶. Celem tego przedsięwzięcia było zachowanie dzieł i innych efektów artystycznej działalności poprzez ich gromadzenie, pozbawione jednak zamiaru ich mitologizacji, czy czynienia ich obiektem komercyjnych, historycznych i innego rodzaju manipulacji. Galeria borykająca się od połowy lat siedemdziesiątych z własnym kryzysem

²⁹¹ *Co nam się nie podoba w Galerii Foksal PSP*, Warszawa, 1968. Tekst ten, napisany w formie autokrytyki wyrażał niezgodę na uleganie Galerii Foksal konwencjom charakterystycznym dla galerii komercyjnych: organizacja wystaw na których prezentowane są dzieła twórców, wystaw umiejscowionych jednoznacznie w miejscu i czasie swoją naturą prowadzących do biernej postawy widzów i zniekształcenia zamiarów artystów.

²⁹² Borowski W., Turowski A., *Żywe Archiwum*, Warszawa, 1971.

²⁹³ Turowski A., *Uwagi o definicji sztuki, Jeden*, Warszawa, 1972.

²⁹⁴ *Dokumentacja*, Warszawa, 1971.

²⁹⁵ Borowski W., *Pseudoawangarda*, *Kultura*, nr 12/ 1975; Wojciechowski A., *Uczestniczyć i rozumieć*; Lachowicz A., *Retroawangarda*; Oseka A., *Duch walki o monopol*, *Kultura*, 16/1975; Borowski W. *W odpowiedzi*, *Kultura*, 25/ 1966.

²⁹⁶ Borowski W., *Galeria- Archiwum- Kolekcja* (w:) *Galeria Foksal PSP 1966- 1988*, Warszawa, 1989.

tożsamości i walcząca z instytucjonalizacją własnych form aktywności działa do dzisiaj, pozostając jednak poza głównym nurtem artystycznych procesów.

W całej historii Galerii przez jej salę wystawową przewinęło się bardzo wielu znakomitych polskich artystów, odgrywających często pionierską rolę w odniesieniu do reprezentowanych przez siebie artystycznych tendencji. Byli nimi między innymi: W. Borowski, T. Kantor, H. Stażewski, Z. Gostomski, E. Krasieński, J. Kozłowski, K. Wodiczko, S. Drózd i wielu innych. Programowym w działaniu Galerii była również stała współpraca z artystami zachodnimi. Wśród wielu innych w interesującym nas okresie swoje wystawy w Galerii mieli tak znani artyści jak: L. Englund, A. Jacquet, R. Barry, B. Vautier, A. Kaprow, Ch. Boltansky i inni.

Galerię Foksal od 1965 do 1970 roku prowadzili krytycy: W. Borowski, H. Ptaszkowska i M. Tchorek, a od 1970 W. Borowski, A. Turowski, a także po 1974 roku Milada Sliżińska.

II. Fundamenty: autonomia i niezależność sztuki oraz Galerii

U podstaw planowanych przez osoby kierujące Galerią Foksal strategii upowszechniania sztuki leżały dwie podstawowe kategorie opisujące charakter jej związków ze światem artystycznym i życiem społecznym. Pierwszą z nich jest pojęcie autonomii a drugą traktowanie specyfiki polityczno- społecznej ramy procesów artystycznych wykreowanej przez państwo jako zmiennej stałej, której prawomocności nie podważa się, ale działa się w jej obszarze. Obie kategorie stale obecne w historii Foksalu stały się dla tej galerii rodzajem wartości obiektywnych i niepodważalnych, konstytuujących obszar znaczeniowy i aksjologiczny, którego nie tylko nie kontestuje się i nie przekształca, ale na jego podstawie buduje się wszystkie inne postawy i planuje strategie zamierzonych działań, również tych związanych z upowszechnianiem sztuki.

Autonomia sztuki jest jednocześnie jedną z podstawowych kategorii opisujących charakter związków pomiędzy zjawiskami społecznymi i zjawiskami artystycznymi Nowożytności. Postulat uniezależnienia sztuki od konieczności służenia jakimkolwiek pozartystycznym celom stał się warunkiem intensyfikacji procesów artystycznych, warunkiem rozbudowy instytucjonalnego kompleksu świata sztuki, a więc zjawisk, które charakteryzują szczególnie artystyczną i społeczną historię sztuki ostatniego stulecia²⁹⁷.

Galeria Foksal zaczynała swoją działalność w momencie dla procesu autonomizacji przełomowym. Z jednej bowiem strony artyści i osoby związane ze sztuką odniosły w walce o nią całkowite zwycięstwo, którego efektem była prawie nieskrępowana niczym wolność artystyczna i wykształcenie odrębnego kompleksu instytucjonalnego warunkującego działalność twórców. Ale z drugiej strony, okazało się również, że zwycięstwo to pociąga za sobą negatywne konsekwencje: doprowadzenie do skrajności artystycznych eksperymentów i związana z nim tendencją do konstataowania "śmierci sztuki", wzrost autonomii świata artystycznego i jego alienacja wobec sztuki, podporządkowywanie przez rozbudowany nadmiernie i rządzący się własnymi prawami kompleks instytucjonalny artystycznej niezależności; spadek społecznej istotności sztuki, jej statusu i prestiżu. Konsekwencją działania Galerii Foksal w takim społeczno- artystycznym kontekście było wypracowanie w jej kręgu takiego rozumienia autonomii sztuki i samej Galerii, które z jednej strony umożliwiałyby, identycznie jak w jej tradycyjnym modelu, realizację maksymalnej niezależności procesów artystycznych, ale z drugiej strony zezwalałoby na takie jego przekształcenie, które eliminuje negatywne skutki jego dotychczasowego urzeczywistnienia. Próbowano więc jednocześnie zachować pozytywne skutki procesu autonomizacji i uczynić ją poręcznym narzędziem walki z jej dotychczasowymi negatywnymi konsekwencjami: kryzysem sztuki i awangardy. Generalnie zaś tym, co zadecydowało o podjęciu jako podstawowego warunku działania Galerii- postulatu autonomii sztuki było uznanie jej za wartość autoteliczną, samą w sobie. W świadomości krytyków i artystów związanych z Foksałem sztuka, jako efekt kreacji artystycznej niezwiązanej żadną inną wartością niż ona sama, nie służy niczemu i nikomu, nie spełnia żadnej funkcji,

²⁹⁷Proces autonomizacji nie jest równocześnie cechą charakterystyczną tylko i wyłącznie procesów artystycznych, ale również warunkiem profesjonalizacji i rozwoju wszelkich ludzkich działań ulegających procesowi instytucjonalizacji. W tym kontekście nasuwają się przede wszystkim analogie z nauką rozumianą jako społeczna instytucja.

wyłaczona jest z utylitarnego porządku i "życiowych konieczności"; stwarza inną od rzeczywistości realności i w tej realności funkcjonuje; nie wyczerpuje swojej zawartości w żadnym akcie odbioru, nie można jej zrozumieć i sprowadzić do komunikatu, który rzekomo przenosi; innymi słowy jako wartość sama w sobie "dzieje się gdzieś indziej", poza oswojonym znaczeniowo światem²⁹⁸. Galeria mająca u podstaw wszystkich swoich programów uznanie takiej natury sztuki oraz wyrażająca jako swój podstawowy cel jej obronę i służenie artystom²⁹⁹ sama musiała stać się podmiotem procesów autonomizacji, zając pozycję sprzyjającą realizacji tego zadania. Jednocześnie zarówno autonomia sztuki, jak i Galerii decydujące o ich istocie, postrzegane były jako permanentnie zagrożone, a tym samym wymagające aktywnych działań umożliwiających obronę oczekiwanego statusu i programu leżącego u podstaw tej instytucji. Najważniejszymi z rozpoznawanych w refleksji osób związanych z Foksałem zagrożeń i aspektów rzeczywistości spod wpływu których starano się uniezależnić były:

a\ wszelkie próby utylitarnego wykorzystania sztuki: zarówno merkantylnego, jak i społecznego, czy politycznego. Galeria od początku swojej działalności podkreślała własną niekomercyjność³⁰⁰ (co nie było zresztą trudne do osiągnięcia w Polsce w której nie istniał rynek sztuki, a sfera kultury w całości finansowana była przez państwo lub organizacje społeczne), niezwiązanie żadnymi poza artystycznymi interesami (gratyfikacjami, prestiżem, honorami itd.³⁰¹). Foksal ze względu na specyfikę swojego mecenasa PSP "Sztuka Polska" uniknął roli instytucji wypełniającej doraźne polityczne zadania. Dodatkowo z powodu hermetyczności prezentacji artystycznych Galerii, jej pozostawania poza głównym nurtem życia artystycznego, a także ze względu na specyfikę umiejscowienia przestrzennego tej placówki³⁰² nie była ona nigdy instytucją zaspokajającą potrzeby szerszej społeczności.

2. Zagrożeniem dla autonomii Galerii i procesów artystycznych mających miejsce w jej ramach, oraz dla ich autentyczności było również aktywne uczestnictwo w polskim życiu artystycznym, uleganie panującym tu modom i tendencjom. Galeria Foksal w tekstach dokumentujących cel i kontekst jej narodzin, określa jedną z głównych przyczyn swojego powstania jako próbę "(...)obrony przed uniformizacją sztuki w Polsce lat 50- tych jak również konformizmowi pseudoawangardy"³⁰³. Te wypowiedź wzmacnia, podsumowujący już współcześnie działania Galerii, W. Borowski. Według niego początkowe działania Galerii służyły temu, by "(...)

²⁹⁸Na ten temat zobacz np. Kantor T., *Manifest 1970, Teatr śmierci*, (w:) Borowski W., *Tadeusz Kantor*, Warszawa, 1982; Kantor T., *Konstruktivism w teatrze* (w:) *Tadeusza Kantora widzenie sztuki*, CSW, Warszawa, 1993; Borowski W., *Sztuka dla sztuki, Jeden*, Warszawa, 1972; Borowski W., Turowski A., *Żywe Archiwum*, op. cit..

²⁹⁹zob.. np. Borowski W., *The BASIC Task of the Gallery* (w:) *Galeria ...*, op. cit.; tegoż, *Wątpliwe autorstwo*, *Kultura*, nr 6/ 1976; *Galeria - Archiwum - Kolekcja*, (w:) *Galeria Foksal 1966- 1988*, Warszawa, 1989, cz. *Galeria, Program Galerii Foksal PSP*, op. cit.. i inne.

³⁰⁰zob.. np. Borowski W., *The Basic...*, op. cit., *Co nam się nie podoba w Galerii Foksal PSP*, op. cit..

³⁰¹Borowski W., *The Basic...*, ibidem.

³⁰²Wagę tego umiejscowienia (w centrum Warszawy, ale w ukrytym podwórzu zamykającym ulicę Foksal) dla niezależności Galerii podkreśla nie tylko prowadzący ją Borowski W. (*The history and status of the Gallery, Galeria ...*, kat wystawy, op. cit.), ale także komentujący jej działalność krytycy (zobacz np. Garztecka E. *"Sala prób" dla plastyki eksperymentalnej, Trybuna Ludu*, 9 I 1967.

³⁰³*Facts (1966- 1972)*, cz. " *The Beginning*" (w:) *Three - trois*, Warszawa, II 1972.

ochronić się przed nacierającym zgiełkiem czy roztaczającą się wokół <<pustynią>>³⁰⁴. Polskie życie artystyczne, a szczególnie masowość, podążanie za modą, koniunkturalizm, konformizm propozycji artystycznych, ich pozorność i wtórność były negatywnymi przyczynami wyłączenia z jego obszaru działań Galerii i głównymi obiektami jej ataków. Polskie życie artystyczne postrzegane jako nieautentyczne i szkodliwe dla samej sztuki było jednak również negatywną ramą oceny działań Galerii i takimż odniesieniem jej poczyną. Zagrożeniem dla autonomii i niezależności było również wpisywanie się w sposób jednoznaczny w jakąś określoną tradycję, jej kontynuowanie i strzeżenie. Dlatego działania Galerii przenikają, w wielu punktach sprzeczne, ideologia awangardowa i neoawangardowa, modernistyczne wartości i postmodernistyczna świadomość. Galeria traktowana powszechnie jako kontynuatorka tradycji klasycznej awangardy, emitująca działania świadczące o takim programie kwestionowała jednak ten fakt zarówno w działaniach, jak i wypowiedziach osób z nią związanych: "(...) stworzyliśmy wystarczającą podstawę dla naszego przekonania, iż najważniejsze (fundamentalne) wartości polskiej sztuki i polskiej tradycji awangardowej (...) są często tak artystycznie i teoretycznie znaczące, jak każde z tych zjawisk oraz, że grały one często pionierską rolę. Pomimo tego ani my, krytycy, ani artyści, którzy stymulowali nas, nie dbaliśmy o jakąś prawdziwą, czy ortodoksyjną kontynuację awangardowej linii w sztuce, narodowej lub uniwersalnej."³⁰⁵. Ważniejsze od tego celu było stworzenie podstawy dla manifestowania niezależnych postaw twórczych i penetrowania nowych możliwości sztuki. Tradycja awangardowa stawała się z czasem uciążliwa, a pytanie o możliwość jej kontynuowania stało się w pewnym momencie pytaniem o możliwość istnienia samej Galerii, o status organizującej jej działania "świadomości artystycznej"³⁰⁶.

3. Trzecim zagrożeniem autonomii sztuki, (zagrożeniem wręcz obsesyjnie podkreślanym w kręgu Foksalu) jest instytucjonalna natura sztuki i instytucjonalny status samej Galerii oraz będące ich konsekwencją włączenie jej w szerszy system świata społecznego i artystycznego. Walce z tym zagrożeniem podporządkowana była, jak pokażę w następnych częściach tego rozdziału, cała działalność Foksalu, zarówno jej program, poszczególne strategie obiektywizacji sztuki, jak i autokontestacja. Zagrożenie to typowe dla wszelkich artystycznych działań wywodzących się z kręgu awangardowych i neoawangardowych poszukiwań oparte było na paradoksie koniecznej instytucjonalizacji działań, których istotą jest rozbijanie tego rodzaju ładu. Istotą tej sprzeczności wyraża W. Borowski: "Galeria jest zawieszona między, z jednej strony, prawidłowościami i przypadkami procesów artystycznych, którym się podporządkowuje, a z drugiej - ograniczeniami i wymaganiami przedstawicieli świata instytucjonalnego, na rzecz których w istocie nie działa"³⁰⁷. Zaś kilka lat wcześniej osoby ją prowadzące pytały: "Jesteśmy Galerią, której działalność jest bezinteresowna. Jesteśmy Galerią, której istnienia - tu w Polsce-

³⁰⁴W. Borowski, A. Przywara- rozmowa, broszura *Galeria Foksal*, Warszawa 1 VI 1966- 1 IV 1996, Warszawa, 1996,(strony nienumerowane.); zobacz również podstawowy w tym kontekście i najbardziej klasyczny tekst W. Borowskiego, *Pseudawangarda*, op. cit., czy też tekst H. Ptaszkowskiej, *Czy istnieje w Polsce ruch artystyczny, Współczesność*, nr 2/ 1967.

³⁰⁵Borowski W., *The History and Status of the Gallery*, op. cit., str. 11.

³⁰⁶zob.. Borowski W., A. Przywara- rozmowa, op. cit..

³⁰⁷W. Borowski *The Basic..*, op. cit..

nie usprawiedliwia handel obrazami. Dlaczego więc przyjmujemy strukturę galerii handlowej? Dlaczego imitujemy jej reguł postępowania i małpujemy rytuał? (Wystawy, Wernisaże, Krytyka, parodia Publicity) Dlaczego wreszcie przyjmujemy jakiegokolwiek reguły postępowania?(...)W rezultacie: działalność artystów- działalność niekonwencjonalna- zostaje podporządkowana KONWENCJI. Konwencji samej galerii.(...)"³⁰⁸. Z refleksji tej wynikały zarówno działania pozytywne (np. "Żywe Archiwum"), jak i kwestionowanie instytucjonalnego statusu Galerii, albo jej samej, próby uniemożliwiania upowszechniania dzieł przy jednoczesnej ich obiektywizacji i inne. Co charakterystyczne jako zagrożenie dla autonomii sztuki postrzegane były nie tylko formalne cechy instytucji artystycznych i instytucjonalna natura samej sztuki, ale również wszelkie próby manipulacji dokonywanych na działaniach artystycznych i ich efektach w ramach świata artystycznego, wadliwy sposób jego funkcjonowania lub niekompetencja, ignorancja i zła wola osób działających z jego ramienia³⁰⁹

4. Ostatnim z zagrożeń zagrożeniem, poprzez które realizowała się instytucjonalizacja sztuki, był odbiór artystycznych artefaktów i działań przez publiczność. Publiczność definiowana w kręgu Foksalu w kategoriach biernego konsumenta dokonującego unicestwienia niepowtarzalności dzieła i jego instrumentalizacji poprzez wysoce skonwencjonalizowane akty jego odbioru, podporządkowującego niekonwencjonalną twórczość nawykowi kulturowym kierującym percepcją i interpretacją.³¹⁰ Dlatego z jednej strony propagowano i urzeczywistniano działania minimalizujące wpływ publiczności na sztukę (od uniemożliwiania odbioru poprzez eliminację dzieła albo jego izolację do programowej rezygnacji z masowej publiczności), a z drugiej strony inicjowano działania mające na celu upodmiotowienie widzów, zrównanie aktów odbioru z twórczością, stawianie widza w sytuacji w której bezużyteczne stają się konwencjonalne nawyki kierujące kontaktem z dziełami sztuki.

Autonomia sztuki i Galerii będąca w zamyśle urzeczywistniających ją, programem przede wszystkim artystycznym, ze względu na kontekst i sposób jej realizacji, zyskiwała również wymiar społeczny i polityczny, była też pomimo jej antyinstytucjonalnej polaryzacji źródłem, instytucjonalne określonego w regułach pozyskiwania, autorytetu. Program autonomizacji sztuki swój polityczny wymiar zyskiwał po pierwsze ze względu na pozorną kontestację właśnie sfery politycznej i społecznej. Jednostronne zanegowanie ich istotności, przekonanie o możliwości wyłączenia Galerii spod ich wpływów , artystyczny program świadczący o możliwości ich nieuwzględniania w tworzeniu i upowszechnianiu sztuki oraz ignorowanie polskiego kontekstu jego realizacji nie zamazywały faktu, iż Galeria działała w sposób koncesjonowany przez ramy zakreślone w polityce kulturalnej państwa. Choć Foksal nie ulegał bezpośrednim politycznym naciskom i ich nie realizował, to kontestacja konkretnej sfery społecznej i politycznej podporządkowana postulatowi autonomii i niezależności, była nie tyle rezultatem aktywnej

³⁰⁸ *Co nam się nie podoba w Galerii Foksal PSP*, op. cit., strony nienumerowane.

³⁰⁹ zob. np. Turowski A. *Manipulatorzy (w:)Jeden*, op. cit. ; Borowski W. *Próżność krytyka, Kierunki* nr 7/1967.; Borowski W. , Gutowski M., Kostołowski A., Ludwiński J., Ptaszkowska H., Turowski A. *O felietonistach, Współczesność*, nr 25/ 1969, i inne.

³¹⁰ Kantor T. *Manifest 1970*, op. cit.; Borowski W. *Sztuka dla sztuki*, op. cit.; *Co nam się niepodoba w Galerii Foksal PSP*, op. cit., i inne.

walki o taką pozycję z instytucjami i osobami kreującymi te konteksty, co raczej naturalną konsekwencją działań władzy w sferze kultury w tamtym okresie. Podstawowymi zasadami polityki kulturalnej państwa w interesującym nas okresie były bowiem: zgoda na swobodę eksperymentu artystycznego z wyłączeniem zajmowania się w jego ramach sferą polityki, zezwolenie na działanie wielu niekontrolowanych przez władzę instytucji zajmujących się inicjowaniem działań artystycznych i upowszechnianiem sztuki, pod warunkiem ich marginalności. Działanie w takim kontekście, rozpoznawane jako niezależność i autonomia zwłaszcza po doświadczeniach pierwszej połowy lat 60-tych, we współczesnej refleksji postrzegana jest jako "syndrom lat 70-tych"³¹¹. Syndrom ten charakteryzują następujące symptomy: względna tolerancja władzy wobec sztuki i jednocześnie wykorzystywanie jej jako narzędzia zaświadczonego o liberalizacji polityki społecznej generalnie, postępie cywilizacyjnym i kulturowym, którego patronem i inicjatorem jest państwo; poruszanie się twórców w obszarze wartości i działań pozornych, konformizm, zgoda na granice wolności wydzielone przez państwo, nie negowanie tego faktu, ale wykorzystywanie dla swoich celów. Program autonomii procesów artystycznych wobec sfery polityki i życia społecznego, będący w świadomości osób związanych z Foksałem, pokrywał się w istocie z programem polityki władzy realizowanej wobec twórców i sfery kultury, co sprawiało, iż wbrew intencjom twórców tego pierwszego zyskiwał on wymiar nacechowany politycznie, sprzeczny dodatkowo z wartościami leżącymi u jego podłoża. Swój polityczny wymiar program autonomizacji zyskiwał również za sprawą wartości, która była jego celem - "niezależności". Niemożność osiągnięcia w warunkach wykreowanych przez władzę PRL-u rzeczywistej niezależności (synonimu "wolności", jednej z najbardziej deficytowych wartości w tamtym okresie) sprawiła iż, zadowolano się często jej substytutami, ale też szacunkiem obdarzano tych, którzy wyrażali potrzebę lub chęć starania się o jej pozyskanie. Bez względu na sferę działania, niezależność jako jego cecha, pozytywnie waloryzowała efekty tych działań, ale też generalnie obdarzała jego wykonawcę autorytetem i prestiżem. Co charakterystyczne słowo "niezależność" było odmieniane i wykorzystywane na różne sposoby przez artystów plastyków, a więc w ramach tej dziedziny sztuki, której przedstawiciele dzisiaj powszechnie uważa się za najmniej zaangażowanych w działania opozycyjne, czy nastawionych na wprowadzenie w Polsce demokratycznych standardów politycznych i społecznych. Nadużywanie słowa niezależność (niezależna galeria, niezależne środowisko i artyści, niezależna w końcu sztuka) i jednocześnie brak rzeczywistych działań nastawionych na realizację warunków umożliwiających jej osiągnięcie sprawiały, iż wartość ta zyskiwała instrumentalne znaczenie. Po pierwsze posługiwanie się nią jako etykietką określającą charakter pewnych działań czy środowisk wskazywało na moralną przewagę osób dysponujących prawem do posługiwania się tym określeniem, ponieważ wskazywało na autoteliczność ich działań, na niezwiązanie ich jakimkolwiek interesami. Po drugie "niezależność" była rodzajem ostatecznego argumentu retorycznego, wygodnej figury stylistycznej o dużej mocy perswazyjnej używanej w partykularnych sporach, ale

³¹¹ Piotrowski P., *Dekada, O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce- wybiórczo i subiektywnie*, Poznań, 1991.

rozwiązujących je na korzyść osoby posługujących się nimi poprzez zuniwersalizowanie jej postawy. Po trzecie wreszcie, "niezależność" była więc stanem pożądanym przez wszystkich, ale równie powszechnie zaniechywano prób jego osiągnięcia, dlatego jako wartością rzadką posługiwano się nią jako narzędziem pozyskiwania autorytetu i prestiżu. Paradoksalnie więc, również w wypadku Foksalu, niezależność, stan z definicji nacechowany antyinstytucjonalnie, stawała się konwencjonalnym środkiem pozyskiwania władzy w ramach zinstytucjonalizowanego porządku określającego reguły tej gry. Niezależność, z pozoru wymierzona w ten porządek w istocie cementowała go, czyniąc kryterium jego pionowej strukturyzacji zasadę, która zgodnie ze swoją istotą powinna go rozsadzać.

W wypadku Galerii Foksal program autonomii i niezależności sztuki i jej samej, urzeczywistniony w charakterze działań artystycznych (niezależność poszukiwań artystycznych, niepoddawanie się modnym i masowym tendencjom w sztuce, radykalność eksperymentu, uznanie sztuki za wartość autoteliczną itd.), przestrzennej, informacyjnej i świadomościowej izolacji wobec szerokiej publiczności i środowiska artystycznego, a także w jednostronnym wyrzeczeniu się związków z polityką i życiem społecznym, był przede wszystkim źródłem uzyskanej przez nią pozycji w ramach świata sztuki i narzędziem jej utrzymywania. Pozycję tę określić można metaforycznie używając słów L. Kołakowskiego jako pozycję klerka, który chciałby "(...) w błyszczących lakierkach prywatnej cnoty paradować po krwawym grzęzawisku wielkiej historii, gdy zaś nie może, udaje, że wzbija się ponad błoto czasów i na skrzydłach wiecznych wartości unosi swój korpus eteryczny w cristallinium duchowej wolności, skąd spogląda na świat okiem sędziego bez litości"³¹². Metafora ta chociaż nieco przesadzona w odniesieniu do Galerii Foksal, choćby ze względu na czas, kontekst i jej adresata, z pewnością dobrze opisuje pozycję uzyskaną przez nią za sprawą rozwijanego programu autonomii i nienaruszalności politycznej ramy jego urzeczywistniania. Pozycję tę z jednej strony określają: autorytet krytyków i artystów związanych z Galerią, uniwersalna tradycja awangardy i uniwersalność sztuki prezentowanej w jej ramach, podkreślanie autoteliczności sztuki i własnej niezależności, wycofanie z masowych ruchów przebiegających polskie życie kulturalne, ale z drugiej strony wykorzystywanie tych wartości w celach sprzecznych z ich istotą- jako narzędzia pozyskiwania autorytetu lub wygrywania na swoją korzyść partykularnych sporów i konfliktów. Tym samym cały potencjał kontestacyjny zawarty w programie autonomizacji skierowany został na obronę tego wymiaru autoteliczności sztuki na którego zachowanie zezwalały polityczne ramy procesów artystycznych. Po drugie został on podporządkowany zinstytucjonalizowanym walkom w obrębie tej ramy pomiędzy samymi artystami. Autonomia deklarowana jako program wyłącznie artystyczny, nie tylko traciła więc swoją moc krytyczną, ale dodatkowo stawała się elementem mechanizmów zabezpieczających prawomocność społecznego ładu. Świadomość tego stanu rzeczy, mieli sami prowadzący Galerię³¹³, co odróżnia tę instytucję od innych

³¹² Kołakowski L., *Odpowiedzialność i historia*, (w:) Kołakowski L., *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955- 1968*, London, 1989 , t. 2, str.. 28.

³¹³ Dokumentem poświadczającym taką świadomość jest przede wszystkim *Raport o stanie kultury z 1981 roku*, podsumowujący ubiegłą dekadę. zob.. Borowski W., Bogucki J., Turowski A. *Raport o stanie kultury, Odra*, nr 1/1981.

funkcjonujących w tamtym okresie, ale nie wyłącza jej działań z zakresu przywołanego powyżej” syndromu lat 70-tych”.

Program autonomii realizowany w Galerii Foksal stał się podstawą i elementem realizowanych przez nią strategii upowszechniania sztuki i to ona jest głównym celem dla którego go urzeczywistniano. Dlatego też Galeria postrzegana jest jako niecharakterystyczna dla zjawisk artystycznych przebiegających w latach 70-tych³¹⁴. Nie dochodzi tu bowiem do prób bezpośredniej instrumentalizacji samej sztuki i działań artystycznych. "Sztuka jest wartością samą w sobie", "artysta jest kimś wyjątkowym i należy mu zawierzyć", wiara w możliwość zachowania ważności tych stwierdzeń, niezależnie od politycznego kontekstu ich rozgrywania się była podstawowym wyznacznikiem działań Galerii, ale pociągała za sobą pytanie o prawdopodobieństwo utrzymania i konsekwencje takiej skali wartości.

³¹⁴P. Piotrowski, *Dekada...*, op. cit., str.. 39.

III. Działanie: Galeria Foksal i świat artystyczny, krytyka i upowszechnianie

1. Uwagi wstępne

Galeria Foksal pomimo programowej izolacji i negatywnego stosunku wobec polskiego świata artystycznego i generalnie instytucji organizujących życie społeczne nie mogła funkcjonować poza ich obrębem tylko i wyłącznie na mocy jednostronnej decyzji prowadzących ją krytyków i współpracujących z nią artystów. Jako instytucja zajmująca się upowszechnianiem sztuki, pomimo deklarowanej autonomii i zupełności była jednym z wielu elementów instytucjonalnego porządku, podlegała obowiązującym w jego ramach regułom i prawom i przebiegającym go prawidłowościom. Pomimo charakterystycznego dla niej wyłączenia z głównego nurtu polskiego życia artystycznego i niechęci wobec procesów, które zdominowały środowisko artystyczne Galeria była jednym z ich podmiotów. Tym, co różni ją od innych instytucji artystycznych działających w rozważanym tu okresie, jest specyficzna pozycja i styl działania. Obie ukształtowane zostały właśnie poprzez postulaty autonomii i izolacji, ale także paradoksalnie i jakby wbrew tym fundamentalnym postawom, poprzez aktywny stosunek wobec procesów przebiegających w ramach polskiego świata artystycznego. Świat sztuki, chociaż deklaratywnie odrzucony jako szkodliwy, skorumpowany i poddany presji utylitarnych korzyści, był w istocie jedną z podstawowych przestrzeni działania Galerii Foksal. Przestrzenią, którą zależnie od okoliczności i doraźnych interesów traktowano w trojaki co najmniej sposób:

1. Jako obiekt krytyki i kontestacji, który pod wpływem tych działań miał zacząć funkcjonować na zupełnie innych niż dotychczasowe zasadach. Efektem krytyki, artystycznej prowokacji i negacji rozmaitych aspektów jego działania dokonywanych przez Galerię, miało dojść do zmiany paradygmatu określającego zarówno reguły rządzące twórczością, upowszechnianiem sztuki, jak i do zmiany sposobu funkcjonowania instytucji świata artystycznego w ogóle. Świat sztuki w tym pierwszym wypadku jest instytucjonalnym kompleksem, poddawany rewolucyjnym próbom przekształcenia jego zasad naczelných, celów do których zmierza i interesów, którym ulega. W celu zrealizowania tego celu stosowane są dwie podstawowe strategie:

a\ generalna krytyka formalnych cech świata artystycznego jako instytucji upowszechniania sztuki i ramy innych procesów związanych z praktyką artystyczną, krytyczną i odbiorem.

b\ krytyka konkretnych i rzeczywistych aspektów funkcjonowania polskiego świata artystycznego

2. Jako przestrzeń w ramach której upowszechniane są tworzone w ramach galerii "prototypy idealnych instytucji artystycznych", wyrażające program Galerii Foksal w odniesieniu do instytucjonalnego wymiaru praktyki artystycznej.

3. Jako miejsce w którym sztuka jest upowszechniana i które jest niezbędnym warunkiem procesów artystycznych, ale jednocześnie jako przestrzeń, która jest głównym zagrożeniem dla autonomii procesów artystycznych, swobody artystycznej. Świadomość tej dwuznaczności była podstawowym wyznacznikiem strategii stosowanych w obrębie świata artystycznego przez prowadzących Galerię Foksal.

4. Jako przestrzeń walki o prestiż i autorytet. Rozpoznanie natury reguł rządzących światem artystycznym i manipulowanie nimi miało umożliwić zajęcie w jego ramach pozycji dominującej. Pozycji, która, zezwalała w konsekwencji wyznaczenie sposobu funkcjonowania świata artystycznego. Tego rodzaju działanie jest warunkowane przez powodzenie strategii określonych w pkt. 1 i 2, jest ich ostatecznym celem, którego osiągnięcie wzmaga jednak ich skuteczność.

Charakterystyczne dla Galerii Foksal nie jest jednak podejmowanie powyższych działań, są one bowiem udziałem większości podmiotów świata artystycznego, ale specyfika sposobu ich realizacji. Specyfikę tę określają przede wszystkim: pozorne wycofanie i izolacja wobec procesów artystycznych przebiegających w ramach świata artystycznego, odrzucenie tego ostatniego jako jednoznacznie negatywnego i w związku z tym nie mającego nic wspólnego z działalnością Galerii, artystyczno - instytucjonalna dwuznaczność działań podejmowanych w jego obrębie, stosowanie jako głównego narzędzia wskazanych w pkt. 1,2,3 strategii, teoretycznego dyskursu i manipulowania uniwersami wiedzy sankcjonującymi świat artystyczny. Szczególnie ten ostatni aspekt warty jest wnikliwszego rozpatrzenia, ponieważ właśnie z perspektywy aktywnie rozwijanej działalności krytycznej i teoretycznej postrzegana jest często Galeria³¹⁵. Dodatkowo zarówno prowadzący ją jak i komentujący tę działalność ogniskują dyskusje nie tylko wokół prezentowanych w jej ramach dzieł, ale również wokół programu, założeń, możliwości ich realizacji, wokół polemik jakie wywołują teksty sygnowane przez osoby związane z Foksalem³¹⁶. Dyskurs teoretyczny rozwijany w ramach Galerii jest tym istotniejszy, że jest on, wobec rzeczywistego jej wycofania z polskiego życia artystycznego, podstawowym narzędziem nawiązywania interakcji z innymi podmiotami świata artystycznego, jak również głównym instrumentem realizacji działań nastawionych na przekształcanie tego ostatniego.

³¹⁵ zob. np. Kostołowski A. - cykl artykułów poświęconych działaniom Galerii- *Galeria i krytyka, Współczesność*, nr 11/ 1968; *Miejsce, Współczesność*, nr 16/ 1968; *Eliminacja, Współczesność*, nr 1/ 1969; Ekwiński A., *Galeria Foksal, Kultura*, nr 19/ 1966; Piotrowski P., *Foksal- wahania awangardy*, " *Kultura*, nr 31/ 1979, Hniedziejewicz M., *Miejsce galerii- archiwum- kolekcja, Kultura*, nr 10/ 1980.

³¹⁶ Zobacz np. Piotrowski P. , *Dekada...*, op. cit., Sobota L., *Pseudo- 70, Obieg*, nr 1-2/ 1993 i inne.

2\ Głównie narzędzie działania- dyskurs teoretyczny i krytyczny.

Dysponowanie rozwiniętym dyskursem krytycznym i teoretycznym, stała obecność programu oraz manifestu, wypowiedzi polemicznej, czy też permanentne dążenie do określenia swojego stanowiska i postawy przy pomocy tych narzędzi, są tymi aspektami działań Foksalu na które, jak wskazałem powyżej wielu krytyków i tym, co rzuca się w oczy nawet przy pobieżnej analizie jej działań. Uznanie istotności faworyzowania w kręgu Galerii Foksal dyskursu teoretycznego jako głównej formy kontaktu z rzeczywistością społeczną i światem sztuki, sprowadzanie przez nią wszystkich konfliktów na płaszczyznę dyskursywną oraz traktowanie krytyki jako podstawy własnego samookreślenia, wymaga wyjaśnienia. Przedkładanie tej formy działania ponad inne typy publicznej aktywności miało przynajmniej kilka przyczyn:

Po pierwsze Galerię predysponowała do tego obecność w jej ramach wybitnych krytyków i teoretyków (W. Borowski, A. Turowski, H. Ptaszkowska) kierujących nią. Wysoką kompetencję ich wypowiedzi, oprócz merytorycznej zawartości, uzasadniała nie tylko ich długoletnia aktywność teoretyczna, ale też naukowa³¹⁷ oraz uczestnictwo niektórych z nich w prestiżowym stowarzyszeniu AICA.

Po drugie programowe zaniechanie działań w instytucjach reprezentujących interesy środowiska artystycznego, organizujących życie artystyczne, a także minimalizowanie uczestnictwa samej Galerii w polskim ruchu wystawowym³¹⁸, sprawiały, iż działalność krytyczna i teoretyczna stawała się jedyną formą uobecniania Galerii.

Po trzecie skuteczność tego rodzaju działań znacznie podnosił katastrofalny stan polskiej krytyki wynikający z kilku przynajmniej przyczyn: ograniczenia cenzuralne, nieokreślony status zawodowy i społeczny krytyków³¹⁹, brak płaszczyzny wyrażania poglądów i dyskusji³²⁰, brak odpowiednich kompetencji do uprawiania tego zawodu³²¹, atomizacja i zantagonizowanie środowiska i wynikające stąd działanie w społecznej próżni³²², a także inicjowane przez politykę władz PRL- u procesy społeczne doprowadzające do utraty publiczności dla wyrażanych przez krytyków opinii³²³. W takiej sytuacji, sytuacji braku zdecydowanych poglądów, wykształcenia i dezorientacji publiczności, każde jasno określone stanowisko było wartościowe, a rzeczowa krytyka i teoretyczne przekłady działań artystycznych powszechnie poszukiwane.

Po czwarte przyjęcie dyskursu teoretycznego jako głównego środka ekspresji poglądów, a krytyki jako głównego narzędzia walki z przeciwnikami wynikało ze świadomości charakteru

³¹⁷Mam tu na myśli przede wszystkim prace historyczne i teoretyczne A. Turowskiego.

³¹⁸Galeria Foksal bardzo rzadko brała udział jako odrębny podmiot w różnego rodzaju przeglądach, plenerach, wystawach zbiorowych itd. W historii tej instytucji można znaleźć kilka zaledwie takich przykładów: Sympozjum w Puławach w 1966 roku, sympozjum we Wrocławiu w 1970 roku, spotkanie " Nowoczesne muzeum sztuki" w Inowrocławiu w 1967 roku, spotkanie kierowników galerii autorskich w Warszawie w 1976 roku.

³¹⁹zob.. 2-3 numer *Biuletynu ZPAP* z 1974 roku w całości poświęcony dyskusji na temat krytyki artystycznej

³²⁰zob.. np. Ptaszkowska H. *Czy ..*, op. cit..

³²¹zob.. np. Borowski W. *Próżność krytyka*, op. cit., Borowski W., Gutowski M., Kostołowski A., Ludwiński J., Ptaszkowska H., Turowski A., *O felietonistach*, op. cit., Borowski W., Turowski A. *Raport...*, op. cit..

³²²Borowski W., Turowski A., *Raport...*, ibidem.

³²³Mam tu na myśli przede wszystkim charakter systemu edukacyjnego w PRL-u, pauperyzację inteligencji i instytucjonalizację warunków uczestnictwa w tej warstwie, a w końcu procesy " dekompozycji" wyróżników społecznego statusu.

procesów przebiegających w ramach świata artystycznego, jak i charakteru samej sztuki. Waga dyskursu teoretycznego dla przebiegu procesów artystycznych została określona w sposób negatywny przez prowadzących Galerię w kilku co najmniej tekstach teoretycznych³²⁴. Był on traktowany przede wszystkim jako główne narzędzie unicestwiania artystycznych idei i manipulowania znaczeniem dzieła sztuki. Działo się tak ponieważ interpretacja była rozpoznawana jako instrument instytucjonalizacji dzieł i sztuki, wyznaczania ich profesjonalnego, a więc prawomocnego i obowiązującego powszechnie znaczenia. Konsekwencją tych działań było więc uśmiercanie procesualnej natury dzieła, jego podporządkowywanie konwencji³²⁵. Krytycy i teoretycy określani w refleksji Foksalu jako osoby dokonujące manipulacji, wyborów, ocen dzieł i poczynań artystycznych pomimo, że umożliwiają tym samym ich obiektywizację, to czynią to często niezgodnie z intencjami twórców. Działalność krytyczna, dyskurs teoretyczny, wiedza o sztuce postrzegane są więc tutaj jako instrumenty sprawowania władzy nad faktami artystycznymi i twórczością, władzy wynikającej z mocy obiektywizacji tych ostatnich w określonym kształcie. Panowanie to rozciąga się i dotyczy nie tylko zjawisk aktualnych, ale również historii³²⁶, reguł rządzących światem artystycznym. Świadomość, iż dyskurs teoretyczny ma tak negatywne konsekwencje dla przebiegu procesów artystycznych i autonomii sztuki sprawiły, iż nie tylko podejmowano próby minimalizowania jego wpływu na fakty artystyczne inicjowane w Galerii, ale również wykorzystywano go jako narzędzie przekształcania świata artystycznego. Tym, co decydowało o jego użyciu była świadomość, iż władzą w obrębie świata artystycznego dysponuje ten, kto kontroluje procesy interpretacji i oceny obiektywizujące zjawiska artystyczne. Dzięki tej władzy w obrębie uniwersów symbolicznych możliwe było upowszechnienie nie tylko zgodnych z interesami Galerii prawomocnych interpretacji jej działań, ale również zgodnych z tymi interesami przekonań dotyczących procesów przebiegających w ramach świata artystycznego, oraz działań innych artystów.

Po piątą skuteczności wiedzy i teorii jako narzędzia walki o prestiż i autorytet w ramach świata artystycznego sprzyjały dominujące w okresie rozkwitu Galerii tendencje w sztuce. Sztuka konceptualna, metasztuka, artystyczne praktyki autotematyczne, tendencje destrukcyjne i nurt puryfikacji sztuki nie tylko jako medium często obierały słowo i dyskurs teoretyczny, ale same wymagały przekładu i komentarza. Skuteczność wypowiedzi krytycznej, czy manifestu wychodzącego z Galerii, jako narzędzia wygrywania sporów i konfliktów z przedstawicielami innych środowisk i tendencji artystycznych wynikała w tym wypadku z ich niejednoznaczności ich statusu. W zależności od potrzeb program, krytyka, polemika upowszechniane były jako działanie artystyczne, albo komentarz do niego,³²⁷ jako wypowiedź artystyczna, albo krytyczna.

³²⁴np. *Co nam się nie podoba...*, op. cit., *Żywe archiwum*, op. cit., Kantor T. *Manifest 1970*, op. cit..

³²⁵*Co nam się nie podoba...*, ibidem

³²⁶Ptaszkowska H., *Czy istnieje...*, op. cit..

³²⁷Tak jest na przykład z manifestami *Wprowadzenie do ogólnej teorii miejsca*, *Żywe Archiwum*, *Dokumentacja*, które jako teksty artystyczne są zwiastunami nowych epok w sztuce- epoki sztuki environment, czy dokumentacji, a z drugiej strony teksty te traktowane są również jako krytyka praktyk dokumentacyjnych, archiwizacji, muzealnictwa itd.. Z podobną praktyką mamy do czynienia w odniesieniu do osób usiłujących zinterpretować program Galerii, jako instytucji. W tekstach polemicznych osoby związane z Foksałem traktują działalność Galerii

Ta niejednoznaczność pola interpretacyjnego wypowiedzi, czyniła płaszczyznę ewentualnej dyskusji, ale również jej warunki i reguły, poddaną woli jej autora.

Po szóste, dyskurs teoretyczny, wypowiedzi krytyczne i polemiczne, próby systematyzacji historii doktryn i procesów artystycznych wzmocniły pozycje Galerii a tym samym prawomocność i autorytatywność reprezentowanych przez osoby z nią związane poglądów i postaw. Zaświadczały one bowiem o ich wysokiej kompetencji i były źródłem autorytetu. Autorytet wypowiedzi krytycznej podkreślał także ich deficyt w polskim życiu artystycznym. Konsekwencją tego faktu była wysoka pozycja osoby, która posiada choćby zdolność wypowiedzania się i dysponuje płaszczyzną jej urzeczywistnienia. Obecność dyskursu teoretycznego była w końcu również źródłem autorytetu, jakim obarczona była sama Galeria.

Po siódme wreszcie, dyskurs teoretyczny mógł być rozwijany w Galerii Foksal, ponieważ dysponowała ona możliwością powielania tekstów, druku korzystając z usług PSP

Tekst krytyczny lub teoretyczny, historyczna systematyzacja zjawisk rozgrywających się w polu sztuki, polemika albo recenzja z wystawy są zwyczajowymi narzędziami obiektywizacji procesów artystycznych. Dzięki nim i za sprawą znaczenia i wartości nadanych w procesie interpretacji, dzieło, idea, czy działanie zostaje wprowadzone w zakres społecznego świata właśnie jako należące do świata artystycznego, a przez to umiejscowione w porządkującym go uniwersum symbolicznym jako przedmiot jego reguł, zasad i procesów. Co więcej artefakty lub idee funkcjonują w ramach świata obiektywnego jako posiadające status i rolę określoną im właśnie w procesie interpretacji. Społeczna doniosłość tekstu jako narzędzia obiektywizacji działań twórców wzrosła wraz z procesem autonomizacji świata artystycznego, twórczości, uwolnienia artysty spod wszelkich zobowiązań społecznych i pozostawienie mu pełnej swobody w określaniu kształtu jego praktyki. Zjawiska te doprowadziły bowiem do zwiększenia ezoteryczności artystycznych przekazów i zautominiowania ich wobec znaczeń, celów i praktyk obowiązujących poza światem sztuki. Tym samym tekst krytyczny zyskał status nie tylko narzędzia upowszechniania efektów twórczości, ale również narzędzia przekładu. Konsekwencją tego faktu było uzależnienie prawomocnych i obowiązujących powszechnie znaczeń dzieła od jego profesjonalnej interpretacji. Tekst krytyczny funkcjonujący pozornie jako neutralny pośrednik pomiędzy artystą i światem sztuki a światem dnia codziennego, posiadając w istocie moc nadawania obiektywności tym pierwszym, był w istocie źródłem znaczenia w jakim funkcjonowały one w obrębie tego drugiego. Świadomość tego faktu, oraz tych wskazanych powyżej sprawiła, iż Galeria Foksal oglądana z perspektywy współczesności wydaje się być "eksperymentalnym poligonem" na którym wypróbowywane są możliwości i zastosowania wypowiedzi krytycznych i polemik, ale także instytucją, która całkowicie poddała się dominacji tekstu, prowadząc do fetyszyzowania go jako głównego źródła autorytetu.

Obecność ożywionej działalności krytycznej i teoretycznej, zaświadczana przez manifesty, programy, wypowiedzi krytyczne zawarte w drukach Galerii, przez stałą obecność na łamach

jako wypowiedź artystyczną, podważając tym samym podstawę porozumienia. Zobacz np. Borowski W., Ptaszkowska H., M. Tchorek *W sprawie Galerii Foksal PSP, Współczesność*, nr 5/ 1969.

prasy, wywoływanie polemik, sporów i dyskusji, publikacje naukowe sygnowane przez osoby związane z Galerią, dowodziły przede wszystkim wysokiej pozycji samego Foksalu. Autorytet tej instytucji i prowadzących ją płynący z tekstu byłby oczywistą konsekwencją wartościowej działalności krytyczno- teoretycznej (i bez wątpienia po części nim był) ale widoczne są również dowody na instrumentalizację tej działalności, właśnie jako narzędzia reprodukcji prestiżu.

Pierwszym z nich jest podstawowy zarzut, jaki kierowano ze strony Foksalu wobec polskiego świata sztuki. Jest nim właśnie brak poważnej krytyki oskarżenia o dyletanctwo, nierzetelność i niekompetencję złą intencje i dyspozycyjność wobec określonego środowiska lub władzy³²⁸, generalnie zaś zarzut braku profesjonalnego ośrodka opiniotwórczego i złego pisania o sztuce. Zarzuty te mogłyby funkcjonować jako neutralne wyrażenie sprzeciwu wobec negatywnych zjawisk przebiegających polskie środowisko artystyczne, gdyby nie fakt, iż często atakowaną w tym kontekście była nie tyle nierzetelność, co odmienne zdanie, interpretacja zjawisk artystycznych niezgodna z ich wykładnią dokonaną w Foksalu, krytyczne spojrzenie na przedsięwzięcia artystyczne inicjowane przez tę galerię³²⁹. Tym, co zaświadcza o instrumentalizacji dyskursu teoretycznego jako narzędzia pozyskiwania autorytetu jest także zgeneralizowane³³⁰ i aprioryczne odrzucenie jako niewłaściwych, złych i niekompetentnych wszelkich tekstów krytycznego i każdej krytyki spoza środowiska Galerii, a następnie rozpatrywanie każdej kolejnej wypowiedzi jako przynależącej do tego negatywnie nacechowanego zbioru. Autorytet w tym wypadku płynął więc nie tylko z faktu, że w polu widzenia jako dobre pisanie o sztuce pozostawiano jedynie teksty wypływające z Foksalu, ale również z faktu zdolności osób z nim związanych do dokonywania powyższych działań. Zarzut jaki kierowano wobec polskiej krytyki oraz rozpatrywanie wszystkich tekstów teoretycznych w jego kontekście, dysponowanie zdolnością podejmowania tego rodzaju działania połączone z własną działalnością krytyczną zaświadczały jednocześnie o wysokiej kompetencji i samoświadomości osób z kręgu Foksalu, jak i o braku tych cech u osób z nim nie związanych. Cechy te pozwalały z kolei zająć w obrębie świata sztuki pozycję "prawodawcy", nadzorującego procesy obiektywizacji sztuki i pisania jej historii.

Drugim z dowodów na instrumentalizację dyskursu teoretycznego, jako narzędzia reprodukcji autorytetu jest obiektywizacja w tekstach subiektywnych różnic dotyczących skali wartości jakimi posługiwali się artyści reprezentujący różne środowiska, ich postaw artystycznych i życiowych. Na fakt ten zwraca uwagę A.Dunne w tekście "In Dublin", nawiązującym między innymi do tekstu Borowskiego "Pseudoawangarda". << Autentyczna i pseudo-awangarda" należące do tej samej formacji kulturowej różniły się "tylko" i to zasadniczo akceptowaną skalą wartości, z których czerpały motywację do tych działań. Akceptowanie skali wartości?. Ta "istotna" różnica jest wyraźnie sprawą subiektywnej interpretacji>>³³¹. Ta uwaga połączona z lekturą tekstów krytycznych wychodzących z Foksalu umożliwia zrekonstruowanie

³²⁸zobacz przypisy 37- 39

³²⁹zob.. np. Borowski W., *Próżność...*, op. cit., *O felietonistach*, op. cit., oraz przypis 13.

³³⁰zob.. np. *Raport...*; Borowski W. *Wiadomości, Nadodrze*, 12IX 1971.

³³¹Źródłem cytatu jest tłumaczenie tekstu w formie maszynopisu należącego do Archiwum Galerii Foksal.

strategii stosowej przez osoby związane z Galerią: zjawiska artystyczne inicjowane w jej ramach i te dziejące się poza nią, zbieżne co do opcji artystycznej, ideologii, formy i treści zostają całkowicie odmiennie nacechowane i sobie przeciwstawione. Zgodnie z kierunkiem tej polaryzacji te drugie są wtórne, powierzchowne i dowodzą przede wszystkim ulegania modzie, natomiast te pierwsze są autentyczne, wartościowe i nowatorskie. Pomijając wypadki rzeczywistych plagiatów i słabości wielu dzieł pseudoawangardy, o różnicy znaczenia i wartości pomiędzy nimi a dziełami wystawianymi w Galerii decydowało tylko miejsce ich prezentacji. Tymczasem bez wyraźnej argumentacji i indywidualnego rozpatrzenia zostają one negatywnie nacechowane w wypowiedzi teoretycznej, której celem w związku z tym nie jest obiektywna i rzeczowa krytyka, ale zobiektywizowanie różnicy pomiędzy aktywnością Galerii Foksal a praktyką artystyczną realizowaną poza nią. Dodatkowo jednoznaczne i generalizowane odrzucenie prezentacji spoza Galerii jako złych i niewartościowych, wskazuje na tę instytucję właśnie jako centrum autentycznej i dobrej sztuki, a sama krytyka na wysoką pozycję, jaką zajmuje jej autor. Tego typu działanie ma jeszcze inna konsekwencję: tekst teoretyczny za sprawą którego dokonuje się obiektywizacja pewnej mało ważnej i subiektywnej różnicy, wprowadza ją, już jako istotną w pole dyskusji, wymaga ustosunkowania się do niej, a więc grania według zasad podyktowanych przez inicjatora całego procesu. W ten sposób nie jest już dyskutowana zasadność samej różnicy, ulega ona obiektywizacji jako przedmiot rozmowy, ale zasadność, kierunek i wartość ocen stojących za nią. Władza i autorytet w tym wypadku nie są bezpośrednio uchwytnie jako konsekwencje tego rodzaju działań, ale trudno je za takie nie uznawać w kontekście skutków jaki pociąga za sobą ta strategia. Jej rezultatem jest bowiem "wszczepianie" w uniwersa symboliczne regulujące funkcjonowanie świata sztuki i nadające znaczenie procesom przebiegającym w jego ramach, rodzaju "wirusów teoretycznych", a więc takich interpretacji zjawisk artystycznych, które są niezgodne z dominującymi i którymi, jako poręcznymi metaforami (np. "Pseudoawangarda", "felietoniści", "pospolite ruszenie awangardy") łatwo manipulować zgodnie z własnymi interesami. W obrębie systemu artystycznego, za sprawą tego rodzaju działań, zostają włączone zasady sprzeczne z już istniejącymi, powodując tym samym konieczność przerezagowania całego kompleksu wiedzy regulującego sposób jego funkcjonowania. Tym samym dyskurs w obrębie świata sztuki toczy się na zasadzie wyznaczonych przez inicjujących cały ten proces.

Trzecim dowodem na instrumentalizację dyskursu jest taki sposób prowadzenia dyskusji w którym nie konstruuje się płaszczyzny porozumienia, ale bądź poszukuje się różnic, albo nieustannie zmienia się płaszczyznę samej rozmowy i jej zasady, uniemożliwiając tym samym consensus. Nieprzypadkowo słowem, które pojawia się bardzo często w tekstach Foksalu jest "manipulacja"³³². Jest ono używane w dwojaki sposób: bądź jako krytyczna opinia o ekspertach dokonujących zniekształcenia artystycznych idei i działań włączając je w sposób zgodny ze swoimi interesami w ramy świata artystycznego³³³, albo o artystach wykorzystujących sztukę dla

³³²zobacz np. Borowski W., *Sztuka dla sztuki*, op. cit., Turowski A., *Manipulatorzy*, op. cit., manifest: *Dokumentacja*, op. cit. i inne

³³³ibidem

zbijania osobistego kapitału, bądź jako metodę działania podejmowanego przez osoby związane z galerią w celu przeciwdziałania nihilizacji faktów artystycznych w procesie ich obiektywizowania³³⁴. Zalecenie dezorientowania odbiorców i krytyków, mass- mediów i opinii publicznej, nawet jako narzędzie obrony autonomii artysty, wskazuje na dwie konsekwencje: po pierwsze celem tekstu krytycznego nie jest porozumienie ani wyjaśnienie, ale mistyfikacja, a po drugie świat na zewnątrz nie jest odpowiednim partnerem rozmowy, ponieważ w obrębie Galerii funkcjonują wartości, których przed tym światem należy bronić. Projekt manipulacji jako głównej formy interakcji z osobami spoza Foksalu stoi w jawnej sprzeczności z zarzutem kierowanym wobec polskiej krytyki, oskarżanej właśnie za zniekształcanie zamiarów artystów, ale ten fakt dowodzi uprzywilejowanej pozycji Galerii. Związane z nią osoby mogą dokonywać mistyfikacji, wyprowadzać w pole krytyków i publiczność, ponieważ wiedzą więcej od nich, są bardziej kompetentni. Niezależnie od tego, czy rzeczywiste manipulacje następują manifestowanie możliwości/ konieczności ich stosowania zaświadcza o autorytecie i przewadze osób, które występują z tym projektem. W takim kontekście tekst krytyczny jest nie tyle komunikatem będącym ekspresją opinii i poglądów bądź głosem w dyskusji, ale manifestacją siły, ujawnieniem zdolności sprawowania władzy, którą się dysponuje, symbolem pozycji, jaką zajmuje się w świecie artystycznym.

Czwartym dowodem na instrumentalizację dyskursu teoretycznego jest rozgrywanie w jego ramach dla własnych interesów opozycji pomiędzy uniwersalnością i prowincjonalnością sztuki i pisania o niej, opozycji pomiędzy światem zewnętrznym a Galerią. Punktem odniesienia ocen praktyki artystycznej dokonywanych przez krytyków związanych z Foksałem jest uniwersalna tradycja awangardy, "immanentne skale ocen sztuki"(A. Turowski), a także procesy artystyczne przebiegające w zachodnim świecie artystycznym. Tego typu działanie służyło wykazaniu uniwersalności działań mających miejsce w Galerii jako równoległych i reprezentujących powyższą tradycję oraz wykazaniu prowincjonalności, wtórności działań artystów nie związanych z galerią. Foksal w tekstach prowadzących ją osób prezentowana była jako jedyne miejsce w którym realizowana jest prawdziwa sztuka, czy kontynuowana tradycja sztuki awangardowej³³⁵. Ta uniwersalizacja własnych poczynań służyła jednak jako narzędzie panowania w kontekście lokalnym polskiego świata artystycznego. Powoływanie się na uniwersalność artystyczną i ponadnarodową własnej postawy było więc przede wszystkim metoda jej absolutyzacji i uprawomocnienia jej jako jedynej autentycznej w polskim świecie artystycznym. Działanie to wzmacniane było poprzez wskazywanie na powszechność tendencji reprezentowanej przez artystów związanych z Foksałem w zachodnim świecie artystycznym i ich wyjątkowość w jego polskim odpowiedniku. Ta metoda reprodukcji autorytetu była bardzo skuteczna ze względu na zmitologizowanie w całym wschodnim bloku zachodniej kultury, zarówno jej artystycznego, jak i społecznego i politycznego wymiaru. W dyskursie

³³⁴ibidem

³³⁵Charakterystyczna jest w tym kontekście wypowiedź H.Ptaszkowskiej, dokonana już współcześnie, w której stwierdza ona, powołując się na opinie paryskich i londyńskich krytyków, iż Galeria Foksal jest jedyną galerią awangardową na wschód od Berlina. Ptaszowska H., *Utrudnianie publiczności stapania po wystawowym pomieszczeniu*, *Gazeta Wyborcza*, 11 VIII/ 1992.

teoretycznym rozwijanym w kręgu Foksalu w podobny sposób wykorzystywana była lokalność. Choć polski świat artystyczny odrzucany był jako pozytywne pole odniesienia ocen własnej twórczości, to był on właśnie podstawowym kontekstem pozwalającym na ocenę wysokiej pozycji Galerii. Pomimo tego, iż wykazywano całkowitą odrębność działań artystycznych tej instytucji i innych artystów polskich spoza jej kręgu, to właśnie działania tych ostatnich były źródłem wysokiej oceny tych pierwszych. Dyskurs teoretyczny był więc w tym wypadku narzędziem pozyskiwania autorytetu poprzez manipulowanie kontekstami odniesienia ocen i wartościowania., nie zaś rzetelnej oceny praktyki artystycznej opartej na jednoznacznych skalach wartości, kompetencji i profesjonalnej wiedzy, jak proponowali to sami krytycy Foksalu w niektórych tekstach.³³⁶

O instrumentalizacji krytyki i dyskursu teoretycznego jako narzędzia pozyskiwania autorytetu i sprawowania władzy w obrębie świata artystycznego świadczy wreszcie ciągła zmiana poglądów wyrażanych przez osoby związane z Foksalem w odniesieniu do sztuki, procesów artystycznych, krytyki itd., a raczej ich odmienne spolaryzowanie w zależności od miejsca i kontekstu ich wypowiedzenia, celu jakemu służy wypowiedź. Z jednej strony mamy więc do czynienia z oskarżeniami artystów i krytyków o dezorientowanie widzów i opinii publicznej (co służy wykazaniu złych intencji tych pierwszych i małej wartości podejmowanych przez nich działań)³³⁷, a z drugiej strony popularyzuje się takie działania, które mają na celu dezorientację widzów i krytyków, manipulowanie opinią publiczną (te działania mają służyć obronie autonomii dzieła i twórcy)³³⁸. W innym wypadku z jednej strony wszelkimi sposobami walczy się z instytucjonalizacją sztuki i ingerencją krytyków zniekształcających artystyczne zamiary³³⁹, a z drugiej strony proponuje się maksymalną centralizację polskiego ruchu awangardowego³⁴⁰ i powoływanie silnych centrów opiniotwórczych krytyków.³⁴¹ Jeszcze kiedy indziej walczy się o całkowitą wolność i autonomię sztuki i działania twórców a z drugiej strony tę dowolność się ogranicza wskazując na uniwersalną tradycję i aksjologiczne ramy w których powinna realizować się sztuka. Permanentne w tym kontekście jest również stałe przemieszczanie się pomiędzy sferą artystyczną a instytucjonalną i rozgrywanie niejednoznaczności statusu tekstów reprezentujących postawę Galerii dla własnych celów. Dyskurs teoretyczny traktowany jest więc nie jako narzędzie porozumienia, ale jako narzędzie utwierdzenia środowiska o wysokiej pozycji Foksalu i autorytecie osób z nim związanych

Rozważania dotyczące dyskursu teoretycznego i tekstu rozwijanych przez Galerię Foksal można podsumować poprzez wskazanie znaczenia i konsekwencji jego stosowania w określony powyżej sposób. Dyskurs teoretyczny został rozpoznany w refleksji krytycznej osób związanych z Galerią jako narzędzie sprawowania władzy nad procesami artystycznymi bo chociaż punktem

³³⁶zobacz np. Borowski W., *O współczesnym języku krytyki*, *Biuletyn ZPAP*, nr 2-3/ 1974; *Raport...*, *op. cit.*.

³³⁷zob. np. Borowski W., *Pseudoawangarda*, *op. cit.*.

³³⁸*Co nam się nie podoba...*, *op. cit.*; *Dokumentacja*, *op. cit.*.

³³⁹Borowski W., *Sztuka dla sztuki*, *op. cit.*; Turowski A. *Manipulatorzy*, *op. cit.*; *Żywe Archiwum*, *op. cit.*.

³⁴⁰zobacz przede wszystkim tekst W. Borowskiego, Wł. Borowskiego, i A. Turowskiego pt. *Centrum poszukiwań artystycznych* (w:) *Symposium plastyczne Wrocław 70*, Wrocław, 1983.

³⁴¹*ibidem*

wyjścia dla jego konstruowania były zawsze fakty artystyczne, to właśnie wiedza o sztuce, interpretacja a nie działanie twórcze decydują o znaczeniu i użytku, jaki czyniony jest z procesów przebiegających w świecie sztuki. Ta świadomość, połączona z zaniechaniem działań w świecie artystycznym, w którym instytucjonalną kontrolę sprawowali inni, pozwalała osobom związanym z Foksałem zająć w jego ramach taką pozycję, której najlepszą metaforą jest collages stworzony w Galerii a przedstawiający artystów z nim związanych w oknie tej instytucji i zaopatrzone w hasło "My was widzimy", "My nie śpimy".

Tym, co pozwala obserwować jest pewna przewaga uzyskana w polu wiedzy, zaświadczająca o prawomocności tej niesymetrycznej i hierarchicznej sytuacji. W wypadku Foksału mamy więc do czynienia z poczuciem przewagi, potencjalnej władzy nad środowiskiem artystycznym, wypływającej właśnie ze świadomości rozpoznania reguł rządzących światem artystycznym i zdolności do manipulowania nimi. Świadomość rozpoznania reguł rządzących życiem artystycznym, oraz reprodukcja w oparciu o tekst własnego autorytetu, "poczucia trzymania ręki na pulsie" i kontrolowania procesów artystycznych prowadziło wprost do prób konstruowania prawomocności dla pola percepcji stworzonego w Galerii i w zgodzie z jej interesami, w którym rozgrywa się sztuka³⁴². Podpisami osób związanych z Galerią sygnowane są teksty, w których dokonuje się oceny polskiego świata artystycznego, teksty rewidujące pisaną dotąd historię sztuki i procesów artystycznych³⁴³, manifesty w których ogłasza się kres określonych epok artystycznych i inauguruje się nowe³⁴⁴. Zabiegi te ujawniały poczucie przewagi i zdolności do strukturyzowania polskiego życia artystycznego w dowolny sposób, zgodny z własnymi interesami. W ten sposób i z tej pozycji nie tylko upowszechniane były nowe idee artystyczne i świadomość krytyczna, ale również była ustawiana perspektywa percepcji i dyskusji, a więc główne narzędzia obiektywizujące.

Rezygnacja z bezpośredniego działania w świecie artystycznym i skupienie się wyłącznie na działalności interpretacyjnej i komentującej procesy przebiegające w jego ramach oznaczało również zrzeczenie się odpowiedzialności i zajęcie pozycji "moralistów"- obrońców prawdziwych wartości, krytykujących patologiczne i negatywne strony polskiego życia artystycznego. Tego typu działanie byłoby całkowicie pozytywne, gdyby nie fakt wykorzystywania tych zjawisk dla reprodukcji własnego autorytetu i pozycji, a także genetycznego i instytucjonalnego włączenia w polski świat sztuki.

Dysponowanie rozwiniętym dyskursem teoretycznym stanowiło również narzędzie obrony prezentowanej w Galerii sztuki przez zabiegami interpretacyjnymi dokonywanymi przez krytyków z zewnątrz. Prezentowane w Foksalu obiekty i działania wchodziły w obręb świata obiektywnego, nie jako kandydaci do oceny, ale jako dzieła, którym znaczenie zostało już nadane w miejscu ich prezentacji. Większości wystaw towarzyszyły bowiem teksty krytyczne osób związanych z Galerią. W ten sposób zawężane było możliwe pole interpretacji zjawisk artystycznych, ponieważ krytyk stykał się z obiektami zobiektywizowanymi już w określonym

³⁴² zob.. np. Ptaszkowska H. *Czy ..., op. cit.*, Turowski A. *Drogi do współczesności, Współczesność*, ale także wszelki próby pisania historii polskiej sztuki z perspektywy działalności artystycznej T. Kantora..

³⁴³ ibidem, W, Borowski, *Pseudoawnagarda*, op. cit..

³⁴⁴ zob.. np. Borowski W. *Eliminacja sztuki w sztuce*, op. cit., *Archiwum, Dokumentacja*, op. cit.. i inne.

znaczeniu. Tym samym zabezpieczano jej przed zabiegami nihilizacyjnymi ze strony osób nie związanych z Galerią.

3\ Galeria Foksal i instytucje artystyczne: galerie, muzeum, wystawa.

Szczególnym obiektem krytycznego oglądu dokonywanego przez osoby związane z Galerią Foksal był instytucjonalny wymiar świata artystycznego- społeczne ramy upowszechniania sztuki i obiektywizacji artystycznych artefaktów. Szczególny charakter tej globalnej krytyki społecznych ram upowszechniania sztuki wynika z faktu, iż dokonywana jest ona przez jedną z wielu instytucji artystycznego kompleksu instytucjonalnego. Po drugie z powodu zajęcia przez Galerię Foksal pozycji niezwyklej dla tego typu instytucji- opowiedzenia się przeciwko wszelkim formom konwencjonalizacji i społecznej regulacji tego, co pojedyncze i z intencji nieklasyfikowalne, a także opowiedzenie się po stronie artystów ,a więc osób, których działania zmierzają do zdestruowania aksjologicznego i instytucjonalnego porządku, zaś przeciwko widzom, których działania ten porządek utwierdzają. W związku z funkcjonowaniem Galerii w ramach lokalnego i określonego czasowo kontekstu artystycznego, ale i jednoczesnego powoływania się na uniwersalność sztuki i procesów z nią związanych, omawiana tu krytyka dotyczy zarówno generalnych aspektów związanych z instytucjonalnymi mechanizmami obiektywizacji dzieła, jak i ich partykularnej konkretyzacji w polskim świecie artystycznym.

Kontestacja instytucji artystycznych (galerii, muzeum, rynku sztuki, wystawy, pleneru, wernisażu) jest jednym z charakterystycznych elementów praktyki artystycznej lat 60- tych i 70- tych Korzeni tego procesu można poszukiwać zarówno w zapładniającym świadomość artystyczną ruchu kontrkulturowym, przemianach sztuki zamykających się w haśle "eliminowania sztuki ze sztuki", jak i w rozroście ilościowym, decyzyjnym i sprawczym świata artystycznego. Procesy autonomizacji sztuki doprowadziły bowiem nie tylko do uwolnienia praktyki artystycznej spod władzy reguł rządzących życiem społecznym, od konieczności uprawomocnienia społecznego porządku, ale stały się również przyczyną powstania rozbudowanego systemu instytucjonalnego. Ten kompleks instytucjonalny- świat sztuki, który początkowo był tylko warunkiem stopniowego uniezależniania się sztuki ze społecznych zobowiązań i przekształcania jej w odrębną i rządzącą się własnymi zasadami dziedzinę ludzkiej aktywności, z czasem rozrósł się i zautonomizował wobec samej sztuki, zagrażając tym samym swobodzie działania artystów i twórczości. Świat artystyczny autonomizując się i ulegając wzrastającej profesjonalizacji, zmonopolizował w rezultacie warunki konieczne dla obiektywizacji efektów twórczości jako artystycznych artefaktów. W ten sposób, dyktując warunki niezbędne dla upowszechnienia dzieła, stał się on groźny dla samej twórczości. Przeciwko tej alienacji świata artystycznego wobec sztuki i dyktatowi konwencjonalnych reguł upowszechniania nad twórczością buntowali się właśnie artyści i krytycy związani z Foksałem. Sprzeciw ten wyrażał między innymi manifest sygnowany przez W. Borowskiego, H. Ptaszkowską i M. Tchorkę, pt. "Wprowadzenie do ogólnej teorii miejsca". Tekst ten wygłoszony w czasie trwania *Symposium Artystów Plastyków i Naukowców* w Puławach pt. "Sztuka w zmieniającym się świecie"(Puławy 2-23 VIII 1966 rok) bardzo często traktowany jest

jako manifest sztuki environment³⁴⁵, ale dużo trafniejsze wydaje się być zinterpretowanie go jako próby krytyki instytucjonalnego wymiaru procesów artystycznych i określenia alternatywy wobec dominującego sposobu jego realizacji. W manifestie tym atakowana jest przede wszystkim idea wystawy, jako kulturowo wymuszane zwieńczenia procesu twórczego i miejsca kontaktu publiczności z jej efektami. Zarzuty są następujące: wystawa jest groźna dla dzieła, ponieważ stając się obiektem percepcji autonomizuje się wobec niego, a sprowadzając dzieło do wymiaru elementu konstruującego ją doprowadza do odebrania mu jego podmiotowości. Przeczy tym samym skończoności dzieła nadając mu nowe znaczenia wynikające z zestawienia go z innymi obiektami i z umiejscowienia go w specyficznym kontekście. W obliczu wystawy widz skazany jest na poddanie się konwencji kontemplowania dzieła, a artysta "(...) na wystawie nie ma już nic do roboty, poza trzymaniem kwiatów"³⁴⁶. Dodatkowo jego indywidualność, sens twórczości nie mają prawa objawić się na wystawie, ponieważ są dostępne we fragmentach i percepowane za pośrednictwem znaczeń i sensów narzucanych przez skonwencjonalizowany kontekst ekspozycji. Jako alternatywę wobec wystawy i innych tradycyjnych form upowszechniania sztuki autorzy tekstu proponują wprowadzić "Miejsce". Jest ono tutaj rozumiane jako przestrzeń, obszar, sytuacja stwarzana decyzją artysty, w których zawieszane zostają prawa obowiązujące w świecie, ale które jednocześnie objawiają się właśnie w tym ostatnim kontekście. Podkreślana jest również pojedynczość każdego takiego aktu "powoływania miejsca", jego niepowtarzalność. "Miejsce to jest obecność"³⁴⁷, nie jest ono przeźrocyste tak jak wystawa, ponieważ to ono jest obiektem percepcji, a nie obszarem w którym percepcja ma miejsce. W ten sposób dzieło nie jest prezentowane publiczności, ale rozgrywa się wokół niej, w sposób jednorazowy i niepowtarzalny. Manifest ten jest w istocie próbą ukonstytuowania takiego sposobu obiektywizacji dzieła, w którym nie ulegałoby ono reifikacji, ale przeciwnie trwało w swojej integralności i autonomii. Proces upowszechnienia dzieła, jego prezentacja publiczności przestają być koniecznymi, ale marginalnymi dodatkami twórczości, ponieważ same zyskują status aktu kreacji. Tym samym zmniejszone zostaje ryzyko manipulacji artystycznymi artefaktami poprzez ich instytucjonalizację w ramach świata artystycznego. Generalnie zaś punktem dojścia tego programu jest skrócenie dystansu przestrzennego, czasowego i znaczeniowego pomiędzy artystą i jego twórczością oraz widzem i interpretacją, pomiędzy pomysłem, jego realizacją i zaprezentowaniem publiczności. Skrócenie dystansu, które pozwoliłoby na wyeliminowanie zarówno instytucji pośredniczących w procesach waloryzacji sztuki jak i na zmniejszenie roli zniekształcającej mocy konwencji działających przez odbiorców. Ponieważ kreacja artystyczna rozgrywa się również w momencie upowszechniania sztuki, proces ten przestaje być domeną instytucji świata sztuki, a zaczyna być kontrolowany przez twórcę. Tak zaprojektowany proces obiektywizacji uniemożliwia również stosowanie wobec jego efektów interpretacyjnych klisz i schematów dostarczanych przez kulturowy kanon.

³⁴⁵ zob.. np. Wojciechowski A., *Młode malarstwo polskie 1944- 1974*, Warszawa, 1975, str.. 136- 137; Kostolowski A., - cykl artykułów poświęconych Galerii Foksal, op. cit..

³⁴⁶ Borowski W., Ptaszkowska H., M. Tchorek, *Wprowadzenie do ogólnej teorii miejsca*, op. cit..

³⁴⁷ ibidem

W jego rezultacie odbiór staje się niepodatny na manipulację, czego efektem jest przekształcenie go w indywidualny i kreatywny akt. Takim prototypowym obszarem, w którym artysta ma możliwość wykreowania "miejsca", objawiającego jego obecność, miała stać się Galeria Foksal. Aby ten cel urzeczywistnić konieczne było wyeliminowanie wszystkich tych jej cech, które stanowiły istotę instytucji artystycznych. Dlatego też centralnymi elementami tego programu były: walka z konwencjonalizacją, nawykiem i przyzwyczajeniem³⁴⁸, z długoterminowymi programami działania³⁴⁹, rezygnacja z idei wystawy jako głównej formy działania Galerii³⁵⁰, próby prezentacji nie dzieł, ale warunków umożliwiających ich tworzenie lub samego procesu twórczości³⁵¹, zezwolenie artyście na całkowitą dowolność w sposobie wykorzystywania przestrzeni Galerii i użytku jaki z niej czynił, obrona integralności dzieł poprzez uniemożliwianie ich odbioru itd.

W manifeście³⁵² inicjującym działalność "Żywego Archiwum" kontestacja wystawy i generalniej prezentacji dzieła sztuki jako niezbędnego warunku jego zobiektywizowania idzie jeszcze dalej. "Ekspozycja będąc miejscem odbioru dzieła, ostatnim ogniwem przepływu informacji- stanowiła punkt od którego dzieło było konsumowane i instytucjonalizowane.(...) Tworząc ŻYWE ARCHIWUM (...) PRZECZYMY KAŻDEJ FORMIE PREZENTACJI DZIEŁA.(...) ŻYWE ARCHIWUM stwarza nieinstytucjonalne i niekulturowe ramy dla każdej twórczej aktywności"³⁵³. "Żywe archiwum" miało więc stanowić alternatywną formę obiektywizacji dzieła. Proces ten miał dokonywać się nie poprzez prezentowanie efektów twórczości, ale poprzez ich izolowanie, co miało umożliwić zachowanie neutralności dzieła i zapewnić mu niepodatność na manipulację. Charakterystyczną cechą świadomości towarzyszącej tej strategii walki ze wszystkimi formami instytucjonalizacji sztuki reprezentowanej przez Galerię było doświadczenie dwuznacznego statusu Foksalu w tym procesie. "Galeria jest zawieszona między , z jednej strony , prawidłowościami i przypadkami procesów artystycznych, którym się podporządkowuje, a z drugiej- ograniczeniom i wymaganiami przedstawicieli świata instytucjonalnego, na rzecz którego w istocie nie działa. Mówiąc inaczej galeria, uformowana przez twórczość i jej radykalne akty, stawia jej pewien opór- ale z pozycji zupełnie odmiennej niż instytucje powołane w innym trybie"³⁵⁴. Chociaż Galeria Foksal powołana została po to, aby służyć artystom, to nie przestała być tym samym instytucją ingerującą w procesy artystyczne, a świadomość koniecznego niepowodzenia prób uwolnienia się od tego statusu i jego konsekwencji jest widoczna w wielu tekstach osób z nią związanych, a podsumowujących jej działania.³⁵⁵

³⁴⁸Borowski W. *The Basic...*, op. cit.; Borowski W., Przywara A. - rozmowa, op. cit.; *Co nam się nie podoba...*, op. cit..

³⁴⁹ibidem

³⁵⁰ibidem, *Żywe Archiwum*, op. cit..

³⁵¹zobacz ,kat. wystawy inauguracyjnej działalność Foksalu, op. cit..

³⁵² *Żywe Archiwum*, op. cit..

³⁵³ ibidem

³⁵⁴Borowski W. , *The Basic...*, op. cit.. str.. 13

³⁵⁵Borowski W., *The Status...*, *The Basic...*, op. cit.; Borowski W., Przywara A. - rozmowa, op. cit..

Oprócz generalnego ataku na instytucje świata artystycznego krytykowane były również partykularne jego cechy, przede wszystkim zaś wszelkie próby instrumentalnego wykorzystywania sztuki, komercyjność działań artystycznych wymuszana przez rynek sztuki, manipulacje ideami artystów. Przedmiotami tego ataku są zaś muzeum, galeria i rynek sztuki. W. Borowski w tekście "Sztuka dla sztuki" pisze, iż "(...) naciski świata utylitarne a zwłaszcza jego sfer komercyjnych nie tylko powodują zniekształcenie sensu dzieła sztuki, ale na każdym kroku naruszają status artysty. Pod pozorami zainteresowania, umiłowania lub czerpania z niej <<twórczych inspiracji>> dochodzi nieustannie do :

- rynkowych operacji dziełami sztuki
- komercyjnych lub agitacyjnych publikacji (czasopisma, audycje, spektakle itd.) o sztuce
- aplikacji idei artystycznych do manipulacji dziennikarskich, pseudonaukowych lub tworzenia wtórnej sztuki
- aplikacji form artystycznych odkrytych w sztuce do wzornictwa, plakatu, mody, reklamy i innych dyscyplin"³⁵⁶. W podobnym duchu próby utylitarne wykorzystania sztuki dla interesów instytucji krytykuje A. Turowski w tekście "Manipulatorzy": "Dzieło sztuki jest przedmiotem ustawicznych manipulacji mających na celu uatrakcyjnienie odbioru, zwiększenie wartości rynkowej , oczyszczenie lub zabrudzenie jego kształtu, zinterpretowanie go w celu wylansowania siebie, podporządkowania obiektywnemu Muzeum, umieszczenia w prawdziwej historii"³⁵⁷. W innych zaś tekstach krytykowane jest muzeum. Jest ono postrzegane jako miejsce, sposób działania i forma prezentacji sztuki niezgodna z charakterem współczesnej praktyki artystycznej. Muzeum jako instytucja monopolizująca warunki upowszechniania, a jednocześnie zagraża jednocześnie nowym formom sztuki poprzez umiejscawianie ich realizacji w tradycyjnym kontekście. "Nowa sztuka wymaga nowych form realizacji (...). Wszystkie dotychczas istniejące, stabilne i usankcjonowane formy i instytucje związane ze sztuką (...)nie spełniają zadania, jakie stawia nowa sztuka"³⁵⁸. Muzeum, galeria i instytucje związane ze światem artystycznym krytykowane są więc bądź za nieadekwatność form obiektywizacji dzieła realizowanych w ich ramach i niemożność podołania wymaganiom jakie niesie za sobą w tym aspekcie nowa sztuka, bądź za merkantylne i utylitarne wykorzystywanie sztuki prowadzące do uprzedmiotowienia dzieła jako środka manipulacji rynkowych i instytucjonalnych.

W krytyce Foksalu mamy więc do czynienia ze swoistą dwoistością postępowania, zażegnaną jak się wydaje dopiero we współczesnej praktyce artystycznej. Z jednej strony broni się tradycyjnych wartości artystycznych- autoteliczności dzieła, jego bezcelowości i braku uzasadnienia, a także wartości artystycznej niepowtarzalności, oryginału, z drugiej zaś strony proponuje się zmiany świata artystycznego postępujące za przemianami trendów artystycznych i doraźnymi potrzebami artystów. W istocie proponuje się więc zachowanie tradycyjnego modelu pojmowania sztuki tam, gdzie walka idzie o status artysty i pozycje dzieła, natomiast tam, gdzie dyskusja rozgrywa się na płaszczyźnie artystycznej, a nie instytucjonalnej, postuluje się

³⁵⁶Borowski W., *Sztuka dla sztuki*, op. cit., str.. 13

³⁵⁷Turowski A., *Manipulatorzy*, op. cit., str.. 16.

³⁵⁸Borowski W., Borowski Wł., Turowski A., *Centrum Poszukiwań Artystycznych*, op. cit., str.. 150.

radikalną zmianę modelu obiektywizacji dzieła i rozumienia twórczości. Zarzuty wobec świata artystycznego rozwijane przez krytyków związanych z Foksałem, prowadzone zresztą w sposób charakterystyczny dla ówczesnego ruchu artystycznego, mają więc za zadanie próbę utrzymania pozycji i statusu artysty oraz statusu dzieła pomimo przemian sztuki przeczących możliwości takich praktyk konserwujących społeczną istotność sztuki. Są więc między innymi próbą zachowania wysokiej pozycji społecznej artysty pomimo odrzucenia przez niego zobowiązań społecznych. Generalnie zaś rekonstruowana tu forma ataku Galerii na świat artystyczny, prowadzące do jego podporządkowania woli artystów lub jego wyeliminowania z procesów artystycznych, mają jednocześnie zezwolić na zachowanie wysokiego statusu artysty i tradycyjnych skal wartościowania jego twórczości. Dodatkowo w wielu wypadkach, np. w odniesieniu do rynku sztuki i komercjalizacji sztuki, a także w odniesieniu do zagrożeń płynących z masowej konsumpcji artystycznej produkcji, krytyka generalnych aspektów funkcjonowania świata artystycznego dokonywana w kręgu Foksału ma charakter czysto formalny, ponieważ mija się ze specyfiką funkcjonowania sztuki w Polsce. Właśnie brak rynku sztuki i komercyjnych procesów z nim związanych, a także konsumpcja dóbr kulturowych ograniczona do minimum i to minimum dóbr podstawowych, są cechami charakterystycznymi kontekstu funkcjonowania sztuki w Polsce. Krytyka tych aspektów jest więc raczej wyrazem poczucia łączności z tradycją sztuki zachodniej i ekspresją oczekiwanych punktów odniesienia własnej działalności, raczej niż refleksją nad rzeczywistymi zagrożeniami autonomii procesów artystycznych w naszym lokalnym kontekście. Dlatego też dużo bardziej interesujące są te elementy krytyki systemu artystycznego, które odnoszą się wprost do polskiej formy jego funkcjonowania. Szczególnie wartościowa poznawczo jest krytyka galerii autorskich dokonana przez W. Borowskiego i jego uwagi na temat sytuacji muzealnictwa w Polsce. Atak na galerie autorskie przeprowadzony w jego wystąpieniu³⁵⁹ na ogólnopolskiej naradzie kierowników tych placówek w Poznaniu (16- 17 styczeń 1976), będącego konkretyzacją niektórych z argumentów użytych przez tego krytyka niecały rok wcześniej, w słynnym i dyskutowanym do dzisiaj tekście "Pseudoawangarda", był rodzajem bluźnierczego szargania świętości. Kontrowersyjność tego wystąpienia wynikała z faktu powszechnego uznawania galerii autorskich, które masowo zaczęły pojawiać się w latach 70- tych, za symbole liberalizacji zasad polityki kulturalnej i enklawy artystycznej swobody i niezależności, a także jako miejsc na tyle marginalnych i jednocześnie licznych, że pozostawały one poza bezpośrednim zainteresowaniem organów kontrolnych władzy. Dla Borowskiego reprezentujące galerię, która była jednym z pionierów tego typu instytucji w Polsce, były przede wszystkim płaszczyzną ekspresji i instytucjonalizacji sztuki wywodzącej się z nurtu krytykowanej, przez niego, pseudoawangardy. Atakowana jest w związku z tym ich masowość i bezmyślność w przyjmowaniu dyktatu nowoczesności i awangardowości, infantylizm i brak łączności z tradycją. Masowość i łatwość powoływania ich do istnienia w formie laboratorium nowoczesnych eksperymentów prowadzi według autora omawianego tekstu do ignorowania ważności długotrwałego procesu kontestowania akademickiego modelu sztuki, a więc do zerwania ciągłości tradycji artystycznej i pozbawienia

³⁵⁹ Tekst wystąpienia został przedrukowany w *Kulturze*, nr 6/ 1976, pod tytułem *Wątpliwe autorstwo*, op. cit...

istotności historycznego wymiaru procesów określających tożsamość sztuki. Krytykowane jest również stale podkreślanie "autorskiego" charakteru tych galerii. Według Borowskiego ma to na celu z jednej strony podkreślenie kompetentnego charakteru tych instytucji, odpowiedzialności ich postępowania, a z drugiej strony lansowanie i dowartościowywanie osób prowadzących je poprzez zrównywanie ich z artystami. Autorzy galerii kreujący sytuacje artystyczne przestają być według niego po prostu osobami odpowiedzialnymi za organizację kontekstu dla artystycznych prezentacji, a stają się twórcami. Tego rodzaju galeriom przeciwstawia Borowski "galerię artystyczną", której pierwowzorem jest z pewnością Foksal. Galeria artystyczna "(...) działa na rzecz sztuki i artystów, ulegając presji ich twórczości, ich idei i wyobraźni. Jej trudna rola polegałaby na przyjęciu wraz z artystami ciężaru niepopularności i wszystkich konsekwencji wynikających z konfliktowej i trudnej do zasymilowania natury dzieła sztuki. (...)Galeria nie jest instytucją artystyczną, lecz par excellence społeczną i jako taka powinna zdawać sobie sprawę ze swych ograniczonych artystycznych kompetencji"³⁶⁰ W innym tekście³⁶¹ opublikowanym pięć lat wcześniej W. Borowski krytykuje z kolei polskie galerie za ich przeźroczystość, pozorność programu i indywidualnego profilu, oraz zmazywanie przez nie jasności widzenia i rozumienia podziałów istniejących w sztuce. Galerie działające w Polsce dodatkowo są według niego anachroniczne i bierne wobec procesów rozgrywających się w sztuce. Pełną i podsumowującą sytuację polskiego ruchu galeryjnego w interesującym nas okresie stanowi z kolei "Raport o stanie kultury". Jego autorzy krytykują sieć salonów BWA i ZPAP za niesamodzielną i sprowadzenie własnej roli do wymiaru wyłącznie organizacyjnego, dodatkowo realizowanego mechanicznie i podporządkowanego politycznej, lub "koteryjno-środowiskowej" presji. Samodzielność pozostałych galerii działających pod auspicjami różnego rodzaju instytucji zależy od specyfiki mecenasów. Bardziej związane doraźnymi interesami, są te galerie, które podlegają organizacjom politycznym (SZSP, ZSMP), zaś większą swobodą dysponują te, których sponsorem są PSP, RUCH, i inne. Uwagi te kończy refleksja, wyrażająca przekonanie, iż z powodu poddania galerii w Polsce presji polityki, z powodu niedofinansowania i pozornych preferencji ruch wystawienniczy w Polsce "(...) nie oddaje, ani nie przyczynia się w stopniu istotnym do dynamiki życia artystycznego"³⁶².

Tym, co charakterystyczne w przytaczanych elementach krytyki polskiego ruchu galeryjnego jest używanie sprzecznych argumentów w zależności od tego czemu to działanie służy. Kiedy powodem ataku ma być interes ogólnie rozumianej sztuki, krytyce podlega głównie uchylanie się polskich galerii od tego obowiązku i ich anachroniczny charakter. Kiedy indziej zaś, kiedy autorzy przytaczanych tekstów stają w obronie interesu określonej formy uprawiania sztuki-tendencji wspieranych działaniami Galerii Foksal- krytykowany jest zbyt powierzchownie nowatorski i masowy charakter, a więc zbyt dynamiczność galerii autorskich. Współwystępowanie u podstaw krytyki tych dwu intencji sprawia, iż często trafne i potrzebne jej

³⁶⁰ibidem.

³⁶¹Borowski W., *Wiadomości*, op. cit..

³⁶² Bogucki J., Borowski W., Turowski A., *Raport o stanie kultury*, op. cit..

realizacje tracą swoją moc i znaczenie, ponieważ rozpatrywane są z perspektywy przede wszystkim obrony interesów określonego środowiska, a więc jako nieobiektywne i stronnicze³⁶³. Podobnej krytyce poddawany jest ruch muzealny w Polsce. "Wszystkie polskie muzea - w stosunku do aktualnych procesów artystycznych i do realnego stanu naszej sztuki- są akademickie i anachroniczne. "³⁶⁴. Według W. Borowskiego polskie muzea służą przede wszystkim interesom środowisk reprezentujących sztukę akademicką- koloryzm i nowy realizm oraz sztukę użytkową i artystyczną "hucpę". Podstawowym mankamentem polskiego muzealnictwa jest brak muzeum sztuki nowoczesnej, a organizowane przez istniejące muzea wystawy nowych tendencji w sztuce są banalne i powierzchowne, podporządkowane presji politycznej.³⁶⁵ Podobny charakter, koniunkturalny i towarzysko- polityczny mają preferencje przy zakupach dzieł dokonywanych przez te placówki. Jedynym jasnym punktem na mapie polskiego muzealnictwa jest Muzeum Sztuki w Łodzi, ale szczególnie według W. Borowskiego³⁶⁶ ciąży na nim niebezpieczeństwo specjalizacji dotyczącej sztuki przedwojennej awangardy. Oprócz galerii i muzeów krytykowane są również plenery, których masowość jest cechą charakterystyczną polskiej rzeczywistości od połowy lat 60- tych. Tego rodzaju imprezy, które spełniały ważną rolę w procesie aktywizowania środowiska artystycznego i jego niezależności w połowie lat 60- tych przeistaczają się współcześnie według W. Borowskiego³⁶⁷ w "imprezy wakacyjne", zupełnie bez znaczenia dla procesów artystycznych, stając się dodatkowo instytucjami "obrosłymi w manipulacje i organizacyjne normy".

Jedną z propozycji rozwiązania problemów związanych z niedowładem polskich instytucjonalnych ram upowszechniania sztuki była koncepcja "Centrum Poszukiwań Artystycznych" sformułowana w związku z "Sympozjum plastycznym Wrocław 70" przez Wł. Borowskiego, W. Borowskiego i A. Turowskiego. Była to próba znalezienia takiej formy wymiany artystycznych idei i artystycznej dyskusji, propagowania i informowania o sztuce, które w sposób adekwatny do kształtu i natury najnowszej sztuki umożliwiłyby aktywizację środowiska artystycznego poprzez wykształcenie płaszczyzny jego komunikowania się i integracji. Centrum w zamiarach jego pomysłodawców miało pełnić funkcję koordynatora ruchu wystawienniczego, wydawniczego i informacyjnego związanego ze sztuką współczesną, którego punktem dojścia miało być "(...) stworzenie nowych podstaw kształtowania światowego odbiorcy sztuki współczesnej"³⁶⁸. Jego działalności miały przyświecać między innymi następujące hasła: "skonsolidujmy współczesny ruch artystyczny w Polsce", "Konfrontujmy nową sztukę na płaszczyźnie międzynarodowej", "Informujmy, propagujmy i popularyzujmy współczesne idee artystyczne", "Służmy artystom i ich twórczości", "Inicjujmy kierunek awangardowych poczynań artystycznych", "Kształtujmy i podnośmy społeczny prestiż sztuki współczesnej"³⁶⁹. Do szczegółowych celów centrum miały zaś należeć: dokumentacja,

³⁶³ zob. dyskusja wokół tekstu W. Borowskiego, *Pseudoawangarda.*, op. cit.

³⁶⁴ Borowski W., *Wiadomości*, op. cit..

³⁶⁵ *Raport...*, op. cit., str.. 38.

³⁶⁶ Borowski W. *Wiadomości*, op. cit..

³⁶⁷ ibidem

³⁶⁸ Borowski Wł., Borowski W., Turowski A., *Centrum...*, op. cit.. str.. 150.

³⁶⁹ ibidem, str.. 150.

wydawnictwa, wymiana informacji, stworzenie pracowni artystycznych, popularyzacja i propaganda sztuki.

Tym, co interesujące w tej propozycji to próba centralizacji polskiego ruchu awangardowego wypływająca z inicjatywy osób związanych z Foksalem, oraz nastawienie tej placówki na popularyzowanie sztuki i podnoszenie jej prestiżu. Postulaty te są czymś niecodziennym w działalności Galerii, która programowo zakładała własną izolację i niewłączenie się aktywnie z polskie życie artystyczne. Dodatkowo godny zwrócenia uwagi jest fakt propozycji zmonopolizowania przez Centrum systemu informowania o sztuce współczesnej. Propozycja ta może być z jednej strony rozpatrywana jako próba zapełnienia rzeczywistej luki jaka zaistniała w odniesieniu do tego typu działalności w Polsce oraz jako próba wyłączenia procesu popularyzacji artystycznych idei spod kontroli instytucji zajmujących się tym na codzień, instytucji podporządkowanych sprzecznych z artystycznymi interesom, ale z drugiej strony może być ona rozpatrywana jako próba zmonopolizowania ładu informacyjnego dotyczącego sztuki przez określone środowisko. Ta druga interpretacja, nie wykluczająca jednocześnie możliwości realizacji zamierzeń związanych z interpretacją pierwszą, jest prawdopodobna również ze względu na świadomość wagi dyskursu teoretycznego i interpretacji dla sposobu funkcjonowania instytucji artystycznych i sztuki, która była stale obecna w refleksji i działaniach Foksalu.

4\ Galeria Foksal wobec publiczności i odbioru

Stałymi obiektami krytyki dokonywanej w kręgu Foksalu rola publiczności i odbioru w procesach artystycznych. Z jednej strony są one postrzegane jako główne zagrożenie dla sztuki, szczególnie dla jej modelu propagowanego przez Galerię, z drugiej zaś strony artyści i krytycy związani z Foksalem konstruują taki program zmiany statusu odbioru i widza, który ma zezwolić tym ostatnim nie tylko na zajęcie bardziej aktywnej roli w procesie waloryzacji sztuki, ale również doprowadzić do ich upodmiotowienia.

Ramy dla sposobu pojmowania roli publiczności w kręgu Foksalu zostały ufundowane w tekstach programowych T. Kantora (przede wszystkim w manifestie towarzyszącym jego *Anty-Wystawie* z 1963 roku i *Manifestie 1970* roku) Ich konkretyzacja i wprowadzanie w życie miały zaś miejsce zarówno w programach i manifestach Galerii, w tekstach krytycznych osób z nią związanych, jak i w prezentacjach mających miejsce w tej instytucji.

O przyjęciu jako obowiązującego sposobu myślenia o publiczności i odbiorze, czy ich obrazu zrekonstruowanego poniżej zdecydowała obowiązująca w kręgu Foksalu koncepcja sztuki jako przede wszystkim procesu, a także uznania tożsamości dzieła z jego przekazem oraz przyznanie pierwszorzędnej roli autoteliczności artystycznych przedsięwzięć i ich koniecznego wyłączenia z obszaru celowości, użyteczności i funkcjonalności. W refleksji teoretycznej osób związanych z Foksalem dzieło sztuki pozostaje nim tak długo jak długo jest "neutralnie aktualne"³⁷⁰, "absolutnie bezcelowe". Zachowuje więc swoją istotę dopóki nie podlega procesom odbioru, które nadają mu status obiektu skonwencjonalizowanej konsumpcji³⁷¹, dopóki "dzieje się" tutaj i teraz w sposób jednostkowy i niepowtarzalny, niepoddany dyktatowi jakiegokolwiek życiowej konieczności.

Koncepcja dzieła jako pojedynczego, procesualnego, bezcelowego i autotelicznego działania stała w jawnej sprzeczności z koncepcją kultury jako systemu wysoce skonwencjonalizowanego, usystematyzowanego i poddanego presji reguł interpretacji i rozumienia. Sprzeczność ta pozwalała na wychwycenie głównego zagrożenia dla autonomii i autoteliczności dzieła rozciągniętego w czasie. Był nim odbiór sztuki i towarzyszące mu zabiegi klasyfikacyjne i interpretacyjne, zamykające swoje przeznaczenie w postulatcie rozumienia dzieła, a przez to nadające mu w sposób aprioryczny i skonwencjonalizowany status podobny do innych elementów kultury- nośnika komunikatu lub obiektu kontemplacji.

"Wszelki ODBIÓR jest czynnością **życiową**/ Odbiór dzieła sztuki, choćby był jak najbardziej/ wysublimowany, wplątuje się w końcu, zwłaszcza/ przy gwałtownie wzrastającym, masowym udziale,/ w powszechne, życiowe pojęcie odbioru, / ze wszystkimi jego konsekwencjami, które wymagają funkcjonowania i celowości. Dlatego (...) ODBIÓR stał się nieomal biologicznym KONSUMOWANIEM, a twórczość PRODUKCJĄ"³⁷². Uczynienie kontaktu ze sztuką powszechnie dostępnym doprowadziło zaś "(...) do tego, że dzisiaj się konsumuje dzieło sztuki

³⁷⁰ *Żywe Archiwum*, op. cit.

³⁷¹ Kantor T., *Manifest 1970*, op. cit., str... 156.

³⁷² *ibidem*

jak świetny obiad. A z drugiej strony, w ogóle się nie konsumuje(...) te kolosalne wycieczki, które krążą po muzeach z bedekerami i katalogami, wcale nie konsumują nie docierają do dzieła sztuki (...). Widzowie nie mogą tego konsumować. Ich odbiór jest też zupełnie problematyczny. Przede wszystkim widzowie zachowują się konwencjonalnie, to znaczy chcą oglądać. To znaczy konwencja nakazuje oglądanie i słuchanie. Nic z tego nie wynika u tych ludzi, którzy według tej konwencji postępują. (...)Ja mówię widzom: Straciliście rację bytu jako konsumenci, straciliście rację bytu jako widzowie. Bo dzieła sztuki nie można zrozumieć. Nie wolno rozumieć dzieła sztuki!. Dzieło sztuki jest po to, żeby było niezrozumiałe"³⁷³. T. Kantor, w cytowanych fragmentach, czyni odbiór najważniejszym z zagrożeń autoteliczności i skończoności każdego dzieła sztuki. Jest ono dla niego narzędziem niwelowania różnicy pomiędzy nim a światem kulturowo uporządkowanym, różnicy, która jest istotą dzieła. Dodatkowo fetyszyzacja odbioru jako głównego przeznaczenia sztuki i podporządkowanie go konwencjonalnym regułom jest zagrożeniem dla podmiotowości zarówno artystów, jak i widzów. Prowadzi więc do unicestwienia czegoś, co często jest uznawane za istotę sztuki- nieprzekładalności. Odbiór jest więc groźny dla sztuki, ponieważ niesie za sobą nawyk klasyfikowania i interpretacji, a więc umiejscawia, zgodnie z kulturową regułą niepowtarzalne dzieło w szeregu określonego rodzaju przedmiotów, dając pozór jego zrozumienia, a po drugie przez swoją masowość, za cenę powierzchownych gratyfikacji, grozi przekształceniem twórczości w produkcję dzieł poddanych dyktatowi mody.

W manifestie "Żywe Archiwum", W. Borowski i A. Turowski wyrażają przekonanie o tożsamości aktualnych prezentacji artystycznych z procesem ich przekazywania i bronią neutralności znaczeniowej i funkcjonalnej dzieła, która stale zagrożona jest przez manipulacje związane z odbiorem sztuki. Ten ostatni jest według nich "(...) zagrożeniem samistności dzieła (...)", ponieważ "(...) odbiór myśli wprowadza ją w obieg schematycznych wartości kultury."³⁷⁴ Gdzie indziej zaś W. Borowski stwierdza, iż "(...)każda forma odbioru - nie tylko masowe, zorganizowane i bezwzględne rytuały życiowe- wiedzie sztukę do rozpadu, niwelacji i rozproszenia"³⁷⁵. W tym samym tekście jego autor przedstawia sama sytuację kulturowo programowanego i społecznie akceptowanego kontaktu ze sztuką- a więc widza stojącego przed obrazem, oglądającego go i próbującego dokonać jego interpretacji jako groźną zarówno dla artystów i sztuki, jak i dla samych odbiorców. Na skutek poddania się tej konwencji sztuka zaczyna być "użytkowana", obarczona sensami i rolą, które nie zostały przez artystę zamierzone, zaś widz zostaje uprzedmiotowiony, jako bierny wykonawca kulturowych zaleceń. W ten sposób, poprzez postawienie pomiędzy artystą, a odbiorcą dzieła, stworzony zostaje dystans obwarowany usankcjonowanymi tradycją regułami. Dystans, który nie dość, że uniemożliwia ich rzeczywiste spotkanie to rodzi nieporozumienia. Obie strony tego procesu poddane presji twierdzenia, iż "dzieło sztuki realizuje się w procesie odbioru" stają się tylko biernymi wykonawcami powszechnie przejętych scenariuszy ról artystów i odbiorców, unicestwiając tym

³⁷³Zapis wystąpienia T. Kantora na sympozjum pt. *Konstruktywizm w teatrze*, op. cit., strony nienumerowane.

³⁷⁴*Żywe Archiwum*, op. cit..

³⁷⁵Borowski W., *Sztuka dla sztuki*, op. cit., str... 13.

samym potencjalną niepowtarzalność każdego aktu kreacji. W przywoływanych tekstach Borowskiego odbiór i publiczność atakowane są za zinstytucjonalizowanie dzieła poprzez czynienie zeń elementu, choć kulturowych, to martwych rytuałów. Niezależnie od tego, jak rewolucyjne formalnie są artystyczne wystąpienia, zostają one zneutralizowane co do swojego kontrkulturowego znaczenia, ponieważ są obiektem działań poddanych niezmiennym regułom. Krytycy i artyści związani z Foksałem nie poprzestali jednak na biernej konstatacji natury procesów odbioru, ale próbowali dokonać zmiany jego statusu, jak i przerehabilitacji roli publiczności. "Staje się koniecznością/ Zmiana kondycji widza/ i/ zmiana sensu wystawy/ Brak 'obrazów' / owych zastygłych systemów formalnych/ obecność płynnej, żywej masy/ drobnych ładunków/ refleksów/ energii/ zmienia percepcję widza/ z analitycznej i kontemplacyjnej/ w płynną i aktywną niemal/ współobecność/ w owym żywym polu rzeczywistości/ Wystawa/ traci dotychczasową obojętną funkcję/ prezentowania i dokumentowania/ staje się/ aktywnym otoczeniem/ wplątującym widza w perypetie i zasadzki/ odmawiającym mu i nie nasycającym/ jego racji istnienia / jako spectatora/ oglądającego i zwiedzającego/(...)"³⁷⁶. Poprzez uznanie, zgodnie z panującą ówczesnie artystyczną świadomością, identyczności twórczości i procesów życiowych, oraz podążające za tym włączanie codziennych przedmiotów w obręb sztuki i postawienie widza nie przed obrazem, ale w środku przestrzeni wypełnionej "przedmiotami najniższej rangi", unieważnione zostają również reguły dotyczące odbioru, niemożliwe jest zastosowanie wobec takiego dzieła zmieszanego "(...)z materia życia", konwencjonalnych zachowań określających rolę widza. Odbiorca zostaje włączony w dzieło sztuki, zmuszany jest do aktywnego i indywidualnego zachowania wobec/ w nawiązaniu/ przeciwko działaniu artysty. Przykładami prób takiego upodmiotowienia widza i kontestowania jego zwyczajowej roli były m.n. "Pokaz synkretyczny" W. Borowskiego (G. Foksal 1.VI 1966), "Multipart" T. Kantora i jego happeningi, wystawa" 5x"(G. Foksal 19 X 1966) i wiele innych przedsięwzięć realizowanych na terenie lub z inicjatywy Galerii. Walka z przyzwyczajeniami publiczności i ich nawykami w kontakcie ze sztuką była wartością określającą charakter stosunków pomiędzy Galerią a widzami. Wartością, której urzeczywistnienie możliwe było między innymi poprzez własną izolację: "LEPIEJ ZAMKNAĆ DRZWI PRZED PUBLICZNOŚCIĄ, niż trzymać ją w tym uświęconym i zniewalającym półdystansie. Wyzywajmy ją! Odstrasжайmy! Stosujmy wybiegi! Dezorientujmy! Piszmy listy! Telegramy! Czekajmy na odpowiedź"³⁷⁷. Kontestowana w związku z tym była, jak pokazałem powyżej, również idea wystawy jako głównej formy kontaktu artysty z widzem, jako czegoś co kończy proces twórczy, zamyka pewien etap w życiu artysty, ale również unicestwia trwanie procesów artystycznych. W jej zamian pojawiła się koncepcja MIEJSCA- przestrzeni wyłączonej z rzeczywistości, w której traci moc konwencja i która staje się raczej niż jest, powoływane decyzją artysty trwa tylko przez chwilę, tutaj i teraz. Wszystkie działania były dozwolone o ile w ich konsekwencji miało nastąpić uaktywnienie publiczności, porzucenie przez nią kulturowych nawyków kontaktu ze sztuką. Jednocześnie, ponieważ najistotniejszą wartością była sztuka, twórczość i ich obrona przed instytucjonalizacją,

³⁷⁶Kantor T., *Anty-wystawa* (w:) Kantor T., *Ambalaze*, kat. wystawy, VII 1976, str.. 20.

³⁷⁷ *Co nam się nie podoba...*, op. cit..

propagowano działania mające na celu ustrzeżenie ich przed nihilizującym działaniem odbioru, poprzez uniemożliwienie go za sprawą eliminacji dzieła lub jego izolowanie, ukrycie, pozbawienie formy i treści, kontestowanie reguł rządzących życiem artystycznym, zmiany scenariuszy ról osób działających z jego ramienia itd.

Tym, co charakterystyczne w strategii reprezentowanej wobec publiczności i procesów odbioru przez Galerię Foksal jest fakt, iż nawet te działania, które mają na celu uczynienie ich aktywnymi elementami procesów artystycznych wyrażają w istocie niesymetryczność związku pomiędzy artystą a widzem. Tego ostatniego upodmiatawiał mają bowiem przede wszystkim działania artystów, to oni inicjują cały ten proces. Twórcy i krytycy nie są dodatkowo w tym działaniu bezinteresowni, ponieważ głównym jego celem jest ustrzeżenie sztuki i twórczości przed skonwencjonalizowaniem, które pociąga za sobą odbiór. Ta niesymetryczność, wyrażona wprost w koncepcji sztuki, dla której widz nie jest w żadnym wypadku jakimkolwiek punktem odniesienia, ale zagrożeniem³⁷⁸, widoczna jest również w sposobie manifestowania przewagi, jaką artysta ma nad widzem. Ten ostatni stawiany wobec sytuacji zaaranżowanej przez twórcę, zostaje uprzedmiotowiony jako medium sytuacji artystycznej, dzieła sztuki. Jego reakcje, zachowania stają się elementami konstytuującymi totalne dzieło sztuki. Argument ten wzmacnia dodatkowo styl pracy Galerii i wartości stojące u podstaw jej działań. "Powiedzieliśmy na początku, tworząc galerię, że jej struktura jest z góry i bez zastrzeżeń poddana prawom twórczości".³⁷⁹ To lakoniczne stwierdzenie, nawet wyrwane z kontekstu rozważań nad historią Galerii, oddaje w doskonały sposób przepaść pomiędzy stylem jej działania a kulturowym scenariuszem zadań, stylu działania i wartości kierujących podobnymi instytucjami. Galeria ta, wbrew swojemu statusowi, nie była po prostu miejscem w którym prezentuje się dzieła sztuki i artystyczne działania, nie była więc pośrednikiem pomiędzy twórcami i widzami. Galeria służyła przede wszystkim artystom organizując warunki i kontekst w którym mogła rozgrywać się twórczość, podporządkowana była ich przedsięwzięciom. Ponieważ Galeria była włączona w administracyjne struktury świata artystycznego oraz w społeczne i polityczne ramy świata społecznego widz i wystawa stanowiły tutaj tylko i wyłącznie rodzaj koniecznego instytucjonalnego i kulturowego alibi dla jej istnienia. Przekonanie o elitarności sztuki i całkowite zawierzenie artystom, koncepcja dzieła jako autotelicznej wartości stale zagrożonej przez prawa rządzące rzeczywistością skonwencjonalizowaną oddziaływującą poprzez odbiór i interpretację, wyznaczyły strategię Galerii wobec publiczności. Strategię, która polegała na jednoczesnym ignorowaniu jej potrzeb i przyzwyczajęń, oraz na całkowitym poddaniu się prawom rządzącym procesami artystycznymi i walce o zachowanie autonomii sztuki. Konsekwencją tak ustawionej skali wartości była marginalność i izolacja, które jednak niosły za sobą komfort swobody działania i zezwolenie na najbardziej radykalne eksperymenty. Rezygnacja z centralnego miejsca w społecznej świadomości, będąca po części konsekwencją autonomizacji sztuki w ogóle, a po części

³⁷⁸ zob.. Borowski W., *Sztuka dla sztuki*, op. cit..., str.. 13.

³⁷⁹ Borowski W., *Galeria- Archiwum- Kolekcja (w:) Galeria Foksal 1966- 1988*, Warszawa, 1989, str.. nienumerowane

konsekwencją stosunku wobec publiczności i programu artystycznego Galerii, zapewniała o bezinteresowności jej działania i całkowitym oddaniu sprawom sztuki, a tym samym zaświadczała o znaczącej roli kulturotwórczej tej instytucji. Tutaj jednak krąg się zamykał, ponieważ Galeria kontestując tradycyjne formy tworzenia i rozumienia kultury, inicjując działania mające na celu wymykanie się z jej kręgu sztuki, w istocie wyrażała podporządkowanie jej zasadom, oraz sensowi wzbogacania zakresu jej wartości. Kontakt z widzem w ten sposób ulegał tylko przesunięciu w czasie, a nie całkowitemu wyeliminowaniu, ponieważ wartości i znaczenia kultury trwają o ile odnoszą się do nich ludzkie działania. Postawiony w takim kontekście program Galerii Foksal wobec publiczności, ujawnia swój rzeczywisty cel. Jest nim nie tyle całkowite zerwanie z publicznością, czy obrona sztuki przed instytucjonalizacją, ponieważ działania te z definicji skazane są na niepowodzenie, ale wywalczenie maksymalnego zakresu niezależności i swobody działania. Ten obszar autonomii w swoim przeznaczeniu miał zapewnić warunki konieczne dla takiej formy realizacji ambitnego programu artystycznego, która choć zwalniałaby od zobowiązań społecznych i zainteresowania władzy to nie wykluczałaby wypełniania przez Galerię ważnej funkcji kulturotwórczej.

5/ Galeria Foksal i krytyka artystyczna.

Krytyka artystyczna jest jednym z wielu obiektów refleksji, ale i ataków osób związanych z Foksałem, przedmiotem aktywności realizującej się poprzez następujące działania:

- a/ kontestacja formalnych cech działalności krytycznej w ogóle,
- b/ kontestacja konkretnych, negatywnych stron funkcjonowania krytyki w Polsce,
- c/ konstruowanie propozycja własnego modelu krytyki, jej podstawowych celów i miejsca w świecie artystycznym.

Wszystkie powyższe działania miały na celu taką zmianę paradygmatu uprawiania krytyki artystycznej, który nie tylko byłby zgodny z programem Galerii, wyrażał jej interesy i rozwiązywał problemy związane z instytucjonalizacją sztuki, ale który również fundowałby podstawy nowego statusu i nowego scenariusza roli krytyka. Takiego statusu i roli, które pozwalałyby na reprodukcję autorytetu instytucji, którą reprezentuje osoba nimi obdarzona.

Ad a/ Ponieważ podstawową wartością w obronie, której stają osoby związane z Galerią Foksal jest autonomia sztuki (rozumiana jako swoboda artystyczna, prawo do eksperymentu oraz skończoność i autoteliczność dzieła sztuki) atakowane są te wszystkie instytucje i osoby, które pośrednicząc pomiędzy artystą i widzem dokonują manipulacji artystycznymi artefaktami i ideami zgodnie ze swoimi interesami. Znamienny w tym kontekście jest, przywoływany już wyżej, "Manifest 1970" T. Kantora, wydany drukiem właśnie w Galerii. Jego autor przeciwstawia się wszelkim próbom utylitarnej wykorzystywania sztuki, głównie poprzez nadawanie dziełom w procesie interpretacji znamion celowości i wyposażanie ich w znaczenia i funkcje, których w zamyśle artysty nie posiadały. Działanie to jest głównym narzędziem poprzez które realizuje się utrata istotowej wartości sztuki- autoteliczności, a zaczyna się jej konsumowanie. Podobny w intencjach krytycznych jest tekst A. Turowskiego "Manipulatorzy". Autor tego tekstu atakuje on wszystkie próby manipulowania dziełami sztuki mające na celu "(...) uatrakcyjnienie odbioru, zwiększenie wartości rynkowej, oczyszczenie lub zabrudzenie jego kształtu, zinterpretowanie go w celu wylansowania siebie, podporządkowanie obiektywnemu Muzeum, umieszczenie w prawdziwej historii."³⁸⁰. Sztuka również w innych tekstach³⁸¹ prezentowana jest jako stale zagrożona co do istoty i znaczenia przez nihilistyczne zabiegi osób działających z ramienia świata artystycznego i ze strony odbiorców próbujących uczynić zeń przedmiot swoich "życiowych konieczności", a tym samym pozbawić ją podmiotowości.

Szczególnie predysponowani są do tego krytycy, jako osoby odpowiedzialne za procesy obiektywizacji sztuki oraz jako osoby zajmujące uprzywilejowaną pozycję w świecie artystycznym. Ten wyjątkowy status krytyków jest właśnie obiektem ataku osób kierujących Galerią. W tekście mającym charakter autokrytyki pt. "Co nam się nie podoba w Galerii Foksal", ale będącym również manifestacją postawy wobec instytucjonalnych ram sztuki w ogóle, jego autorzy określają ten status jako "(...) zwietrzały i nieuczciwy ", ponieważ "(...) polega on na

³⁸⁰Turowski A. *Manipulatorzy*, op. cit..., str... 16.

³⁸¹ zob.. np. Borowski W. , *Sztuka dla sztuki*, op. cit...; *Żywe Archiwum*, op. cit...

POŚREDNICZENIU i MANIPULOWANIU- mówiąc ogólnie- na byciu << POZA>>"³⁸².
Pozycję krytyka określają zdolności i prawo do: "dokonywania wyborów"(które świadczy o byciu ponad faktami), "oceniań"(które jest tylko sztucznym dystansem zaspokajającym próżność), "planowania"(a więc wartościowanie pewnych artystycznych zdarzeń jako istotniejszych od innych), "dzielenia, kawałkowania, dozowania"(z których każda prowadzi do zniekształcenia intencji artystów)³⁸³. W ten sposób, między innymi według autorów tego tekstu, dochodzi do podporządkowania sztuce konwencji, wtłoczenia ją w ramy zinstytucjonalizowanego świata, a tym samym do odebrania jej tożsamości. Tym, co jest atakowane to w istocie przywołany już w tym rozdziale paradoks, szczególnie dotkliwy dla awangardowych działań artystycznych, który polega na tym, że największym zagrożeniem dla ich istoty i znaczenia jest to, co jednocześnie jest warunkiem ich obiektywizacji- świat artystyczny i działające z jego ramienia osoby.

Jako szkodliwe dla sztuki, szczególnie dla tej mającej charakter procesualny, efemeryczny, określone zostają również te zabiegi krytyków, historyków i muzeologów, które nastawione są na próbę ich utrwalenia w dokumentacji, recenzji lub wykładzie z historii sztuki. W ten sposób dzieło poddawane jest swoistej manipulacji, ponieważ to właśnie w opisie, czy dokumentacji uzyskuje formę, której zgodnie z intencją artysty nie posiadało, albo która zniknęła wraz z zaprzestaniem artystycznego działania³⁸⁴.

Krytyce podlegają również inne, bardziej szczegółowe cechy związane z refleksją o sztuce lub z pośrednictwem pomiędzy artystami a odbiorcami. Jedną z nich jest język krytyki. W. Borowski w tekście "Język współczesnej krytyki"³⁸⁵ odrzuca jako nieprawomocne wszystkie elementy dyskursu krytycznego zaczerpnięte z zewnątrz, spoza pola sztuki. Według niego prowadzi to do nadawania artystycznym artefaktom sensów i znaczeń, których one nie posiadają. Podobnie niekorzystne i zniekształcające zamiary artystów jest również takie uprawianie refleksji o sztuce, które polega wyłącznie na ocenianiu lub tłumaczeniu dzieł publiczności. Tego typu działanie jest obiektem ataków ponieważ pociągają za sobą konieczne skrzyżowanie kompetencji krytyków i artystów. Równie szkodliwe szczególnie dla prawdziwej awangardy jest bezkrytyczne respektowanie jako absolutnie i powszechnie prawomocnego prawa do eksperymentu i posługiwanie się tym prawem jako narzędziem interpretacji zjawisk artystycznych. Negatywne w takiej łatwej formie uprawiania krytyki jest to, iż jednocześnie nie przykładają w jej ramach większej wagi do tego, czemu służą te eksperymenty, jaka jest ich rzeczywista wartość. Skanonizowanie prawa do eksperymentu, jak podkreśla A. Turowski, połączone jest z przekonaniem o "(...) zmierzchu lub enigmatyczności ocen w sztuce najnowszej. W tej sytuacji wszelka dowolność została uprawdopodobniona i zaakceptowana, a pojęcie awangardy nabrało jedyne znaczenia i wartości nie w immanentnej skali ocen rozwoju samej sztuki, lecz w zinstytucjonalizowanych przetargach obiektu kulturalnego."³⁸⁶ W ten

³⁸² *Co nam się nie podoba*, op. cit...

³⁸³ ibidem

³⁸⁴ *Dokumentacja*, op. cit...

³⁸⁵ Borowski W., *Język współczesnej krytyki*, op. cit...

³⁸⁶ Turowski A., *Przeciw awangardzie, Nadodrże*, nr 20/1971.

sposób, między innymi za sprawą krytyków i ich nieodpowiedzialności doszło wg. A. Turowskiego do przekształcenia produkcji artystycznej i wystąpień awangardy w chodliwy towar i źródło łatwych karier.

Obiektem ataków osób związanych z Foksałem jest więc w istocie produkt autonomizacji sztuki- świat artystyczny i scenariusze ról osób działających z jego ramienia. W rozważanym tu aspekcie tego procesu atakowana jest wysoka pozycja krytyka, który z neutralnego pośrednika pomiędzy artystą a odbiorcą stał się osobą, która monopolizując prawo interpretowania, zestawiania, dokumentowania zjawisk artystycznych oraz upowszechniania efektów tych zabiegów jako prawomocnej wiedzy o sztuce, zaczęła również władać prawem do nadawania tym zjawiskom ostatecznego sensu i znaczenia.

Ad. b) Dużo bardziej zdecydowany i gwałtowny atak przypuszczony zostaje przez osoby związane z Foksałem na polską krytykę, zarówno na styl jej uprawiania, jaki na konsekwencje, jakie niesie ona za sobą i interesy stojące za nią. Chociaż dyskusje nad poziomem krytyki w Polsce i narzekanie na jej opłakany stan powtarzają się w polskim życiu artystycznym regularnie i są aktualizowane również współcześnie, to gwałtowność i jednoznaczność negatywnej oceny wystawionej polskiej krytyce jest w wypadku Foksału wyjątkowa. Atakowane są zarówno personalnie konkretne osoby, czasopisma i instytucje związane z działalnością krytyczną, jak i generalny jej stan, zaś sam atak przybiera formę historycznego raportu lub podsumowania, polemiki lub pamfletu.

Ta rozległość pola i zagadnień związanych z rozważaną tu działalnością oraz różnorodność form realizacji tego ataku świadczy o wadze jaką osoby związane z Foksałem przykładały do działalności krytycznej i o świadomości roli, jaką odgrywała ona w życiu artystycznym.

Krytykowane są przede wszystkim: niski poziom - "(...) kompromitujący pod każdym względem: kompetencji, formy językowej, zawartości informacyjnej"³⁸⁷, brak odpowiedzialności i zaangażowania, lekceważenie zarówno artystów jak i publiczności³⁸⁸, brak śledzenia procesów artystycznych i zainteresowania sztuką³⁸⁹, retoryczność wypowiedzi, przekształcanie krytyki w działalność felietonistyczną lub satyryczną³⁹⁰, niechęć do sztuki, mieszanie ocen z opisem i analizą³⁹¹, posługiwanie się nieadekwatnymi zestawami pojęć i reguł interpretacyjnych osadzonymi w nieaktualnej już tradycji³⁹², brak określonego stosunku do zjawisk artystycznych i sztuki przejawiający się w braku zdecydowanych poglądów, koniunkturalności i przypadkowości sądów³⁹³, dyspozycyjność i podleganie zarówno polityce kulturalnej, jak i wymogom instytucji oraz osób kierujących nimi³⁹⁴, autocenzura i cenzura wewnętrzna w obrębie pism literackich i zespołów redakcyjnych prowadzące do sformalizowania krytyki i uczynienie

³⁸⁷ Borowski W. *Wiadomości, Nadodrze*, 12IX 1971.

³⁸⁸ Wypowiedź W. Borowskiego w *Ankiecie* na temat stanu krytyki w Polsce, źródło prasowe nie jest mi znane, odbitka funkcjonuje w *Archiwum Galerii*, bez danych bibliograficznych (ta publikacja dalej jako *Ankieta*.)

³⁸⁹ Borowski W. *Wiadomości*, op. cit...; *Raport o stanie...*, op. cit...

³⁹⁰ Borowski W., *Wiadomości*, op. cit..., Borowski W. *Próżność krytyka*, op. cit...

³⁹¹ *Ankieta*, op. cit..

³⁹² Ptaszkowska H., *Czy istnieje...*, op. cit...

³⁹³ Borowski W., *Próżność krytyka*, op. cit...

³⁹⁴ *Raport o stanie ...*, op. cit...

jej działaniem pozornym, pozbawionym znaczenia społecznego³⁹⁵, niekrytyczność³⁹⁶ a także zatomizowanie i zantagonizowanie środowiska krytyków³⁹⁷. Do bardziej personalnych zarzutów wobec krytyków należały: arogancja i chuligaństwo³⁹⁸, atakowanie autorytetów w celu zaspokojenia własnej próżności³⁹⁹, kokieteria i nonszalancja⁴⁰⁰, bezkarność sądów wypowiedzianych przez krytyków, demagogia itd. W. Borowski pokusił się nawet o klasyfikację rodzajów krytyki dominującej w Polsce:

1. "krytyka anachroniczna" która próbuje przedłużyć żywot całkowicie nieaktualnych artystycznych idei, które są już całkowicie nieaktualne (przykładem jest tu środowisko skupione wokół "Przeglądu Artystycznego"),
2. "krytyka redagowana", a więc mechaniczne i bezrefleksyjne wypełnianie rubryk poświęconych sztuce w różnych czasopismach,
3. "krytyka felietonowa lub retoryczna", której autorzy przedkładają dowcip nad rzetelność, a retoryczność i kokieterię nad rzeczową argumentację,
4. "krytyka naukowa lub teoretyczna" dobierająca fakty w taki sposób, aby zaświadczać o własnej prawomocności,
5. "krytyka pseudoawangardowa" nadużywająca nowoczesnych słów kluczy i dobierająca tak fakty, aby stworzyć wrażenie ultranowoczesności⁴⁰¹.

Osoby związane z Foksałem podejmując zadanie rekonstrukcji stanu krytyki w Polsce nie tylko dokonywały jego opisu i oceny, ale również próbowały określić przyczyny i skutki jej katastrofalnego stanu. Po pierwsze więc winni są sami krytycy, ich zła wola, ignorancja i niekompetencja, wyrzeczenie się odpowiedzialności⁴⁰². Po drugie brak odpowiedniej płaszczyzny ekspresji poglądów, sporów i polemik. Brak instytucjonalnej płaszczyzny wymiany poglądów o sztuce w Polsce (w postaci np. czasopism specjalistycznych, ośrodka skupiającego krytyków), według osób związanych z Foksałem, sprawia, iż jej rolę przejmują, niespełniając jej w sposób zadowalający różnego rodzaju substytuty (np. rubryki plastyczne w czasopismach rozmaitego rodzaju)⁴⁰³. Po trzecie brakuje środków na działalność krytyczną, niewystarczające i limitowane są kontakty ze sztuką zachodnią, brakuje stowarzyszenia reprezentującego interesy krytyków⁴⁰⁴. Po czwarte winę za katastrofalny stan krytyki w Polsce ponosi polityka społeczna i kulturalna państwa, ograniczenia cenzuralne i administracyjne, centralistyczne zarządzanie życiem artystycznym, manipulowanie krytykami w celach politycznych, a generalnie całkowite zideologizowanie kultury⁴⁰⁵.

³⁹⁵ibidem.

³⁹⁶ibidem.

³⁹⁷ibidem

³⁹⁸Borowski W., *W odpowiedzi odpowiedziom*, op. cit...

³⁹⁹Borowski W., *Próżność...*, op. cit...

⁴⁰⁰Borowski W., *Wiadomości*, op. cit..

⁴⁰¹Zobacz, *Ankieta*, op. cit...

⁴⁰²Ptaszkowska H., *Czy istnieje...*, op. cit...

⁴⁰³ibidem; *Raport...*, op. cit...

⁴⁰⁴ibidem

⁴⁰⁵ibidem.

Wywołany powyższymi przyczynami kryzys profesjonalnej refleksji nad sztuką w Polsce obfitował w negatywne konsekwencje. Pierwsza z nich dotyczyła i objawiała się na płaszczyźnie artystycznej: było nią całkowite rozchwianie skal wartościowania zjawisk artystycznych, prowadzące do niezdolności oddzielenia faktów doniosłych od miernych. Ta niestabilność hierarchii ocen sprzyjała łatwym karierom artystów manipulujących opinią publiczną, ale prowadziła też do ignorowania, przemilczania zjawisk wartościowych. W ten sposób zaburzony zostaje porządek aksjologiczny umożliwiający nie tylko poważną dyskusję o sztuce, ale będący również podstawą normalnego przebiegu procesów artystycznych. W rezultacie mamy do czynienia z "nieokreślonością"⁴⁰⁶ sytuacji w sztuce.

Brak dobrego i zaangażowanego pisania o sztuce prowadzi również do obniżenia statusu, zarówno krytyków, jak i artystów. W rezultacie koniunkturalnych i pozornych zabiegów krytycznych obie powyższe strony tracą publiczność. Konsekwencją mistyfikowania procesów artystycznych jest więc dezorientacja publiczności, co objawia się zgeneralizowanym odrzuceniem, jako niepoważnej lub niezrozumiałej całej współczesnej sztuki. Utrata krytyczności u piszących o sztuce na skutek odebrania im prawa do wartościowania i oceniania, co objawia się z kolei w utracie języka⁴⁰⁷ prowadzi do zdestruowania ważnego narzędzia kulturotwórczego i instrumentu rozumienia współczesności. W rezultacie tych procesów dyskurs krytyczny przekształca się bądź w "slogan publicystyczny", bądź w "żargon profesjonalny"⁴⁰⁸ pozbawiając się tym samym swoich istotowych cech.

Ad c) Oprócz krytyki i kontestacji formalnych i konkretnych cech uprawiania refleksji o sztuce osoby związane z Galerią Foksal zaproponowały swój własny model scenariusza idealnej roli krytyka i naukowego lub publicystycznego namysłu nad zjawiskami artystycznymi. Dodatkowo także poprzez swoją własną aktywność twórczą na tej płaszczyźnie wyrażały, w jaki sposób ta działalność powinna być realizowana. "Idealny krytyk" to osoba, która nie tyle dokonuje wyborów i ocenia artystyczną produkcję, a więc stoi na uprzywilejowanej wobec twórców pozycji i dokonuje przekładu sztuki zgodnie ze swoimi, bądź szerszego układu interesami, ale osoba, która jest w specyficzny sposób neutralna wobec zjawisk artystycznych. Rola krytyka ograniczać się powinna do "zauważenia dzieła sztuki" i opisanie własnego sposobu jego rozumienia w oparciu o umiejętne posługiwanie się znajomością języka współczesnej sztuki⁴⁰⁹.

Po drugie "krytyk idealny" to osoba zaangażowana w twórczość, ale nie mieszająca swoich kompetencji z kompetencjami artystów, inicjująca razem z twórcą kontekst w którym rozgrywają się procesy artystyczne⁴¹⁰. Jego głównym zadaniem jest propagowanie i upowszechnianie wiarygodnych i kompetentnych informacji o sztuce, prowadzących do uformowania nie tylko poważnej dyskusji o sztuce, ale również do strukturyzowania samego środowiska artystycznego⁴¹¹. Taka osoba jest przede wszystkim neutralnym miłośnikiem sztuki,

⁴⁰⁶ibidem

⁴⁰⁷ibidem

⁴⁰⁸ibidem.

⁴⁰⁹zob., Borowski W., *Język współczesnej krytyki*, op. cit...

⁴¹⁰ *Ankieta*, op. cit..

⁴¹¹Ptaszkowska H., *Czy istnieje...*, op. cit..

który całkowicie ufając artyście i jego kompetencji nie tylko wspomaga jego twórczość, ale jednocześnie nie ingerując w artystyczne zamysły chroni jego niezależność i autonomię. "Idealny krytyk" pozostaje więc przede wszystkim i tylko na usługach artystów, broni ich interesów.

Po trzecie krytyk to osoba wyposażona w zarówno w profesjonalną kompetencję i wiedzę, ale również dysponująca pewnymi cechami osobistymi. Nie tylko powinien on więc dysponować ogromną wiedzą o sztuce współczesnej i jej problemach, ale także o problemach współczesnego świata, nie być osobą próżną i nieodpowiedzialną, powinien stronić od wywoływania łatwego zainteresowania i skandali.⁴¹²

Oczywistym warunkiem realizacji tych założeń jest wysiłek samych krytyków nastawiony na podwyższanie swoich kwalifikacji, ale także generalne zmiany modelu kultury, polityki kulturalnej, oraz przekształcenia instytucjonalno- administracyjne. Pełny zestaw tych warunków został sformułowany w "Raporcie o stanie kultury" Składają się na nie między innymi: zagwarantowanie wolności słowa, zwiększenie samokontroli środowiskowej, rzeczywiste uczestnictwo krytyki w życiu i odbudowanie jej prestiżu, zwiększanie kompetencji krytyków, zwiększenie elastyczności organizacyjnej instytucji, stworzenie odpowiedniego systemu finansowania, zmiany systemu edukacyjnego poprzez uwzględnianie w nim zagadnień teoretycznej refleksji nad sztuką, rozbudowanie systemu wydawniczego i zagwarantowanie swobody w zakładaniu profesjonalnych pism, zagwarantowanie krytykom miejsca w instytucjach decydujących o sprawach ich środowiska itd.

Wszystkie te propozycje i warunki ich wprowadzenia stwarzały obraz krytyka jako osoby bezinteresownie działającej w interesie sztuki w ogóle nie zaś jakiegoś określonego środowiska lub grupy artystów i jako takie nie zupełnie pokrywały się z działalnością prowadzoną przez krytyków związanych z Foksalem. Chociaż nie sposób odmówić im kompetencji i rozległej wiedzy o sztuce współczesnej⁴¹³, zaangażowania w procesy artystyczne, krytyczności i wysokiej świadomości reguł rządzących kontekstem w którym rozgrywa się sztuka, to przyjęty przez nich sposób uprawiania refleksji nad procesami artystycznymi pełen jest dwuznaczności, zaprzeczając w wielu aspektach zrekonstruowanemu powyżej programowi idealnej krytyki.

Z jednej strony mamy do czynienia z postulatem stałego współcześniania języka krytyki, odrzucania nieaktualnych skal wartościowania i klisz interpretacyjnych, ale z drugiej strony dla potrzeb doraźnej polemiki podejmowane są działania świadczące o obronie tradycyjnych wzorców oceniania sztuki i podobnych narzędzi interpretacyjnych⁴¹⁴. Kiedy indziej za cenę współcześniania programu artystycznego Galerii i obrony autonomii dzieła proponuje się sprzeczne z postulatem dobrego informowania, propagowania wiadomości o sztuce,

⁴¹²Borowski W., *Wiadomości*, op. cit...; tegoż, *Próżność krytyka*, op. cit...; Borowski W., Gutowski M., Kostołowski A., Ludwiński J., Ptaszowska H., Turowski A., *O Felietonistach*, op. cit...

⁴¹³Ten wysoki poziom profesjonalnej kompetencji potwierdzają przede wszystkim publikacje naukowe A. Turowskiego, ale również manifesty i teksty krytyczne W. Borowskiego.

⁴¹⁴Na ten fakt zwraca uwagę L. Sobota w tekście *Pseudo 70*, op. cit..., komentującym tekst W. Borowskiego pt. *Pseudoawangarda*. Ślady podobnych zabiegów można dostrzec również w tekście A. Turowskiego *Przeciw awangardzie*, op. cit... i w całej działalności polemicznej, związanej z obroną postaw najważniejszych artystów związanych z Foksalem.

dezorientowanie widzów, czy manipulowanie nimi ⁴¹⁵. Propozycji bezinteresownego zainteresowania sztuką i podążania za artystami w roli neutralnych pośredników przeczy zarówno kreowanie teoretycznej ramy funkcjonowania Galerii, której dotychczasowe i aktualne prezentacje stają się wizualnymi egzemplifikacjami; atakowanie wszystkich tendencji w sztuce i środowisk, które działają w sposób sprzeczny z programem Galerii, albo są konkurencyjne wobec działań Galerii; jak i stałe wchodzenie w kompetencje artystów w celu rozwiązania programowych i instytucjonalnych paradoksów związanych z funkcjonowaniem Foksalu.

Wiele działań krytycznych, jak i programowych Galerii, dowodzi, iż aktywność teoretyczna osób z nią związanych nastawiona permanentnie na zmianę paradygmatu uprawiania twórczości, jak i funkcjonowania świata artystycznego przekształcała się w działalność artystyczną. Świadczy o tym nie tylko inicjowanie nowych kierunków w sztuce i form ich uprawiania, ale w pewnym sensie zrównanie statusu krytyka i artysty, poprzez przesunięcie sztuki na płaszczyznę dyskursywną. To przesunięcie dokonało się za sprawą wyeliminowania dzieła i sprowadzenia twórczości do wymiaru działalności dokumentacyjnej, archiwizacyjnej ⁴¹⁶. Dodatkowo sama działalność krytyczna osób związanych z Foksalem nosi charakter artystycznej, której totalnym medium świat artystyczny. O artystycznym wymiarze tej działalności świadczy jej nie-rzeczywistość, niemożliwość zrealizowania postulatów, modeli i propozycji działań będących jej efektem, a więc istotną różnicą ich statusu i statusu zjawisk przebiegających w rzeczywistości społecznej. Co istotniejsze to dzieło krytyków, którego narzędziem konstrukcyjnym jest interpretacja, wybór, kształtowanie kontekstu funkcjonowania sztuki, zgodne jest co do natury z dziełami sztuki, których tworzenie propagowała galeria: jest procesualne, niezakończone i aktualne. W ten sposób rozwiązany zostaje dylemat samej Galerii-przekształcenie roli krytyka w rolę artysty eliminują wszystkie problemy wynikające z dwuznacznej pozycji tego pierwszego w procesie twórczej aktywności. Na płaszczyźnie kontaktów z innymi przedstawicielami interesującej nas tu profesji, dwuznaczny status artysty-krytyka unieważniał również podstawę każdej dyskusji, ponieważ prowadził do łączenia zarówno kontekstów interpretacyjnych i obowiązujących w ich ramach reguł gry Tym samym był on podstawą skutecznych działań na tej płaszczyźnie..

Tym, co szczególnie widoczne w refleksji osób związanych z Foksalem, w odniesieniu do rozważanego tu zagadnienia, to fakt rozpoznania roli krytyka artystycznego nie tylko jako kogoś piszącego o sztuce, dokonującego systematyzacji zjawisk artystycznych, ale również jako osoby wpływającej w aktywny sposób na te zjawiska, kształtującej je często w sposób niezgodny z intencjami ich twórców. Ten wyjątkowy status, wzmacniany jest, w wpisanej weń potencjalności panowania w obrębie świata artystycznego, poprzez powszechne traktowanie krytyków jako osób, których działalność pełni rolę pomocniczą wobec zjawisk kreowanych przez artystów. Tymczasem w wielu wypadkach nie tylko inicjują oni przemiany form w jakich realizuje się i celów do których zmierza sztuka, ale również w sposób aktywny i na bieżąco korygują trajektorie współczesnych procesów artystycznych, znaczenie zjawisk historycznych

⁴¹⁵ *Żywe Archiwum*", op. cit...; *Dokumentacja*, op. cit...

⁴¹⁶ *ibidem*.

itd. Ten wyjątkowy status rozpoznany w kręgu Foksalu, jest z jednej strony atakowany (tam, gdzie idzie o zachowanie aktualności antyinstytucjonalnego programu Galerii), ale z drugiej strony próbuje się wykorzystać jego potencjał. W tym drugim wypadku siła tkwiąca w statusie i roli krytyka jest wykorzystywana dla celów Galerii, ale jednocześnie dzięki pozornemu przekształceniu się go w twórcę, zachowywany jest kontestacyjny charakter tej instytucji. Kiedy indziej zaś wyjątkowość roli krytyka, pomimo jej kontestacji wykorzystywana jako główne narzędzie eliminowania postaw przeciwnych reprezentowanym w Galerii ⁴¹⁷.

⁴¹⁷ zob.. Część rozdziału poświęcona dyskursowi teoretycznemu.

6\ Galeria Foksal i reguły rządzące sztuką i twórczością

a\ Galeria Foksal i współczesna sztuka polska.

Artyści i osoby związane z Foksalem nigdy, w sposób otwarty, nie traktowały sytuacji panującej w polskiej sztuce jako pozytywnego punktu odniesienia własnej działalności. Artystycznym kontekstem wobec którego starano się określać była sztuka zachodnia i aktualnie panujące tam tendencje. Z jednej strony wynikało to z przekonania o "pustyni kulturalnej" i skostnieniu życia artystycznego w Polsce, nadających mu wymiar co najmniej nieautentycznego, a z drugiej strony z absolutnego pierwszeństwa w nowatorstwie i doniosłości przyznanego sztuce zachodniej. "Zasadniczym powodem (powstania galerii- m.k.) było przeciwstawienie się <<uniformizacji>> sztuki w Polsce w latach 50-tych, jak i konformizmowi pseudo- awangardy"⁴¹⁸. To negatywne określenie wartości życia artystycznego w Polsce, zwracanie uwagi opinii publicznej na fakt często wtórnego i powierzchownego charakteru wielu z propozycji artystycznych rodzimych artystów, wzmacniane było czymś, co zostało już współcześnie określone jako "(...) ogromna tęsknota za kulturą światową, wskutek braku kontaktów i wiedzy zmitologizowaną. Nawiazanie kontaktów niwelowało ten mit i zachęcało do współpracy. Wyjście na świat dla polskiej sztuki to nie cel, lecz środek"⁴¹⁹. Przekonanie o globalnej uniwersalności sztuki i możliwości włączenia się polskiej twórczości w jej główny nurt, a także prezentowanie artystów zachodnich w Galerii, podtrzymywanie dialogu z podobnymi placówkami spoza granic Polski, miało wykreować właściwy kontekst działania Foksalu. Usiłowaniu tym towarzyszyło jednak stale negatywne waloryzowanie tego, co działo się w sztuce polskiej, a także skonstruowanie własnej koncepcji sztuki i twórczości.

Chociaż najbardziej znanym, kontrowersyjnym i obrosłym w dyskusję atakiem i krytyką polskiej sztuki współczesnej, czy raczej specyficznego, ale zarazem dominującego w latach 70-tych sposobu jej uprawiania jest "Pseudoawangarda" W. Borowskiego, to równie interesującą interpretacją ruchu artystycznego w Polsce, powstałą w latach 60-tych i to interpretacją mającą ambicję objąć cały obszar ówczesnej "nowoczesności" jest tekst H. Ptaszkowskiej "Czy istnieje w Polsce ruch artystyczny"⁴²⁰. Jego autorka we wstępie negatywnie odpowiada na postawione w tytule pytanie, wskazując na pozorność polskiego ruchu artystycznego, pozorność mającą swoją przyczynę w jego "nieokreśloności" i nieokreśloności dyskusji o sztuce współczesnej⁴²¹. W tak wykreowanym fikcyjnym kontekście wiedzy o sztuce i jej rozumienia, przy jednoczesnym braku rzeczywistego samookreślenia polskiej sztuki współczesnej wobec tradycji, dochodzi do specyficznego modusu przeszczepiania na nasz lokalny grunt, panujących na świecie artystycznych tendencji. Główną cechą tego działania jest według H. Ptaszkowskiej

⁴¹⁸ *The Beginning* (w:) *Three- trois*, Warszawa, II 1973.

⁴¹⁹ Rozmowa A. Przywary i W. Borowskiego, op. cit... strony nienumerowane.

⁴²⁰ Tekst ten został zamieszczony we *Współczesności* nr 2/ 1968

⁴²¹ Nieokreśloność tej dyskusji wyznaczają: brak poważnej krytyki i ośrodków opiniotwórczych, posługiwanie się w odniesieniu do prezentacji artystycznych nieaktualnymi i archaicznymi narzędziami interpretacyjnymi ("nowoczesność", podział na sztukę figuratywną i nieprzedstawiającą, podział nurtów na intelektualne i emocjonalne itd.)

"formalizm", a więc sytuacja w której "(...) obraz (...) jest jedynym motywem i celem twórczości, lub vice versa, kiedy sens twórczości sprowadza się do sposobu namalowania obrazu"⁴²². Autorka tekstu analizując sposób w jaki stworzone na Zachodzie tendencje uprawiania sztuki (surrealizm, informel, abstrakcja geometryczna, op- art, sztuka strukturalna) są aplikowane do polskich warunków i jaki użytek czynią z nich polscy artyści dochodzi do wniosku, iż "To, co u artystów takich, jak Tapies, Vasarely, Soto, Arman, Rauchenberg, Judd, czy Reinhard jest r z e c z y w i s t o ś c i ą - wewnętrzną, czy zewnętrzną, spirytualną, czy namacalną, znalezioną, czy wymyśloną, penetrowaną, cytowaną, zaklinaną, niszczoną, czy konstruowaną- u wielu malarzy staje się abstrakcyjnym środkiem. Środkiem do namalowania obrazu."⁴²³ Według Ptaszkowskiej wyrwane z kontekstu ich powstawania, tradycji i procesu, które doprowadziły do ich powstania, zewnętrzne cechy dzieł określonych tendencji, czy sam sposób skonstruowania dzieła stają się w Polsce właściwą sztuką. Tym samym to, co jest konsekwencją długiego procesu myślowego lub twórczego i jest z nim nierozzerwalnie związane, to, co wyrasta z tradycji jako jej kontynuacja lub kontestacja, aplikowane w sztuce polskiej pozbawiane jest tych odniesień i znaczenia, a w rezultacie sprowadzane do pewnego kształtu formy stylistycznej, przepisu na stworzenie modnego, nowoczesnego dzieła. Za "duchowego ojca" dominacji w Polsce tego sposobu przeszczepiania tendencji sztuki światowej uważa Ptaszkowska kapizm, dla którego przedstawiciele "(...)racją wystarczającą twórczości jest namalowanie obrazu(...)"⁴²⁴. Ptaszkowska atakuje również "problemowość", bardzo tradycyjne i popularne hasło- narzędzie myślenia o obrazie i sztuce w Polsce lat 60-tych. Autorka przywoływanego tu tekstu, traktuje nagminne używanie tego pojęcie jako próbę szukania usprawiedliwienia dla dzieła sztuki podkreślania jego istotności i wagi. Na koniec zarzuca ona polskim artystom, że ich sztuka przez swoją "frontalność i bariery ochronne" objawia leżące u jej podłoża kompleksy lęki, interesy oraz inne "motywacje życiowe".

Podobne zarzuty wobec polskiej sztuki współczesnej; ale wypowiedziane siedem lat później i w sytuacji, kiedy w naszym kraju uprawamaciają się, jako jedyne możliwe formy uprawiania sztuki, tendencje neoawangardowe (konceptualizm i sztuka idei, foto- medializmy, sztuka poczty i sztuka metartystyczna) realizowane w wyrastających w sposób masowy galeriach autorskich; pojawiają się w tekście W. Borowskiego "Pseudoawangarda", inspirowanego przez wyjątki z manifestu T. Kantora "Teatr śmierci". W tekście twórcy teatru "Criciot 2" krytykowana jest w odniesieniu do omawianego tu zagadnienia, masowość, jednorodność i łatwość przyjmowania strategii awangardowych. T. Kantor traktuje "powszechną awangardę" jako pozbawioną znaczenia i artystycznej doniosłości konsekwencję "pospolitego ruszenia" skuszonych pozorną łatwością nowej sztuki⁴²⁵. Zarówno według Kantora, jak i Borowskiego w polskiej sztuce mamy do czynienia raczej ze stylizowaniem się na awangardę, z przejmowaniem jej chwytów formalnych i powierzchownych reprezentacji jej postawy, nie zaś z autentycznym, osadzonym w kontekście społecznym i artystycznym, oraz w tradycji, twórczym sposobem jej

⁴²²Ptaszkowska H., *Czy istnieje...*, op. cit., str. 8.

⁴²³ibidem, str. 8.

⁴²⁴ibidem, str. 8.

⁴²⁵zob. Kantor, *Teatr Śmierci* (w:) Borowski W. *Tadeusz Kantor*, op. cit.

urzeczywistniania. Brak wiarygodnego ośrodka krytyki i nadprodukcja dzieł pseudoawangardy doprowadziły wg. Borowskiego do przejścia awangardowej stylistyki i metody jako narzędzia"(...) rozprzestrzeniania się zamaskowanej bzdury" i stwarzania "(...) warunków do nieograniczonych manipulacji artystycznych w sferze prywatnej i społecznej"⁴²⁶. Według autora omawianego tekstu, Pseudoawangarda jest identyczna ze sztuką akademicką, ponieważ jej działania i motywacje wypływają wyłącznie z sfery bezpośrednio życiowej i na niej się rozgrywają, nie dotykając problemów współczesnej sztuki. Tekst Borowskiego kończy zarzut o niemoralność i antyintelektualizm. W artykule tym zaatakowane zostały przede wszystkim środowiska, skupione wokół galerii nadających ton polskiej sztuce lat 70- tych, a przynajmniej galerii o największej zewnętrznej ekspansywności. Krytykowane przez Borowskiego dzieła i tendencje artystyczne były często identyczne z tymi prezentowanymi w Foksalu, ale te pierwsze pozbawia on doniosłości, traktuje je jak plagiat, bełkot i działanie nieodpowiedzialne. Podstawą takiego wobec nich stosunku jest przekonanie, iż pozbawione są one podstaw, zawieszono w powietrzu, wyzbyte odniesień do tradycji nurtu, który reprezentują, sprowadzone do wygłupu, albo formy stylistycznej. Ten sprzeciw jest wzmacniany przez postawę przyjętą w kręgu Foksalu wobec wszelkich form masowości sztuki. Już samo przekonanie o elitarności sztuki i nieliczności wybitnych artystów mogło stać się argumentem wymierzonym w "pospolite ruszenie awangardy", ale sprzeciw ten znalazł swoje uzasadnienie w poziomie prac i postawie reprezentowanej przez większość przedstawicieli tego ruchu. W kręgu Foksalu doszło więc do pewnego paradoksu- galeria będąca łącznikiem pomiędzy przedwojenną awangardą (reprezentowaną tu przez H. Stażewskiego) a jej powojennymi kontynuacjami (reprezentowanymi przede wszystkim przez Kantora), a także pomiędzy nimi a neoawangardą, wyrażająca interesy i prezentująca sztukę związane z tymi tendencjami musiała uznać, iż współcześnie "(...) dla sztuki aktualnej zaczęła być niebezpieczna właśnie nowa awangarda"⁴²⁷, nie zaś sztuka akademicka. Ten sprzeciw wobec sposobu urzeczywistniania awangardowych tendencji w Polsce i wykorzystywania pojęcia "awangarda" dla uprawomocnienia określonych tendencji jako nowoczesnych i aktualnych, bierze się z przekonania o instytucjonalizacji tej formacji kulturowej i sprowadzenia jej do wymiaru "najbardziej poszukiwanego towaru rynkowego"⁴²⁸.

Choć podobna krytyka dotykała postawę i sztukę awangardową na Zachodzie i była dominującym sposobem myślenia o niej, to w wypadku Polski zyskiwała ona dodatkowo wymiar polityczny, ponieważ wymierzona była w główny symbol efektu liberalizacji polityki kulturalnej państwa i generalnie liberalizacji polityki społecznej⁴²⁹. W ten sposób, z ryzykiem posądzenia o krytykę "symboli niezależności", jakimi były galerie autorskie i nowa sztuka, naruszano artystyczno- polityczne tabu dotyczące instrumentalizacji tendencji awangardowych w latach 70- tych. Działanie takie było ryzykowne bo, jako podstawę krytyki autorzy, którzy ją realizowali posiadali autorytet artystów związanych z galerią, przekonanie o istnieniu

⁴²⁶Borowski W., *Pseudoawangarda*, op. cit...

⁴²⁷Turowski A., *Przeciw awangardzie*, op. cit., str.. 6.

⁴²⁸ibidem

⁴²⁹zob.. Piotrowski P., *Dekada*, op. cit...

"immanentnych skal ocen sztuki", jej elitarności; zawodową kompetencję i przekonanie o właściwości przyjętej przez siebie drogi. Po przeciwnej stronie mieli masowy ruch przekonany o własnej niezależności, uznany powszechnie za jedynie prawomocny sposób uprawiania twórczości współczesnej, będący dodatkowo symbolem politycznej swobody. Efektem tego starcia było ówczesne posądzenie Galerii o sekciarstwo i próby zmonopolizowania życia artystycznego w Polsce⁴³⁰ i współczesne znobilitowanie postawy przyjętej przez Foksal jako próby kontestacji zjawisk szkodliwych artystycznie i politycznie, trafnej krytyki pozorności i bezwartościowości zjawiska masowej awangardy lat 70- tych

Polska sztuka akademicka pojawiła się rzadko jako obiekt krytyki osób związanych z Foksalem. Wynikało to ze świadomości nieaktualności sporu pomiędzy awangardą i akademizmem i pochodnymi tej opozycji (np. abstrakcja- realizm)⁴³¹, a także poglądy, iż sztuka tradycyjna nie powinna być rozpatrywana w kontekście artystycznym, ponieważ ma znaczenie wyłącznie merkantylne⁴³². Polska sztuka tradycyjna pojawia się w kontekście krytyki polskiego systemu muzealnego, jako jego główny przedmiot jego zainteresowania. Ta dominacja akademizmu w muzealnictwie dodatkowo prowadzi do podporządkowania ruchu wystawowego, zakupów dzieł sztuki itd. towarzysko- środowiskowym rozgrywkom.⁴³³

b) Koncepcja twórczości i dzieła

Poszczególne okresy w historii Galerii Foksal naznaczone są dominacją różnych tendencji w sztuce (environment, happening, sztuka pojęciowa i różne odmiany konceptualizmu, tendencje metartystyczne i inne)⁴³⁴ oraz obecnością często opozycyjnych programowo tendencji artystycznych (z jednej strony tendencje puryfikacyjne zmierzające ku oczyszczeniu sztuki ze wszystkiego, co nie jest, a z drugiej strony tendencje eliminacyjne zmierzające do wyeliminowania sztuki w ogóle lub do utożsamienia jej z praktyką bezpośrednio życiową⁴³⁵). Tym, co łączy te często sprzeczne kierunki, jest leżąca u ich podstaw koncepcja dzieła i twórczości. Podstawowym i podkreślanym na każdym kroku warunkiem nakładanym na dobre, wartościowe dzieło sztuki jest jego autonomiczność, wyłączenie go ze wszelkiego rodzaju życiowych konieczności, pozbawienie jakichkolwiek pozaartystycznych odniesień, funkcji⁴³⁶. Jedynym powodem powstawania dzieła jest sytuacja w sztuce, nie zaś społeczne potrzeby, czy

⁴³⁰ zob.. teksty reprezentujące poglądy w dyskusji o *pseudoawangardzie* (przede wszystkim Osęka A., *Duch walki o monopole*, op. cit...)

⁴³¹ Zobacz Borowski W., *Nurt apikturalny w Galerii Foksal PSP*, *Poezja*, nr 5/ 1971.

⁴³² zob.. Borowski W., *Język współczesnej krytyki*, op. cit..

⁴³³ zob.. Bogucki J., Borowski W., Turowski A., *Raport o stanie kultury*, op. cit...

⁴³⁴ Ten proces zmian preferencji Galerii, obrazowany zmianami form jej działania, oddaje schemat W. Borowskiego: " Dzieło wchłonięte zostało przez formę wystawy" (1965). Tę z kolei wyparło pojęcie Miejsca (1966). Przedmiot i akcja wykroczyły poza sferę Miejsca (1967- 1969), by ustąpić na rzecz czystej Definicji Sztuki oraz nieograniczonej wymiany jej Dokumentów (1971). W roku 1971 wprowadziliśmy pojęcie Archiwum, urzeczywistniając je w postaci Żywego Archiwum.", Borowski W. *Galeria, Archiwum, Kolekcja (w:) Galeria Foksal 1966- 1988*, op. cit..., str... nienumerowane.

⁴³⁵ Na ten temat Borowski W., *Nurt...*, op. cit...

⁴³⁶ zob.. Kantor T., *Manifest 1970*, op. cit...; Borowski W., *Sztuka dla sztuki*, op. cit...; tegoż, *Nurt apikturalny w Galerii Foksal PSP*, op. cit....

potrzeby instytucji społecznych. Dobre dzieło tłumaczy się samo przez się w swojej bezużyteczności. Jednocześnie w bardzo wielu tekstach uznaje się materialność dzieła za element "zasłaniający", to, co istotne, stojący na straży możliwości realizacji niemożliwego⁴³⁷. Dodatkowo dzieło, jako konwencjonalny i wymagany społecznie efekt procesu artystycznego, jest jednocześnie przedmiotem manipulacji wikłających sztukę i artystę w procesy pozaartystyczne, polityczne, merkantylne itd. Dlatego już w "Programie Galerii Foksal PSP" z 1967 roku, a konkretnie w tekście "Eliminacja sztuki w sztuce" propaguje się te metody postępowania artystycznego, które nastawione są na wyeliminowanie ze sztuki efektu medialnego. "Dzieło sztuki produkowanej w pogoni za funkcją i własnym usprawiedliwieniem niepostrzeżenie utraciło swoją funkcję artystyczną i stało się prawdziwie niepotrzebne. Przez swoją produktywność i powszechność utraciło również swe miejsce i stało się nieobecne. Nastąpiła konieczność zdemaskowania pozornego bogactwa i pozornej obfitości sztuki. Sztuka produkowana, jej twory i pojęcia stały się więc przedmiotem gruntownej dezaprobaty."⁴³⁸ Artysta wyrzeka się dzieła po to, aby tworzyć sztukę, ponieważ akt jej negacji nie jest w rzeczywistości zwrócone przeciwko niej, ale staje się "(...) otwarciem możliwości artystycznych", dzięki któremu może okazać się, że "<<poprzez starcie sztuka może się stać"⁴³⁹. Dzieło, oczekiwany społecznie efekt twórczości, z konieczności musi być elementem konwencji, ograniczając tym samym artystę w penetrowaniu własności samej sztuki. Podobne przypuszczenie stoi u podstaw manifestu "Żywe Archiwum" i otwarcia przestrzeni Galerii przede wszystkim na prezentację sztuki pojęciowej i konceptualnej. Dzieło utożsamiane w swojej aktualności z procesem jego przekazywania, nie jest jednak przekazem, ale jego procesem. Tylko w takiej postaci jest zdolne zachować swoją neutralność. Istotniejszy od artystycznej reprezentacji procesu twórczego jest on sam, a także kontekst w którym się on rozgrywa, idea, która mu przewodzi, analiza procesu, który prowadzi do powstania dzieła, nie zaś samo dzieło. Wyeliminowanie dzieła miało więc umożliwić z jednej strony sięgnięcie do tego, co stoi za artystycznymi artefaktami, otworzyć sztukę na możliwości zamknięte przez przedmiotowy charakter dzieła, ale z drugiej strony uwolnić artystę i samą sztukę od manipulacji obiektami artystycznymi nakładającymi na procesy artystyczne obce im zobowiązania. Głównym zaś celem sztuki, określonej jak powyżej, jest działanie na rzecz jej racjonalnej nieuchwytności, rozsadzanie ram interpretacji i konwencji rozumiane jako próba otwarcia dla działań artystycznych nieznanych dotąd obszarów. W refleksji osób związanych z Foksałem przewija się przekonanie o tym, że jedyną funkcją i wartością sztuki jest ona sama a nie dzieło i użytek, jaki się z niego robi.

Chociaż dzieło sztuki i twórczość możliwe są tylko w pewnym zinstytucjonalizowanym kontekście, nie zaś za sprawą swoistych dla nich własności, czego świadomość widoczna była w refleksji osób związanych z Foksałem⁴⁴⁰, to walczono o przewyżczenie tej dominacji

⁴³⁷ zob.. Wywiad z autorem obrazów " Wszystko wisi na włosku", kat. wystawy T. Kantora pt. *Wszystko wisi na włosku*, warszawa, marzec, 1973.

⁴³⁸ Borowski W., *Eliminacja sztuki w sztuce*, op. cit...

⁴³⁹ ibidem.

⁴⁴⁰ zob.. np. Turowski A., *Uwagi o definicji sztuki (w:) Jeden*, op. cit.

kompleksu instytucjonalnego nad procesami artystycznymi. Konstatacja możliwości autotematyzmu⁴⁴¹ i tautologiczności w sztuce, otwierało przede wszystkim drogę do poszukiwań metaartystycznych, nastawionych na określenie natury i granic procesów artystycznych, a szczególnie na określanie i stale przekraczanie pojęcia sztuki w każdym twórczym akcie. Sztuka zwrócona ku sobie samej badała również ograniczenia, którym podlega, poddawała refleksji sposób funkcjonowania instytucji artystycznych i określała się wobec nich, unieważniając tym samym prawo instytucji świata artystycznego do ostatecznej waloryzacji dzieła. Konsekwencją walki z instytucjonalizacją tego, co artystyczne, było wykształcenie charakterystycznej postawy Foksalu wobec sztuki. Można ją określić jako faworyzowanie twórczości i okoliczności jej urzeczywistniania, nie zaś jej efektów. w postaci dzieł. Galeria swoim podstawowym zamiarem czyniła nie prezentowanie dzieł, ale umożliwianie ich tworzenia. W tym programie najważniejszym zadaniem było "(...) ujawniać- warunki i sytuacje, które wiążą się z ich powstaniem(...)", oraz "(...) traktować te warunki i sytuacje jako organiczne elementy pokazu artystycznego"⁴⁴². To faworyzowanie aktu, a nie jego rezultatu było nie tylko konsekwencją patronowania sztuce procesualnej, konceptualnej i pojęciowej, ale wynikało również z autorytetu, jakim obdarzano sama twórczość i działalność artystów. Tym, co znamienne w działaniach Foksalu i wielokrotnie już podkreślane, to całkowite zawierzenie artyście i uznanie jako absolutnego priorytetu stworzenie warunków umożliwiających mu tworzenie.

W charakterystyczny dla Foksalu sposób rozwiązano również problem związków sztuki z życiem społecznym. Z jednej strony mamy do czynienia z postulatem koniecznego dla zachowania jej istoty wyłączenia ze wszystkich zobowiązań społecznych i działania na rzecz zdestruowania wszystkich funkcji sztuki (Jest to program artystyczny Galerii zgodny z ideologią neoawangardy). Ale jednocześnie, z drugiej strony, Foksal w odniesieniu do związków sztuki i rzeczywistości próbuje kontynuować postulaty tradycyjnej awangardy: np. mit posłannictwa społecznego sztuki. W tym kontekście sztuka ma być "stymulatorem oświeconego społeczeństwa"⁴⁴³, doprowadzać do jego przemian poprzez prezentowanie nowych form postrzegania świata. Tym samym, mamy do czynienia z próbami wpisania sztuki w dyskurs społecznej niezbędności, płynącej jednak tym razem z określonej wyraźnie funkcji spełnianej wobec społecznego świata, nie zaś z racji samego jej istnienia. W manifestie "Centrum Poszukiwań Artystycznych", sztuka jest obarczana jeszcze bardziej odpowiedzialnym zadaniem: tylko artystyczna kreacja jest w stanie "(...) zapewnić pełny rozwój społeczeństwa w sferze mentalnej, u podstaw którego leży rozwój kultury"⁴⁴⁴. Choć tekst ten powstawał na sympozjum, które nazywano "ostatnim zjazdem awangardy"⁴⁴⁵ i w czasie którego jednocześnie pokazano możliwości zastosowania artystycznych kreacji sztuki współczesnej jako elementów

⁴⁴¹ibidem

⁴⁴²zob.. kat wystawy inauguracyjnej działalność Galerii IV 1966, op. cit....

⁴⁴³Borowski W., *Język...*, op. cit...

⁴⁴⁴Borowski W., Borowski Wł., Turowski A., *Centrum Poszukiwań Artystycznych*, op. cit... , str... 150.

⁴⁴⁵Tytuł tekstu Z. Makarewicza zamieszczony w książce dokumentującej to wydarzenie, (zob... *Sympozjum..*), op. cit...)

umożliwiających przekształcanie przestrzeni miejskiej i pozorność efektów tych działań, a przez to "ostatecznie" utwierdzono się w konieczności rezygnacji z awangardowego posłannictwa społecznego, tym niemniej wyrażał on postawy osób związane z Foksałem. U podstaw tej, charakterystycznej dla Foksału, dwuznaczności i sprzeczności programowych leżała moim zdaniem chęć jednoczesnego rozwijania współczesnego dyskursu o sztuce i konieczność okresowego zaświadczenia o swej społecznej przydatności. Co charakterystyczne wypowiedzi i postulaty wyrażające chęć uczestnictwa w przemianach społecznych i ich wspierania, zniknęły wraz z upowszechnieniem się w Polsce ruchów określonych przez Borowskiego mianem "pseudoawangardy" i ostatecznym usankcjonowaniu prawa sztuki do nieodpowiedzialności.

Powyższa dwuznaczność jest jednak tylko derywacją szerszego paradoksu dotyczącego stosunku Galerii wobec sztuki i twórczości. Z jednej strony mamy do czynienia z postawami i etosem typowo modernistycznym: całkowite zawierzenie w wartości sztuki, traktowanie jej jako jedyne punktu weryfikującego zarówno działania artystów jak i samej Galerii; przekonanie o rozwoju sztuki i immanentnych prawach rządzących tym procesem; z walką o zachowanie tradycyjnych skal oceny sztuki i z wiarą w ich obiektywny status; traktowanie artysty jako osoby wybranej, docierającej do "niemożliwego" a twórczości jako najbardziej wartościowej z ludzkich aktywności; przekonanie o koniecznej dla zachowania jej istoty autonomii sztuki i wiara w możliwość osiągnięcia tego stanu; wiarę w sztukę jako narzędzie postępu społecznego itd. Z drugiej zaś strony ideologię zaświadczyającą o kryzysie powyższych wartości i doświadczenie niemożliwości ich zrealizowania, wyrażających etos neoawangardowy: świadomość koniecznego uwikłania sztuki w procesy instytucjonalne i niemożność ich przewyciężenia; propagowanie tych tendencji w sztuce, które nastawione są na eliminację wszystkiego, co sztukę przypomina, sprowadzenie jej do wymiaru czynności życiowej i świadomość funkcjonowania w "epoce pozaartystycznej"; zwolnienie sztuki ze wszystkich zobowiązań społecznych; niewiara w wartość artystycznego eksperymentu jako powszechnej praktyki; przekonanie o kryzysie tradycyjnej awangardy i przekształceniu jej w intratną działalność komercyjną; niewiara w jakiegokolwiek esencjalne własności dzieła sztuki itd. Ta sprzeczność jest jednak pozorna, ponieważ stanowi w zasadzie odbicie faktu rozgrywania się sztuki na dwu płaszczyznach- społecznej i artystycznej. Fakt ten rodził konieczność stałego samookreślenia się wobec nich i lawirowania pomiędzy nimi Galerii. Konieczność tę wzmacniało dodatkowo zawieszenie Foksału pomiędzy jego instytucjonalnym statusem i chęcią służenia artystom. Z jednej strony ulegał on więc artystom, presji ich twórczości i nowym tendencjom w sztuce (na tej płaszczyźnie świadomość neoawangardowa), a z drugiej walczył o utrzymanie tradycyjnych wartości sztuki, skal jej ocen i aktualności awangardowych zobowiązań społecznych jako poręcznego narzędzia uzasadniającego konieczność istnienia Galerii i jej wagę, jako narzędzia dyskusji lub podstawy krytyki (tradycja, jej kontynuacja lub świadomość jako silny i ostateczny argument) narzędzie kreowania społecznego autorytetu.

Charakterystyczną strategią przyjętą przez Foksała wobec sztuki jest więc jednoznacznie negatywna ocena dominujących nurtów w sztuce polskiej i krytyka użytku, jaki robili polscy artyści z zachodnich jej tendencji. Na tej, negatywnie określonej, płaszczyźnie konstruowana jest

taka koncepcja procesów artystycznych, której integralnym elementem jest próba ograniczenia udziału instytucji w urzeczywistnianiu sztuki, a także próba upowszechniania nie tyle konkretnych dzieł, co umożliwianie twórczości. Faworyzowanie artysty i jego działań przed wszystkimi innymi aspektami społecznego funkcjonowania sztuki połączone jest z próbą wykorzystywania tych pomijanych jako nieistotne i nieaktualne procesów dla realizowania pozartystycznych celów. Dodatkowo w wypadku Galerii nie mamy do czynienia z próbą włączenia jej działań w jakiś jeden aktualny nurt w sztuce, ale z próbą ufundowania podstawy na której mogłyby rozgrywać się radykalne eksperymenty twórcze i to takiej podstawy, która automatycznie waloryzowałaby je jako wartościowe. Tym, co widoczne jest więc próba zbudowania takiej płaszczyzny, która skupiałaby wszystkie nowatorskie i wartościowe tendencje w sztuce w taki sposób, aby wzmocnić "skaleczoną tradycję awangardową" i stworzyć alternatywę wobec oficjalnego życia artystycznego w Polsce. Co istotne nie chodziło o stworzenie egalitarnego centrum skupiającego podobne tendencje i artystów, ale "nie- miejsce", maksymalnie niezależne i izolowane, budujące swoją mitologię "jedynej awangardowej galerii na wschód od Berlina", a przez to zyskujące prawo do autorytatywnego wypowiedzania się o sztuce i duży margines swobody działania.

IV. Galeria Foksal jako "sala prób dla plastyki eksperymentalnej"⁴⁴⁶

Wiele przedsięwzięć Galerii, sposób jej działania, pozycja jaką zajmowała ona w polskim środowisku artystycznym, ale przede wszystkim sztuka w niej prezentowana sprawiają, iż posiada ona niezwykły, w porównaniu z innymi tego typu instytucjami, status. Galerie tradycyjne są postrzegane (i tym samym określone w swojej roli w procesach artystycznych) jako neutralny pośrednik pomiędzy artystami i odbiorcami. Pośrednik umożliwiający tym ostatnim kontakt z efektami pracy twórców, a tym pierwszym zobiektywizowanie efektów ich działalności jako dzieł sztuki. Galeria, szczególnie w takim modelu, jaki dominował w latach 70-tych (a więc galeria autorska) jest jednocześnie najbardziej żywym sposobem na zapewnienie tego kontaktu, nastawionym na prezentacji dzieł nowych i aktualnych. Tym samym jej rola sprowadza się do "promowania" określonych artystów, lub ich nowych przedsięwzięć. Ona sama przekształca się w rodzaj "poczekalni" dla twórców oczekujących na zajęcie znaczącego miejsca w społecznej świadomości, na trafienie do sal muzealnych i na karty ksiązek z zakresu historii sztuki, na efekt komercyjny swoich działań, czy też choćby na zainteresowanie ze strony szerszej publiczności⁴⁴⁷.

Galeria Foksal uniknęła takiego bezpośredniego uprzedmiotowienia w roli neutralnego pośrednika i narzędzia upowszechniania sztuki, ponieważ nie tyle obiektywizowała sztukę i konkretne dzieła, co przede wszystkim tworzyła warunki umożliwiające ich powstawanie. Po drugie nie była nim dlatego, że zawężyła proces obiektywizacji dzieł do własnego środowiska. Po trzecie zaś dlatego, iż zajęła aktywną pozycję w tym procesie, tworząc znaczący kontekst prezentacji dzieł sztuki. W rezultacie tych zabiegów Galeria stała się "salą prób" dla nowych tendencji w sztuce. Tendencji, których znaczenie określała w procesach teoretycznego dyskursu, bądź które sama inicjowała. Upodmiotowienie Galerii wynikało więc z faktu określania znaczenia a tym samym obiektywizowania nowych tendencji artystycznych i ich aplikowania w dyskursie krytycznym do już istniejących zasobów wiedzy o sztuce, a po drugie z podobnych działań wobec tendencji, które były inicjowane przez samą Galerię, a "wypróbowywane" w jej ramach przez artystów. Specyfika Foksalu jako społecznej ramy upowszechniania sztuki polegała więc na tym, że nie tyle obiektywizowano w niej artystyczne artefakty pretendujące do statusu dzieł sztuki, co "wypróbowywano" nowe możliwości ich tworzenia, testowano granice artystyczne i instytucjonalne sztuki, upowszechniano nowe idee artystyczne i badano ich potencjalne zastosowania. Tym samym, wbrew postulatowi absolutnego pierwszeństwa artystów w tworzeniu i inicjowaniu procesów artystycznych, oraz przede wszystkim autonomii i skończoności efektów ich kreacji, dzieła sztuki prezentowane w Galerii ulegały szczególnemu rodzajowi uprzedmiotowienia. Stawały się one bowiem przykładem wykorzystania nowych

⁴⁴⁶Tytuł tej części rozdziału jest tytułem tekstu E. Garzteckiej, relacjonującego pierwsze wystawy i działania w Galerii Foksal, jej sposób funkcjonowania i instytucjonalne ramy (zob... Garztecka E., *"Sala prób" dla plastyki eksperymentalnej*, *Trybuna Ludu*, 9 I 1967.

⁴⁴⁷Na taki status galerii i innych alternatywnych miejsc upowszechniania sztuki - właśnie jako rodzaju odskoczni dla zajęcia pozycji w oficjalnym życiu artystycznym i oficjalnej historii - zwraca uwagę K. Coutts-Smith w tekście pt. *Postburżuazyjna ideologia a kultura wizualna (w:) Postmodernizm - kultura wyczerpania*, Warszawa, 1988.

możliwości zaproponowanych w dyskursie teoretycznym, ich wizualna reprezentacją, albo "eksperymentem" umożliwiającym postawienie następnego kroku w teoretycznej refleksji. To uprzedmiotowienie było szczególnie, ponieważ również artyści mieli możliwość konfrontowania swoich poczynań z ich znaczeniem nadawanym przez osoby związane z Galerią Foksal bądź wynikającym z kontekstu w jakim były umieszczane. W ten sposób i z drugiej strony uprzedmiotowieniu ulegała sama Galeria, przekształcając się w rodzaj "poligonu doświadczalnego" dla nowych propozycji artystycznych. Obecność krytyki i to krytyki kompetentnej, obdarzonej znacznym autorytetem i o dużej aktywności, oraz bliskość innych artystów związanych z Galerią (reprezentujących, co istotne w tym kontekście, poszczególne pokolenia w polskiej sztuce, sięgające aż do przedwojnia) umożliwiały, przede wszystkim wstępującym artystom, korygowanie własnej twórczości przed zaprezentowaniem jej efektów szerszej publiczności. Ten uprzedmiotawiająco- upodmiotawiający związek pomiędzy artystami a Galerią przechylał się na korzyść tej ostatniej, nie tylko dlatego, że to prowadzący ją zainicjowali ten rodzaj interakcji i urzeczywistniali go w poszczególnych działaniach, ale również dlatego, że częściej powoływano się na prezentowaną w ramach Galerii sztukę dla zrealizowania celów tej pierwszej, niż na odwrót.

Tym, co jednak istotne w kontekście rozważań o strategiach upowszechniania sztuki reprezentowanych przez Foksal, to fakt, iż galeria ta upowszechniała przede wszystkim wiedzę na temat sztuki. Wiedzę, która inicjując proces przemian aktualnych realizacji artystycznych, konstruowała nowy kontekst funkcjonowania sztuki, stawała się narzędziem "prowadzenia badań" nad jej naturą i instytucjonalnymi granicami. Tym samym Galeria umożliwiała artystom przede wszystkim tego rodzaju eksperymenty, na drugim planie umieszczała dopiero wypełnianie swojej konwencjonalnej roli- pośrednika pomiędzy artystami i widzami, oraz obiektywizację konkretnych dzieł⁴⁴⁸. Choć w ramach galerii upowszechniano aktualną sztukę, to przede wszystkim popularyzowano coraz nowe konteksty jej funkcjonowania, idee przewodnie zmieniające dotychczasowe myślenie o sztuce, oraz nowe reguły przekształcające sposób funkcjonowania życia artystycznego.

Taki status Galerii, pomimo jej wyjściowej przewagi nad artystami był jednak korzystny dla tych ostatnich. Galeria, ze względu na swoje programowe do nich zaufanie, zgodę na najbardziej radykalne eksperymenty, ale także ze względu na przyjęcie współodpowiedzialności za nie⁴⁴⁹, zwała tym samym nie tylko na eksperymentowanie z nowymi tendencjami w sztuce przed ich szerszym spopularyzowaniem, ale także na bezpieczne badanie natury ograniczeń stawianych sztuce przez instytucje świata artystycznego w ogóle. Ze względu na swoją konsekwentną tolerancję i sprzyjanie eksperymentom generalnie, Galeria Foksal była więc miejscem w którym artyści mogli wypróbować elastyczność systemu artystycznego, oraz dokonywać

⁴⁴⁸Niechęć do tej konwencjonalnej roli Galerii była wielokrotnie podkreślana w jej tekstach programowych (zob... *Co nam się niepodoba w Galerii Foksal PSP*, op. cit.; Borowski W., *The Basic Task of the Gallery*, op. cit.), a takie działania, jak *Żywe Archiwum*, czy *Dokumentacja* były wymierzone wprost w ten status nakładany przez kulturowe nawyki.

⁴⁴⁹Taki program galerii, wyrażony, jako idealny model funkcjonowania galerii w ogóle, został skonstruowany przez W. Borowskiego w tekście pt. *Wątpliwe autorstwo*, op. cit..., ale przewijał się również w innych tekstach poświęconych galerii, (zob... np. Borowski W. *Galeria- Archiwum - Kolekcja* (w:) *Galeria Foksal PSP*, op. cit...

upowszechnienia dzieł, których obiektywizacja gdzie indziej byłaby niemożliwa lub ryzykowna. Powodzenie tych zabiegów dawało szansę na podjęcie bądź wpisanie się w działania mające na celu zapewnienie akceptacji tych artystycznych artefaktów lub idei w kontekście szerszym⁴⁵⁰. Takim rodzajowi strategii sprzyjały również instytucjonalne warunki jakimi dysponował Foksal. Warunki, które minimalizowały ryzyko artystycznych eksperymentów i umożliwiały jednocześnie ich spopularyzowanie. Galeria jako instytucja niekomercyjna i działająca pod patronatem PSP miała możliwość realizacji konkretnych artystycznych projektów i zapewnioną techniczną organizację układu ekspozycji w pracowniach tego przedsiębiorstwa.

Dodatkowo, co było rzadkością, przedsiębiorstwo to umożliwiało wydawanie aktualnych tekstów programowych i krytycznych i wszystkich innych druków Galerii, a także katalogów towarzyszących wystawom. Tym samym Galeria stanowiła nie tylko instytucjonalną ramę upowszechniania sztuki, ale dysponowała również narzędziami i środkami popularyzowania idei artystycznych, urzeczywistniania artystycznych zamierzeń.

W istocie więc Galeria Foksal była miejscem w którym nie tylko obiektywizowana pewne fakty artystyczne, jako dzieła sztuki, ale również "stwarzano" artystów, jako reprezentantów określonych tendencji w sztuce i kreowano idee artystyczne uzasadniające ich działalność. Galeria, obdarzona autorytetem krytyków i artystów w niej działających służyła więc jako "instytucja przekładu" tego, co nowe i nieznanne na obowiązujące powszechnie i obiektywnie istotne, a nie stroniąc patronowaniu wszelkich eksperymentów w istotny sposób wpływała na modus funkcjonowania świata artystycznego i sztuki w Polsce.

Wyjątkowość statusu Galerii jako "sali prób dla plastyki eksperymentalnej" podkreślały te działania artystów, które całkowicie podporządkowując sobie jej przestrzeń i naturę, przekształcały ją samą w dzieło sztuki albo w jego integralny element, . Przykładami takich realizacji są "Cambriolag" T. Kantora (9XI 1971), ekspozycja R. Wasilewskiego (1XI 1968), akcje i działania Grupy Drugiej (przede wszystkim "Pierwsze nienaturalne złożo kamieni szlachetnych 30 VI 1973), "Rysunki" K. Wodiczko (8 VII 1974, 5 XI 1975), realizacje M. Stangret (przede wszystkim z wystawy "Assemblage zimowy"- 18 I 1970) i wiele innych. Podstawy do takich działań, w których galeria przekształca się w integralny element dzieła sztuki zostały ufundowane w tekście "Wprowadzenie do ogólnej teorii miejsca" i odpowiadały ideologii sztuki environment, ale wiele z tych działań może zostać potraktowane jak

⁴⁵⁰Taki charakter mają działania przede wszystkim T. Kantora. W Galerii Foksal jako pierwszy w Polsce zrealizował on swoje happeningi, rozwijał idee multiplikacji dzieł sztuki ("Multipart"), tutaj swoje opracowanie i spopularyzowanie znalazły jego ambaláže i cambrioláže. Galeria była również jednym z pierwszych ośrodków sztuki konceptualnej, która z początkiem lat 70- tych zdominowała działalność Galerii, a teksty wychodzące spod piór osób prowadzących ją stworzyły niezbędną podbudowę teoretyczną dla tego ruchu (*Żywe Archiwum, Dokumentacja, Uwagi o definiowaniu sztuki* i inne). Podobną rolę galeria odegrała w inicjowaniu sztuki environment w Polsce (*Wprowadzenie do ogólnej teorii miejsca*), Tutaj wreszcie miały miejsce inne realizacje uderzające w powszechnie uznawane zasady funkcjonowania sztuki (np. Borowski Wł. " Pokaz synkretyczny", " 5x", " Wystawy anonimowe", realizacje " Grupy Drugiej", Wystawa "Żywe Archiwum", realizacje E. Krasieńskiego, cykle 2-3 dniowych wystaw indywidualnych i " Wystawy wspólne" i inne) Tutaj wreszcie debiutowali, albo rozwijali swoje nowatorskie koncepcje tacy artyści jak; Z. Gostomski (którego "Zaczyna się we Wrocławiu", uważane jest za jedną z pierwszych i z najważniejszych polskich prac konceptualnych), Z. Wodiczko, J. Kozłowski, St. Dróżdż, A. Bereziański, K. Kamoji i wielu innych.

rozważania artystyczne nad statusem galerii w ogóle, jak i jako lekcja pogładowa obrazująca wnioski wyciągnięte z tego rodzaju refleksji.

Istotny dla rozważanego tu zagadnienia jest fakt, że Galeria Foksal nie była "normalnym" i reprezentatywnym przykładem tego typu instytucji i to zarówno w lokalnym kontekście, jak i w odniesieniu do uniwersalnego modelu ich funkcjonowania. Jako instytucja określonego rodzaju (galeria artystyczna) podejmowała i zezwalała jednak artystom na takiego typu działania, które nie tylko nie wypełniały tradycyjnego schematu odpowiadającego jej typowi, ale wręcz przeciwnie- były eksperymentem, który u swych podstaw miał wpisana chęć kontestacji i przekształcenia tego schematu.

Podobnie było ze sztuką prezentowaną w jej ramach, szczególnie do pierwszej połowy lat 70-tych. Nie tyle wpisywano się z poszczególnymi prezentacjami w już istniejący kontekst artystyczny i znaczeniowy, co sprzyjano takim typom twórczości, które rozsadzały te konteksty. Sama zaś Galeria podejmowała aktywną działalność teoretyczno- krytyczną i budowała nowy kulturowy model funkcjonowania sztuki. Rola tej galerii nie ograniczała się więc do upowszechnienia dzieł sztuki (poprzez ich zobiektywizowanie polegające na umiejscowieniu w którejś z istniejących kategorii dzieł sztuki), ale również na próbach tworzenia nowych ich typów. W ten sposób nie tylko umożliwiano pozyskiwanie statusu dzieł sztuki lub działań artystycznych dla artefaktów i aktywności, które nie podpadały pod żadną ich prawomocną klasyfikację, czy wręcz przeciwnie- były w zamiarze próbą ich unieważnienia, ale również inicjowano przemiany uniwersów symbolicznych świata sztuki zgodne z potrzebami i kierunkiem tych nowych działań artystycznych. W istocie więc obiekty artystyczne upowszechniane były w ramach Galerii Foksal wraz z upowszechnieniem kontekstu interpretacyjnego, w którym obiektywizacja tych pierwszych byłaby możliwa.

V. Galeria Foksal - warianty walki z instytucjonalizacją i wirtualne panowanie

Skuteczność działań Galerii i inicjowanych przez nią aktywności artystów, działań i aktywności, które były krytyką świata artystycznego lub usiłowaniem urzeczywistnienia jego idealnej formy, zapewniana była nie tylko poprzez oparcie ich na autorytecie osób stojących za nimi i autorytecie instytucji w której miały miejsce, ale również wynikała ona z dwuznacznego statusu tej ostatniej.

Dwuznaczność ta miała swoje źródło w „przywołanym powyżej, paradoksie leżącym u podstaw każdej instytucji artystycznej, szczególnie zaś tych, które związane są z upowszechnianiem sztuki awangardowej, kontestacyjnej i radykalnie nowatorskiej. Generalniej zaś dwuznaczność ta zawierała się w społecznym charakterze zjawisk artystycznych. Jej istotę można określić jako instytucjonalizację działań „których istotą jest antyinstytucjonalność, urzeczywistnianą w procesie ich obiektywizacji. Galerie sztuki i inne społeczne ramy upowszechniania, niezależnie od stopnia ich radykalności na płaszczyźnie politycznej, społecznej czy artystycznej, będąc koniecznym warunkiem obiektywizacji działań twórców i ich efektów jako dzieł sztuki lub procesów artystycznych, z jednej strony umożliwiają realizację ich natury i stwarzają je społecznie, ale jednocześnie tym samym czynią je konwencjonalnymi elementami kulturowego porządku. Efektem ubocznym tego działania jest generalne utwierdzenie prawomocności tego rodzaju ładu, nawet przy lokalnej kontestacji jego elementów. Radykalność działań artystycznych wymierzonych w porządek instytucjonalny jest więc osłabiana przez konieczną ich instytucjonalizację właśnie jako dzieł sztuki. Paradoks ten ma swoje źródło w instytucjonalnej naturze sztuki i rozgrywania się jej na dwu płaszczyznach - artystycznej i społecznej. Na płaszczyźnie artystycznej sztuka może być indywidualnym, niepowtarzalnym aktem kreacji, niepoddanym sile konwencji (choć najczęściej twórczości towarzyszy świadomość stanu dotychczasowych dokonań artystycznych lub bezpośrednie odnoszenie się do elementów kulturowego dziedzictwa i tradycji), ale aby stać się dziełem sztuki efekty tych „pojedynczych” działań muszą zostać wprowadzone w konwencjonalny obszar znaczeniowy jako reprezentujące określony typ działań lub obiektów. Ten paradoks, szczególnie destrukcyjny dla kontrkulturowego i awangardowego etosu artystycznego jest stale obecny w refleksji Foksalu ⁴⁵¹. Tej świadomości towarzyszą również nieustanne próby jego wyeliminowania w działaniach Galerii.

Co więcej określona, jak powyżej natura sztuki i instytucji artystycznych była udziałem Foksalu w najskrajniejsze z możliwych form tego paradoksu. Skrajność jego formy była konsekwencją prób utrzymania ważności podstawowego postulatu programowego Galerii, a mianowicie podporządkowania wszystkich jej działań i formy pracy procesom inicjowanym przez artystów, postulatowi całkowitemu im zawierzenia, poświęceniu się sprawom sztuki, a z drugiej strony generalnemu odrzuceniu interwencji świata artystycznego i jego instytucji w procesy artystyczne, minimalizowaniu znaczenia wpływu na nie instytucji innego rodzaju. Program autonomii sztuki i uznanie jej celów za podstawową wartość kierującą pracą Galerii zaostrzały

⁴⁵¹ zobacz np. Borowski W., *The Basic Task of the Gallery*, op. cit.; Borowski W. *Wątpliwe autorstwo*, op. cit.; Turowski A., *Uwagi o definiowaniu sztuki*, op. cit.,

paradoks instytucjonalności awangardy i działań kontestatorskich oraz zmuszały tym samym do podejmowania prób jego rozwiązania. Służyły temu klasyczne strategie nastawione na pozbawienie mocy obowiązywania konwencji i nawyków towarzyszących upowszechnianiu sztuki. Najważniejszymi z nich były:

1. eliminacja dzieła i koncentracja na tworzeniu oraz uznanie za istotę sztuki procesu jej przekazywania, lub artystycznej idei czy konceptu;
2. zmiana zasad funkcjonowania Galerii: niekonsekwencja, brak rozbudowanego programu, nacisk przeniesiony z prezentacji skończonego obiektu na kreowanie warunków umożliwiających jego stworzenie, prezentacja warunków i kontekstu jego powstawania jako dzieła sztuki;
3. zmiana sposobu realizacji wystaw: przedłużenie procesu obiektywizacji dzieła w nieskończoność poprzez jego zarchiwizowanie i uczynienie efektów tego zabiegu- dokumentów, obiektem równoważnym wobec dzieła; "zamontowanie" wystaw i dzieł na stałe w Galerii poprzez ich udokumentowanie, czy kolekcjonowanie;
4. wyjście z procesem upowszechniania dzieła poza kontekst Galerii: happeningi uliczne, publikacje i teksty teoretyczne, wystawy firmowane przez Galerię, a realizowane poza jej przestrzeń;
5. nowy stosunek wobec publiczności - próby jej upodmiotawiania i czynienia równorzędnymi wobec artystów, uniemożliwianie jej odbioru dzieł sztuki, manipulowanie opinią publiczną;
6. odrzucenie konieczności funkcjonowania w ramach lokalnych środowisk artystycznych, izolacja i zamknięcie we własnym kręgu;
7. stała kontestacja wszystkich reguł funkcjonowania Galerii, korygowanie na bieżąco jej programów, manifestów i wartości leżących u podstaw jej działań.

Wszystkie te działania, choć były destrukcyjne dla lokalnych zespołów reguł rządzących życiem artystycznym, uniemożliwiały w wielu wypadkach zachowania konwencjonalne i uderzały w nawyki zarówno artystów, jak i publiczności, nie eliminowały tego z czym walczone- instytucjonalności sztuki i podporządkowaniu działań Galerii takimż regułom. "Zryw i przedsięwzięcia Galerii wobec ciężkiej przeszłości, przypominają bunt narkomana przeciw narkotykowi, przynosiły kolejne porażki doprowadzające do punktu wyjścia i przywracania odrzuconych reguł", pisał W. Borowski o niepowodzeniu idei "Żywego Archiwum"⁴⁵², a gdzie indziej: "Archiwum, Kolekcja- zbieractwo- te pojęcia okazały się pożyteczne, wyzwalały refleksję o Galerii, dyskusje. Ale zaczęły ciążyć i nie potrafiliśmy się z nimi uporać"⁴⁵³. Stało się tak ponieważ, te lokalne próby atakowania reguł rządzących życiem artystycznym przechodziły charakterystyczną dla procesów artystycznych drogę: na początku były narzędziami radykalnej kontestacji, pomagały unieważnić pewne elementy instytucjonalnego porządku, ale z czasem same się w nie przekształcały, zaczynały funkcjonować jako obiekty kontestacji. Galeria Foksal będąc jedną z wielu instytucji artystycznych, próbowała walczyć z własnym skonwencjonalizowaniem i z instytucjonalizacją sztuki w ogóle, ale skazana była w tym

⁴⁵² Borowski W. , *Galeria - Archiwum - Kolekcja*, op. cit., cz. *Archiwum* ,str.. nienumerowane.

⁴⁵³ Przywara A. , Borowski W. - rozmowa, op. cit..

działaniu na niepowodzenie nie tylko ze względu na swój status, ale również ze względu na to, że właśnie ten status pozwalał jej na tego rodzaju działanie, był podstawą walki o prestiż i autorytet i paradoksalnie narzędziem autonomizacji wobec społecznego świata. To z wielokrotnione uwikłanie Galerii w procesy instytucjonalizacji sprawiało, iż jej walka z nimi, pozbawiona szansy na powodzenie, stawała się przede wszystkim:

1. sposobem na uprawianie praktyki artystycznej, stylistyczną formą procesu artystycznego, albo przestrzenią znaczeniową w której rozgrywały się procesy artystyczne (zyskujące tym samym status radykalnych i kontestacyjnych). W tym wypadku instytucjonalne reguły stając się przedmiotem i medium artystycznej kreacji umożliwiają uruchomienie procesu, którego efektem jest nie tylko konkretne dzieło, idea lub artystyczne działanie, ale również wykreowanie bardziej dogodnych warunków upowszechniania sztuki.

2. Narzędziem walki o prestiż i autorytet, walki realizowanej poprzez "lokalne rewolucje" w kompleksach reguł rządzących światem artystycznym i sztuką. Konsekwencją tych znaczeniowych batalii było zajęcie pozycji umożliwiającej narzucenie własnych zasad określających sposób działania tego instytucjonalnego kompleksu. Poprzez analogię z podobnymi procesami w świecie naukowym, można określić konsekwencję tych działań w kategoriach pozyskiwania autorytetu i prestiżu, umożliwiających sprawowanie władzy i narzucanie jako prawomocnych własnych definicji sztuki i reguł nią rządzących. Można więc określić je jako rodzaj normatywno- znaczeniowej monopolizacji tej dziedziny działań.⁴⁵⁴

3. Narzędziem, które prowadzi nie tyle do zmian instytucjonalnych świata artystycznego, co umożliwia pogłębioną refleksję na temat jego natury, zasad i ograniczeń jakie stawia procesom artystycznym⁴⁵⁵. Galeria inicjując takie działania jak "Żywe Archiwum", "Dokumentacja", "Kolekcja", proponując nową koncepcję wystawy i kontaktu z publicznością, sprzeczne z porządkiem instytucjonalnym, ale skazane z przedstawionych powyżej względów na niepowodzenie, tworzyła w istocie modele idealnej artystycznej instytucji, modele "którymi myślano" o instytucjach rzeczywistych i prowadzono dyskurs autokrytyczny o samej Galerii. Działania te funkcjonowały jako rodzaj zwierciadła odbijającego negatywne strony funkcjonowania Foksalu i były generalniej źródłem oceny konkretnych i formalnych własności świata artystycznego. Chociaż więc działania te skazane były na niepowodzenie ze względu na ich identyczną, z innymi typami artystycznej aktywności, naturę, to pośrednio miały wpływ zarówno na funkcjonowanie Galerii, jak i na jej stosunek do świata artystycznego. Ponieważ rezultaty tego rodzaju "refleksji poprzez działanie" były upowszechniane w tekstach krytycznych i teoretycznych, wspartych autorytetem krytyków i artystów związanych z Foksałem, w konsekwencji prowadziły również do zmian w funkcjonowaniu świata artystycznego. Działanie tego rodzaju, chociaż w rezultacie czyniły instytucje sztuki bardziej "przyjaznymi" dla artystycznej niezależności i autonomii, miały pewną paradoksalną konsekwencję sprzeczną z

⁴⁵⁴Oba powyższe typy działań w kontekście rozwijanej w kręgu Foksalu koncepcji elitarności sztuki, oraz szacunku, jakim obdarzano (jako "dobro rzadkie") "niezależność", sprawiały, iż strategia antyinstytucjonalnej kontestacji, traktowana zarówno jako działanie 1., jak i 2., wydawała się być najbardziej pewnym postępowaniem, którego celem jest wywalczenie sobie wysokiej pozycji w świecie artystycznym.

⁴⁵⁵O takim statusie działań antyinstytucjonalnych Galerii mówi Borowski W. w rozmowie z A. Przywarą, op. cit..

tym pozytywnym skutkiem. Artystyczna kreacja i dzieło, wbrew towarzyszącemu tym zabiegom założeniu o ich podstawowym znaczeniu, stawały się elementami tego modelu, zmiennymi wprowadzanymi dla zbadania jego możliwości i "błędów konstrukcyjnych". W istocie więc ulegały uprzedmiotowieniu jako narzędzia badania natury Galerii.

4. Narzędziem walki nie tyle z instytucjonalną naturą sztuki i światem artystycznym, zagrażającym jej autonomii, co działaniami podejmowanymi "(...) w celu przeciwdziałania letargowi czy skonwencjonalizowaniu swojej działalności" a także po to, aby "(...) ochronić się przed nacierającym zgiełkiem, czy roztaczającą się wokół *pustynią*"⁴⁵⁶. Galeria podejmuje więc antyinstytucjonalne działania, aby aktualizować swoje poczynania, otwierać potencjalnie nowe przestrzenie artystycznych penetracji, aby nie stracić kontaktu z aktualną sztuką i nie ulegać jednocześnie bezwartościowym modom.

Jak zaznaczyłem powyżej przyczyną niepowodzeń antyinstytucjonalnych strategii Galerii Foksal był jej instytucjonalny status, dlatego najbardziej prawdopodobną metodą kształtowania warunków powodzenia tego rodzaju działań była jego zmiana. Ta możliwość nie wyrażona wprost w żadnym manifeście, czy wręcz odrzucona po wstępnym rozpatrzeniu, ze względu na konieczność zachowania podstawowej roli artystów, widoczna była jednak w konkretnych działaniach Foksalu w dwu wariantach:

a/ przekształcenie Galerii w dzieło sztuki,

b/ stałe przemieszczanie się pomiędzy artystycznym i instytucjonalnym statusem i umieszczanie własnych działań w takich zmiennych kontekstach znaczeniowych.

Oba powyższe warianty zamykają się w pojęciu "artystyczno- instytucjonalnej dwuznaczności" Galerii i jej działań. Z jednej więc strony mamy do czynienia z kontestowaniem tradycyjnego modelu sztuki- charakterystycznym dla ówczesnych tendencji artystycznych: eliminacja dzieła, podkreślanie procesowości sztuki, dokumentacja tych działań, rozważania metartystyczne, galeria jako element dzieła sztuki albo dzieło sztuki (environment, "miejsce"), walka ze wszystkim formami instytucjonalizacji, upowszechnianie dzieł sztuki w drodze kontestacji reguł rządzących światem artystycznym itd. Te działania identyczne z działaniami artystów lub inicjujące tego typu aktywności, wpisywały się w neoawangardowy model sztuki. Z drugiej zaś strony w Galerii miały miejsce: próby obrony tradycyjnych mitologii artystycznych, skal wartościowania sztuki, tradycyjnej pozycji twórcy i sztuki w życiu społecznym- a więc elementy tradycyjnej awangardowej ideologii funkcjonujące współcześnie przede wszystkim jako wartości leżące u podstaw działania instytucji artystycznych. W rezultacie, z jednej strony mamy do czynienia z próbami traktowania świata artystycznego jako totalnego dzieła sztuki, wyrażającymi się w sposobie prowadzenia dyskursu teoretycznego, wykorzystywaniu jego reguł jako elementów, medium czy przedmiotu działań artystycznych (np. "Dokumentacja", "Żywe Archiwum" i inne), w manipulowaniu wiedzą na temat sztuki itd.. Z drugiej zaś strony świat artystyczny staje się normalną płaszczyzną upowszechniania sztuki, walki o prestiż i autorytet. Dodatkowo stale przemieszczanie się pomiędzy tymi kontekstami, określanie własnej pozycji wobec nich post factum, zapewniało skuteczność realizacji zarówno przedsięwzięć

⁴⁵⁶ibidem

artystycznych, jak i instytucjonalnych celów Galerii. Działo się tak, ponieważ działania tego typu czyniły Galerię "nieuchwytną" znaczeniowo, uniemożliwiły interpretację jej poczynań w sposób jednoznaczny. Ciągła zmienność reguł gry, czy raczej zmiana gier, stawiała Galerię, jako inicjującą ten proces, na uprzywilejowanej pozycji, a tym samym uniemożliwiała odebranie znaczenia działaniom kontestacyjnym poprzez ich konwencjonalizację. Dwoistość artystyczno-instytucjonalna Galerii może być zinterpretowana nie tylko jako skuteczne działanie antyinstytucjonalne, ale również jako opozycja pomiędzy działaniem, a jego interpretacją, czy pomiędzy regułą a refleksją nad nią. Opozycją, która pozwalała na jednoczesne poddawanie się konwencji (Galeria jako instytucja) i jej przekraczanie (Galeria jako działanie artystyczne). Galeria włączona w rzeczywistość społeczną jako element porządku świata sztuki prowadziła więc jednocześnie polemikę z tym statusem unieważniała go w działaniu artystycznym. Tutaj jednak krąg się zamykał, ujawniając niedoskonałość również tej strategii. Galeria jako działo sztuki lub jako działanie artystyczne traciła swój status instytucjonalny jako element świata sztuki, ale jednocześnie ulegała nowej instytucjonalizacji jako dzieło sztuki. Artystyczne działania Foksalu wymierzone we własną instytucjonalną naturę, podzielały konwencjonalny charakter innych dzieł sztuki. Paradoksalnie więc cała ta skomplikowana konstrukcja skutkowała tylko zmianą instytucjonalnego kontekstu, nie zaś jego ostatecznym porzuceniem. Ten nowy typ skonwencjonalizowania był jednak nie tylko źródłem świadomości o utopijnym charakterze programu stojącego u podstaw tych działań, ale również czynił je skutecznymi narzędziami walki o prestiż i autorytet w obrębie świata artystycznego.

Inną konsekwencją tej gry z kontekstami artystycznym i instytucjonalnym było również unieważnienie programu autonomii i neutralności dzieła. Galeria jako dzieło sztuki przeczyła temu programowi, ponieważ nie przestając być jednocześnie normalną instytucją wikłała to, co artystyczne w procesy świata artystycznego jako narzędzie, instrument prowadzonej z nim walki.

W rezultacie tych zabiegów i innych współrzędnych określających Galerię (wycofanie, izolacja, prestiż i autorytet związanych z nią krytyków i artystów) zyskiwano więc nie tyle unieważnienie instytucjonalnej natury sztuki i Foksalu, co specyficzną pozycję w ramach świata artystycznego. Galeria miała w ręku wszystkie atuty pozwalające na panowanie w jego ramach i kontrolowanie procesów artystycznych, ale unieważniały je w tej roli izolacja i powyżej określona dwuznaczność. W istocie władza i autorytet Galerii były więc specyficzne, ponieważ choć określone przez prawomocne atrybuty (kompetencja krytyków, wielkość artystów, pierwszeństwo w inicjowaniu wielu tendencji artystycznych, kontakty z zachodnimi artystami i równoległość sztuki prezentowanej w Galerii i na Zachodzie) to po pierwsze kwestionowane jako cel jej działań, po drugie unieważnione przez dwuznaczność jej działań i niemożność jednoznacznego zlokalizowania kontekstu ich interpretacji, po trzecie z tego samego, co wyżej powodu zakładające niemożność sprawstwa, po czwarte zakładające brak odpowiedzialności za podejmowane działania. Galeria chcąc pozostać wierna swojemu programowi bezinteresownego służenia sztuce i artystom przekonywała więc raczej o potencjalności swojej władzy w obrębie świata artystycznego, raczej niż starała się ją urzeczywistniać i wykorzystywać dla pozyskiwania

użytecznych korzyści. To dysponowanie możliwością posiadania władzy, ale jej nie urzeczywistnianie było jednak warunkiem postawy charakterystycznej dla Foksalu-manipulowania regułami gry bez zajmowania przez osoby z nią związane wysokich pozycji w instytucjach związanych ze światem artystycznym. W rzeczywistości więc rozpoznanie natury świata sztuki i natury walk o władzę w jego obrębie, oraz akcentowanie własnej bezinteresowności, objawiało się nie tyle w zmonopolizowaniu procesów decyzyjnych w jego ramach, ale w zdolności wyznaczaniu tym ostatnim ram, torów działania i celów, poprzez manipulowanie kontekstem wiedzy i regułami świata artystycznego. W istocie więc ten rodzaj panowania, bez jego dostrzegalnych oznak i działań świadczących o jego urzeczywistnianiu, był dużo skuteczniejszy niż działanie jawne i otwarcie nastawione na jego realizację.

VI. Zakończenie

W kontekście tematu pracy, której ten rozdział jej elementem, najistotniejszą konsekwencją wyprowadzoną z powyższych rozważań jest teza, iż strategie upowszechniania sztuki stosowane przez/ w ramach Galerii Foksal, nie były tylko i wyłącznie typowymi działaniami nastawionymi na artystyczną waloryzację artefaktów tworzonych przez artystów. Zdecydował o tym wyjątkowy status tej instytucji i jej program, jej antyinstytucjonalna postawa i izolacja. Istotny był również kontekst jej funkcjonowania- zarówno społeczny, jak i artystyczny oraz ówczesna sytuacja w sztuce. Za ich przyczyną strategie obiektywizacji artystycznych działań i ich efektów, funkcjonowały bądź jako specyficzny i usprawiedliwiający status Foksalu dodatek do jej "potykania się" z własnym zinstytucjonalizowaniem, bądź miały za swój cel również innego rodzaju cele i interesy:

a\ były źródłem pozyskiwania prestiżu i autorytetu w obrębie świata artystycznego i społecznego. Strategie upowszechniania sztuki stosowane w takiej roli były w wypadku Foksalu jedynym z możliwych instrumentów tego typu, ze względu na całkowite wyłączenie Galerii z polskiego życia artystycznego. W wypadku tej instytucji funkcjonowały one więc jako jedyna forma interakcji ze światem sztuki przy pomocy której można reprodukcować własny autorytet. Forma, która dodatkowo zapewniała wyjątkową skuteczność tego typu działania, ponieważ sprawiała wrażenie neutralnego postępowania wpisanego w status każdej ze społecznych ram upowszechniania sztuki. Skuteczność strategii upowszechniania sztuki w walkach o prestiż i autorytet zapewniał również sposób ich realizacji- wykorzystywanie dyskursu teoretycznego, "zaszczepianie wirusów teoretycznych" i manipulowanie zarówno kontekstami tego działania i statusem Galerii, jak i regułami oraz wiedzą rządzącymi sposobami działania świata sztuki.

b\ Strategie obiektywizacji dzieła wykorzystywane były jako również jako rodzaj eksperymentu, którego przedmiotem były zarówno ówczesna sytuacja w sztuce, reguły rządzące światem sztuki, jak i instytucjonalny wymiar zjawisk artystycznych. Upowszechnienie dzieła, idei, czy działania artystycznego, było więc okazją do przetestowania i wprowadzenia zmian w społecznych i artystycznych kontekstach określających to czym jest i jakie znaczenie ma sztuka. W takiej roli strategie te funkcjonowały zarówno wobec działań artystów, jak i Galerii. W tym drugim wypadku były one przede wszystkim narzędziem myślenia o tej instytucji i głównym źródłem autorefleksji.

c\ Strategie upowszechniania sztuki były, jak pokazałem w części rozdziału określającego stosunek Foksalu wobec odbioru i publiczności, narzędziami uniezależniania się od jej potrzeb. Ten paradoks, co interesujące, był urzeczywistniany w inicjowanych przez Galerię działaniach artystycznych, których medium była właśnie publiczność. Strategie upowszechniania sztuki stosowane w tej roli umożliwiały również uniezależnienie od wszelkich związków ze światem społecznym, były okazją do zmanifestowania, poprzez swoje metaartystyczne nacechowanie, obojętności Galerii wobec tego, co działo się z ówczesnym życiem społecznym. Tym samym były one również narzędziami umożliwiającymi wypracowanie takiego statusu Foksalu, który wyłączał Galerię z bezpośredniego zainteresowania władzy i jej organów kontrolnych.

d\ Strategie upowszechniania sztuki oprócz tego, że stwarzały społecznie dzieła „stwarzały” również, jak powiedziałem wyżej artystów, nowe tendencje w sztuce i artystyczne idee. Tym samym umożliwiały inicjowanie przemian artystycznych i społecznych świata artystycznego, przemian przebiegających zgodnie z interesami Galerii i twórców z nią związanych.

Jak wielokrotnie podkreślałem powyżej najbardziej charakterystyczną cechą działań Foksalu jest jego antyinstytucjonalność i kontestacyjny charakter. Równie często starałem się akcentować, iż w wypadku tej galerii mamy do czynienia ze specyficznym rodzajem antyinstytucjonalności i kontestacji. Można je określić jako pozorne, albo "salonowe"(realizowane przez instytucję o wysokiej pozycji i statusie), a tym samym jako sprowadzone wyłącznie do wymiaru artystycznego. Działo się tak dlatego, iż punktem odniesienia kontestacyjnych działań Foksalu i ich obiektem był prawie wyłącznie świat artystyczny, rządzące nim reguły, środowiskowe układy i sytuacja polskiego ruchu artystycznego, a także sama Galeria. Pozorność kontestacji wynikała moim zdaniem właśnie ze zbyt wąskiego określenia pola krytyki i negacji i całkowitego odrzucenia znaczenia kontekstu społecznego. Tym samym działania antyinstytucjonalne nie mogły być zwieńczone sukcesem, ponieważ właśnie ten kontekst był źródłem negatywnych stron ramy funkcjonowania sztuki, które krytykowano. Kontestacyjne gesty Foksalu stawiały się więc przede wszystkim stylistyczną formą, która zaświadczała o równoległości jego działań wobec zjawisk w sztuce zachodniej, bądź próbą oczyszczenia przedpola dla własnej aktywności, działaniem nastawionym na wyeliminowanie zjawisk i środowisk, które nie tyle były groźne dla sztuki, co dla programu Galerii. Pozorność kontestacji wynikała również z jej urzeczywistniania w ramach zakreślonych w polityce kulturalnej państwa i przez aktualne działania jego agend. Tym samym przestawała być ona działaniem rewolucyjnym poszerzającym obiektywny obszar artystycznej swobody, a stawała się narzędziem walki o prestiż i autorytet. Narzędziem skutecznym, bo zaświadczającym o bezinteresowności i działaniu na rzecz całego środowiska artystycznego. Dodatkowo w kręgu Foksalu równie często, jak podejmowano te pozorne działania antyinstytucjonalne, podkreślano niezależność Galerii i jej autonomię. Wyłączenie życia społecznego z zakresu obiektów podlegających omawianym tu działaniom Galerii, a szczególnie polskiego życia społecznego, i zwolnienie samego Foksalu oraz sztuki od wszelkich "życiowych konieczności", sprawiło, iż kontestacja podejmowana zazwyczaj w imię bezinteresownej obrony konkretnych wartości, tutaj przekształciła się przede wszystkim w instrument pozyskiwania wysokiej pozycji i realizacji partykularnych interesów. W wypadku Foksalu, ze względu na występowanie w jego programie i ideologii sprzecznych wartości i tradycji, nie mamy do czynienia bowiem z obroną interesów jakiejś określonej formacji kulturowej, ale konkretnej grupy artystów i krytyków.

Wizualną reprezentacją dla powyższych wniosków jest jedna z artystycznych realizacji Foksalu- "Antymanifestacja"("Wystawa anonimowa"- IX 1972)- a więc bezinteresownego i spontanicznego przemieszczanie się w przestrzeni i czasie grupy osób, których postępowanie jest ograniczone przez następujące nakazy "(...)

1.niewyrażanie swojego stosunku wobec kogokolwiek lub czegokolwiek manifestowania czegokolwiek,

2. niewyrażanie sympatii lub solidarności,
3. nieprotestowanie,
4. idyferencja emocjonalna,
5. brak zaangażowania (nawet w ideę antymanifestacji)
6. zdolność fizyczna (do pokonania drogi)⁴⁵⁷.

W tym działaniu artystycznym podobnie, jak w wypadku kontestacyjnych działań Foksalu manifestowanie niezgody, czy sprzeciwu nie odnosi się do przyczyn negatywnych zjawisk i nie ma na celu ich zniesienia, ale jest tylko i wyłącznie pewną efektowną stylistyczną formą. Pozorność działań kontestacyjnych, co charakterystyczne i odróżniające środowisko Galerii od innych osób i kręgów artystycznych w latach 70-tych, została rozpoznana przez krytyków związanych z Foksałem, przede wszystkim w "Raporcie o stanie kultury". Świadomość tego faktu mogłaby sprawiać, iż choć pozorne, były one jedynym sposobem manifestowania niezgody w tamtym okresie. Przeczy temu jednak polityczna aktywność środowisk literackich i instrumentalizacja działań kontestacyjnych w wypadku Foksalu. Instrumentalizacji, której ulegały, jak pokazałem wyżej, również inne wartości i działania dyskurs teoretyczny, autoteliczność sztuki, neutralność dzieła i podporządkowanie Galerii artystom. Galeria Foksal zinterpretowana w swoich działaniach i programie w taki sposób, jawi się przede wszystkim jako podporządkowane intelektualnym i utylitarnym interesom krytyków i artystów związanych z nią, narzędzie. Narzędzie przy pomocy którego myśli się o świecie artystycznym i rozpoznaje jego reguły po to, aby wyłączać się spod zobowiązań społecznych i urzeczywistniać swoje zamierzenia. Tym samym jest ona paradoksalnie esencją zinstytucjonalizowanego i sprofesjonalizowanego kontekstu funkcjonowania sztuki, z którym Foksal zamierzał walczyć.

⁴⁵⁷ zob.. *Wystawa anonimowa*, kat. wystawy, Galeria Foksal, IX 1972, Warszawa.

ROZDZIAŁ TRZECI: Gruppy

I. Wstęp

Artystyczna formacja *Gruppy*, jest ostatnim z omawianych w pracy podmiotów upowszechniania sztuki, ugrupowaniem, którego historia kończy się jednocześnie wraz formalnym końcem historii PRL- u. Dla analizowanych tutaj strategii obiektywizacji sztuki, ta zbieżność jest interesująca z przynajmniej dwu względów. Po pierwsze dlatego, iż sposób funkcjonowania *Gruppy* daje szansę na przyjrzenie się dotychczasowym mechanizmom rządzącym światem sztuki, na prześledzenie procesu ich dezaktualizacji i na analizę rodzenia się nowych systemów zasad regulujących strukturę świata artystycznego i modeli działania w jego ramach. Rozpatrywanie *Gruppy* w tej perspektywie może stać się bardzo owocne poznawczo również dlatego, iż jej członkowie nie tylko aktywnie kontestowali ówczesny świat sztuki (co wymagało uświadomienia sobie i zwerbalizowania rządzących nim zasad i odtworzenia jego natury), ale także konstruowali dla niego alternatywę w postaci własnego systemu upowszechniania sztuki i nowych reguł kierujących tym procesem. Po drugie zbieżność ta jest interesująca również dlatego, iż rzeczywistość Polski w dekadzie 1980- 1990, ze względu na intensywność wydarzeń politycznych, społecznych i kulturalnych (o często sprzecznym charakterze i przeciwstawnych konsekwencjach) oraz ich kapilarny, przenikający wszystkie sfery życia charakter, nie znosiła próżni i neutralności, wymagała zaangażowania. Obecność licznych i zaognionych w tym dziesięcioleciu, konfliktów społecznych i konieczność opowiedzenia się po którejś ze stron, destrukcja obiektywności zasad rządzących życiem społecznym i politycznym oraz uczynienie ich "widzialnymi", a w konsekwencji odebranie prawomocności zarówno im, jak i osobom wprowadzającym je w życie; wzrastająca świadomość dwuznaczności postawy niezaangażowania społecznego- postawy charakterystycznej dla większości środowiska artystycznego poprzedniej dekady; te i wiele innych okoliczności sprawiły, iż znalezienie takiej strategii upowszechniania sztuki, która jednocześnie pozwoliłaby na realizację podstawowego celu praktyki artystycznej - zobiektywizowanie dzieła i narzucenie, jako obowiązującej własnej definicji dzieła - oraz utrzymanie wysokiej pozycji społecznej, czy po prostu możliwość realizacji swoich zamierzeń było szczególnie trudne. Wymienione powyżej przyczyny i okoliczności doprowadziły do unieważnienia dotychczasowych strategii upowszechniania, ponieważ cechą charakterystyczną nowego kontekstu społecznego w którym funkcjonował świat artystyczny było rozdzielanie wysokiej pozycji artysty w środowisku i wśród publiczności oraz w hierarchii osób będących obiektem szczególnej opieki mecenatu państwa, oddzielenie popularności artysty i jego sztuki od procesu ich popularyzacji w mass- mediach, prasie, oficjalnych procesach edukacyjnych, ale również separacja "społecznej widzialności" twórcy od jego "społecznej istotności". Unieważnieniu uległy więc zarówno dotychczasowe modele karier artystycznych, sposoby wartościowania dzieł artystów, wewnętrzna struktura świata artystycznego. Stawką o jaką zaczęła toczyć się ówczesnie gra pomiędzy osobami działającymi z ramienia świata sztuki nie

był już tylko i wyłącznie, określony zasadami tego kontekstu, autorytet, który pozwala na sprawowanie władzy w jego ramach. Stało się tak ponieważ, unieważnieniu dotychczasowych reguł rządzących procesem upowszechniania sztuki towarzyszyło stopniowe zmniejszanie autonomii świata artystycznego wobec publiczności i jej oczekiwań oraz szerzej wobec systemu społecznego (a szczególnie wobec będących jego elementem praktyk społecznych). Pozycję artysty w obrębie świata artystycznego wyznaczała już nie tylko zdolność do sprawowania władzy w jego ramach, ale również miejsce jakie zajmował on w nim w ocenach publiczności. Dodatkowo wyznacznikiem tej pozycji nie była już tylko specyfika praktyki artystycznej, ale również postawy społeczne i polityczne. Tym samym unieważniona została, charakterystyczna dla większości zinstytucjonalizowanych kontekstów działań wyłączność na ustanawianie reguł zawiadujących ich funkcjonowaniem, a w szczególności reguł wewnętrznie porządkujących dany kontekst, budujących jego hierarchiczną strukturę, wyznaczających stawkę i zasady gry o prestiż i autorytet w jego ramach. Złamana została więc zasada główną, opisująca i wyznaczająca zarówno sposób funkcjonowania świata artystycznego, jak i sposób jego włączenia w strukturę całości świata społecznego- autonomia.

W konsekwencji jej przekroczenia artysta i sztuka znowu stały się potrzebne i społecznie istotne. Ten wzrost społecznej istotności sztuki, sam z siebie pozytywny pożądanym przez artystów, będący obiektem podejmowanych przez nich działań, w wypadku Polski lat 80- tych, objawiał również swoją negatywną stronę. W tym wypadku zainteresowanie sztuką nie miało w sobie nic z bezinteresowności, ale wręcz przeciwnie, było próbą instrumentalnego jej wykorzystania dla doraźnych politycznych i społecznych celów. W takich okolicznościach i w takim kontekście, strategię upowszechniania sztuki w których artysta pozostawał niezależny od przymusu, wpływów i oczekiwań i był w stanie realizować swoje indywidualne cele, były szczególnie trudne do zrealizowania. Jednym ze sposobów na powodzenie tego rodzaju usiłowań była strategia realizowana przez członków *Gruppy*- "bycie pomiędzy".

Zanim przejdę do gruntowniejszej analizy tej strategii, chciałbym podkreślić odmienną *Gruppy* jako podmiotu analizy podporządkowanej tematowi pracy, odmienną w stosunku do *Galerii Krzywe Koło i Foksal*. Odmienną ta wynika przede wszystkim z różnic instytucjonalnego statusu *Gruppy* i obu Galerii- z jednej strony mamy do czynienia z formacją artystyczną zabiegającą o możliwość zaistnienia w ramach świata sztuki, a z drugiej z przykładami jego instytucji upowszechniania.

O ile więc w pierwszym wypadku strategię upowszechniania mają na celu obiektywizację dzieł sztuki i zaistnienie ich autorów w obrębie artystycznego kontekstu oraz są stosowane przez samych artystów, to w dwu pozostałych przypadkach, strategię upowszechniania tu stosowane, oprócz tego, że wprowadzają w przestrzeń społeczną dzieła i artystów, to podporządkowane są również walce o pozycję w ramach świata artystycznego już nie artystów, ale instytucji. Różnica instytucjonalnego statusu galerii i formacji artystycznej pociąga więc za sobą różnice w ich sposobie urzeczywistniania strategii upowszechniania. Z jednej strony mamy do czynienia z grupą artystów, którzy nie dysponują własnymi ramami upowszechniania sztuki, zmuszeni są do bądź zastępowania ich substytutami, bądź do korzystania z istniejącego ich zestawu, do

wpisywania się instytucjonalny kontekst stworzony przez innych. W wypadku obu Galerii sytuacja jest odwrotna- dysponują one społecznymi ramami upowszechnienia, a starają się przyciągnąć doń lub selekcjonować w ich obrębie artystów i dzieła. Oznacza to, iż o ile w wypadku *Gruppy* mamy do czynienia z próbą ufundowania takich strategii upowszechniania, które ewokowałyby dostęp do społecznych ram upowszechniania, to w wypadku obu Galerii ze strategiami obiektywizacji konstruowanymi w celu bądź popularyzacji twórczości określonego kręgu osób, bądź jako podstawa wysokiej pozycji tych instytucji, bądź jako narzędzie przekształcania struktury i zasad świata artystycznego. Dodatkowo brak możliwości dysponowania przez *Grupę* społecznymi ramami upowszechniania powoduje, iż jej strategie upowszechniania lokują się przede wszystkim w sferze dyskursu i praktyki artystycznej, natomiast w wypadku obu Galerii związane są one przede wszystkim z instytucjonalnym wymiarem życia artystycznego.

Pomimo tego statusowego przeciwstawienia- z jednej strony artyści zabiegający o zainteresowanie instytucji, a z drugiej te właśnie instytucje, wszystkie omawiane w tej pracy podmioty strategii upowszechniania są do siebie podobne. Podobieństwo to zakreśla fakt, iż osobami działającymi z ich ramienia są głównie artyści lub to artystom i ich potrzebom podporządkowana jest ich działalność. Tym, co łączy wszystkie trzy przedmioty analizy związanej z tematem pracy, jest więc fakt, że są one bądź prowadzone przez twórców, bądź w swój status mają wpisane zadanie służenia przede wszystkim artystom. Ponieważ zaś były one wybierane jako podstawa konstruowania tej pracy, głównie przez pryzmat ich "społecznej widzialności", bycie "symbolem danej epoki", czy w oparciu o kryterium ich "charakterystyczności" dla danego okresu, to ich zestaw zamknięty instytucjami i grupą, których działania służą przede wszystkim artystom sam może stać się przedmiotem analizy poprowadzonej z perspektywy trwałości określonych typów postaw, czy przez pryzmat skuteczności określonych typów wartości jako narzędzi wpisywania się na trwałe w historię.

II. Pomiędzy Wielką Historią a prywatnymi opowieściami.

Historia *Gruppy* jest tak niejednoznaczna, iż może stać się być metaforą wieloznaczności interpretacyjnej zarówno jej strategii upowszechniania, jak i postaw artystycznych i społecznych jej członków, a także nagłych i niespodziewanych zwrotów w ich praktyce artystycznej. Niejednoznaczność ta nie wynika jednak z trudności ustalenia czasowego umiejscowienia artystycznych wydarzeń, które były przez tę formację inicjowane lub w które wpisywała się ona – pod tym względem historia "Gruppy" jest bardzo szczegółowo opracowana (przede wszystkim przez "naczelnego biografę" tej formacji – M. Sitkowską⁴⁵⁸), co więcej samo istnienie tak drobiazgowego kalendarium tego ugrupowania sprawia, iż jest ono wyjątkiem wśród innych grup artystycznych młodego pokolenia debiutującego na początku lat 80-tych. Niejednoznaczność historii *Gruppy* wynika przede wszystkim z dwu innych przyczyn. Pierwszym z nich jest trudność w ustaleniu ważności poszczególnych zdarzeń z historii *Gruppy* dla ukształtowania się jej w takiej a nie innej formie i przyjęcia przez nią takich, a nie innych strategii poruszania się w rzeczywistości społecznej i artystycznej. Ta niemożność zhierarchizowania historycznych faktów i wydarzeń dotyczących tej formacji pod względem ich istotności dla charakteru praktyki artystycznej i działań w sferze publicznej *Gruppy*, wynikała z nakładania się w jej wypadku trzech różnych historii. Historii, które w różnych momentach czasowych i różnych okolicznościach wzajemnie nad sobą dominowały, wykluczały lub rezonowały tworząc trudne do rozwikłania konfiguracje. "Historia osobista" poszczególnych członków *Gruppy*, "historia społeczna" tej formacji i jej "historia artystyczna" stworzyły splot, który uniemożliwia jednoznaczne rozstrzygnięcie, które z faktów wypełniających kalendarium *Gruppy* były na prawdę ważne dla sposobu jej funkcjonowania, a które były zupełnie nieistotne. Trudność tę spiętrzają sami członkowie *Gruppy*, stale zmieniając tradycyjne hierarchie ważności tzw. historycznych faktów i igrając ze stereotypowymi schematami ciągów przyczynowo skutkowych. Dla przykładu wiemy kiedy miał miejsce pierwszy pokaz obrazów artystów tworzących *Gruppę* (Wyst. "Las, góra, a nad górą chmura", Pracownia "Dziekanka", styczeń 1982, Warszawa) i wydarzenie to powinno się stać początkiem działania tej formacji, zwłaszcza, iż właśnie po nim miały miejsce kolejne "wystąpienia *Gruppy*" w tym samym składzie, którego zwartość podkreślała jednolitość tematyczna i stylistyczna twórczości poszczególnych jej artystów w momencie tej pierwszej publicznej prezentacji. Tymczasem nazwa *Gruppa* została po raz pierwszy użyta przez członków tej formacji dopiero w 1985 roku (W wydawanym przez nią piśmie "Oj dobrze już", nr 3/1985), a artyści przez cały czas jej istnienia uporczywie bronili się przed traktowaniem, ich jako grupy artystycznej. Dodatkowo powstanie tej formacji wynika

⁴⁵⁸Pełne i szczegółowe kalendarium, sięgające aż do "prehistorii Gruppy" (a więc obejmujące również istotne wydarzenia z kariery artystycznej i biografii jej członków na długo przed związaniem tego ugrupowania) i daleko poza datę formalnego końca tej formacji, zostało zredagowane przez M. Sitkowską (jest ono integralną częścią kat. wyst. retrospektywnej *Gruppa 1982- 1992, Galeria Zachęta, XII 1992- II 1993, Warszawa*). Kalendarium to obejmuje w sposób pełny wszystkie wydarzenia związane zarówno z "Grupą", jak i recenzje lub fragmenty recenzji poszczególnych wystąpień, ale też informacje na temat prywatnych faktów z osobistych biografii jej członków.

nie tyle ze wspólnego programu artystycznego, co po pierwsze z licznych koneksji towarzyskich i wspólnych zainteresowań pozartystycznych, po drugie z potrzeby grupowej konsolidacji⁴⁵⁹ i rozłożenia odpowiedzialności za wystawianie podczas bojkotu państwowych instytucji po wprowadzeniu stanu wojennego⁴⁶⁰, a po trzecie jest rodzajem przewrotnej odpowiedzi na niezdolność środowiska do traktowania artystów tworzących *Gruppę*, jako samodzielnych i ukształtowanych twórców i ironicznym potwierdzenie faktu identyfikowania ich właśnie jako grupy⁴⁶¹. Wzajemnie nakładanie się przyczyn społeczno- politycznych, towarzyskich i artystycznych i jednoczesna niechęć artystów skupionych wokół *Gruppy* do traktowania ich jako artystycznej formacji jest tylko jednym z wielu przykładów trudności, jakie natrafiają próby pisania obiektywnej historii tego ugrupowania.

Drugą przyczyną niejednoznaczności historii *Gruppy*, jest wynikająca z powyżej określonego pomieszania wagi poszczególnych wydarzeń z jej kalendarium działalność krytyków i historyków sztuki. W tekstach poświęconych *Gruppie* traktowana jest ona bądź jako sztandarowy reprezentant "nowej ekspresji", bądź jako grupa samodzielnych artystów malujących zupełnie różne stylistycznie i tematycznie obrazy, bądź jako grupa przede wszystkim przyjaciół itd. ten chaos znaczeniowy podkreślała również różnorodność aktywności członków *Gruppy*- co najmniej dwu z nich było również poetami (M. Sobczyk i R. Grzyb), formacja ta wydawała własne pismo "Oj dobrze już" (w którym sztubackie dowcipy drukowane były obok tekstów krytycznych i teoretycznych pisanych zupełnie serio), w trakcie swoich wystaw jej członkowie urządzali przedstawienia teatralne i happeningi, zaś niektóre z występów "Gruppy" trudno nazwać inaczej niż spotkaniami przede wszystkim towarzyskimi.

Te dwie powyższe okoliczności sprawiały, iż trudno zdecydować, czy istotniejsze dla działań *Gruppy* miały fakty artystyczne, czy na przykład wspólny pobyt w wojsku J. Modzelewskiego i M. Sobczyka, wspólne treningi karate R. Grzyba i R. Woźniaka, albo zainteresowanie hodowlą kanarków i rybek akwariowych R. Grzyba i J. Modzelewskiego. To pomieszanie hierarchii ważności podkreślają dodatkowo mistyfikacje i prowokacje samych członków *Gruppy*, wymierzone właśnie w próby skodyfikowania i zamknięcia działań tej formacji w jednoznacznym opisie.

M. Sitkowska kurator retrospektywnej wystawy *Gruppy*, ("*Gruppa* 1982- 1992"- "Galeria Zachęta" XII 1992- II 1993) pomimo powyżej określonych trudności zaproponowała podzielenie historii tej formacji na cztery okresy:

1983- 1984 - tzw. "okres Dziekanki" (a więc okres w którym *Gruppa* debiutowała i kiedy stanowiła dość zwartą stylistycznie i tematycznie formację. W tym najbardziej "dzikim" stylistycznie okresie tworzący *Gruppę* artyści malowali przede wszystkim obrazy będące próbą radzenia sobie z sytuacją wywołaną przez stan wojenny, czy z ogólną atmosferą i napięciami

⁴⁵⁹ zob. np. Rottenberg A. *Gruppa w Zachęcie, ale inaczej...* (rozmowa przeprowadzona przez E. Grygiel), *Format* nr 1-2/1993, str. 89., Stokłosa B. *O Gruppie jako grupie*, " *Jak nie malarstwo- to poezje, jak nie poezje to molinezje* (rozmowa z J. Modzelewskim przeprowadzona przez J. Ciesielską), oba teksty: *Artelier*, nr1/1993

⁴⁶⁰ zob. np. wypowiedzi członków "Gruppy" zawarte w pracy magisterskiej P. Kwiatkowskiego pt. *Motywacje twórcze* (ASP, Warszawa 1983)- fragmenty w: " kat. wyst. retrospektywnej *Gruppa 1982- 1992*, op. cit.

⁴⁶¹ ibidem, str. 4, 51

społecznymi początku lat 80-tych, zaś głównymi motywami ikonograficznymi tego okresu były " Militaria, genitalia i Indianie"⁴⁶²

1985- 1986 to okres wspólnych sesji malarskich, ale także udziału członków *Gruppy* w wystawach kościelnych i pierwsze konflikty z kościelną cenzurą. W tym okresie członkowie *Gruppy* malowali przede wszystkim na papierze, w sposób pospieszny i niestaranny- to głównie za ich sprawą *Gruppa* była traktowana jako główny przedstawiciel " nowej ekspresji". W tym okresie *Gruppa* zaistniała również w powszechnej świadomości krytyków i historyków sztuki.

1987- w tym roku *Gruppa* wzięła udział w dwu ważnych wystawach zagranicznych we Włoszech i w Niemczech, w czasie których reprezentowali polską " młodą sztukę", oraz w dwu pierwszych polskich poważnych pokazach zbiorowych tego pokolenia (wystawa A. Bonarskiego " Co słyhać" - Zakłady Norblina XI-XII 1987 i wystawa R. Ziarkiewicza " Realizm radykalny. Abstrakcja konkretna" - Muzeum Narodowe w Warszawie, XII1987- I 1988.)

1988- 1989-ten przedział czasowy to radykalizacja różnic programowych i artystycznych członków *Gruppy* i współwystępowanie wystaw indywidualnych i zbiorowych. Okres ten zamyka akcja, która jest traktowana jako ostatnie wydarzenie w artystycznej działalności *Gruppy*- wspólne malowanie płotu wokół lokalu wyborczego "Solidarności" w czerwcu 1989 roku.

Historię tej formacji można również pisać posługując się kluczem w postaci dystynkcji:

a\ historia społeczna *Gruppy* (od zjawiska socjologicznego, a więc pokoleniowej grupy posiadającej znaczenie przede wszystkim dla środowisk subkulturowych, poprzez ugrupowanie reprezentujące określonego typu środowisko artystyczne skupiające twórców " młodego malarstwa", aż do funkcjonowania w roli obiektu historycznych i krytycznych zabiegów i akceptacji przez całe środowisko artystyczne)

b\ historia artystyczna⁴⁶³

c\ prywatna, albo osobista (od nieformalnej wspólnoty przyjaciół, poprzez formację artystyczną i wspólnotę w sztuce, aż do kręgu skupiającego ukształtowane indywidualności)

Tego typu próby można oczywiście mnożyć, ale tym, co wychodzi na jaw podczas prób ich konstruowania jest fakt niepoddawania się historii *Gruppy* prostym zabiegom klasyfikacyjnym i porządkującym, a także konieczność uznania ogromnej istotności znaczenia najbardziej błahych prywatnych zdarzeń. Świadomość takiej specyfiki historii *Gruppy* prowadzi więc wprost do zakwestionowania istotności, jako narzędzia rozumienia poczynań tej formacji, wydarzeń zaczerpniętych z "Wielkiej Historii". Choć powstanie i koniec działalności tego ugrupowania są równoległe do dwu ważnych wydarzeń społeczno- politycznych (wprowadzenie stanu wojennego i pierwsze demokratyczne wybory w powojennej historii Polskie) i choć z pewnością te i inne historyczne fakty wpływały na sposób jej funkcjonowania, to ważną i podstawową cechą jej działania jest aktywne ustosunkowywanie się do nich a nie bierne im podleganie. Działalność członków tej formacji wskazuje więc na fakt, iż historycznie określone wybory nie

⁴⁶²określenie M. Sitkowskiej, zob. kat wyst. retrospektywnej *Gruppa 1982- 1992*, op. cit. , str. 7

⁴⁶³Ten rodzaj historii pisze z pewnością Sitkowska M.(ibidem)- wydzielając trzy okresy- " Dziekanki", " Papiery" i " Muzeum", które odpowiadają okresem "malarstwa indiańskiego- subkulturowego", " nowej ekspresji" i okresowi indywidualnych poszukiwań twórczych poszczególnych członków tej formacji.

są nigdy określone jednoznacznie i że możliwe jest poszukiwanie rys, pęknięć w ich rzekomej obiektywności, a także, iż można być podmiotowym i wolnym nie poprzez stawianie po właściwej stronie istniejących alternatyw, ale również przez podważanie ich prawomocności i budowanie ich nowych rodzajów. Historia *Gruppy*, już w swojej zasadzie konstruowania i ze względu na charakter ciągów przyczynowo- skutkowych określających znaczenie poszczególnych wydarzeń uderza w prawomocność myślenia o historii sztuki jako serii następujących po sobie i wzajemnie powiązanych, obiektywnych faktów artystycznych (wystawy ,ekspozycje, zmiany sposobów tworzenia, chronologie kolejnych dzieł), równoległych wobec wielkich wydarzeń historycznych (zmiany polityki państwa, rewolucje, wojny itd.). W wypadku *Gruppy* te obiektywne fakty stanowiły bądź kontekst, który stale przekraczano, pariodowano i którego znaczenie zmieniano, bądź derywację dużo istotniejszych z punktu widzenia jednostkowego i egzystencjalnego zdarzeń. Wpisywanie się z prywatnymi opowieściami, osadzonymi w wysoce zindywidualizowanych hierarchiach ważności i konstrukcjach poznawczych, było destrukcyjne dla Wielkiej Historii pisanej z perspektywy obiektywnych procesów i ważnych, bo dotyczących ogół społeczeństwa wydarzeń, ponieważ sprowadzało ją do roli zasobnika wątków tematycznych i elementów z których artyści związani z *Grupą* konstruowali własne, niepowtarzalne podstawy widzenia rzeczywistości. Historia tej formacji oglądana z tej perspektywy to przede wszystkim produkt działalności bardzo kreatywnego "bricolera", który manipuluje własną biografią i obiektywnymi faktami nie po to, aby mistyfikować swoją działalność, ale po to, aby być sobą.

III. Pomiędzy autokreacją a zaangażowaniem społecznym.

Debiut poszczególnych członków *Grupy* (J. Modzelewski, R. Grzyb, W. Pawlak, M. Sobczyk, P. Kowalewski, R. Woźniak) oraz moment ich pierwszego wspólnego wystąpienia (Galeria "Dziekanka", 14-21 styczeń 1983) przypada na czas nałożenia się w Polsce wielu kryzysów: kryzysu gospodarczego, politycznego, kryzysu społecznej tożsamości i wzajemnego zaufania oraz kryzysu świata artystycznego. Wzajemne wzmacnianie się różnych kryzysów i rozwianie przez fakt wprowadzenia stanu wojennego nadziei na rozwiązanie któregośkolwiek z nich, wytworzyło specyficzny mechanizm przystosowawczy. Był on połączeniem bierności i apatii z polityczną nieobojętnością, z koniecznością opowiedzenia się po którejś ze stron w celu określenia, na płaszczyźnie społecznej, własnej tożsamości. Ponieważ wybór wydawał się prosty - było się z nami albo przeciwko nam - był też bezwzględny, wymagał odrzucenia wszystkiego, co sytuowało się pomiędzy, co było nieokreślone lub co przeczyło prawomocności porządkujących myślenie opozycji. W takiej sytuacji, sytuacji, która zobowiązywała do opowiedzenia się po którejś ze stron postawieni zostali również artyści. Przeważająca część ich środowiska stanęła po stronie pokrzywdzonych i niewolonych, wielu twórców popierało ideę walki z totalitarnym systemem i aktywnie się doń włączyło. Wkrótce okazało się jednak, iż ta chwalebna w intencjach postawa niezgody ma również swoje negatywne strony, jest podobnie, choć mniej groźnie, krępująca jak dekrety stanu wojennego, podobnie jak on podporządkowuje jednostki doraźnym, publicznym celom. Dlatego też, jak zwykle w sytuacji, kiedy większość wie na pewno, co jest złe, a co dobre, kiedy jasno określony jest zewnętrzny wróg, odwagą staje się nie walka z nim, ale sprzeciw wobec samemu obowiązkowi walki.

Świat artystyczny, zarówno na poziomie instytucjonalnym, jak i w odniesieniu do konkretnych jednostek, został w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych przedzielony identyczną linią demarkacyjną, jaka przebiegała przez całe społeczeństwo dzieląc je na nas i ich, władzę i społeczeństwo, opozycję i kolaborantów, itd. W obrębie świata artystycznego podział ten znacznie się zaostrił po wprowadzeniu w 1982 roku bojkotu oficjalnego systemu instytucjonalnego. Wraz z tym wydarzeniem "onymi" stali się nie tylko ci, którzy w sposób otwarty kolaborowali, ale także ci, którzy pozostawali wobec całej tej sytuacji obojętni. Pojawienie się takiej przestrzeni obiektywizacji dzieła i ocen moralnych sprawiło, iż każde z działań podejmowanych przez artystów stawało się politycznie nacechowane, interpretowano je jako publiczne, raczej niż prywatne. Paradoksalną konsekwencją faktu określenia zakresu dozwolonych działań o charakterze publicznych przez sytuację stanu wojennego oraz normy rządzące instytucją bojkotu, było to, iż niemożliwe stały się również gesty i wybory całkowicie prywatne. Po pierwsze dlatego, że były one substytutem działań publicznych, namiastką środka artykulacji społecznych i politycznych postaw (np. wychodzenie z domu na spacer podczas trwania Dziennika Telewizyjnego, czy organizowanie wystaw w mieszkaniach dla małego grona przyjaciół). Po drugie dlatego, iż jednoczesna potrzeba i niemożność działania na płaszczyźnie publicznej doprowadzały do traktowania neutralnych w intencji działań jako manifestacji politycznych postaw (np. wycofanie się z życia publicznego i zwrócenie się ku rodzinie lub

grupie najbliższych przyjaciół, niezależnie od przyczyn takiego zachowania, traktowane było jako gest politycznej odmowy lub niezgody). Niemożliwe były więc zarówno nieskrępowane ograniczeniami i sankcjami działania publiczne, jak i prywatność, rozumiana jako wartość odczuwana i realizowana. W konsekwencji autokreacja i indywidualne myślenie stały się praktycznie niemożliwe, a podmiotowy wybór był się niebezpiecznym luksusem. Wartości te zostały one zepchnięte na margines przez normę, która nakazywała stawianie spraw publicznych przed prywatnymi, a jedność grupy przed wolnością jednostki.

W relacjach pomiędzy sferą publiczną i prywatną doszło więc do znaczącego paradoksu. Amorficzność tej pierwszej, w której zazwyczaj ma miejsce artykulacja rzeczywistych postaw i poglądów, spowodowała na początku lat 80-tych wchłonięcie tej drugiej i doprowadziła do przekształcenia jej w rodzaj własnego substytutu. Potrzeba autentyczności i samostanowienia, która stała u podstaw tego podporządkowania sfery prywatnej- sferze publicznej i przejęcia przez tę pierwszą funkcji wypełnianych zazwyczaj przez tą drugą, doprowadziła w konsekwencji (i paradoksalnie) do wytworzenia nowego typu ograniczeń. " Duszność", czy " schizofreniczność" polskiej rzeczywistość początku lat 80- tych może zostać zinterpretowana właśnie jako utrata przez przestrzeń prywatną jej istotowej własności (funkcjonowanie w roli kształtowanej w sposób całkowicie indywidualny głównej podstawy samookreślenia i tożsamości jednostek) i przekształcenie jej w narzędzie podporządkowywania jednostek sferze publicznej. Przestrzeń prywatna zaczynając spełniać funkcje przestrzeni publicznej pozbawiała więc jednostki właśnie prywatności i wprowadzała nowe ograniczenia, ponieważ łączyła w nierozdzielalną całość, czy wręcz utożsamiała, to co społeczne i to, co prywatne. Gesty prywatne w takiej sytuacji zaczęły podpadać pod systemy ocen przynależnym gestom publicznym i stanowiły o generalnej moralnej kwalifikacji zachowań jednostek, a tym samym zawężyły przestrzeń w której można być sobą, nawet w sposób niezgodny z obowiązującymi normami. Zawężenie swobody poprzez zmianę charakteru sfery prywatności wiązało się więc w sposób bezpośredni z politycznym nacechowaniem wszystkich działań jednostkowych w tej sferze i z nadaniem im statusu manifestacji politycznej postawy i oceny systemu.

Taki sposób ustrukturyzowania ważności prywatnych i publicznych celów w przełożeniu na życie artystyczne prowadził do podporządkowania wyborów artystycznych - wyborom społecznym, a indywidualnej koncepcji tworzenia- celom, którym miała, pod presją ówczesnej opinii większości środowiska, służyć sztuka. Ponieważ zgodność środowiska artystycznego co do oceny sytuacji politycznej na początku lat 80- tych znalazła swoje odzwierciedlenie w przyjętym przez nie modelu sztuki zaangażowanej, to obranie tej opcji tworzenia było nie tyle indywidualnym wyborem, co wyrazem określonej postawy politycznej. Konsekwencją faktu, iż sztuka przestała być prywatną sprawą artystów, było więc pozbawienie waloru prywatności również decyzji o zaangażowaniu własnej twórczości w budowanie symbolicznego oporu wobec poczynań państwa. W takiej sytuacji wszelkie decyzje traciły swoją podmiotowość, ponieważ ich jednolitość wykraczała poza ich bezpośrednie, indywidualne konteksty i była przede wszystkim narzędziem kreowania zwartości środowiska artystycznego, zwartości koniecznej dla ustanowienia rzeczywistego podmiotu publicznej debaty. Artyści z kręgu " przykościelnego"

tworząc swoje dzieła nie wyrażali więc, albo wyrażali rzadko, swoje prywatne postawy, czy indywidualnie zhierarchizowane skale wartości, ale bądź manifestowali przede wszystkim interes środowiska, czy szerzej społeczeństwa, albo przekształcali swoje obrazy i rzeźby w artystyczną wykładnię "wielkich wartości" uzasadniających społeczną niezgodę i wyrażający ją ruch społeczny. W ten sposób sztuka traciła swoją autoteliczność i skończoność, a stawała się przeźroczystym i doskonale powtarzalnym ikonograficznie i znaczeniowo medium za pomocą którego wyrażano ściśle skodyfikowaną ideologię ruchu społecznej niezgody związanego z ówczesną polityczną opozycją.⁴⁶⁴

Gruppa po części zrodziła się również pod wpływem ciśnienia, jakie wytworzyło wprowadzenie stanu wojennego oraz nawarstwione, wzajemnie się wzmacniające i nierozwiązywalne sytuacje kryzysowe⁴⁶⁵. Jej członkowie nie ukrywają faktu, iż sytuacja polityczna początku lat osiemdziesiątych, ich ówczesna atmosfera, panujące nastroje społeczne, wywierały wpływ zarówno na ich postawy życiowe i artystyczne, jak i na sposób funkcjonowania *Grupy*. Równie często, jak w ich tekstach zamieszczanych w programowym piśmie "Oj dobrze już", polityka i najbardziej drażliwe tematy związane z atmosferą początku ubiegłej dekady pojawiały się w ich obrazach. Wystarczy jednak przywołać w pamięci takie prace, jak "Przemarsz ptaszków przez flagę", "Herbatnik wojenny" (R. Grzyb) "Rydwan biały", "Czerwony rogalik co rano na śniadanie" (R. Woźniak) "Siewca", "Żniwiarze", "Szturmujące delfiny" (J. Modzelewski) "Mon Cheri Bolszewiq" (P. Kowalewski) "Czerwony autobus rusza w drogę dookoła świata", "Resort spraw wewnętrznych", "Łamanie szklanych rurek" (W. Pawlak), aby dostrzec, jak ogromna różnica istniała pomiędzy stosunkiem do tych samych wydarzeń i idei, twórców związanych z "Grupą" i tzw. artystów przykościelnych. Ci pierwsi pomimo, iż podejmują tematy związane z dyskursem publicznym, nie robią tego w niczym imieniu, nie wyrażają opinii, przekonań, czy wartości jakichkolwiek grup lub środowisk. Jest dokładnie przeciwnie, trwała wartość ich prac wynika właśnie z intymności i subiektywności zawartego w nich stosunku wobec rzeczywistości. Stosunku takiego rodzaju, który zawsze jest gwarantem autentyczności dzieła. Członkowie *Grupy*, kiedy już podejmują tematy związane z tym, co publiczne (niezależnie od tego, czy jest to jak w pracach Woźniaka i Modzelewskiego - polityka i ideologia, czy jak w pracach Sobczyka - religia, czy też jak w pracach Kowalewskiego - historia i mity narodowe.) to czynią to w taki sposób, który eksponuje

⁴⁶⁴Dlatego też pewne zdziwienie może budzić fakt koncentrowania się wielu krytyków na niskim poziomie artystycznym sztuki "nurtu przykościelnego", czy generalniej rozpatrywania jej przez pryzmat wartości artystycznych. Twórczość związana z tym ruchem nie była podporządkowana tego typu wartościom, ponieważ nie była autonomiczna, ale stanowiła narzędzie ekspresji politycznych i ideowych postaw, dlatego należałoby rozpatrywać ją jako nie tyle sztukę, ale jako przeźroczyste medium transmisji wartości uzasadniających społeczną niezgodę na ówczesny układ społeczno-polityczny wykreowany przez państwo. Ocenienie "sztuki przykościelnej" z perspektywy wartości estetycznych, czy artystycznych jest więc podobnym nieporozumieniem, jak np. interpretowanie rysunków naskalnych z Lascaux, czy "Wenus z Willendorfu", jako dzieł sztuki i rozpoczynanie od nich wykładów z historii sztuki.

⁴⁶⁵Na poza artystyczne powody powstania "Grupy" zwraca bardzo wielu krytyków. Zobacz np. Tarybuła M., *Żuje wszystko, co zobaczy (uwagi o młodym malarstwie)*, *Res Publica*, nr 2/1987; Włodarczyk W., *Lata osiemdziesiąte-Sztuka młodych, Obieg*, nr 11/1990; Sitkowska M. *Rewolta kontrolowana (w:)Co słyhać. Sztuka najnowsza*, katalog wystawy, *Sitkowska M.*, (red.), Warszawa 1989; Sitkowska M., *Temat polityczny (w:) Polak, Niemiec, Rosjanin*, katalog wystawy, Warszawa, 1989 i inni.

niejednolitość sposobu rozumienia i przeżywania tworzących ten dyskurs reguł i wartości, który ukazuje rozsadzającą go moc prywatności i jednostkowego przeżywania. Dodatkowo w ich pracach poświęconych najbardziej dramatycznym i istotnym wydarzeniom lub wartościom narodowej historii i kultury nie znajdziemy ani śladu patosu, czy uświęconej szacunkiem pokory, tak charakterystycznych dla artystów przykościelnych. Zastępują je dystans i przekora, drwina i śmiech oraz sprowadzanie tego, co publiczne do wymiaru jednostkowego. Zabieg ten pozwala artystom *Gruppy* nie pozostawać obojętnym wobec tego, co złe, niewolące, wobec tego, co decyduje o losach społeczeństwa, wobec wpływów polityki, ideologii, religii, czy reguł rządzących życiem społecznym, ale jednocześnie uniemożliwia absolutyzację postawy wobec tych aspektów wyrażonej w dziełach, uniemożliwia czynienie jej normą, podstawą do dokonywania jakichkolwiek moralnych ocen. Dyskurs publiczny i jego elementy, stające się tematem ich prac, ulegają przeobrażeniu i zrelatywizowaniu do indywidualności osoby, która ich doświadcza lub im podlega. Tracą one tym samym swoją moc, obnażony zostaje pozór ich obiektywności. Dodatkowo za sprawą tak ustawionej strategii zaangażowania sztuki, uwikłane w nią prywatne gesty, pomimo tego, iż były substytutem działań w sferze publicznej, to nie traciły tym samym swojej istoty i przynależały przede wszystkim do emitujących je artystów, ponieważ były zbyt wieloznaczne, aby poddawać się bezpośredniemu politycznemu wykorzystaniu. Chociaż więc wiele obrazów członków *Gruppy* szczególnie z początku lat 80-tych wyrażało ówczesne nastroje i atmosferę, to sposób ich ekspresji wykraczał poza zestaw dozwolonych wątków tematycznych i ikonograficznych akceptowanych w środowiskach artystycznych związanych z opozycją. Interesujący w tym zindywidualizowaniu i sprywatyzowaniu tradycji narodowej i wartości leżących u podstaw ruchu "Solidarności" jest również obecna w twórczości *Gruppy* tendencja do traktowania kanonu określającego tożsamość narodowej i politycznej wspólnoty, w sposób, który można nazwać postmodernistycznym. Kanon ten wykorzystywany jest przez członków tej formacji nie jako zreifikowany i zamknięty znaczeniowo system, ale jako otwarty zbiór, podatny na uzupełnienia i korekty, jest więc czymś, co rzeczywiście inspiruje i pobudza do refleksji, a nie "tylko" wyposaża w określoną grupową świadomość.

Drugim z zabiegów, który pozwala jednocześnie nie pozostawać obojętnym wobec patologicznych aspektów rzeczywistości początku lat osiemdziesiątych i zachować prywatność w sytuacji, kiedy wydaje się być ona niebezpiecznym i bezwartościowym dziwactwem, jest dystans uzyskiwany dzięki śmiechowi i niepowadze, grze-zabawie. Najpełniej ten program znalazł swój wyraz w literackiej i teoretycznej refleksji R.Grzyba. W tekście " Jak ja sobie czasem myślę o malarstwie "⁴⁶⁶ pisze on: " Powrócić do karnawału w sobie (...) -bo to jest mój żywioł, ja jestem śmieszek, błazenek, wesołek, bo to jest mój żywioł, moja rola do odegrania", a gdzie indziej ⁴⁶⁷ pokazuje na czym polega rola śmiechu i ironii: "Sprawia, że bez skrępowania tryska źródło wartości, które przywraca człowieka życiu, odciąga go od fikcji, oszustwa, niemożności przekraczania, zaniku wyobraźni, kręcenia się w miejscu, spospoliceniu i szarości".

⁴⁶⁶Oj dobrze już, nr 1/1984.

⁴⁶⁷Grzyb R., tekst z katalogu wystawy *Pojedynek na huśtawce* (Galeria Zderzak, Kraków, 1985)

W czasach powagi i odpowiedzialności za każdy gest, w czasach braku wyboru, swoją indywidualność może zachować tylko ktoś, kto nie podlega standardowym procedurom rozumienia i oceny, ten kto jest błaznem lub szaleńcem, ten, kto w czasach żałoby ma odwagę głośno się śmiać. Status "innego", pozwala bądź na zlekceważenie wypowiedzi osoby, która go posiada, bądź, o ile śmiech jest wystarczająco głośny i ważny, wymaga na nią reakcji. Karnawał to nie-codzienna rzeczywistość, ale jeśli jest on odpowiednio zaplanowany możemy się z niego więcej o niej dowiedzieć, niż z dosłownych opisów świata.

Ogromny potencjał krytyczny i kontestacyjna siła zawarta w tej strategii wynikała z prostego zabiegu odwrócenia obowiązujących społecznie hierarchii wartości i projektowaniu w dziełach świata przeciwstawnego ówczesnej rzeczywistości i nastrojom społecznym. Powadze został przeciwstawiony śmiech, narodowej żałobie - karnawał, a opozycyjnej martyrologii- drwina z samego siebie. Taka strategia działania była tylko pozornie sztubackim wyglupem, albo nie była nim wyłącznie, ponieważ dla wprowadzenia jej w życie konieczne było uchwycenie źródeł zniewolenia i braku swobody, oraz rozpoznanie w działaniach opozycyjnych większości środowiska również narzędzia ograniczenia wolności, podobnego w sile do opresyjnych działań państwa. Powyższa strategia wymagała, oprócz poczucia humoru i odwagi, głębokiej świadomości reguł rządzących przestrzenią publiczną i samoświadomości określającej możliwe sposoby wyrażania tej wiedzy. Silne nacechowanie normatywnie dyskursu politycznego i społecznego, będące konsekwencją dychotomizacji społeczeństwa, nie zezwalało na bezpośrednie wyrażanie zagrożeń, jakie pociągało za sobą opowiedzenie się po którejkolwiek ze stron ówczesnego konfliktu. Uniemożliwiała też wyrażanie własnych opinii o ile wybiegały one poza ramy prawomocnych ówczesnie dyskusji, ponieważ działanie to zagrażało jednolitości postaw decydujących o zwartości środowiska artystycznego skupionego wokół instytucji bojkotu ⁴⁶⁸. Dlatego jedynym sposobem na artykulację indywidualnych poglądów niemieszczących się w tych ciasnych ramach, czy na manifestowanie postawy nie wpisanej w ideologię którejsz ze stron było urzeczywistnianie tych działań z pozycji osoby, która posiada status kwalifikujący ją jako "innego", a więc jako nie podpadającego pod prawomocne ówczesnie schematy interpretacji i ocen. Bycie "błaznem- śmieszkiem", albo " młodym-dzikim", przemiana życie w zabawę a rzeczywistości w karnawał, pozwalało na mówienie rzeczy ważnych, bo autentycznych, wpływających z prywatnego poglądu na to, co dzieje się dookoła, silnie zindywidualizowanych i bezpośrednio doświadczonych, a więc wiarygodnych. Taka strategia pozwoliła z pewnością na przekroczenie tymczasowości, nawet politycznej wypowiedzi i ominięcie doraźnego charakteru i zależności znaczeniowej od kontekstu dzieł, które były ich medium. Tak stało się na pewno z tekstami i pracami członków *Grupy*, których

⁴⁶⁸Wprowadzenie stanu wojennego prowadziło wprost do radykalizacji postaw i świadomości obu stron konfliktu, a tym samym wykluczało jakąkolwiek racjonalność postępowania. Sfera publiczna i prywatna została więc całkowicie zideologizowana- z jednej strony lokowało się państwo i jego funkcjonariusze, którzy bronili instytucji stanu wyjątkowego jako jednego sposobu zapobiegania bądź zewnętrznej zbrojnej interwencji, bądź krwawej rewolucji społecznej i traktowali opozycję polityczną jako nieliczną grupę " wicherzycieli", których należy izolować dla dobra " normalnych obywateli". Z drugiej strony sytuowała się opozycja, która traktowała ówczesne władze i ich działania jako nie tylko uderzające w interesy większości obywateli, ale w samą ideę suwerennej Polski, czy też jako próbę destrukcji narodowej świadomości i tradycji, jako proces wykorzenia i zniewolenia.

metaforyka nie razi nawet dzisiaj, a postawa, która doprowadziła do jej stosowania, jest nadal aktualna.

Trzecim zabiegiem, który pozwalał na zachowanie prywatności, pomimo komentowania życia publicznego i włączania się w jego bieg, był sposób w jaki *Gruppy* i jej członkowie funkcjonowali w ramach nurtu sztuki niezależnej. Przypomnieć należy, że chociaż popierali oni bojkot oficjalnego życia artystycznego, to wykraczali poza jego reguły, przysparzając tym, którzy dokonywali ocen niemałych kłopotów. W rzeczywistości w której wszystko było albo czarne albo białe nie mieścili się oni w przyjętym jako obowiązujący schemacie interpretacyjnym. Popierali oni ideę bojkotu⁴⁶⁹, ale jednocześnie wystawiali w objętych nim instytucjach⁴⁷⁰, prezentowali swoje prace w kościołach, ale były one całkowicie różne od tych do których przywykła odwiedzająca tego rodzaju wystawy publiczność, korzystali z kościelnego mecenatu, ale jednocześnie go krytykowali i stawiali się ofiarami kościelnej cenzury⁴⁷¹. Wszystko to nie mieściło się w prostym schemacie ocen środowiska, które opowiedziało się za bojkotem. Ostatecznie zaś, doprowadziło do jego rozluźnienia.

Taki sposób postępowania, pozornie niekonsekwentny i koniunkturalny, w istocie odbierał prawomocność istniejącym podziałom wewnątrz świata artystycznego, neutralizował ich moc waloryzowania postaw i usprawiedliwiania dokonywanych wyborów. Członkowie *Gruppy* sprowadzali wymienione powyżej konteksty upowszechniania dzieła do właściwego im wymiaru - neutralnego narzędzia umożliwiającego praktykę artystyczną i społeczną obiektywizację jej efektów.

Wszystko to pozwalało młodym artystom podejmować decyzje całkowicie indywidualne, ale też ponosić za nie odpowiedzialność⁴⁷². Dzięki takiej strategii mogli oni rzeczywiście decydować o sobie i losach swoich dzieł. Uświadamiali oni równocześnie innym artystom, iż bojkot ma swoje negatywne strony, że nie jest on absolutnie pozytywną postawą, pozwala bowiem uniknąć osobistej odpowiedzialności, uciec od niej poprzez podporządkowanie się opinii większości. Właśnie ta trzecia z wymienionych wyżej strategii, szczególnie kontrowersyjna wobec potrzeby jedności środowiska, posiadała również największą moc krytyczną, wymierzona była w tych, którzy uwierzyli na tyle silnie, aby lekceważyć indywidualne przypadki niezgodne z przyjętymi zasadami, ale stojące po tej samej stronie.

⁴⁶⁹Zobacz: odpowiedź członków "Gruppy" na pytanie Z.Kwiatkowskiego o stosunek do bojkotu w związku z zorganizowaniem u jego progu wystawy w lubelskim BWA w marcu 1983, (w:) Kwiatkowski Z., *Motywacje twórcze*, praca dyplomowa pod kierunkiem W.Włodarczyka, ASP, Warszawa 1983, przedruk w: *Gruppy 1982-1992*, op. cit., str.53.

⁴⁷⁰Chodzi przede wszystkim o wystawę w lubelskim BWA w marcu 1983 roku, ale także o wystawy w galerii "Dziekanka", w Teatrze Kameralnym i inne..

⁴⁷¹Mowa tu o usunięciu prac Grzyba, Kowalewskiego, Woźniaka i Sobczyka z wystawy "Chaos- człowiek-absolut" zorganizowanej w kościele Nawiedzenia NMP w Warszawie w listopadzie 1984 roku, a także o ocenianiu ich prac podczas wystawy "Niebo nowe i ziemia nowa?" zorganizowanej w kościele przy ulicy Żytniej w Warszawie w listopadzie 1985 roku.

⁴⁷²Jak trudne były to decyzje i jak wiele wadliwości i rozterek przysporzyło artystom zarówno podjęcie decyzji o zorganizowaniu w roku 1983 w objętym bojkotem lubelskim BWA wystawy, jak i zniesienie konsekwencji tej decyzji świadczą ich wspomniane w przypisach nr 3 i 12, wypowiedzi zamieszczone w pracy magisterskiej Kwiatkowskiego.

Członkowie *Gruppy* postawili na autokreację, zachowanie siebie ⁴⁷³, nie rezygnując jednocześnie z podejmowania istotnych społecznie tematów. Tym, co było stawką w prowadzonej przez nich grze była prywatność, pozwalająca na podmiotowość i indywidualne wybory. Prywatność specyficznego rodzaju, taka, która nie wykluczała zdolności do uczestnictwa w dyskursie publicznym, ale broniła jednocześnie przed zawłaszczeniem przez niego, tego, co intymne, co nie poddaje się obiektywizacji, a jest jednocześnie podstawą myślenia o sobie jak o odrębnej i niepowtarzalnej jednostce. Tym, o co walczyli artyści *Gruppy* była więc taka hierarchia wartości, w której przed ideami stawiany był przyjaciel, a przed grupowym etosem związku towarzyskie, taka hierarchia w której "ja" wyprzedzało "my", a umiłowanie Ojczyzny było mniej istotne od miłości do konkretnej osoby. Stawką w grze była więc umiejętność samoustanawiania siebie i indywidualnego sposobu opisywania świata, odnalezienie takiego miejsca ucieczki przed tym, co publiczne, które byłoby jednocześnie źródłem nieskrępowanego działania w ponadjednostkowej przestrzeni.

Z perspektywy dominującego w tamtym czasie słownika, taka postawa nie była możliwa, bo indywidualizm uderzał w konieczną wobec zagrożeń zewnętrznych jedność środowiska, a autokreacyjne reinterpretacje wartości o które walczono, były jeśli nie bluźnierstwem, to marnowaniem czasu. *Gruppa*, używając terminologii R. Rorty'ego ⁴⁷⁴, rozpisala rolę artystów w społeczeństwie, ich stosunek do polityki i dyskursu publicznego w zupełnie nowym słowniku. Słowniku, który pozwalał zachować indywidualność, pomimo zaangażowania społecznego. *Gruppa*, w przestrzeni wyznaczonej opozycjami dyskursu publicznego i prywatnego, zaangażowania społecznego i społecznej neutralności, odpowiedzialności i nieodpowiedzialności, wzajemnie się nakładającymi i wzmacniającymi oraz porządkującymi sposób widzenia świata, sytuowała się pomiędzy, czyli nigdzie, na granicy tego, co było możliwe do pomyślenia i przyjęcia.

Taka postawa była jednak i paradoksalnie możliwa dzięki specyficznej pozycji jaką zajmowała *Gruppa*, a raczej jej członkowie. Pozycję tę określają przede wszystkim fakt, iż debiutowali oni na początku lat 80-tych i specyfika "nowej sztuki" na której fali, pomimo licznych z nią niezgodności, wypłynęła *Gruppa*. Podobnie, jak pokolenie "Arsenału", jej członkowie debiutowali w okresie silnego nacechowania politycznego artystycznego kontekstu, ale inaczej niż w wypadku artystów związanych z tą wystawą nie pokładano w nich nadziei na artykulację wartości określających sens dokonujących się na początku lat 80-tych społecznych przemian. Stało się tak przynajmniej z kilku względów. Po pierwsze rolę "estetycznego departamentu" społecznej rewolucji wzięli na siebie artyści starszego pokolenia, skupieni wokół Kościoła, a zobowiązani do przejścia tej roli przez dwuznaczność własnej apolityczności w poprzednich dekadach. Młodzi artyści rozpoczynające swe zawodowe kariery na początku lat 80-tych, już z racji specyfiki instytucji debiutu zmuszeni byli do zajęcia odmiennych pozycji i kontestacji

⁴⁷³Należy tutaj przypomnieć koncepcję "sztuki osobistej" P. Kowalewskiego, czy koncepcję "sztuki podziwu" R. Woźniaka lub program "reaktywowania karnawału w sobie" R. Grzyba. Wszystkie one podkreślały niezgodę na ograniczenia artystyczne, polityczne i społeczne twórczości, propagowały wyzwoleny spod nich jej model realizowany przez nieskrępowaną nimi jednostkę.

⁴⁷⁴Zobacz przede wszystkim: Rorty R., *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, 1989.

układu, jaki ówczasnie zaistniał. Po drugie młode pokolenie zmuszone było do zajęcia innej postawy wobec sytuacji społecznej wywołanej stanem wojennym od "środowiska artystów przykościelnych", ponieważ ich sztuka (" nowa ekspresja", którą uprawiała ówczasnie większość debiutantów) była przeciwstawieniem dotychczasowej twórczości środowisk związanych z Kościołem (różne nurty abstrakcji, performance, minimalizm). Dodatkowo w specyfikę młodej sztuki - "neobrutalizmu", "nowej ekspresji" - wpisana była prowokacja, kontestacja, radykalizm postawy artystycznej i związki z subkulturową estetyką, które to własności czyniły tę twórczość niepodatną na wykorzystywanie w roli estetycznej wykładni narodowych tradycji i ideologii ówczesnej opozycji.⁴⁷⁵ Młodzi artyści, z nielicznymi wyjątkami, znaleźli się więc na zewnątrz podziału, który przebiegał ówczesne życie społeczne i artystyczne i który określał dozwolone strategie działania. To wyrzucenie poza procesy, które kreowały atmosferę i kształt życia artystycznego na początku lat 80-tych, połączone z wymogami jakie stawia instytucja debiutu implikowało radykalna odmienność postaw społecznych i artystycznych młodego pokolenia artystów. *Grupa* korzystała z tej sytuacji podwójnie, ponieważ nie dość, że wpisywała się ona w kontestacyjny ruch "młodego malarstwa", który był widzialny społecznie ze względu na swoją sprzeczność z interesami większości środowiska, to dodatkowo tę widzialność intensyfikowała, podkreślając własną odrębność wobec " młodych dzikich". W rzeczywistości więc jej członkowie, kontestując kontestujących politycznie i artystycznie, usytuowali się zarówno " pomiędzy" artystami " przykościelnymi" i " kolaborującymi", jak i pomiędzy " tymi pierwszymi" a " młodymi dzikimi". To spiętrzenie kontestacji było jednak działaniem afirmatywnym, nastawionym na budowanie alternatyw wobec całego układu spajającego ówczesny świat artystyczny, alternatyw opartych na samodecydowaniu i autokreacji. Pokoleniowa zmiana warty wywołana pojawieniem się " nowej ekspresji" i nowa strukturyzacja środowiska związana z pojawieniem się ruchu "artystów przykościelnych" zostały przez członków *Grupy*, która w istocie kontestowała oba środowiska, wykorzystane jako narzędzie budowania własnej, indywidualnej, niezależności. W tym sensie formacja ta jest przykładem pozytywnego rozumienia idei subkulturowości. Chociaż wpisana jest ona w określony generacyjny i programowo ruch artystyczny, który jest alternatywą wobec układu dominującego (" nowi dzicy"), to już sposób konkretyzacji leżących u jego podłoża wartości, czy jego ideologii jest całkowicie zindywidualizowany i podporządkowany przede wszystkim postulatowi autokreacji, wypływa z prywatnie ustrukturyzowanej hierarchii istotności i służy ufundowaniu kontekstu w którym możliwe jest jej zachowanie. Podobnie, jak zaangażowanie społeczne nie

⁴⁷⁵Interesujący w tym kontekście jest status samej " Grupy". Jej członkowie bardzo często odzegnują się od jakiegokolwiek powinowactw ich twórczości z " nową ekspresją", ale jednocześnie pozycja jaka zajęli w polskim życiu artystycznym i rola jaką w nim odegrali była możliwa tylko dzięki wpisywaniu ich działań właśnie w ten nurt nowej sztuki. W pewnym sensie członkowie " Grupy" wykorzystali więc masowy ruch " młodej ekspresji", który pozwalał im przed wszystkim na zwolnienie od obowiązku określania się w oparciu o istniejący podział środowiska i był źródłem statusu " innego". " Nowa ekspresja" jednocześnie i generalnie pozwalała na neutralizowanie wagi odmienności strategii przyjętej przez " młodych" (ponieważ czyniła ją rodzajem zabiegu artystycznego _ "dzikość", " wygłup i drwina", " pastisz" nie były więc wyrazem postawy społecznej, ale formalnym chwytem zawartym w programie " neue wilde"), a z drugiej strony pozwalała artystom " Grupy", zaistnieć na mapie artystycznej Polski pomimo "świętokradczego" i " obrazoburczego" charakteru ich sztuki i bez ryzyka ostracyzmu, ponieważ wskazywała na " artystyczność" ich strategii.

wyklucza indywidualizmu i podmiotowości w określaniu jego form, tak funkcjonowanie w obrębie "pokoleniowego ruchu" nie wyklucza autokreacji, a w omawianym tu wypadku wręcz ją zakłada.

IV. Pomędzy sztuką, a życiem.

Interpretacja praktyki artystycznej poszczególnych członków *Gruppy*, jak i fenomenu jej samej, stanowiła ogromny problem dla krytyków i historyków sztuki. Liczba tekstów napisana przez autorów usiłujących sprostać temu zadaniu, świadczy, że było to także wyzwanie i próba zdolności interpretacyjnych i klasyfikacyjnych krytyki, próba, której podlegała również celowość tradycyjnego naukowego, lub eseistycznego mówienia o sztuce. Z tego doświadczenia, krytycy i historycy sztuki, z małymi wyjątkami, wyszli pokonani, choć z otwartym pytaniem o możliwość uprawiania swoich specjalności. *Gruppa* wprowadziła więc zamieszanie nie tylko w systemy reguł określających sposób funkcjonowania życia artystycznego, ale też unieważniała dyskurs, jakim usiłowała się ówczesna krytyka i same zasady oraz cel krytycznego mówienia i pisanie o sztuce na początku lat 80-tych. Nie mieściła się ona w takim ustawieniu dyskusji, w którym przeciwstawiano sobie sztukę "kolaborantów" i twórczość bojkotujących oficjalne ramy upowszechniania i uzupełniano ten prosty układ trzecią możliwością- epigońską sztuką młodych - naśladowujących artystów z kręgu "neue wilde", czy "neoekspresjonizmu".

Najbezpieczniej było umieszczać poczynania *Gruppy* w nurcie malarstwa neoekspresjonistycznego lub transawangardy. Świadczyły za tym podobieństwa formalne i stosowane chwytły wczesnej twórczości członków tej formacji, a także dalsza praktyka artystyczna niektórych z nich (przede wszystkim R. Grzyba), ale już zupełnie niezgodne z tą interpretacją były powody takiego sposobu malowania, motywacje twórcze, stosunek do własnej praktyki artystycznej. Powyższy sposób umiejscawiania *Gruppy* w artystycznej tradycji, zniekształcający intencje artystów, można rozpatrywać jako wyraz typowego dla polskiej krytyki stosunku do pojawiających się w ramach świata sztuki nowości: właściwą interpretację dzieła poprzedza poszukiwanie podobieństw ze sztuką zachodnią, a następnie rozpatruje się tak uprawomocnione dzieło jako wtórne wobec sztuki zachodniej, albo jako pozostające w dialogu z tą sztuką.

Co bardziej wnikliwi i pomysłowi krytycy, wyczuwający stylistyczną i ideologiczną odrębność twórczości członków *Gruppy*, poszukiwali innego klucza interpretacyjnego dla określenia miejsca, jakie zajmuje ona w ramach świata sztuki. Traktowano ją jako typowo postmodernistyczną tendencję zarówno w sferze ideowej, jak i stylistycznej, wyrastającą ze sprzeciwu wobec absurdałności i skończoności tendencji neoawangardowych i przemian kulturowych współczesnego świata⁴⁷⁶; wskazywano na podobieństwo postawy jej członków do postawy charakterystycznej dla kontrkultury (zniesienie granic pomiędzy sztuką a życiem, potrzeba kontestowania porządku, próba reaktywowania podstawowych, humanistycznych wartości niszczonej przez system, itp.)⁴⁷⁷; czasami sięgano jeszcze głębiej i udowodniano

⁴⁷⁶zobacz np. Giżycki M., *Malarstwo po malarstwie*, Mikinia E., *Nie-do-mowa*, oba teksty (w:) *Co słyhać*, op.cit.

⁴⁷⁷zobacz np. Sitkowska M., *Rewolta kontrolowana*, op.cit.

podobieństwa z postawą i ideologią romantyczną⁴⁷⁸; traktowano twórczość *Gruppy* jako odrodzenie malarstwa historycznego i zaangażowanego politycznie⁴⁷⁹. Te interpretacje również interesujące i oryginalne mogłyby zostać poszerzone o wiele innych (można wykazywać podobieństwa z niektórymi tendencjami i strategiami awangardowymi i neoawangardowymi, takimi jak: dadaizm, surrealizm, ekspresjonizm, Fluxus, happening, performance itd.; podobieństwa postaw niektórych członków *Gruppy* do programu wczesnego modernizmu⁴⁸⁰ itp.) Wszystkie te interpretacje również łatwo jest przyjąć, jak odrzucić, ponieważ artystyczna polifoniczność twórczości członków *Gruppy*, ciągle i nie określone żadnymi regułami jej ewoluowanie, dostarcza argumentów każdej ze stron. Mnogość uprawnionych interpretacji sprawia, iż *Gruppy* jest zjawiskiem nieuchwytnym dla obiektywizmu i jednocześnie czyni ocenę wartości i znaczenia realizowanej pod jej szyldem sztuki sprawą prywatną. Ta nieuchwytność interpretacyjna twórczości członków *Gruppy* sprawiła, iż ich dzieła stawały się niepodatne na instrumentalną manipulację związane zarówno z kontekstem artystycznym, jak i politycznym i stanowiły dodatkowo rodzaj "wizualnego pytania" stawianego przede wszystkim krytykom. Pytanie to dotyczyło adekwatności dotychczasowego modelu pisania o sztuce zakorzenionego z jednej strony w tendencjach artystycznych poprzednich dekad, szczególnie w konceptualizmie i metasztuce, a drugiej narodowej tradycji kulturowej. Malarstwo członków omawianej tu formacji nie mieściło się w ramach interpretacyjnych obu grup. Po pierwsze dowodziło, iż sztuka nie poddaje się językowej racjonalizacji, jest nieprzekładalna na język krytycznego dyskursu, ponieważ obraz wyraża to, czego nie sposób wyrazić za pomocą innego medium, szczególnie zaś w systematycznej analizie ikonograficznej lub metaartystycznej. Po drugie twórczość *Gruppy* zestawiona z konceptualizmem i towarzyszącym mu dyskursem krytycznym była rodzajem "reakcyjnej rewolucji" w sztuce. "Reakcyjnej", ponieważ przywracała ona ważność tradycyjnej mitologii artystycznej (twórca jako osoba docierająca tam, gdzie nie mają wstępu zwykli śmiertelnicy, jako jednostka pozostająca w stałym kontakcie z prawdą niemożliwą do odsłonięcia przez kogoś innego, jako człowiek, którym kierują irracjonalne impulsy, który nieustannie targany jest sprzecznościami itd.) oraz przywracająca również ważność tradycyjnego sposobu myślenia o sztuce. (a więc rozumienie dzieła w kategoriach epifanii objawiającej tajemnicę, niepowtarzalności i pojedynczości, nieprzekładalności i irracjonalności itd.). Twórczość członków *Gruppy* była jednocześnie "rewolucyjna", ponieważ po pierwsze odrzucała prawomocność i zasadność kontynuowania tendencji konceptualnych i metartystycznych i unieważniała dotychczasowy sposób myślenia o sztuce. "Rewolucyjność" ich sztuki wynikała również z faktu, iż urzeczywistniany w niej pozornie tradycyjny sposób myślenia o tworzeniu i dziele (określony wyżej kategorią "reakcyjności") nie był ani tradycyjny, ani tym bardziej nie był po prostu próbą reaktywowania modernistycznej perspektywy widzenia zjawisk kulturalnych, ale był raczej próbą napisania dla

⁴⁷⁸Brach-Czaina J., *Neobrutalizm*, (w:) *Co słyszeć?*, op.cit.

⁴⁷⁹Sitkowska M., *Temat polityczny*, op.cit.

⁴⁸⁰Ten trop potwierdzają teksty członków "Gruppy" w których wyrażają oni potrzebę docierania do wartości uniwersalnych w sztuce, absolutnych i ponad czasowych. Zobacz np. Pawlak W., *Tworzenie i niszczenie* (w:) *Co słyszeć*, op.cit., str. 109; Grzyb R., *Nieomal-nieosiągalne* (w:) *Oj dobrze już* nr 1/1984 i inne

artysty i sztuki nowego scenariusza lokującego się " pomiędzy" wszelkimi wielkimi ideologiami. Stąd obok powyższych elementów " reakcyjnych" jako niezbędny składnik występuje dystans wobec nich, kompilacyjny charakter artystycznej ideologii i skrajne jej zindywidualizowanie. W istocie więc w wypadku artystów skupionych wokół *Gruppy* dochodzi do deinstytucjonalizacji wszelkich systemów uprawamniających twórczość i sztukę i do sprowadzenia ich elementów do roli puzzli, które nie posiadają wzoru całości, ale z których w sposób indywidualny tworzy się konfigurację, określającą sposoby działania. Całość ta jest specyficzna, ponieważ jest niespójna i wewnętrznie sprzeczna, ale tylko wtedy, gdy jest oglądana z perspektywy systemów, z których pochodzą jej elementy, systemów poddanych presji bardziej generalnych społecznych zasad i reguł określających prawomocne sposoby kategoryzowania rzeczywistości. Dlatego też sztuka i twórczość osób związanych z omawianą tu formacją przestawała być w istocie praktyka społeczną, a stawała się czynnością egzystencjalną, prywatnym działaniem jednostkowym niepoddającym się typifikującym racjonalizacjom.

Sztuka tworzona w kręgu *Gruppy* niepoddawała się również interpretacji osadzonej w tradycyjnych kanonach kulturowych, ponieważ pomimo " reakcyjności" medium w jakim była realizowana (malarstwo) i wykorzystywania tradycyjnych wątków tematycznych i ikonograficznych podporządkowana była przede wszystkim określonymu powyżej procesowi deinstytucjonalizacji, a tym samym traktowała narodową tradycję i kulturę w sposób antysystemowy, wykorzystując jej elementy zgodnie z indywidualnymi potrzebami, a więc zmieniając całkowicie ich znaczenie. Taka strategia napotkała na charakterystyczną reakcję krytyki związanej z " nurtem przykościelnym". Twórczość *Gruppy* oglądana była i obiektywizowana w krytycznym dyskursie, jako reprezentująca nurt " Neue Wilde", a tym samym nie tylko omijano obowiązek indywidualnego rozpatrzenia i wysiłek zrozumienia dzieł omawianej tu grupy artystów, ale również dokonywano ich specyficznej klasyfikacji. Podciągnięcie *Gruppy* pod kategorię " nowi dzicy" nadawało skupionym wokół niej artystom status "innego", którego działania nie mają istotnego znaczenia, ponieważ są prowokacją, wyglupem, młodzieńczym buntem. Taki los spotkał również innych artystów z kręgu "Neue Wilde", a sama kategoria "nowej ekspresji" neutralizowała znaczenie związanego z nią ruchu, ponieważ prowadziła do rozpatrywania go w kategoriach pokoleniowego cyklicznego buntu młodego środowiska artystów, a więc jako oswojonego zjawiska socjologicznego związanego ze zmianą generacyjną, nie zaś w kategoriach artystycznych, czy politycznych.

Niezależnie od tych negatywnych konsekwencji funkcjonowania na marginesie ruchu " nowej ekspresji" opisana powyżej strategia unikania jednoznaczności i dowolności w korzystaniu z dostępnych kontekstów interpretacyjnych prowadziła do uznania równej prawomocności wszystkich powyższych sposobów rozumienia działań *Gruppy*, a więc do sytuacji w której prawomocny w istocie nie jest w pełni żaden z nich. Stąd konieczne jest bliższe przyjrzenie się znaczeniu, jakie miał kontekst społeczny i polityczny dla pojawienia się *Gruppy* i wzbogacenie dyskusji o tej formacji poprzez stosowania wobec jej działań pozaartystycznego kontekstu

interpretacyjnego,⁴⁸¹. Pozwala on postawić nowe pytania: o ważność opozycji sztuki i życia i możliwość powodzenia artystycznej interpretacji zjawiska *Gruppy*.

M. Sitkowska w przywoływanym już tekście "Rewolta kontrolowana", porównując działalność i postawy młodych malarzy z etosem kontrkultury pisze o nowej sztuce początku lat 80-tych: "Etos kontrkultury łamiącej bariery pomiędzy sztuką a życiem przerodził się (...) w swą osobliwą odwrotność : zastąpieniem życia sztuką " ⁴⁸². Tę intuicję potwierdzają również teksty członków *Gruppy*. Nieznośne ciśnienie sytuacji społecznej i politycznej w Polsce po ogłoszeniu stanu wojennego, absurdalność rzeczywistości, zamknięcie kanałów politycznej artykulacji, niemożliwość planowania przyszłości, przekształcenie polskiego świata sztuki w "rezerwat", sprawiają, iż motywem tworzenia i punktem odniesienia tego, co powstaje, nie są wąskie artystyczne wartości i kryteria, ale rzeczywistość i problematyczność funkcjonowania w niej. Powstanie *Gruppy* i obranie niestarannego, pospiesznego malowania za główne narzędzie wypowiedzi, nie wynikają z przemian definicji sztuki, poszukiwania nowej formy dzieła, nie są też próbą ukonstytuowania nowej tendencji. Sztuka zastępuje życie, malowanie jest "malowaniem dla uratowania siebie" ⁴⁸³, wyrażaniem uczucia wobec bliskiej osoby⁴⁸⁴, jest szansą na odrodzenie normalnych stosunków międzyludzkich, szansą na pojawienie się śmiechu ⁴⁸⁵, zaczarowaniem w kuriozalne twory symboli totalitarnego porządku, walką z ograniczeniami i szansą na tworzenie własnego niepowtarzalnego świata, niezależnego od wielkich metanarracji⁴⁸⁶. Malowanie jest więc wszystkim, co pozwala normalnie żyć, opisać siebie i świat w dowolny sposób, jest utopią życia i sposobem na życie, jego substytutem, jest wszystkim oprócz sztuki nazwanej i zamkniętej w określającej jej możliwości kategoriach tendencji, stylu lub kierunku. Artyści *Gruppy* rzadko mówią o tym, co robią, jako o sztuce. Paradoksalnie sztuka nie jest też najistotniejszą wartością w ich praktyce twórczej⁴⁸⁷. Jasno artykułowane jest przez nich odrzucanie autoteliczności sztuki, staje się ona środkiem przetrwania, sposobem na życie. Tym, co dominuje nie jest chęć tworzenia sztuki, ale potrzeba opowiadania, wypowiedzi, samego malowania. Ta potrzeba wpływała wprost z ograniczania innych sposobów artykulacji w przestrzeni publicznej, a jej zaspokojenie jest konsekwencją odkrycia formy ekspresji, która nie pociąga za sobą koniecznego zniewolenia- ani ze strony państwa, ani ze strony środowiska, skrupowanego bojkotem i określającego dozwolone środki wypowiedzi i jej cel. Tą formą jest malowanie obrazów, które są pastiszem i drwiną zarówno z

⁴⁸¹Taki sposób interpretacji "Gruppy" był niejednokrotnie realizowany, często z doskonałym rezultatem. Myśle tu przede wszystkim o tekstach M. Sitkowskiej, M. Giżyckiego, R. Stanisławskiego i innych. Równie często ograniczano się do konstatowania faktu iż "Grupę" "kształtowała nie tylko sytuacja artystyczna, ale także polityczna, czy społeczna.

⁴⁸²Sitkowska M., *Rewolta kontrolowana* (w:) *Co słyhać*, op.cit, str.20.

⁴⁸³Zobacz Pawlak W., *Niszczenie...*, op.cit.

⁴⁸⁴Zobacz Modzelewski J., *Pełnia szczęścia*, *Oj dobrze już* nr2/1984

⁴⁸⁵Zobacz Grzyb R., *Jak ja sobie czasem myślę o malarstwie*, *Oj dobrze już*, nr 1/1984.

⁴⁸⁶Ten motyw szczególnie widoczny jest w refleksji i twórczości W. Pawlaka

⁴⁸⁷Znamienne w tym kontekście jest częste podkreślanie przez członków Gruppy pozartystycznych powodów powołania tej formacji- wśród przyczyn oprócz ciśnienia sytuacji społecznej i potrzeby wspólnego przebywania ze sobą wymieniane są- hodowla rybek akwariowych, wspólne treningi karate, powinowactwa rodzinne.(zob np. blok tekstów poświęconych Gruppie- *Artelier*, nr 1/ 1993, op. cit.). Sztuka, paradoksalnie, nie jest więc, ani jedynym, ani głównym powodem powołania formacji artystycznych.

kanonów ikonograficznych, jak i z rzemiosła. Obrazy członków *Grupy* malowane są pospiesznie, bez dbałości o precyzję i warsztat, ich tematyka jest często absurdałna, a obrazy wypełnione są scenami niegodnymi tego gatunku sztuki.

Nieważne jest, co się mówi i jak się mówi, nieistotny jest efekt końcowy, ale motywy i to co pomiędzy nimi a dziełem. Sztuka staje się używaniem farb i pędzla, nie zaś idea, która ukierunkowuje ich stosowanie. Maluje się nie po to, aby ustanawiać nową modę, styl, czy tendencję, ale po to, aby być, rozmawiać z drugą osobą, aby oswoić świat, aby dobrze się bawić, głęboko i istotnie przeżywać⁴⁸⁸. Malowanie jest hedonistyczna przyjemnością pozbawioną szacunku i godności, czy jak mówi W.Pawlak, zajęciem równie trudnym, ale wymagającym mniej powagi niż malowanie furtki, sufitu, parapetu⁴⁸⁹. Wtórzy mu w tym przeświadczeniu R. Grzyb : "(...) malować tak, żeby było ładnie albo brzydko. Bez dupościsku, zwyczajnie. (...) Co za tym idzie, jakie następstwa? Chociażby to, że nie trzeba chodzić koło malarstwa w sutannie, że obraz nie musi być umieszczony na ambonie sztuki. A malarz nie musi ukrywać sobą samym słabizn malarstwa. Może mówić o nich z podniesionym czołem (...). Choć bawi mnie ono swoimi nieporadnościami widzę też jego skromne zalety, jak mieszanie farb, dotykanie płótna pędzlem. (...) Poza tym naprawdę lubi sobie czasem pomachać pędzlem."⁴⁹⁰ Trudno znaleźć w artykułowanych przez członków *Grupy* motywacjach twórczych jakiegokolwiek związku z tradycyjną ideologią artystyczną, takimiż wartościami, funkcjami i celami. Jeżeli sztuka pojawia się jako punkt odniesienia twórczości to prawie zawsze w kontekście socjologicznym, jako pretekst wyrażenia niezgody na negatywne strony funkcjonowania świata artystycznego: koniunkturalizm, podążanie za nowinkami, klikowość i wzajemne adorowanie, nabożną powagę wobec dzieł bezwartościowych, ale uznanych. W wypadku sztuki polskiej tym punktem odniesienia motywacji twórczych i postawy stają się podobne aspekty, ich listę uzupełnia: niezdolność do poradzenia sobie z rozpięciem pomiędzy wschodem i zachodem, koniunkturalizm sztuki przykościelnej, schizofreniczność sytuacji artystów zrodzona przez instytucję bojkotu, chałturnictwo itd. .

Praktyka artystyczna i twórczość członków *Grupy* jest więc przede wszystkim "antykulturowa", w takim sensie jak antykulturowa jest twórczość Dubuffet'a. Chociaż punktami jej odniesienia są konkretny kontekst społeczny i polityczny, wydarzenia rozgrywające się w przestrzeni publicznej i towarzysząca im atmosfera, to ich znaczenie zostaje zneutralizowane poprzez ich oglądanie z perspektywy jednostki przeżywającej je w sposób indywidualny i niepowtarzalny. Tak rozumiana sztuka jest więc, ani nie głównym ani nie jedynym, narzędziem pozwalającym poznawać świat i radzić sobie w nim, jest prawie biologiczną czynnością, z istoty nie poddającą się presji kulturowych reguł i wartości⁴⁹¹.

⁴⁸⁸" Dystans wobec formy-nie traktować roboty jako wielkiej, bezwzględnej wartości, ale jako taką sobie wartość poprzez to, że w związku ze mną i z tym, co tutaj i teraz"(Grzyb R., *Nieomal-nieosiągalne*, op.cit) "Sens tego, co robię tkwi w tym, co robię"(Kowalewski P., *Odejdźcie od siebie samego zakamuflowane chichotem*, *Oj dobrze już*, nr 6/1986)

⁴⁸⁹Pawlak W., *Siedem dni i siedem nocy fikcji*, *Oj dobrze już*, nr 1/1984.

⁴⁹⁰Grzyb R., *Jak ja sobie czasem myślę o malarstwie*, op.cit

⁴⁹¹Antykulturowość sztuki artystów związanych z "Grupą" wynika więc z faktu iż ich praktyka artystyczna nie porządkuje, ani nie korzysta wprost i zgodnie z istniejącymi znaczeniami, z systemów wartości opisujących kanon

Artyści związani z *Grupą* zastąpili życie sztuką, ale po uprzednim odebraniu jej autoteliczności, po udowodnieniu, że niemożliwe jest jej uprawianie w czasach, kiedy z trudnością walczy się o zachowanie siebie. Ich praktyka artystyczna symuluje więc zarówno egzystencję, jak i sztukę, nie będąc w istocie żadną z tych aktywności. Stąd również wynikają problemy interpretacyjne twórczości członków *Grupy*. Dotyczą one jednak nie tylko prób ogólnej klasyfikacji podejmowanych przez nich działań, ale również interpretacji poszczególnych dzieł. Jak bowiem, posługując się tradycyjnymi środkami w postaci dostępnego nam uniwersum symbolicznego, zinterpretować takie obrazy, jak: " Człowiek bestia czyści sznurek" (J.Modzelewskiego), " Zjadacz kucyków w autobusie polskim" (R.Grzyba), " Nikt, nigdzie, nic" (R.Woźniaka), " Samotny pływak w jednym bucie" (M.Sobczyka), czy "Łamanie szklanych rurek " (W..Pawlaka). Pozorna oczywistość, szczególnie wczesnych dzieł, posługiwanie się emblematycznymi symbolami, przedstawianie najprostszych sytuacji egzystencjalnych wcale tego zadania nie ułatwiają. Ich zrozumiałość ginie pod wpływem gry jaka jest z nimi prowadzona. Ta gra toczy się przede wszystkim z językiem, z potoczym sposobem jego stosowania, z przyzwyczajeniami i kliszami językowymi. Świat przedstawiony jest w pracach *Grupy*" za pomocą znajomych nam znaków i symboli, poprzez realistyczne odwzorowanie jego poszczególnych elementów. Nie potrafimy jednak rozpoznać w tych pracach spójnej opowieści, dzięki której te elementy posiadają znaczenie, ich znajome kształty stają się obce i niezrozumiałe, nie mamy już pewności, czy na pewno o nasz świat chodzi. Ten rodzaj strategii był szczególnie destrukcyjny dla ówczesnie prawomocnych strategii kategoryzowania rzeczywistości, a tym samym funkcjonował w roli jednego z nielicznych środków umożliwiających zachowanie podmiotowości i tożsamości. Kategorie poznawcze konstytuujące świadomość społeczną na początku lat 80- tych były bowiem nie tylko " czarno-białe", nie tylko zyskiwały swoją moc i znaczenie poprzez skonstrastowanie ich z przeciwstawnymi jej wartościami, ale również narzucały bezpośrednie oceny określonych zjawisk i to oceny kategoryczne i absolutne. Można więc stwierdzić generalnie, iż sposób kategoryzowania rzeczywistości i jej rozumienia, a także wypływające z nich działania poddane były presji ideologicznego kontekstu ukonstytuowanego poprzez skonstrastowanie dwu sprzecznych systemów wartości, systemów, które rościły sobie prawo do uniwersalności. Takie narzędzie poznawcze i normatywne nie pozwalało członkom żadnej ze stron ówczesnego konfliktu na zachowanie podmiotowości myślenia i działania, ponieważ wiązały te aktywności z ich kategoryczną kwalifikacją moralną. Dlatego też najbardziej efektywną strategią rozluźniania tego związku było wykazywanie relatywności i " przygodności" obu powyższych systemów wartości., sprowadzania ich do roli elementów, którymi można w sposób prywatny manipulować, unieważniając tym samym moc ich absolutności.

Członkowie *Grupy* zarówno w odniesieniu do idei sztuki, przynależnego jej uniwersum znaczeń wartości i symboli, jak również wobec życia i egzystencji prowadzą tę samą grę-grę z językiem.

kulturowy danej wspólnoty. Jest więc nie tyle narzędziem instytucjonalizacji kategorii poznawczych i normatywnych obowiązujących w tej wspólnocie, co narzędziem, którym posługuje się jednostka podważająca ich prawomocność w procesie poznawania świata w sposób prywatny i nieprzekładalny.

Językiem, który odpowiedzialny jest za kształt obu tych elementów rzeczywistości oraz ich wzajemne relacje. Ich twórczość, artystyczne i życiowe postawy uderzają wprost w dany nam przez niego sposób uporządkowania świata, który nieodwołalnie nadaje również kształt naszemu sposobowi myślenia o nim, a poprzez to jest również podstawą działania i głównym ograniczeniem jego dowolności. Te grę można dookreślić przypominając sposób rozumienia metafory przez Dawidsona, a za nim R.Rorty'ego⁴⁹², nie posiada ona znaczenia, nie przekazuje informacji, dlatego, iż nie przynależy do gry językowej określonego rodzaju, ale jest wtrąceniem, w odniesieniu do niej niemożliwe jest mówienie o wartości logicznej, przekładzie na stosowany w danej grze językowej słownik. Właśnie w takim sensie obrazy członków *Gruppy* są metaforyczne; posiadają ogromną moc oddziaływania, ale nie daje się ich przełożyć, nie można opowiedzieć dokładnie o czym są, co mówią. Twórczość *Gruppy*, posługując się w dalszym ciągu narzędziami dostarczonymi przez R. Rorty'ego, jest metaforyczna, jest napisana w innym słowniku niż ten do którego przyzwyczaiła nas zarówno sztuka, jak i potoczność. W tym nowym słowniku napisane są zarówno rolę artystów i sztuki, jak i scenariusze powinności egzystencjalnych. To w nim również opisana jest sama rzeczywistość. Nowość słownika nie polega na tym, że mówi się za pomocą nowych słów, ale na tym, że w inny sposób porządkuje on nasz sposób myślenia o rzeczywistości. Nowy słownik *Gruppy* unieważniał dyskusję pomiędzy awangardą a tendencjami postmodernistycznymi, opozycję pomiędzy sztuką a życiem, artystą kolaborującym z systemem i opozycyjnym, pomiędzy absurdem a odpowiedzialnością. *Gruppy* umiejscawiając swoją twórczość pomiędzy tymi opozycjami, nie tylko uniemożliwiła ich stosowanie, jako narzędzi interpretacyjnych dla rozumienia jej samej, ale również przyczyniała się do ich ostatecznej destrukcji.

⁴⁹²Zobacz Rorty R., *Contingency...*, op.cit, rozdział I.

V. Pomiędzy wspólnotą, a indywidualizmem.

Gruppa powstała pod koniec 1982, jako projekt zrodzony z okazji przygotowywanej wystawy "Las, góra, a nad górą chmura" ("Dziekanka", 14-21.01.1983), wystawy indywidualnych, odrębnych artystycznie i światopoglądowo artystów. Nazwa, jaką przyjęło to ugrupowanie, jak stwierdza M. Sitkowska⁴⁹³ była "(...)ironicznym potwierdzeniem faktu, iż są (Grzyb, Kowalewski, Modzelewski, Pawlak, Sobczyk, Woźniak- m. k.) w ten sposób - jako grupa - identyfikowani przez środowisko". Nazwa ta jednak, jak i sama grupa wydają się być rodzajem kamuflażu, maską założoną dla zmylenia przeciwnika lub dla potrzeby wprowadzania powszechnego zamieszania. Przeciwno temu, że *Gruppa* była grupą, świadczą zarówno wypowiedzi jej domniemych członków, różnice ich postaw artystycznych i światopoglądowych, stosunki panujące pomiędzy nimi, jak również ich dalsze losy po rozwiązaniu *Gruppy*.

Na pytanie zadane przez Z. Kwiatkowskiego w jego pracy dyplomowej: Czy jest to grupa?⁴⁹⁴ - odpowiedzi są całkowicie odmienne, ale łączy je wyrażanie potrzeby zachowania odrębności: R. Grzyb stwierdza, że nie łączy ich wspólny artystyczny program, ale podobna wrażliwość; J. Modzelewski i P. Kowalewski stwierdzają wprost, że nie jest to grupa i obawiają się takiego potraktowania ich wspólnej działalności; W. Pawlak stwierdza, że wystawia pod szyldem *Gruppy*, bo sam bałby się prezentować swoje prace w czasie trwania bojkotu; R. Woźniak z kolei stwierdza, że wystawia nie dlatego, że ma znajomych z którymi może to robić, ale dlatego, że maluje. Wypowiedzi te wzmacniają inne teksty wyrażające programowo skrajny indywidualizm, walkę z innymi o zachowanie siebie, potrzebę kreowania własnego, niepowtarzalnego świata⁴⁹⁵.

Dopełnieniem chaosu interpretacyjnego, jaki rodzi problem wspólnotowego charakteru *Gruppy* są te wypowiedzi jej członków, w których funkcjonowanie w ramach grupy traktowane jest jak ogromna i niepowtarzalna wartość, jedyny ratunek w czasach absurdu⁴⁹⁶.

O powstaniu *Gruppy* z pewnością decydował czas i miejsce jej pojawienia się. Sytuacja w jakiej znalazło się polskie społeczeństwo na początku lat osiemdziesiątych doprowadziła do przeniesienia zainteresowania jego członków z płaszczyzny publicznej na prywatną, czego efektem było między innymi podniesienie statusu rodziny i grupy najbliższych przyjaciół w hierarchii istotności, "prywatyzacja" polskiego społeczeństwa. W ramach tego syndromu można umiejscawiać również przyczyny powstawania *Gruppy*, ale już nie przyczynę konkretnych poczynań jej członków. *Gruppa* z pewnością powstała z potrzeby wspólnego przebywania i działania, one z kolei ułatwiały rozwiązywanie problemów organizacyjnych związanych z praktyką artystyczną, umożliwiały tworzenie niezależnego i niezwiązanego

⁴⁹³*Gruppa 1982-1992*, katalog wystawy retrospektywnej, op.cit., str. 51.

⁴⁹⁴ibidem., str. 53-54.

⁴⁹⁵Por. Pawlak W., *Odczyt o abnegacji - Oj dobrze już*, nr 1, wiosna 1984; Pawlak W., *Przeciwko sobie, Oj dobrze już*, nr4/ wiosna 1985; Kowalewski P., *Odejdźcie od siebie samego z zakamuflowanym chichotem*, op.cit.; Grzyb R., *Nieomal- niemożliwe*, op.cit.

⁴⁹⁶zobacz np. Pawlak W., *Dzień i noc wartości pozytywnych(wokół wolnej woli, Oj dobrze już*, nr 1/1984.

ograniczeniami politycznymi lub koteryjnymi kontekstu obiektywizacji dzieła, dawały siłę i odwagę. Ku takiej interpretacji skłaniają się również członkowie *Gruppy*, podkreślając wagę przyjaźni i związku z drugą osobą. Jednocześnie ich wspólnotowość jest raczej krytycznym wobec niej komentarzem, ćwiczeniem na uwalnianie się z jej potrzeby, niż jej rzeczywistą realizacją. Bycie w grupie nie jest więc celem, ale środkiem, drogą do samookreślenia, tworzy się ją po to, aby się z niej uwalniać. Dodatkowo prywatność o jaką walczą członkowie *Gruppy* nie jest, jak w wypadku wielu członków polskiego społeczeństwa na początku lat 80-tych symbolem odmowy uczestnictwa w życiu publicznym, czy miejscem do którego się zeń ucieka, ale neutralnym ideologicznie środowiskiem życia jednostki, którego istotnym elementem jest także działanie na płaszczyźnie ponadindywidualnej.

Większość grup artystycznych, jakie znamy z historii, sztuki powstawała dla realizacji wspólnego programu artystycznego lub społecznego. W wypadku *Gruppy* mamy do czynienia z kolejnym paradoksem. Najczęściej traktowano ją bowiem jako sztandarowe ugrupowanie polskiej odmiany "Neue Wilde", formację jednolitą artystycznie i światopoglądowo, ale takiej interpretacji przeczą zarówno programowe wypowiedzi jej członków, jak i ich dzieła. Niemożliwym wydaje się, nawet przy najbardziej elastycznej interpretacji, zrównanie jako jednolitych formalnie "dzikich" i bajkowych obrazów Grzyba i minimalistycznych w formie obrazów Modzelewskiego, czy Pawlaka, podobnie, jak niemożliwe do pogodzenia jest nastawienie R.Grzyba na poszukiwanie prawdziwych wartości, przyjaźni, związku z drugą osobą i skrajny indywidualizm Pawlaka, czy traktowanie własnej twórczości jako szansy na uratowanie malarstwa jako gatunku artystycznego (Sobczyk, Woźniak) i jednoczesne stosowanie jej jako głównego narzędzia destrukcji malarstwa, jako gatunku (Pawlak, Kowalewski). Członkowie *Gruppy* nigdy nie sformułowali wspólnego programu, trudno go również odnaleźć jego ślady w ich praktyce artystycznej. Znacząca jest natomiast ilość ich indywidualnych samookreśleń, świadcząca o potrzebie zaznaczenia własnej odrębności. Podsumowując dyskusję o wspólnym programie artystycznym można przypomnieć wypowiedź R. Woźniaka z cytowanej już pracy dyplomowej Z. Kwiatkowskiego: "Wspólne cechy plasowałbym raczej w sferze osobowości w ogóle, a nie w twórczości, w śladach"⁴⁹⁷. To stwierdzenie odnajduje swoją egzemplifikację w niektórych wystąpieniach *Gruppy*, w których wspólne przebywanie było istotniejsze od uzyskiwanych efektów artystycznych⁴⁹⁸. Sprowadzanie różnorodności postaw artystycznych i światopoglądowych członków *Gruppy* do jednolitej, choć pojemnej formuły "Neue Wilde", wydaje się być (oprócz neutralizowania znaczenia ich działalności o którym pisałem powyżej), przede wszystkim wyrazem lenistwa myślowego krytyków i historyków sztuki, a także narzędziem leczenia typowo polskiego "kompleksu nienadążania" za obowiązującymi w świecie zachodnim artystycznymi modami.

Gruppa wydaje się być raczej zbiorem indywidualuów niż grupą, zbiorem powstałym pod wpływem wspólnego doświadczenia, jakim była atmosfera i warunki życia początku lat

⁴⁹⁷*Gruppa...*,op.cit., str.54

⁴⁹⁸Mam tu na myśli wstęp do tzw. "pierwszego zamknięcia"(Wystawa "Uchylenie rąbka tajemnicy z tradycyjnego warsztatu malarskiego-galeria "Dziekanka", styczeń 1985), pobyt na "Group Art Work -87 w Kassael, odwiedziny na "Strychu" w lutym 1985 i inne.

osiemdziesiątych. Nie jest to jednak typowa wspólnota eskapistyczna, ponieważ jej członkowie nie sprowadzają jej roli przedmiotu samookreślenia wobec tego, co na zewnątrz, nie jest ona również przedmiotem identyfikacji. To, co ich łączy jest jednocześnie tym z czym najsilniej walczą.

Mała grupa, przeciwstawiona systemowi, stała się najbardziej popularną kategorią myślenia o społeczeństwie polskim poprzedniej dekady, zarówno w refleksji socjologicznej, jak i w krytyce artystycznej. Kategoria bardzo poręczną, bo jej stosowanie nie tylko ujednotaczało różnorodność podpadających pod nią zjawisk, ale także nadawało im znaczenie, które umiejscawiało je po stronie przeciwnej systemowi, po stronie takich wartości, jak autentyczność, miłość, przyjaźń, prawda, wspólnota itd.. Ta kategoria była szczególnie uciążliwa dla takich zjawisk, jak *Gruppa* i przeciwko niej jej członkowie z całą premedytacją występowali. Ich celem nie była jednak destrukcja tych wysoce humanistycznych wartości, ale próba indywidualnego ich przeżycia i reinterpretacji, samookreślenie się we własnym i niepowtarzalnym słowniku.

Gruppa, jak wskazuje A. Rottenberg⁴⁹⁹, ale o czym świadczą również wypowiedzi jej członków w których wyrażają oni oceny twórczości swoich kolegów⁵⁰⁰, pełniła również inną ważną funkcję- była substytutem krytyki, funkcjonowała jako pierwsza i najważniejsza instancja oceny twórczości. W *Gruppie* brakuje układów typowo grzecznościowych, które często towarzyszą ugrupowaniom artystycznym, na ich miejscu pojawia się surowa i czasami bezwzględna wzajemna i towarzysząca na bieżąco wszystkim członkom omawianej tu formacji, krytyka. Fakt, iż *Gruppa* funkcjonuje w roli substytutu instytucji świata sztuki, które pośredniczą pomiędzy widzami i artystami i odpowiadają za selekcję, wybór i ocenę dzieł, nie prowadził jednak do rozluźnienia wewnętrznych więzi, ale przeciwnie był istotną podstawą ich budowania i gwarantem autentyczności związku, który był ich konsekwencją.

Gruppa stała się grupą również, jako ironiczny komentarz do nieumiejętności traktowania jej członków jako indywidualów, niezdolności do postrzegania ich jako samodzielnych i całkowicie ukształtowanych artystów. Jej powołanie można więc postrzegać także jako próbę napisania nowego scenariusza dla sposobu funkcjonowania wspólnoty w ogóle, scenariusza pełnego sprzeczności i absurdów, ale pozwalającego wspólnie tworzyć, wspólnie przeżywać świat i być razem, choć jednocześnie zachować pełną indywidualność sposobu bycia, przeżyć i twórczości. Pozwalającego powołać wspólnotę, która nie ujednotacza, ale wzmacnia różnice pomiędzy jej członkami.

⁴⁹⁹ zob. *Gruppa w Zachęcie- tylko inaczej...*(rozmowa z And Rottenberg- E. Grygiel), op. cit.

⁵⁰⁰ zob. np. cykl wywiadów z członkami Grupy przeprowadzonych przez J.Ciesielską, *Artelier*, nr 1/1993, op.cit.

VI. Pomiędzy samizdatem, mecenatem państwowym, kościelnym, a rynkiem sztuki.

Instytucjonalną i organizacyjną sytuację artystów w Polsce początku lat wyznaczało kilka sprzecznych ze sobą, ale powszechnie dostępnych instytucjonalnych systemów obiektywizacji dzieła, na które składały się zarówno "społeczne ramy upowszechniania sztuki"⁵⁰¹, jak i systemy finansowania praktyki artystycznej, krytyka i publiczność. Na skutek nałożenia się po wprowadzeniu stanu wojennego, tego co polityczne i artystyczne, "świat sztuki" uległ rozdrobnieniu na rywalizujące ze sobą o społeczną przestrzeń i miejsce w społecznej świadomości systemy instytucjonalne: państwowy, kościelny, prywatny (w dwu odmianach: podporządkowanej rodzącemu się rynkowi sztuki i samizdatowej, której modelowym przykładem była "Kultura Zrzuty" i "Strych"). Ten rozpad prawie jednolitego w poprzednich dekadach "świata artystycznego" nie wynikał z pojawienia się powyższych jego odmian (ponieważ wszystkie one istniały już w latach 70-tych), ale na zaostrzeniu sprzeczności pomiędzy nimi. Uczestnictwo w którejkolwiek z nich nie było neutralne ideologicznie i politycznie, ale było samookreśleniem się w tych wymiarach, ostatecznie też wyznaczało miejsce w ramach środowiska artystycznego. Odrębność miejsca upowszechniania dzieła i źródła finansowania praktyki artystycznej określała zarówno postawę społeczną, jak i artystyczną, ta zaś wskazywała na odpowiedni kontekst instytucjonalny i interpretacyjny jakiemu one podlegały. To zamknięte koło zgodności praktyki artystycznej i instytucjonalnego systemu jej realizacji, którego szczelność wspomagana była istniejącymi w każdym z wymienionych powyżej systemów upowszechniania, mechanizmami cenzorskimi, uniemożliwiała zmianę kontekstu obiektywizacji, która nie byłaby jednoznaczna z zmianą interpretacji znaczenia dzieła, postawy politycznej, bądź społecznej artysty.

"Gruppa" w ten uporządkowany, ale klaustrofobiczny układ wprowadziła ogromne zamieszanie, zyskując jednak poprzez to swobodę, wyzbywając się pokusy łatwej, ale koniunkturalnej kariery w oparciu o którykolwiek z wymienionych systemów upowszechniania dzieła. Jej członkowie wystawiali w kościołach, zarówno w ramach wystaw typowo religijnych, jak i tych nacechowanych politycznie⁵⁰², ale jednocześnie doskonale zdawali sobie sprawę z ograniczenia możliwej formuły i tematyki dzieł prezentowanych w takim kontekście. Celowo również tę formułę rozsadzali, co ostatecznie doprowadziło do wspomnianego już wyżej konfliktu z kościelną cenzurą. Nie oznaczało to jednak zaprzestania współpracy z mecenatem kościelnym, ale do liberalizacji jego zasad. Artyści związani z *Gruppa* wielokrotnie w późniejszym czasie uczestniczyli w wystawach organizowanych przez niego, daleko jednak wykraczając poza obowiązującą w nich definicję sztuki i sposób interpretacji rzeczywistości.

⁵⁰¹Zobacz .Dickie G. , *Art and Aesthetic.An institutional Analysis*, London, 1974; tegoż, *The Art Circle:A Theory of Art*, New York 1984.

⁵⁰²Artyści związani z "Gruppa", co interesujące uczestniczyli w tak sprzecznych z ich sztuką i postawą wystawach, jak np. silnie nacechowane politycznie "Przeciw złu, przeciw przemocy. Wystawa dedykowana pamięci księdza Jerzego Popiełuszki"(Kościół w Mistrzejowicach ,luty 1985)

Członkowie *Gruppy* popierali również ideę bojkotu, czego konsekwencją był między innymi udział w wystawach organizowanych w kościołach i innych niezależnych formach prezentacji dzieła, a także korzystanie z niezależnych systemów organizacyjnych umożliwiających praktykę artystyczną. Uczestniczyli oni w zainicjowanej w 1983 roku akcji "Walizka", korzystali ze stypendialnej pomocy "Solidarności"⁵⁰³, bywali na "Strychu"⁵⁰⁴, sami organizowali wystawy i prezentacje. Jednocześnie jednak wykraczali poza równie ograniczające, jak wystawy w kościołach, zasady obowiązujące artystów popierających ideę bojkotu. Już u jego rozpoczęcia wywołali skandal wystawiając kolejno w instytucjach obłożonych nim (przede wszystkim w lubelskim BWA w 1983 roku). Zwieńczeniem tego procesu "kolaboracji" z państwowymi instytucjami były, udział w wystawie "Realizm radykalny, abstrakcja konkretna" (Muzeum Narodowe grudzień 1987-styczeń 1988) i retrospektywna wystawa *Gruppy* w Zachęcie w 1993 roku⁵⁰⁵. Nie sprzeciwiali się oni również zakupom ich dzieł przez państwowe muzea⁵⁰⁶, zaangażowani byli w pracę pedagogiczną w państwowych uczelniach artystycznych. Ta pozorna niekonsekwencja znajduje swoje wyjaśnienie w niektórych tekstach członków *Gruppy*, gdzie decyzje o wystawianiu w miejscach objętych bojkotem po części wyjaśnia niechęć do sekciarstwa, koniunkturalizmu i samozadowolenia środowiska "niezależnego" oraz ograniczeń jakie nakładają jego zasady, po części stawianie sztuki przed ideologią, a potrzeby malowania przed manifestowaniem postawy politycznej, po części zaś świadomością faktu, iż osoby prowadzące objęte bojkotem galerie nie mają z represyjnym systemem wiele wspólnego, świadomości iż związki towarzyskie są istotniejsze od opcji politycznej.

Pomimo samizdatowego etosu manifestowanego przez ubogość materiałów używanych w tworzeniu dzieł, zgrzebną estetykę pisma "Oj dobrze już" przez wspólne malowanie itd., i związków z kontrkulturą, *Gruppa* z pomocą A. Bonarskiego inicjowała pojawienie się w Polsce rynku sztuki z prawdziwego zdarzenia. Konsekwencją tego procesu komercjalizowania własnej praktyki artystycznej są współczesne losy członków *Gruppy* - zajmują się oni między innymi prywatną edukacją artystyczną, reklamą, działalnością edytorską itd.

Tak ogromna rozpiętość ideologiczna kontekstów upowszechniania w jakich partycypowali członkowie *Gruppy* miała kilka istotnych konsekwencji. Po pierwsze czyniła absurdalnymi konotacje polityczne związane z ich poszczególnymi odmianami i neutralizowała ich moc indentyfikacyjną. Poddane takiej próbie, jakiej poddawali je artyści związani z *Grupą* sprowadzone zostały do ich właściwej postaci, neutralnego narzędzia upowszechniania dzieła, odebrana została im moc "kolonizowania" sztuki dla własnych poza artystycznych potrzeb. Po drugie *Gruppa* funkcjonująca w tak wielu, różnych i sprzecznych ideologicznie systemach instytucjonalnych, wprowadzała tak wielkie zamieszanie w próbach lokalizowania jej członków w przestrzeni politycznej, jaka zaistniała w Polsce na początku lat 80-tych, że

⁵⁰³ np. stypendium J. Modzelewskiego i M. Sobczyka w Niemczech Zachodnich, październik- listopad 1984.

⁵⁰⁴ Spotkanie z artystami skupionymi wokół "Strychu" pt. "Idzie nowe, kolorowe...vel jak pomóc Jackowi Kryszkowskiemu", miało miejsce 16 lutego 1985 w siedzibie "Kultury Zrzuty" w Łodzi.

⁵⁰⁵ O kontrowersyjności tej decyzji, wynikającej z kontestatorskiego wizerunku "Gruppy", pisze Sitkowska M. w tekście: *Gruppa w Zachęcie, Format*, nr 1-2/1993.

⁵⁰⁶ Duże kolekcje dzieł członków *Gruppy* posiada Muzeum Narodowe w Krakowie, Warszawie i Muzeum Sztuki w Łodzi.

przestawało mieć sens jakiegokolwiek ich określanie w tym wymiarze. Po trzecie taka strategia upowszechniania dzieła była lekcją na temat ograniczeń, jakie stawia każdy z jego kontekstów. Świadomość ich istnienia dawała szansę na rozpoczęcie takiej gry z nimi, która pozbawiała je wagi. Po czwarte strategia ta dawała początek nowemu scenariuszowi roli artysty w Polsce, artysty, który potrafi być nawet wtedy, kiedy nie istnieje przeciwko czemuś, dla czegoś, lub dzięki czemuś. To bezpośrednie pobudzenie odpowiedzialności za siebie i za własną twórczość było czymś nowym w powojennej historii polskiej sztuki, której istotną cechą było zrzekanie się jej na rzecz różnego rodzaju idei, grup lub instytucji. Artysty związani z *Grupą* nie potrzebowali już naczelnej wartości, patrona, lub niewolącego ich tyraństwa, aby tworzyć i wystawiać, sami próbując pisać swoją opowieść i być za nią odpowiedzialni.

VII. Pomiędzy pokoleniowością a indywidualizmem.

Strategie upowszechniania sztuki stosowane przez *Gruppę*, jak i specyfikę praktyki artystycznej jej poszczególnych członków, z pewnością ukształtowała specyfika sytuacji ich debiutu. Specyfikę tę ukształtowały przede wszystkim wszechobecność polityki i upublicznienie życia prywatnego, ale również zachwianie dotychczasowej struktury świata artystycznego. Podział, który zdominował życie artystyczne na początku lat 80-tych, a więc dychotomia- " kolaboranci"- " bojkotujący", był przyczyną interesujących zmian dotychczasowej hierarchii porządkujących świat sztuki i jego podziałów generacyjnych.

Z dnia na dzień, po wprowadzeniu stanu wojennego, zniknęły wyraźne dotychczas granice oddzielające poszczególne pokolenia i związane z nimi tendencje artystyczne, zniknęły więc również wynikające z nich antagonizmy. Z dnia na dzień nieznani dotąd artyści stawali się najważniejszymi z twórców, a dotąd powszechnie uznawani znikali z życia publicznego. Ponieważ po wprowadzeniu stanu wojennego przerwana została ciągłość praktyki artystycznej większości twórców, a sama sztuka utraciła wówczas swoją, tak charakterystyczną dla poprzednich dekad, autoteliczność, to musiały ulec zmianie również zasady rządzące strukturyzacją środowiska artystycznego i możliwe modele karier artystycznych. Przede wszystkim wzrosła rola publiczności jako opiniotwórczej agendy, ale przywrócono również aktualność takim wartościom jak : odpowiedzialność, zaangażowanie, zobowiązanie wobec społeczeństwa, posłannictwo społeczne sztuki itd.. Nowa strukturyzacja środowiska i nowe funkcje, jakimi została obciążona sztuka, prowadziły również do ufundowania nowego kontekstu instytucji debiutu. Podstawą cechą tego kontekstu na początku lat 80- tych była jego nieokreśloność. Nieokreśloność ta wynikała przede wszystkim z faktu dewaluacji dotychczasowych autorytetów, których twórczość zweryfikowała nowa sytuacja polityczna i społeczna, oraz z niestabilności nowych instytucji oceniających, wynikająca z poczucia ich tymczasowości i podejrzania o koniunkturalizm. Młoda generacja rozpoczynająca kariery artystyczne na początku lat 80- tych, zastawała więc starsze pokolenia "zdychtomizowane" politycznymi regułami życia artystycznego, a ponieważ debiut jest przede wszystkim samookreśleniem się artystycznym, a nie politycznym, to przed młodymi twórcami stawały bardzo trudne, głównie etyczne, wybory.

Nieokreśloność powyższa wynikała również z politycznego nacechowania instytucji zajmujących się obiektywizacją dzieł sztuki, a więc również inicjowaniem artystycznych karier. To polityczne nacechowanie, jak wspominałem wcześniej dotyczyło w tej samej mierze państwowych ram upowszechniania, jak i tych, które związane były ze środowiskami niezależnymi i z Kościołem. W takiej sytuacji postawy artystyczne były również samookreśleniem się politycznym, a decyzja o wyborze miejsca debiutu jednoznacznie kwalifikowała moralnie.

Inną przyczyną nieokreśloności było zdestruowanie na początku lat 80-tych tradycyjnego mechanizmu, czy wręcz instytucji, " pokoleniowej zmiany warty". Kontestacja starszego

pokolenia, która była integralnym elementem tego procesu począwszy co najmniej od lat 60-tych, na początku lat 80-tych stała się dwuznaczna.

Dwuznaczność tego działania wynikała z faktu, iż kontestacja poprzednich pokoleń, szczególnie tych związanych ze środowiskami opozycyjnymi, po wprowadzeniu stanu wojennego była jednoznaczna z rozbijaniem jednolitości tego środowiska, jednolitości niezbędnej dla zachowania sensu bojkotu, a także uderzała w opcję polityczną i system wartości stojących u podstaw ruchu społecznego związanego z "Solidarnością". Podobnie dwuznaczne było powoływanie się na tradycję artystyczną, która określała starsze pokolenia do początku lat 80-tych, ponieważ utraciły one swoją ważność i zostały zweryfikowane jako rodzaj cichego i symbolicznego wsparcia systemu realnego socjalizmu.

Nieokreśloność sytuacji debiutu wynikała wreszcie z charakteru artystycznej alternatywy przed jaką zostali postawieni młodzi twórcy, alternatywą pomiędzy akademicką sztuką "artystów przykościelnych" (wybór tej opcji pociągał za sobą jasne ograniczenia ideowe i formalne określone charakterem instytucji w której wystawiano prace z tego nurtu) a docierającą z zachodu falą "nowego malarstwa" (wybór tej opcji wiązał się z ryzykiem wchłonięcia przez masowych ruch, a więc utratę artystycznej tożsamości i nie-widzialności społeczną).

Ta nieokreśloność została doświadczona również przez członków *Gruppy*. Jeden z nich, J. Modzelewski w tekście "My i oni"⁵⁰⁷ na początku lat 80-tych pisał "Oni: zaczynali w czasach wyraźnie i autorytatywnie/ wszystko nazywających i określających(...)My: zaczynamy w czasach, gdzie wszystko jest nieokreślone, nie ma żadnych/ odniesień. wszystko pływa w bajorze/ Wszystko wolno, bo wszystko/ jest bez znaczenia(...)".

To poczucie nieokreśloności uzupełniało często artykułowane przez członków *Gruppy* globalne poczucie braku sensu i absurdalności rzeczywistości polskiej na początku lat 80-tych⁵⁰⁸. Tym samym formacja ta doskonale wpisywała się w "ideologię braku ideologii", albo "nihilizm" pojawiających się masowo na początku lat 80-tych grup subkulturowych. Ta bliskość podkreślana jest również przez fakt jednoczesnej afirmacji świata wymyślnego, fikcyjnego i poprzez dążenie do zagubienia się w zabawie. Strategię tożsamą dla *Gruppy* i punków, rastamanów, czy hippisów można więc określić jako próbę "bycia jak najmniej" w rzeczywistości polskiej początku lat 80-tych i budowanie takiej jej alternatywy w której możliwe było doświadczenie pełni, prawdziwa przyjaźń i nieskrępowana niczym zabawa. Te związki z subkulturami podkreślała ikonografia prac artystów tworzących *Grupę*. Ich dzieła, szczególnie na początku istnienia tej formacji wypełniają subkulturowe emblematy i symbole, wulgaryzmy i obscena oraz rockowa poetyka. Zarówno stosunek do rzeczywistości jak i powyższe elementy sprawiają, iż *Gruppa* miała wszelkie dane ku temu. aby stać się typowo kultową formacją związaną i określoną przez ideologię pokolenia początku lat 80-tych i często rzeczywiście tak

⁵⁰⁷Modzelewski J., *My i oni*, w: kat. wyst. *Las, góra a nad górą chmura*, Lublin, 1983.

⁵⁰⁸zob np. Pawlak W., *Malarstwo środka*, *Oj dobrze już*, nr 6/1986; tegoż, *Jedyna nadzieja w Polakach*, (w:) *Polak, Niemiec, Rosjanin*, op. cit.; Grzyb R. *Zagubiony karaluch* (w:) *Co słysząc*, op.cit.; tegoż, *List do nieznanjomego*, (maszynopis, CSW Warszawa.) i inne.

się działo⁵⁰⁹. Pokoleniowość propozycji artystycznej tej formacji, jak i samego jej zjawiska wynikała również z faktu, iż przynajmniej na początku wpisywała się ona w formułę "nowej ekspresji", a więc tendencji, która jest powszechnie postrzegana jako znak firmowy pokolenia debiutującego na początku lat 80-tych. Choć równie często jak dokonywano tego rodzaju zaklasyfikowania "Gruppy", jak jej członkowie odmawiali temu działaniu prawomocności, formacja ta po dzień dzisiejszy jest postrzegana jako sztandarowe ugrupowanie "neue wilde" w Polsce. To przyporządkowanie i związki z tym nurtem artystycznym koncesjonowali również sami członkowie *Gruppy*, biorąc udział w dwu najważniejszych manifestacjach "nowej ekspresji"- warszawskich wystawach "Co słysząc" i "Realizm radykalny, abstrakcja konkretna" na przełomie 1987 i 1988 roku.

Pokoleniowość *Gruppy* jako przedstawiciela "młodych dzikich" podkreśla również fakt, iż formacja ta była jednym z pierwszych tego typu formacji w Polsce i cechowała się jednocześnie od samego początku dużą samoświadomością i wyrazistością postaw artystycznych.

Jednocześnie równie wiele dowodów świadczy o funkcjonowaniu *Gruppy* w powyższej roli, jak przeciwko takiej interpretacji. Analiza tekstów krytycznych i recenzji wystaw z początku lat 80-tych prowadzi do wniosku, iż *Gruppy* została wykreowana na sztandarową formację "neue wilde" nie tyle z przyczyn artystycznych, co za sprawą specyfiki mechanizmów rządzących polską krytyką. Mechanizmy te określają: stałe dążenie do poszukiwania dowodów świadczących o równoległości polskiej sztuki i sztuki zachodniej podporządkowane leczeniu "kompleksu nienadążania"; "niekrytyczność", a więc posługiwanie się wygodnymi kliszami interpretacyjnymi, tendencja do podciągania indywidualnych prezentacji pod ogólniejszą kategorię, tendencję dobrze osadzoną w zachodnim dyskursie krytycznym, redukcja krytyki artystycznej do powierzchniowej, formalnej i ikonograficznej analizy dzieł; "Warszawocentryczność", a więc promowanie, czy choćby zauważanie artystów stołecznych, pisanie historii polskiej sztuki z perspektywy warszawskiego środowiska artystycznego; "naśladowczość- imitatorstwo", a więc tendencja do uniformizowania myślenia o sztuce, podporządkowana zmianom trendów dyskursu krytycznego kilku wiodących teoretyków i krytyków sztuki; "pokoleniowość", a więc traktowanie kategorii generacji jako podstawy klasyfikacji zjawisk artystycznych i wynikająca stąd tendencja do minimalizowania znaczenia artystów zaprzeczających takiemu sposobowi kategoryzowania zjawisk artystycznych.

Gruppy stała się na początku lat 80-tych bardzo podatnym podmiotem tak ustawionej krytyki: była formacją warszawską, wpisywała się na początku w nurt "nowej ekspresji", jej propozycja artystyczna była skrajnie różna od prezentacji starszych artystów, wyraźne były jej związki z innymi generacyjnymi tendencjami kulturowymi, analiza obrazów jej członków, ze względu na ich figuratywność, nie wymagała zbyt dużego wysiłku i przygotowania itd. W efekcie tej zbieżności pomiędzy specyfiką praktyki artystycznej *Gruppy* i specyfiki polskiej krytyki

⁵⁰⁹Sitkowska M. (kat. wyst. retrospektywnej *Gruppy 1982- 1992*, op. cit., str. 7, 51) przypomina, iż pierwsze wystąpienie "Gruppy" (Pracownia Dziekanka, 14-21 1983) miało charakter punkowego party zarówno ze względu na charakter prac w jego czasie wystawianych, z powodu muzyki i charakteru publiczności wernisażu. Podobne znaczenie miał fakt "fetowania przez punkową publiczność" (str. 7) obrazu R. Woźniaka pt. "Nowa fala popierdała" w trakcie II wystąpienia "Gruppy" (BWA Lublin 9-13III 1983)

artystycznej, formacja ta została wykreowana na pokoleniowe i sztandarowe ugrupowanie generacji debiutującej na początku lat 80-tych. Wyznaczenie takiej roli dla formacji, której członkowie nawet pomiędzy sobą różnili się światopoglądowo i artystycznie, byli programowo niekonsekwentni i kontestowali wszelkie formy "syndromu grupowego myślenia" musiało być nieporozumieniem. Członkowie *Gruppy* nie pozostali jednak obojętni wobec takiej próby ich klasyfikowania i wykorzystali to nieporozumienie dla własnych celów. Dzięki roli jaką sędowali na nich krytycy mogli przede wszystkim stać się widzialni społecznie i rzeczywiście wpływać na to, co działo się w polskiej sztuce. W efekcie powyższego nieporozumienia zajęli więc wysoką pozycję w ramach środowiska artystycznego, ale jednocześnie stale grali ze zobowiązaniami, jakie nakładało jej zajmowanie, kontestowali również podstawy związanego z nią statusu, ale jednocześnie doskonale się czuli jako osoby będące w jego posiadaniu.

Pokoleniowość *Gruppy* samej w sobie i jako formacji typowej dla generacji debiutującej na początku lat 80-tych była jednak nie tylko wymuszona przez działalność krytyczną, ale też przez ówczesną sytuację społeczno- polityczną w jakiej znalazło się polskie społeczeństwo. R. Woźniak w wywiadzie udzielonym J. Ciesielskiej o tym kontekście mówił: "(...)wczesne lata *Gruppy*, lata 1983- 1984, charakteryzowały się dominacją tematów, w których zewnętrzna rzeczywistość odgrywała zasadniczą rolę. Myślę, że nieobojętną sprawą była presja wydarzeń, jakich wszyscy byliśmy świadkami i uczestnikami zarazem.(...)Zastanawialiśmy się nad naszym miejscem w tym wszystkim i z tego powstawały nasze obrazy"⁵¹⁰ Wszyscy, czy prawie wszyscy członkowie społeczeństwa byli świadkami tych samych dramatycznych wydarzeń militarno - politycznych i u wszystkich zaistniała taka sama potrzeba ich odreagowania, zrozumienia, lub choćby podzielenia się nimi, ale wystarczy porównać prace członków *Gruppy* i np. " artystów przykościelnych", aby przekonać się jak bardzo jednolitość doświadczeń, jako podstawa grupowych więzi, może zostać zneutralizowana poprzez indywidualne ich przeżywanie i wynikającą stąd różnorodność użytków jakie się z nich czyni. Autentyczne i niepoddane presji dominujących systemów etycznych przeżycie dramatycznych wydarzeń historycznych w wypadku *Gruppy* prowadziło nie do poczucia identyfikacji ze zniewoloną wspólnotą, ale właśnie do jego rozbicia, jako "uniformizującego" i krępującego indywidualność nowego źródła zniewolenia. Co więcej w wypadku członków tej formacji te pokoleniowe, czy generacyjne wydarzenia stawały się podstawą, czy pretekstem niepowtarzalnego samookreślenia, dawało szansę na wyrażenie własnej odrębności, budowało indywidualną tożsamość. Oglądana z tej perspektywy *Gruppy* była tak samo antypokoleniowa, jak antypokoleniowe są ruchy kontrkulturowe, czy alternatywne. W obu wypadkach dla wszystkich członkom wspólnoty tożsama jest podstawa negatywnego samookreślenia, która staje się fundamentem tworzenia wobec niej alternatywy, ale nie pociąga już za sobą koniecznej kontestacji tego, co zostaje odrzucone. Alternatywa tego rodzaju dodatkowo ma sens i zachowuje swoją istotę tylko wtedy, gdy jej naczelną regułą staje się pielęgnowanie indywidualności i tworzenie takiego kontekstu, który temu działaniu sprzyja. Tym, co łączy tego

⁵¹⁰ *Fenomen zauroczenia*, rozmowa z R. Woźniakiem przeprowadzona przez J. Ciesielską, *Artelier*, nr1/1993, str.24.

rodzaju wspólnoty jest również tym co dzieli poszczególnych jej członków, zaś szacunek wobec tego, co różni zakreśla granice tego rodzaju wspólnoty.

Antypokoleniowość *Gruppy* wynikała również z faktu, iż jej członkowie byli jednostkami których tożsamość określały systemy wartości zaczerpnięte jakby z różnych epok, różne były tradycje artystyczne na które się powoływali, a także sposób komunikowania się z publicznością⁵¹¹. Ta ogromna różnorodność powodów i sposobów malowania, postaw społecznych i politycznych jest sprzeczna z próbami zamykania prezentacji artystycznych *Gruppy* w jednolitej formule "neue wilde", niezależnie od jej pojemności i a same próby tego rodzaju mogą być rozpatrywane jako wyraz lenistwa myślowego krytyków.

Powyższe dowody na antypokoleniowość *Gruppy* i jednocześnie uporczywe obarczanie jej przeciwstawną rolą ze strony krytyki są egzemplifikacją sposobu w jaki członkowie tej formacji rozprawiali się ze wszelkimi próbami racjonalizowania jej drogi twórczej oraz sposobu w jaki funkcjonowali w przestrzeni społecznej. Cechą charakterystyczną tego sposobu funkcjonowania była podwójność. *Gruppa* w przestrzeni społecznej związanej ze sferą publiczną działała bowiem w taki sposób, jak chcieli tego krytycy i organizatorzy niezależnego ruchu upowszechniania: byli "dzicy", kontrowersyjni, wywoływali skandale, a więc doskonale wpisywali się w scenariusz roli "młodych barbarzyńców", ale w rzeczywistości i przy bliższym przyjrzeniu się ich praktyce artystycznej, okazywało się, iż oprócz dzikości istnieje ogromna różnorodność postaw, liryczność, kontemplacja i wysoka samoświadomość, która ten sposób kategoryzacji rozsądza. Co interesujące ta podwójność nie była rodzajem schizofrenicznego rozdarcia, ponieważ funkcjonowanie w powyższej roli ("nowych dzikich") pozwalało członkom tej formacji na realizację indywidualnej drogi twórczej, na wpisywanie się ze swoją wysoce zindywidualizowaną praktyką artystyczną w często sprzeczne z nią konteksty i wykorzystywanie ich dla swoich celów. Religią artystów związanych z *Gruppa* był indywidualizm i pielęgnowanie własnej różnorodności, dlatego też każdy środek, który zezwalał na to adorowanie "inności" był dobry, nawet jeśli był pozornie sprzeczny z tego rodzaju działaniami.

⁵¹¹R. Grzyb swoim programem czyni śmiech i radość i analizuje jednostki odarte z kulturowych konwenansów. Tym, co go na prawdę interesuje to ludzka zwierzęcość, "człowiek naturalny", poddany presji instynktów i prymarnych potrzeb. Grzyb w sposób kontrkulturowy i rousseański wierzy w naturę i próbuje odkryć jej prawa zaciemniane przez rozwój cywilizacyjny i kulturowy. M.Sobczyk i R.Woźniak eksploatują tematykę religijną i mitologiczną. O ile jednak M.Sobczyk reinterpretuje dogmaty katolicyzmu, jest bluźnierczy i świętokradczy, próbuje aplikować do tej tematyki obrazy zaczerpnięte z współczesnej masowej wyobraźni, to R. Woźniak jest bardziej mistyczny i moralizatorski. P. Kowalewski podziela swoje zainteresowania pomiędzy próby rozprawiania się tradycją i historią narodową i rozważania metartystyczne prowadzone w duchu dadaistyczno-surrealistycznym. J. Modzelewski z kolei jest przede wszystkim egzystencjalistą- analitykiem. Jego obrazy są konstruowane poprzez wyodrębnianie codziennych i banalnych gestów i nadawanie im symbolicznych znaczeń. Podniesione do rangi elementu dzieła artystycznego gesty te objawiają się z całą swoją absurdalnością i grozą, zwracają naszą uwagę na to czego na codzień nie zauważamy, a co jednocześnie jest treścią naszego życia. W. Pawlak poświęca swoje dzieła przede wszystkim rozprawianiu się z patologicznymi zjawiskami ówczesnej współczesności. To w jego obrazach najmocniej ze wszystkich członków "Gruppy" pojawiają się wyraźne aluzje do intensyfikacji politycznej przemocy, represji i zniewolenia.

VIII. Pomiędzy, czyli nigdzie.

Cechą charakterystyczną początku ubiegłej dekady w Polsce było unieważnienie autoteliczności sztuki, uniemożliwienie, z przyczyn pozaartystycznych, kontynuowania procesu samodefiniowania i samouzasadniania się praktyki artystycznej. Choć w poprzednich dekadach wybory dokonywane przez twórców nie były tylko i wyłącznie artystyczne, to na początku lat osiemdziesiątych, bez uprzedniego określenia się wobec kontekstu społecznego i politycznego, i to określenia jednoznacznego, niemożliwe było normalne funkcjonowanie w ramach świata artystycznego. Ci, którzy takiego samookreślenia nie dokonywali istnieli na marginesie życia społecznego i artystycznego. Absolutność dokonywanych wyborów wzmacniana była przez ograniczoność ich dozwolonych form. Zakres dozwolonych alternatyw był wyznaczony przez przestrzeń określoną kilkoma opozycjami: władza- opozycja, totalitaryzm- wolność, bojkot- kolaboracja, sztuka przykościelna- sztuka młodych. Konsekwencją tego faktu była polaryzacja społeczeństwa w różnych wymiarach, jego podział na jedynie dwie prawomocne kategorie: "nas" i "ich". Usytuowanie po którejś z tych stron dawało pewność i środki realizacji artystycznych zamierzeń, ale jednocześnie wprowadzało ograniczenia, które uniemożliwiały indywidualne wybory, sprzyjały zrzekaniu się odpowiedzialności, potęgowały niezdolność do decydowania o sobie. Strony konfliktu niezależnie od wartości, którym służyły były równie autorytarne i bezwzględne w egzekwowaniu oczekiwanych i pożądanых działań. Sztuka nie czerpała już swego uzasadnienia z istniejących w ramach świata artystycznego wartości, jej tworzenie w określonym kształcie legitymizowały społeczne oraz polityczne cele i instytucje. Dążenia wolnościowe nie zwiększały ani zdolności do działania, ani niezależności od ograniczeń, oznaczały jedynie zmianę charakteru metanarracji uzasadniającej praktykę artystyczną, sprawiały, iż najbardziej deficytową wartością stała się prywatność. Skutków dramatycznego jej poszukiwania nie łagodziły cele, jakie miały być osiągnięte poprzez zrzeczenie się tej wartości i podporządkowanie grupie- narodowa wolność i wprowadzenie demokratycznego porządku. *Grupa* od początku swego działania nie mieściła się w tej klaustrofobicznej przestrzeni, jej działania lokowały się pomiędzy biegunami tworzących ją opozycji. Nie mogły stać się argumentem dla którejś ze stron ponieważ nie posiadały znaczenia, były metaforyczne, nie dało się ich przełożyć na obowiązujący język społecznego i artystycznego dyskursu. Ta metaforyczność, bycie pomiędzy, napisanie scenariusza dla sztuki i artysty w nowym słowniku, niejednoznaczność polityczna i brak wyraźnego samookreślenia, uniemożliwiały instrumentalne wykorzystywanie dzieł i postaw członków *Grupy*. Odczuwali oni, jako nieznośną potrzebę jednoznacznego określenia swego stosunku wobec podstawowych wartości porządkujących rzeczywistość społeczną i świat sztuki w Polsce na początku lat osiemdziesiątych. Nie byli przeciwko nim, nie byli też ich apologetami, ale walczyli o przestrzeń w której nie byłoby konieczne korzystanie z ich siły po to, aby tworzyć, mówić rzeczy istotne, żyć w zgodzie z własnymi postanowieniami. Ta przestrzeń sytuowała się pomiędzy nimi, na granicy pomiędzy opozycyjnymi systemami wartości i myślenia, podporządkowanymi dwu przeciwstawnym

ideologiom. Pozwalała ona na pełną autokreację, wyzwalał śmiech w czasach powagi, na zabawę podczas narodowej żałoby. Dzięki niej można było mówić rzeczy ważne i istotne, o których zapomniano, zezwalała ona na pozorną niekonsekwencję, na taki rodzaj metaforyczności, który umożliwiał każdemu, kto się z nią stykał wpisać w nią własną anegdotę, historię lub uczucie. Ta potrzeba bycia pomiędzy, czyli nigdzie, "bycia, jak najmniej"⁵¹² w świecie znaczeń określonych przez wielkie metanarracje, uwidoczniła się również w dalszych losach członków *Gruppy*, kiedy uznano postawę, jaką przyjmowali za wartościową i godną uwagi, znaczącą zarówno artystycznie, jak i społecznie. Nagłe i niezrozumiałe zwroty we współczesnej twórczości członków *Gruppy* można właśnie interpretować, jako wyraz niezgody na miejsce jakie przyznała im krytyka i historycy sztuki, na rolę w jakiej chcielibyśmy ją widzieć. Te "manewry przeczyszczające", jak określa te nagłe zwroty w postawach i charakterze twórczości J. Modzelewski⁵¹³, często problematyczne co do wartości i artystycznej wagi, nie pozwalają członkom *Gruppy*, za cenę konsekwencji utracić swobodę decydowania o sobie samym i utracić szczeroci i autentyczności.

Choć postawa, jaka reprezentowała *Gruppy*, gra, jaka prowadziła ze światem społecznym i artystycznym podzielana była również przez innych przedstawicieli pokolenia młodych artystów na początku lat osiemdziesiątych, to wydaje się być ona zjawiskiem wyjątkowym. Jej członków wyróżnia przede wszystkim, niespotykana gdzie indziej, głęboka samoświadomość, jasne widzenie celu podejmowanych przez nich, z pozoru chaotycznych i niekonsekwentnych, działań. Tym, co ich wyróżnia jest również konsekwencja z jaką prowadzą oni nawet współcześnie, obraną jako metoda na początku lat osiemdziesiątych, grę z krytykami i publicznością, z kontekstem w jaki funkcjonuje praktyka artystyczna. Wyjątkowa jest także ich niechęć do myślenia o sobie i własnej twórczości w kategoriach pokoleniowych, stała czujność wobec przejawów grupowego myślenia, stawianie indywidualności przed etosem, zgodą i jednością. Wszystko to sprawia, iż *Gruppa* była i jest zjawiskiem osobnym zarówno artystycznie, jak i społecznie, fenomenem, który niepokoi i przyciąga, którego nigdy do końca nie zrozumiemy, ponieważ usytuowany jest pomiędzy tym, co znane i określone.

To, co pomiędzy nic nie znaczy, dlatego też nie istnieje w intersubiektywności jest prywatnością, o której nie możemy opowiedzieć, uczuciem, którego nie możemy wyrazić i rzeczą, której nie możemy opisać. Pomędzy jest kraina tego specjalnego rodzaju wolności, którą osiągamy nie poprzez walkę z ograniczeniami, ale postępując tak, jakby one nie istniały, kiedy tworzymy swoją opowieść nie przeciwko, ani za, ale w języku, w którym takie przeciwstawienia nie istnieją. Bycie pomiędzy nie jest walką z systemem, ani jego apologia, nie jest też z niego ucieczką, czy programowym w nim trwaniem, ale zaniechaniem prób budowania swojej tożsamości w oparciu o jakiegokolwiek wartości z nim związane.

Pomędzy oznacza nigdzie, ale działa, identycznie jak przedmiot tabu: zetknięcie z nim przenosi poza świat uporządkowany i określony regułami, bezpieczny, ale również ograniczający autokreację. Bycie nigdzie, pomiędzy nadaje status "innego", status, który uniemożliwia

⁵¹²Zobacz Grzyb R., *Zagubiony karaluch (w:)Co słyhać?*, op.cit.

⁵¹³Zobacz: *Jak nie malarstwo -to poezje, jak nie poezje -to malarstwo*, op. cit., str.22.

stosowanie wobec osoby, która jest nim obdarzona normalnych schematów rozumienia i kryteriów ocen. Jednocześnie, kiedy przyznane jest jej prawo do mówienia, posiada zdolność przekształcania świata w ramach którego istnieje, dodając do możliwych i dozwolonych sposobów definiowania siebie i rzeczywistości, własną opowieść, niezrozumiałą i metaforyczną, ale mówiącą więcej niż da się i można powiedzieć.

Zgodnie ze wstępnymi założeniami do tej pracy, miała ona umożliwić osiągnięcie kilku podstawowych celów: po pierwsze stworzenie pewnej perspektywy analizowania i rozumienia zjawisk artystycznych i wpisane w nią modelu teoretycznego po drugie posłużenie się nimi, jako narzędziami interpretacyjnymi, pozwalającymi na przyjrzenie się sposobowi funkcjonowania sztuki w okresie PRL-u przez pryzmat procesu jej upowszechniania, po trzecie, zastosowanie tego modelu miało doprowadzić do stworzenia, jako przykładów jego urealniania, opisów działania trzech podmiotów strategii upowszechniania: Galerii *Krzywe Koło*, Galerii *Foksal* i *Gruppy*, a więc takich podmiotów życia artystycznego, które działały w następujących po sobie przedziałach czasowych zawartych w interesującym mnie w tej pracy okresie 1956-1989.

Fakt, iż opisy strategii upowszechniania sztuki stosowanych przez powyższe Galerie i ugrupowania artystyczne, są przykładami zastosowania, jako narzędzia interpretacyjnego, stworzonego w pracy modelu, nie oznacza jednak, iż ich rola zamyka się w jego ilustrowaniu, czy we wskazywaniu na drzemiące w nim potencje poznawcze. Ambicją trzech ostatnich rozdziałów pracy jest również funkcjonowanie w roli autonomicznych opisów monograficznych, dokonywanych jednak nie tyle z ambicją historycznej rekonstrukcji, co z zamiarem przyjrzenia się całości działań *Krzywego Koła*, *Foksalu* i *Gruppy*, komentarzom do ich praktyki artystycznej, poświęconym im tekstom krytycznym i teoretycznym, z nowej perspektywy stworzonej przez model upowszechniania sztuki oparty na instytucjonalnym sposobie jej rozumienia.

1. Analiza materiałów źródłowych, komentarzy, tekstów krytycznych i teoretycznych, namysł nad działaniami rozgrywającymi się w przestrzeni artystycznej Polski w latach 1955-1956 i próba ich zrozumienia, nie doprowadziły z pewnością do zrekonstruowania ich absolutnie obiektywnego obrazu, ale też nie było to celem, który przyświecał decyzji o podjęciu tych działań. Docieranie do tego, "jak było w przeszłości naprawdę", wątpliwe już jako cel postawiony jakimkolwiek próbom historycznej rekonstrukcji, w wypadku omawianych w pracy zjawisk, jest nie tylko niemożliwe, dlatego, że próbując do niej dotrzeć natrafiamy zawsze tylko na dokumenty, teksty i komentarze wyprodukowane w określonym celu, kontekście i sytuacji, której nie sposób już dzisiaj zrekonstruować, ale również z dwu innych powodów:

a) z powodu przenikającej PRL-owską rzeczywistość braku paralelności pomiędzy światem, a tekstem definiującym jego własności, konstruowanym nie tylko w propagandzie i dyskursie rozwijanym przez państwo, ale również przez jednostki nie uwikłane bezpośrednio w relacje władzy organizujące w tamtym okresie przestrzeń społeczną. W pracy przyjąłem, iż rzeczywistością był zarówno tekst, który pozornie "mówił o świecie", a w istocie go projektował zgodnie z różnymi interesami, jak i to, co rozgrywało się "pod nim", niezależnie od niego lub wbrew, czy pomimo niego. PRL-owska rzeczywistość nie była więc dla mnie ani propagandową fikcją, ani schizofrenicznym rozdarciem pomiędzy ideologicznym i prawdziwym światem, ani działaniem rozgrywającym się "naprawdę" i "na fasadzie", ale przestrzenią interakcji i spontanicznego przenikania się tekstu i rzeczywistości, systemu instytucjonalnego i

wypełniających go działań jednostek, działań politycznych i niepolitycznych, a więc kłębowskiem, kłęczem pozbawionym jednoznacznie centralnej wartości, choć określonym w swoich ramach przez niedemokratyczny charakter panowania PZPR. Oznacza to, iż zarówno instytucjonalny sposób zorganizowania rzeczywistości, jak i projektujący oraz uprawamaciający go tekst, nie mogły być podstawą mówienia o tym, co "naprawdę" wydarzyło się w Polsce w okresie dominacji realnego socjalizmu, podobnie, jak tą podstawą nie może być pamięć, relacje świadków itd.

b\ po drugie dlatego, iż większość tekstów, relacji, dokumentów, powstałych w okresie PRL-u, jak i po jego zakończeniu nie służyła przede wszystkim opisowi, ale była podstawą konstruowania stron w sporze o status, konsekwencje, rzeczywiste cele i polityczne odniesienia tego systemu. prawdopodobnie każdy z możliwych do pomyślenia tekstów jest stroną w jakimś sporze, ale w wypadku PRL-u ich "sporność" jest szczególnie mocno zarysowana, ponieważ są one zazwyczaj nie tyle argumentami w obronie konkretnych racji, co postaw etycznych i to postaw uwikłanych w dyskusję o "totalitaryzmie", "zbrodniach na narodzie", "działaniach na szkodę społeczeństwa", "zrujnowaniu gospodarki i doprowadzeniu do pauperyzacji społeczeństwa" itd.. Silna ideologizacja, której podporządkowane były wszystkie teksty tworzone w okresie dominacji realnego socjalizmu, paradoksalnie nie zmieniła się co, do swojej siły, po jego zakończeniu, ale - wraz z odblokowaniem artykulacji rzeczywistych poglądów- uległa "jedynie" pluralizacji.

Jeżeli jednak odkrycie obiektywnego "oblicza procesów" rozgrywających się w Polsce w interesującym mnie okresie, jest niemożliwe, to czemu ma służyć poznawanie sposobu w jaki funkcjonowały w tamtym okresie różnego rodzaju instytucje, analiza sposobu ich działania, relacji pomiędzy nimi, konsekwencji, jakie wywoływały?

W moim zamiarze miały one służyć przede wszystkim "lepszemu" zrozumieniu specyfiki zjawisk artystycznych rozgrywających się w okresie PRL-u i specyfiki jego samego. "Lepszemu", w tym wypadku nie oznacza bardziej obiektywnemu, ani bardziej adekwatnemu i bardziej zgodnemu z faktami, ale raczej "jeszcze jednemu", "jednemu z wielu innych możliwych". Rekonstrukcja interesujących mnie w tej pracy zjawisk i procesów nie ma więc odkłamywać, demistyfikować i obnażać poprzez pokazywanie całej prawdy i tylko prawdy, ale ma być "jedną z wielu możliwych", ale w żadnym wypadku nie jedyną właściwą, interpretacją tego, co działo się ze sztuką i jej upowszechnianiem w okresie PRL-u.

Taka postawa przyjęta wobec "prawdziwości" rekonstrukcji zjawisk o których mowa jest w pracy, czyni z tego, co było zawsze podstawą pracy badawczej- z "interpretacji tekstu" różnego rodzaju i to interpretacji zawsze "bezpodstawnej" i "nieuprawnionej", nie coś, co należy minimalizować w walce z wartościowaniem i o "naukowość", ale raczej metodę pracy.

2. Ponieważ w pracy nie chodziło o całkowicie obiektywną rekonstrukcję analizowanych zjawisk, ale o lepsze ich zrozumienie, to należy odpowiedzieć na pytanie o to w zrozumieniu czego pomógł stworzony na początku procesu badawczego model teoretyczny, czy stał się on podstawą nowych sposobów myślenia o sztuce w okresie PRL-u, czy pozwolił na pomyślenie o zjawiskach, które niemożliwe były do pomyślenia gdzie indziej.

a\ po pierwsze, dzięki przyjęciu, jako perspektywy i kontekstu rozumienia rzeczywistości, modelu opartego na instytucjonalnych teoriach sztuki, wzbogaconych koncepcjami instytucjonalizacji stworzonymi w obrębie socjologii fenomenologicznej; czy też generalniej, przyglądanie się jej przez pryzmat systemu instytucjonalnego i procesu instytucjonalizacji, pomogło w bardziej prawomocnym postawieniu pytania o to, dlaczego pomimo swojej nielegalności, realny socjalizm trwał tak długo. O to, dlaczego państwo o niedemokratycznym charakterze i jednocześnie nie stosujące permanentnej kontroli i przemocy, mogło istnieć tak długo i tak skutecznie organizować życie społeczne.

Jedną z odpowiedzi na to pytanie jest ta, której udzielam w pracy- panowanie Partii i realny socjalizm w Polsce mogły trwać dzięki temu, że zestaliły się w postaci rzeczywistości obiektywnej, że narzucały się, jako niedyskutowana podstawa wszystkich procesów społecznych. Polityczne panowanie Partii, pomimo braku jego legitymizacji, było więc reprodukowane przez pozornie a-polityczny system instytucjonalny, który dyktował reguły, na których toczyło się życie społeczne, wymuszał posłuszeństwo bez stosowania przemocy. Posłuszeństwo, które dodatkowo nie wiązało się z dylematami moralnymi, ponieważ wynikało ze stypologizowanych i zestereotypizowanych sposobów działania w *świecie dnia powszedniego*. Zgoda na PRL wynikała więc przede wszystkim z jego (paradoksalnie- w perspektywie jego totalnej ideologizacji) odpolitycznienia, jako instytucjonalnej przestrzeni życia jednostek oraz z uwolnienia tych ostatnich od dylematów moralnych związanych z uczestnictwem w tym systemie poprzez przekształcenie go w rzeczywistość obiektywną i jedyną. Władza w okresie istnienia PRL-u była więc sprawowana przede wszystkim poprzez rozbudowany system instytucjonalny, który nie był pozornie upolityczniony, ale który jednocześnie reprodukował warunki umożliwiające panowanie Partii i ukrywał swoją rolę w tym procesie. Władza PZPR nad systemem społecznym i wszystkimi sferami życia mogła trwać, ponieważ jej nielegalność i arbitralność została ukryta w instytucjonalnym kompleksie organizującym życie społeczne. Dlatego też zbędne było jej reprodukowanie poprzez bezwzględny terror i bezpośredni przymus, czy też przez permanentną kontrolę całego życia społecznego, zaś wystarczyło uruchamianie tych narzędzi w momentach kryzysowych, kiedy ze względu na niefunkcjonalność całego systemu odkrywana była również arbitralność władzy PZPR.

b\ po drugie, przyjęcie jako perspektywy rozumienia zjawisk, modelu skonstruowanego dla potrzeb tej pracy, pozwoliło odkryć analogiczny do powyżej opisanego proces w obrębie życia kulturalnego. Tutaj system instytucjonalny, zaprojektowany i uruchomiony przez państwo, był przyczyną zmonopolizowania przez nie warunków tworzenia, upowszechniania i popularyzacji sztuki, a tym samym główną instancją, która przekształcała twórców w beneficjentów państwa. Ta podstawowa zależność była w swoich politycznych konsekwencjach wzmocniana przez specyfikę polityki kulturalnej prowadzonej przez państwo, której głównymi zasadami po 1956 roku, zgodnie z ustaleniami dokonanymi w pracy, były: zezwolenie na całkowitą swobodę twórczą, przy jednoczesnym zablokowaniu możliwości artykulacji politycznych poglądów i postaw; rezygnacja z politycznego wykorzystywania sztuki, na rzecz propagandowego

wykorzystywania faktu opieki nad nią; stosowanie jako narzędzi kontroli i wymuszania posłuszeństwa pozytywnych stron państwowego mecenatu, niejasności zarówno sposobu jego działania, jak i reguł wykluczenia spod jego opieki, a także sprowadzenie negatywnych narzędzi kontroli do roli rekwizytów umożliwiających manifestowanie panowania nad światem artystycznym; podwójność polityki kulturalnej państwa: wobec twórców i wobec publiczności, prowadząca do zerwania więzi pomiędzy nimi; finansowanie procesów tworzenia, ale już nie popularyzacji sztuki; niejasność zarówno podmiotu, jak i przedmiotu państwowego mecenatu; rozwój kultury utożsamiony z rozbudową kompleksu instytucjonalnego organizującego życie kulturalne, a nie z coraz lepszym zaspokajaniem potrzeb kulturalnych jednostek i narodowej wspólnoty; zdefiniowanie kultury, jako tego, co jest upowszechniane w państwowych instytucjach powołanych do opieki nad kulturą; występowanie państwa w roli "kulturalnego kolonizatora", który formalnie wnosi kulturę tam, gdzie ona dotychczas nie istniała, a w rzeczywistości wykorzenia i pozbawia tożsamości zgodnie ze swoim interesem politycznym; brak równoległości celów zawartych w założeniach polityki kulturalnej i tych urzeczywistnianych przez państwo praktycznie.

Kompleks instytucjonalny organizujący życie artystyczne w PRL-u po 1956 roku oraz opisane powyżej zasady polityki kulturalnej państwa wytworzyły specyficzną sytuację. Wszyscy artyści tworzący w Polsce w okresie dominacji w niej realnego socjalizmu, chociaż korzystali z pomocy systemu, który reprodukowałam władzę PZPR i który wskazywał na niezbędność państwa, jako patrona sztuki, a więc podtrzymywali w mocy z pozoru opresyjny układ panowania, to nie wiązało się to w ich wypadku z żadnymi kompromisami artystycznymi, czy z koniecznością podporządkowania samej sztuki polityce określonej politycznie przez PZPR. Po 1956 roku państwo nie chciało od artystów niczego (ani zaangażowanych ideowo po stronie socjalizmu dzieł, ani słusznej światopoglądowo postawy, ani też aktywnego włączenia się ze swoją sztuką w budowanie nowego ustroju), choć formalnie nadal obstawało przy konieczności politycznego wykorzystywania produkcji i działalności artystycznej. Po 1956 roku państwo chciało już tylko, aby artyści nie mogli tworzyć i upowszechniać sztuki w sposób niezależny od niego organizacyjnie, finansowo lub choćby formalnie. Artyści mogli więc tworzyć cokolwiek chcieli, ale pod warunkiem, że pozostawali w bezpośredniej lub pośredniej zależności od państwowych instytucji oraz pod warunkiem, iż nie występowali w swojej twórczości przeciwko samemu państwu.

Paradoksem sprawowania przez Partię władzy nad życiem kulturalnym było więc uczynienie dwuznaczną kategorią wolności. W wypadku życia kulturalnego w Polsce w latach 1956-1989, wolność artystyczna wiązała się bowiem z przyzwoleniem na brak swobód politycznych i obywatelskich, zaś zezwolenie na radykalny artystyczny eksperyment z przyzwoleniem na nieistotność społeczną jego efektów. Najbardziej "wolne" miejsca na PRL-owskiej mapie kulturalnej potwierdzały więc zniewolenie życia kulturalnego jednostek w ogóle, ponieważ ich swoboda była zawsze bądź koncesjonowana przez władze (*Krzywe Koło*), bądź wynikała z utraty przez państwo zainteresowania kulturą (*Foksal*), albo była konsekwencją niezdolności do kontrolowania przez państwo masowego, społecznego ruchu oporu wobec niego (*Grupa*).

Poświadczały zniewolenie, które było nie tyle tożsame z represjami i bezpośrednim przymusem, ale z wszechobecnością państwa, z faktem, iż występowało ono, jako stała zmienna przy planowaniu strategii upowszechniania sztuki i innych procesów artystycznych. Dlatego też podkreślanie swojej niezależności i autonomii (szczególnie mocno zarysowane w wypadku galerii *Krzywe Koło i Foksal*) nie dość, że konserwowało system (bo wskazywało, iż nie jest on do końca taki zły, jeżeli istnieją w nim enklawy swobody), to było głównie narzędziem walki o prestiż i autorytet, oparte w tym wypadku na moralnej przewadze nad tymi, którzy "niezależni", albo "autonomiczni" nie byli.

Artysta otrzymywał więc od państwa kłopotliwy i dwuznaczny, choć z pozoru wspinały, "dar"-możliwość urzeczywistniania swoich artystycznych projektów i socjalne bezpieczeństwo, opiekę ze strony państwowych instytucji i zwolnienie z konieczności stałego potwierdzania swojej wartości na komercyjnym rynku sztuki. Jego "kłopotliwość" wynikała nie tylko stąd, iż "dar" ten był "wspinały" tylko w założeniach, zaś na codzień oznaczał zmagania się twórców z urzędniczym gustem i niekompetencją, skazywanie dzieł na społeczną nieistotność waga, ale również i z tego, że znaczenie tego "daru" były unieważniane przez cel, jakiemu służył (reprodukowanie panowania PZPR, "obłaskawianie" i "uwodzenie" twórców) i przez skutki, jaki wywoływał (nieistotność sztuki i niezdolność do mówienia rzeczy ważnych).

Wolność artystyczna w okresie istnienia PRL-u była również dwuznaczna ze względu na "niejasny" charakter zniewolenia. Pomimo tego, iż Partia przy pomocy państwa i jego organizacji, panowała niepodzielnie nad całym światem artystycznym, wyznaczając przez sposób jego instytucjonalizacji reguły życia artystycznego, to sposób, w jaki dokonywał się ten proces, unieważniał go w roli narzędzia totalnego zniewolenia. Niekompetencja, brak działania zgodnie z planem, albo zwracanie uwagi wyłącznie na plan i ilościowe wskaźniki, brak zainteresowania państwa efektami działalności artystów, niefunkcjonalność i zła organizacja, sprawiały, iż stanowił on zaledwie kontur rozgrywania się życia artystycznego. Kontur, który domagał się wypełnienia poprzez konkretne działania twórców. W ten sposób rodziła się "wspólnota w fikcji", którą było podporządkowanie życia kulturalnego procesom "socjalistycznego budownictwa", a której uczestnikami byli zarówno twórcy, jak i Partia. Ponieważ system artystyczny wypełniał interesy obydwu powyższych stron, a nie cele do których wypełniania został formalnie powołany i dla których był formalnie utrzymywany, to nie mógł on być również ani narzędziem absolutnego zniewolenia twórców, ani narzędziem pozyskiwania absolutnej artystycznej wolności, ale był raczej bezkonfliktową i optymalną płaszczyzną realizacji interesów, zarówno państwa, jak i twórców, ale z wykluczeniem potrzeb publiczności.

Ten ostatni aspekt był przyczyną największego paradoksu określającego sposób funkcjonowania instytucji upowszechniania sztuki w Polsce w latach 1956-1989. Instytucje artystyczne powołane po to, aby upowszechniać sztukę, a więc z definicji zwrócone ku publiczności i dla niej działające, w okresie istnienia PRL-u służyły głównie artystom i państwu, a więc całkowicie zmienił swój cel i przeznaczenie.

c/ po trzecie, przeniesienie (za sprawą perspektywy, ustanowionej przez skonstruowany w pracy model funkcjonowania sztuki w rzeczywistości społecznej) uwagi z dzieła sztuki, procesów artystycznych związanych z tworzeniem, na proces upowszechniania dzieła umożliwiło nie tylko postawienie nowych pytań dotyczących sposobu funkcjonowania sztuki w okresie PRL-u. Przede wszystkim umożliwiło zerwanie z tradycyjnym i wysoce moim zdaniem zamkniętym znaczeniowo i poznawczo modelem rozumienia tego, co działo się ze zjawiskami artystycznymi w okresie dominacji w Polsce realnego socjalizmu. Z modelem, w którego centrum ustawiona jest dychotomiczna i hierarchiczna relacja pomiędzy państwem, a artystami, podkreślająca istniejącą pomiędzy nimi sprzeczność interesów, wzajemną wrogość, podejmowanie działań podporządkowanych wzajemnemu zwalczaniu się itd. Zaproponowany w tej pracy model, a więc model eksponujący proces upowszechniania sztuki, pozwolił dostrzec, iż artyści nie tylko nie byli bierni w sporze z państwem, nie byli też jego stroną, ponieważ w rzeczywistości nie istniał żaden konkretny i przenikający całą rzeczywistość spór pomiędzy nimi. Byli oni natomiast aktywni w podejmowaniu działań, które prowadziłyby do upublicznienia ich dzieł sztuki, a więc zarówno wykorzystywali instytucjonalne warunki stworzone przez państwo (które zmonopolizowało organizacyjnie świat artystyczny), jak i potykali się z innymi twórcami, czy środowiskami artystycznymi, o władzę, która zezwalała na zwieńczenie sukcesem procesów upubliczniania sztuki. Perspektywa, która stała się podstawą oglądania zjawisk artystycznych w tej pracy, pozwoliła dostrzec więc, że środowisko artystyczne w okresie PRL-u nie było ani absolutnie przeciwstawione państwu, ani też nie było jego apologetą, podobnie, jak i że, to ostatnie nie było jedynie źródłem zniewolenia twórców, ale również instancją, która zezwalała im tworzyć. Innymi słowy perspektywa zarysowana w pracy, pozwoliła zdefiniować dychotomiczne przeciwstawienia określające związki panowania i podległości, jako istniejące tylko w mitologiach artystycznych i silnie zideologizowanych tekstach krytycznych, określających sposób funkcjonowania sztuki w okresie PRL-u, a jednocześnie zwrócić uwagę na fakt, iż przestrzeń artystyczną i społeczną przenikały w tamtym czasie dużo bardziej skomplikowane stosunki władzy i podporządkowania. Spojrzenie na życie artystyczne rozgrywające się w PRL-u z perspektywy procesu upowszechniania sztuki, umożliwiło zinterpretowanie stosunków władzy istniejących pomiędzy państwem i artystami, jako relacji wzajemnej zależności, choć, nie równorzędności. Państwo potrzebowało artystów, aby uprawamaczać się w roli ich opiekuna i patrona oraz, jako przyczyna postępującej liberalizacji zasad życia społecznego i jego intensywnej modernizacji, zaś artyści potrzebowali go, jako źródła środków umożliwiających twórczość i jako organizatora procesów upowszechniania, ale również, jako dawcy narzędzi umożliwiających walkę o prestiż i uznanie w obrębie świata artystycznego. Obopólna korzyść z uczestnictwa w relacji, jaka istniała pomiędzy artystami i państwem, nie przekładała się jednak na realizację założonych u jej wyjścia celów: budowanie socjalistycznego państwa, rozwój życia kulturalnego i egalitaryzacji dostępu do niego, ale na partykularne korzyści obu ze stron, niewyartykułowane wprost w dyskursie propagandowym państwa i relacjach i wypowiedziach artystów z omawianego w pracy okresu.

d/ po czwarte, najbardziej interesujące według mnie, były te konsekwencje zastosowania stworzonego w pracy modelu, które pozwoliły na zrekonstruowanie strategii upowszechniania sztuki stosowanych przez *Galerię Krzywe Koło*, *Galerię Foksal* i *Gruppę*. Zaproponowana w pracy perspektywa oglądania zjawisk artystycznych umożliwiła więc przede wszystkim na przyjrzenie się tym dobrze znanym historykom i teoretykom sztuki zjawiskom artystycznym, a co za tym idzie również literaturze, która powstała na ich temat, z zupełnie odmiennego punktu widzenia- przez pryzmat centralnego dla pracy pytania: pytania o to, jakimi metodami posługiwali się artyści, aby upowszechniać swoje dzieła, w jaki sposób potykali się z innymi artystami i z państwem, aby zrealizować swoje artystyczne przedsięwzięcia, co było źródłem ich panowania w obrębie świata artystycznego. Uczynienie upowszechniania sztuki, dla potrzeb analizy, centralnym elementem procesów artystycznych pozwoliło na odkrycie nowych znaczeń, określających sposób działania *Krzywego Koła*, *Foksalu* i *Gruppy*.

Każdy z tych podmiotów upowszechniania sztuki inaczej odpowiadał, w działaniach i tekstach, na pytanie o powodzenie procesu waloryzacji artystycznych artefaktów, jako dzieł sztuki, o zdolność do działania zgodnie z własnymi celami, o metody, które mają prowadzić do odnalezienia swojego miejsca w ramach świata artystycznego. Każdy z tych podmiotów inaczej również definiował, czym jest sztuka, w jaki sposób jest ona włączona w rzeczywistość społeczną, jakie skutki powinna w niej wywoływać itd. W wypadku *Krzywego Koła* podstawowa jest próba utrzymania społecznych powinności sztuki, a szczególnie zdolności do zmieniania rzeczywistości poprzez sztukę, natomiast brakuje wyraźnej artykulacji świadomości uwikłania tej drugiej w mechanizmy świata artystycznego, a jest tylko poczucie odpowiedzialności za świat i przekonanie, że sztuka jest potrzebna. W przypadku tej galerii sztuka jest więc fragmentem większej całości- elementem projektu modernizacji społeczeństwa, projektu, w którym artysta powinien odgrywać integralną rolę.

W wypadku *Foksalu* mamy do czynienia z zerwaniem związków sztuki z rzeczywistością, z walką o autoteliczność sztuki i z penetrowaniem instytucjonalnej natury działań artystycznych. Sztuka jest tutaj wartością samą w sobie, nie służy niczemu, jest obszarem całkowicie wyjętym z utylitarnej porządku świata. Celem artysty jest podtrzymywanie tej "niepotrzebności" sztuki i penetrowanie zarówno natury tego statusu, jaki i procesów, które prowadzą do jego unicestwienia.

W wypadku *Gruppy* z kolei z utożsamieniem sztuki z życiem i z uczynieniem jej centralną wartością w planie egzystencjalnym jednostek, ale po uprzednim zerwaniu związków z istniejącym światem artystycznym, jaki i z ówczesną rzeczywistością. Sztuka nie jest tu sposobem poznawania świata, ale sposobem na życie, albo samym życiem, ulega więc deautonomizacji, ale ze względu na jej silniejsze związanie z konkretną jednostką, z jej potrzebami i sposobem istnienia w świecie.

Przesunięcie uwagi z tworzenia sztuki i sposobu jego funkcjonowania w przestrzeni społecznej, na proces jego upowszechniania pozwoliło również dostrzec, iż sztuka to nie tylko dzieło sztuki i tworzenie, ale również specyficzny kontekst wiedzy, w którym są one umiejscowione i który decyduje o ich specyfice, że to również specjalne reguły określające sposób rozumienia sztuki,

model jej funkcjonowanie w obrębie świata artystycznego. Zaproponowana w tej pracy perspektywa oglądania zjawisk artystycznych, pozwoliła poprzez swoje zwrócenie ku procesom upowszechniania sztuki odkryć nowe, pomijane dotąd źródło panowania w obrębie świata sztuki- wiedzę narzucającą sposoby rozumienia i definiowania zjawisk artystycznych, określającą zasady ich tworzenia i prawomocne sposoby ich interpretowania.

Wszystkie trzy omawiane w pracy podmioty upowszechniania dominowały w odpowiadających sobie okresach historycznych, nie tylko dlatego, że w ich ramach upubliczniano dobre, aktualne, wyprzedzające czas, znaczące artystycznie dzieła sztuki, ale również dlatego, że były one zdolne do zdefiniowania tego, czym jest sztuka, jakie reguły kierują tworzeniem i odbiorem, jakie są powinności i funkcje sztuki, w zupełnie nowy sposób i dlatego, że zdołały te definicje narzucić, jako obowiązujące powszechnie, jako prawomocne i właściwe sposoby myślenia o zjawiskach artystycznych w ogóle. Zaproponowana w tej pracy perspektywa oglądania zjawisk artystycznych pozwoliła dostrzec więc fakt, iż władza w obrębie świata artystycznego ma swoje źródło nie tyle w samych dziełach sztuki, ale w wiedzy na ich temat, w regułach rządzących praktyką artystyczną, iż wielkość dzieła i znaczenie artysty, a więc ich autorytet pozwalający na upowszechnianie w sposób skuteczny swoich dzieł, jest funkcją zarówno samej praktyki artystycznej, jak i manipulowania w sposób zgodny z ich interesem regułami rządzącymi światem sztuki. Stworzona w pracy konstrukcja teoretyczna pozwoliła więc dostrzec, iż wszystkie wybory konsekwujące określonych artystów lub dzieła sztuki, a dokonywane w obrębie świata artystycznego, są zawsze arbitralne, ale nie-przypadkowe, ponieważ są określone przez konkretny interes pewnych artystów, krytyków i instytucji zajmujących się upowszechnianiem sztuki. Choć dzieło sztuki u kresu procesu swojej obiektywizacji jest już tylko obiektem artystycznym, przedmiotem specyficznych zabiegów dokonywanych przez widzów (kontemplacja, interpretowanie, rozumienie itd.), to nie jest nim tylko i wyłącznie na początku i w czasie trwania tego procesu. U jego wyjścia i w jego trakcie jest ono bowiem przedmiotem działań określonych stosunkami władzy w obrębie świata artystycznego, a w interesującym nas wypadku również poza nim, jest obiektem strategii podporządkowanych konkretnemu celowi politycznemu lub związanemu z pozyskiwaniem prestiżu i autorytetu.

Omawiane w pracy podmioty upowszechniania w mniej lub bardziej otwarty sposób próbowały grać z tymi regułami, pozornie po to przede wszystkim, aby poznawczo monopolizować świat artystyczny lub jego fragment, ale w istocie po to, aby możliwe było upowszechnianie dzieł sztuki stworzonych w ich obrębie. Ta gra urzeczywistniała się na bardzo różnych płaszczyznach i dotyczyła różnych sfer rzeczywistości. W wypadku *Krzywego Koła*, zmiana reguł rządzących światem artystycznym miała być funkcją przemian rzeczywistości społecznej, ale polegała też na zmonopolizowaniu przez tę Galerię przestrzeni artystycznej drugiej połowy lat 50-tych i pierwszej połowy lat 60-tych. Co najbardziej zadziwiające Krzywe Koło zdołało zmonopolizować poznawczo i organizacyjnie polski świat artystyczny w tamtym okresie oraz dyktować warunki oraz reguły na jakich toczyło się życie artystyczne, samo pozostając antyinstytucją. W wypadku *Galerii Foksal* gra miała najbardziej świadomy charakter- reguły świata artystycznego miały ulec przekształceniu w konsekwencji bezpośredniego potykania się z

jego instytucjami, rytuałami i konwencjami, ale też z samą instytucjonalnością sztuki. W wypadku Gruppy gra z regułami świata artystycznego nie miała charakteru kontestacji, ale polegała na ich ignorowaniu i budowaniu własnego "słownika" definiującego sztukę i działalność artysty, a więc na stworzeniu "nowej metafory" przez którą rozumiana jest sztuka, metafory wykluczającej dotychczasowe sposoby jej rozumienia.

Tym, co łączy omawiane w pracy podmioty upowszechniania sztuki jest wysoka samoświadomość artystów i krytyków wprawiających je w ruch, samoświadomość związana zarówno z naturą sztuki, jak i z jej miejscem w rzeczywistości społecznej. Za tą wysoką samoświadomością, która wyrażały zarówno teksty, jak i konkretne działania, szły podejmowane z premedytacją i planowo przedsięwzięcia mające na celu znalezienie, dla tworzonej w ramach tych podmiotów sztuki, miejsca w obrębie świata artystycznego.

W wypadku *Krzywego Koła* sposobem na powodzenie strategii upowszechniania było stworzenie samizdatowego miejsca upowszechniania sztuki, antyinstytucji opartej na spontanicznym i pełnym zaangażowania działaniu osób wprowadzających ją w ruch, "robienie swojego" w czasach i sytuacjach temu nie sprzyjających, ale też wykorzystywanie zjawisk artystycznych pojawiających się w polu sztuki dla własnych interesów, poznawcze i instytucjonalne zmonopolizowanie świata artystycznego.

W przypadku *Galerii Foksal*, metodą, która prowadziła do zwyciężenia sukcesem procesu upowszechniania była przede wszystkim gra z dyskursem teoretycznym i krytycznym; atakowanie świata artystycznego z pozycji przesiąkniętego tylko interesem sztuki klerka; walka z instytucjonalizacją, która stawała się źródłem wirtualnego panowanie tej galerii;

W wypadku *Gruppy*, receptą na powodzenie procesu upowszechniania sztuki była strategia określona, jako "bycie pomiędzy", a więc stworzenie takiej antyprzestrzeni rozgrywania się zjawisk artystycznych, która nie mieszczą się w istniejącym świecie sztuki i nie dając się w nim pomyśleć i regulować, prowadziła do jego rozsadzenia, do przekształcenia rządzących nim reguł.

Wszystkie trzy omawiane w pracy podmioty upowszechniania działały w całkowicie różnych kontekstach artystycznych (w wypadku *Krzywego Koła* w okresie eksplozji nowoczesności, w wypadku *Foksalu* w okresie radykalizacji ruchów neoawangardowych i schyłku modernizmu, w wypadku *Gruppy* w okresie rodzenia się nowej formacji kulturowej- postmodernizmu) oraz w różnych kontekstach polityczno- społecznych, i choć z pewnością wpływało to na fakt, iż walka o zdolność do upowszechniania sztuki była prowadzona przez nie z różnych przyczyn i przy pomocy odmiennych metod, to miała wspólny cel: pozyskanie prawa do działania w sposób podporządkowany wyłącznie artystycznym zamiarom i prawo do realizacji własnych zamierzeń twórczych i planów artystycznych. We wszystkich omawianych w pracy podmiotach upowszechniania, wolność artystyczna, prawo do tworzenia we własny i niepowtarzalny sposób, jednostkowa autonomia, są wartościami podstawowymi i niedyskutowanymi.

O ile jednak, w wypadku *Krzywego Koła* realizacja tego celu oznaczała prawo artysty do kształtowania za pomocą sztuki rzeczywistości, a w wypadku *Foksalu* prawo do rozwijania artystycznej metarefleksji, prawo do radykalnego eksperymentu i zezwolenie na "autoteliczność"

sztuki, to w wypadku *Gruppy* prawo do napisania dla życia artysty i jego sztuki takiego scenariusza, który, pozwalałby określić się jednostce w zupełnie nowy i niepowtarzalny sposób, który byłby źródłem jej autokreacyjnej wolności.

Nieidentyczne były również konsekwencje walki o niezależność, czy też nieidentyczne w wypadku omawianych w pracy podmiotów upowszechniania było już samo znaczenia wysiłku podejmowanego w celu jej pozyskiwania.

W wypadku *Krzywego Koła* walka o niezależność była początkowo fragmentem szerszego procesu "politycznej odwilży" drugiej połowy lat 50-tych, naturalną konsekwencją rozwoju wydarzeń społecznych, ale już pod koniec tej dekady, wraz ze zmianą polityki społecznej państwa, powoli przekształcała się ona w element konserwujący system polityczny, ponieważ wskazując na jego tolerancję wobec artystycznego eksperymentu, ukrywała jego rosnącą represyjność.

Podobnie było w wypadku *Foksalu*, chociaż tutaj niezależność i prawo do radykalnych artystycznych poszukiwań, do kontestacji reguł rządzących światem artystycznym, stawały się gestami pozornymi, sprowadzonymi do stylistycznej formuły dzieła, ale umożliwiającymi jednocześnie utrzymywanie wysokiej pozycji w obrębie świata artystycznego. W tym wypadku niezależność nie była więc wartością sama w sobie, ale instrumentem, narzędziem walki o prestiż i autorytet.

Podobnie było w wypadku *Gruppy* - również tutaj autonomia i niezależność sztuki traciły swoją autoteliczność, ale traciły ją przede wszystkim dlatego, iż stawały się narzędziami budowania jednostkowej niepowtarzalności, konstrukcji słownika, który pozwalał konkretnym artystom opisać się na nowo. Niezależność i autonomia zostają w wypadku tego ugrupowania artystycznego dodatkowo całkowicie przededefiniowane w taki sposób, że nie określają ich ani społeczne, ani polityczne konteksty, ale wyłącznie prywatny świat jednostki. Niezależność w przypadku *Gruppy* jest więc, pomimo swojej instrumentalności, niezależnością absolutną i ostateczną, niemożliwą do określenia w swoich wymiarach i granicach.

Postawienie obok siebie strategii upowszechniania realizowanych w poszczególnych okresach trwania PRL-u przez *Galerię Krzywe Koło*, *Galerię Foksal* i *Gruppę*, pozwala dostrzec również takie cechy, które definiują społeczny i polityczny kontekst, w którym się one rozgrywały:

-negatywnych konsekwencji jego działania doświadczyło tylko *Krzywe Koło*, ale było to tym bardziej niezwykle, iż *Galeria* ta jest jedynym z omawianych w pracy podmiotów upowszechniania, który stworzył rozbudowany program społecznego zaangażowania sztuki i to program oparty na założeniach doktryny marksistowskiej. Państwo i Partia, pomimo formalnego popierania przez nie idei społecznego zaangażowania artysty i sztuki w projekt "socjalistycznego budownictwa", w rzeczywistości i w praktyce eliminowało z przestrzeni społecznej tego rodzaju inicjatywy. Państwo tym samym poświadczało, że od artystów bardziej oczekuje ich całkowitego porzucenia zainteresowania problemami społecznymi i zgody na społeczną zbędność ich sztuki, niż pomocy twórców w urzeczywistnianiu nowego ustroju. Stało się tak nie tylko dlatego, że po 1956 roku państwo i Partia porzuciły ostatecznie zamiar wprowadzenia w życie socjalistycznych zasad ustrojowych, a skoncentrowały się na próbach reprodukcji

warunków umożliwiających panowanie PZPR, ale również dlatego, że społeczna więź pomiędzy artystami i publicznością, więź oparta na wadze i społecznej istotności twórczości tych pierwszych, mogła stać się potencjalnie groźna dla tej władzy.

- charakterystyczne jest to, że w żadnej ze zrekonstruowanych strategii upowszechniania sztuki, jako zmienna nie występuje państwo i jego polityka, stworzony przez nie system instytucjonalny organizujący życie kulturalne. Świadczy to moim zdaniem przede wszystkim o tym, iż rzeczywistość społeczna i artystyczna wyprodukowana przez państwo była podstawą rozgrywania się walk o prestiż i autorytet, a nie stroną w tych procesach. Taki stan rzeczy był konsekwencją zablokowania możliwości artykułowania rzeczywistych interesów, całkowitego uzależnienia artystów od państwa, oraz niejasności reguł wykluczenia spod opieki państwowego mecenatu i granic artystycznej swobody.

- w wypadku wszystkich podmiotów upowszechniania sztuki omawianych w pracy, jako zmienna stała występuje nie tylko państwo, ale również publiczność. Publiczność i jej potrzeby nie są paradoksalnie uwzględniane, w żadnym z omawianych wypadków, w sposób pozytywny jako elementy określające kierunek, cel i znaczenie obiektywizacji dzieł sztuki. Taki stan rzeczy jest według mnie przede wszystkim konsekwencją postawienia pomiędzy artystami i publicznością rozbudowanego aparatu instytucjonalnego, który służył przede wszystkim interesom państwa oraz prowadzenia przez nie podwójnej polityki kulturalnej wobec artystów i publiczności. System upowszechniania sztuki, który z definicji powinien służyć widzom w tym wypadku służył przede wszystkim reprodukowaniu warunków umożliwiających utrzymanie się PZPR przy władzy. W rezultacie sztuka okresie panowania w Polsce realnego socjalizmu, pomimo tego, że była zwrócona ku samej sobie, ku artyście, który ją tworzył, służyła przede wszystkim państwu, to ono, jako podmiot czyniący z niej określony użytek, było jej specyficznym odbiorcą.

3. Stworzony dla potrzeb pracy model funkcjonowania sztuki w rzeczywistości społecznej, nie tylko stał się podstawą nowej perspektywy oglądania procesów artystycznych w okresie panowania w Polsce, realnego socjalizmu, ale również był próbą uprawiania pewnego rodzaju, czy odmiany socjologii sztuki, a więc był również propozycją pewnej generalniejszej podstawy teoretycznej.

Socjologia sztuki została przede wszystkim utożsamiona z socjologią wiedzy, zaś przedmiotem jej badania zostały uczynione, funkcjonujące w obrębie świata artystycznego, przekonania określające, czym jest sztuka, kto ma prawo ją uprawiać, w jaki sposób należy ją rozumieć i interpretować. Przedmiotem badania stały się więc te elementy procesu instytucjonalizacji, które funkcjonują w roli uprawomocnień, dla pewnych uwzorowanych i stypologizowanych społecznych działań. Dzięki temu możliwe stało się analizowanie zjawisk artystycznych w taki sposób, w jaki funkcjonują one w przestrzeni społecznej, w intersubiektywności, a więc stało się możliwe badanie tej ich postaci, która została ukonstytuowana przez wiedzę na ich temat funkcjonująca w roli prawomocnego zbioru przekonań na temat tego, czym one są w rzeczywistości. Innymi słowy, dzięki skoncentrowaniu się na wiedzy określającej, czym są pewne zjawiska artystyczne, uzyskano bezpośredni dostęp do znaczeń, jakie one posiadają, czy

jakimi zostają obdarzane w procesie ich obiektywizowania, natomiast tych znaczeń nie projektowano zgodnie z teoretycznymi ustaleniami dotyczącymi tego, czym sztuka powinna być. Taki sposób rozumienia socjologii sztuki pozwolił również na uniknięcie projektujących analiz zjawisk artystycznych, naukowych przekładów sztuki, która swoją istotę i odrębność czerpie właśnie z faktu jej nieprzekładalności. W ramach proponowanego tutaj sposobu uprawiania socjologii sztuki, możliwe stało się więc rozpoznanie istoty podobieństwa pomiędzy różnymi zjawiskami społecznymi (wszystkie one są bądź praktykami, bądź organizacjami społecznymi, albo podlegają procesom instytucjonalizacji- normatywnej regulacji i zestalaniu, której towarzyszy produkowanie wiedzy na ich temat), ale jednocześnie to rozpoznanie nie prowadziło do zamazywania odrębności pomiędzy nimi, ale przeciwnie czyniło ją problematyczną, godną rozpoznania do co jej istoty w postępowaniu badawczym. Innymi słowy proponowana tutaj perspektywa uprawiania socjologii sztuki byłaby przede wszystkim próbą rozwiązania dylematu pomiędzy niezdolnością do analizowania i rozumienia zjawisk artystycznych wynikającą z, dyktowanego przez swoistość dyskursu socjologicznego, mówienia w związku z nimi o czymś innym niż o nich, a podyktowanym przekonaniem o neutralności poznawczej socjologii i o jej obiektywności, "mówieniem o czymś innym" traktowanym, jako analizowanie zjawisk artystycznych.

Zaproponowana tutaj perspektywa socjologicznej refleksji nad sztuką-socjologia sztuki rozumiana, jako socjologia wiedzy skoncentrowana na analizowaniu uprawomocnień zinstytucjonalizowanych kompleksów działań, zdołała moim zdaniem przekroczyć, przywoływane często przez krytyków, ograniczenia, instytucjonalnych teorii sztuki. Przestały być one tylko konstrukcją teoretyczną skoncentrowaną na problemie definiowalności zjawisk artystycznych, a stały się również elementem narzędzia umożliwiającego rozumienie sztuki, jako specyficznego zjawiska społecznego, podporządkowanego określonym regułom i rozgrywającego się w specyficznym kontekście instytucjonalnym.

Bibliografia.

1. Prace zwarte i opracowania.

- * Adorno Th., *Teoria estetyczna*, Warszawa, 1994.
- * Bauman Z., *Nowoczesność i zagłada*, Warszawa, 1992.
- * Bauman Z., *Zarys marksistowskiej teorii społeczeństwa.*, Warszawa, 1964.
- * Bauman Z., *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa, 1995.
- * Bauman Z., *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994.
- * Bell D., *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, Warszawa, 1994.
- * Berger P. L., Luckman T., *Spoleczne tworzenie rzeczywistości*, Warszawa, 1983.
- * Bogucki J., *Od rozmów ekumenicznych do Labiryntu*, Warszawa, 1993.
- * Bogucki J., *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa, 1983.
- * Borowski W., *Tadeusz Kantor*, Warszawa, 1982.
- * Bourdieu P., *Distinction: a Social Critique of the Judgment of Taste*, Cambridge, 1984.
- * Bourdieu P., J. Passeron, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, Warszawa, 1990.
- * Chalmers A., *Czym jest to, co nazywamy nauką?*, Warszawa, 1993.
- * Dickie G. *The Art Circle: The Theory of Art*, New York, 1984.
- * Dickie G., *Aesthetics: An Introduction*, Indianapolis, 1971.
- * Dryglaski J., Kwaśniewski J., *(Nie)realny socjalizm*, Warszawa, 1992.
- * Duvignaud J., *Socjologia sztuki*, Warszawa, 1970
- * Dziamski G., *Szkice o nowej sztuce*, Warszawa, 1984.
- * Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa, 1973.
- * *Elity władzy w Polsce a struktura społeczna w latach 1956-1981.*, Wójcik P. (red.), Warszawa, 1994.
- * Fijałkowska B., *Polityka i twórcy (1948-1959)*, Warszawa, 1985.
- * *Filozofia i nauka. Zarys encyklopedyczny*, Warszawa, 1987.
- * Francastel P., *Twórczość malarska i społeczeństwo*, Warszawa, 1973.
- * Gołembski F., *Współpraca kulturalna w procesie budowy europejskiego ładu pokojowego*, Warszawa, 1979.
- * Graff P., *Sztuka jako system*, Warszawa, 1987.
- * Gulibaut S., *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, Warszawa 1992.
- * Home St., *Gwałt na kulturze. Utopia, awangarda, kontrkultura*, Warszawa, 1993.
- * Ingarden R., *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, Warszawa 1960.
- * Jedlicki W., *Klub Krzywego Koła*, Warszawa, 1989.

- Jenks Ch. , *Culture*, London ,1993.
- Kaczocha W., *Polityka kulturalna PZPR. Zarys Problematyki polityki kulturalnej w okresie 1942-1977.*, Warszawa, 1981.
- Kłoskowska A., *Socjologia kultury*, Warszawa, 1983.
- Kosiński S., *Socjologia ogólna. Zagadnienia podstawowe*, Warszawa, 1989.
- Kossak J., *Ideologia i wizje kultury. Z zagadnień teorii i socjologii kultury*.
- Kossak J., *Podstawy polityki kulturalnej PZPR*,
- Kowalska B., *Polska awangarda malarska 1945- 1980*, Warszawa 1988.
- Krzemień K., Kossak J., *Kształty polityki kulturalnej*, Warszawa, 1976.
- Krzemień- Ojak S., Ziemiński A., *Wiedza o polityce kulturalnej. Próba typologii problemów* , Warszawa 1984.
- Kuhn T. S. , *Dwa bieguny. Nowatorstwo i tradycja w badaniach naukowych.*, Warszawa ,1985.
- Kuhn T. S. , *Struktura rewolucji naukowych*, Warszawa, 1968.
- *Kultura oceny i propozycje. Warunki i cele rozwoju kultury w Polsce Ludowej*, Czejarek K., Kossak J., Kostyrko K. (komitet red.), Warszawa, 1981.
- *Kultura Polski Ludowej*, Galiński T. (red.), Warszawa, 1966.
- *Kursokonferencja na temat: "Polityka kulturalna oraz problemy rozwoju, organizacji i kierowania systemem placówek i instytucji sfer kultury"*, Toruń 1980.
- Lee Whorf B., *Język, myśl, rzeczywistość*, Warszawa, 1982.
- Lepenies W. , *Niebezpieczne powinowactwa z wyboru*, Warszawa 1996.
- Lipski A. , Łęcki K. , *Perspektywy socjologii kultury artystycznej*, Warszawa, 1992.
- Łopatka A., *Kierownicza rola partii komunistycznej w stosunku do państwa socjalistycznego*, Poznań, 1960.
- Matuchniak- Krasauska A., *Gust i kompetencja. społeczne zróżnicowanie recepcji malarstwa*, Łódź, 1988.
- Michałowska G., *Zmienność i instytucjonalizacja międzynarodowych stosunków kulturalnych*, Warszawa, 1991.
- Mołdawa T., *Ludzie władzy 1944-1991*, Warszawa, 1991.
- Morawski St., *Na zakręcie od sztuki do po- sztuki*, Kraków, 1985.
- Morawski St. , *Główne nurty estetyki XX wieku*, Warszawa , 1992.
- *Nowe zjawiska w sztuce lat 70-tych. Teksty. Koncepcje*, Robakowski J. (red.), Sopot, 1981.
- Osęka A., *Poddanie Arsenalu*, Warszawa, 1971.
- Osęka A., *Mitologie artysty*, Warszawa 1978.
- Paczkowski A., *Pół wieku dziejów Polski 1939-1989*, Warszawa, 1996.
- Pałubicka A. , *Kulturowy wymiar ludzkiego świata obiektywnego*, Poznań, 1990.
- *Październik 1956. Pierwszy wyłom w systemie. Bunt, młodość i rozsządek.*, Bratkowski S. (red.), Warszawa, 1996.
- Piotrowski P. , *Artysta między rewolucją a reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskie*, Poznań, 1990.

- Piotrowski P., *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce- wybiórczo i subiektywnie*, Poznań, 1991.
- Płaza B., *Kultur zbliża narody. O współpracy kulturalnej Polski z zagranicą w latach 1945-1978*, Warszawa, 1978.
- *Polskie życie artystyczne 1945-1980*, Wojciechowski A. (red.), Warszawa 1992.
- Porębski M. *Pożegnanie z krytyką*, Kraków, 1966.
- *Prognoza rozwoju kultury 1973- 1990. Dyskusje i refleksje po dziesięciu latach*, Ziemiński A. (red.), Warszawa, 1984.
- *Przemiany form życia kulturalnego w warunkach narastającego kryzysu i reform systemowych*, Żygulski K., Burdowicz-Nowicka M., Hoffman I., Grzybowski A. (red.), Warszawa, 1989.
- Quine W. V. O. , *Granice wiedzy i inne eseje*, Warszawa 1986.
- Read H. , *Wychowanie przez sztukę*, Wrocław, 1976.
- Rorty R. , *Filozofia a zwierciadło natury*, Warszawa ,1994.
- Rorty R., *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, 1989.
- Roszkowski W. (Andrzej Albert), *Historia Polski 1914-1990*, Warszawa, 1991.
- Sapir E., *Kultura, język, osobowość*, Warszawa, 1978.
- Sokorski W., *Wspomnienia*, Warszawa 1990.
- Sokorski W., *Szkice o kulturze*, Warszawa, 1981.
- Sójka J., *Pomiędzy filozofią, a socjologią. Społeczna filozofia Alfreda Schutza*, Warszawa, 1991.
- *Spór o PRL.*, Wandycz P. S. (red.), Kraków, 1996.
- Strąk M., *O polityce kulturalnej*, Warszawa, 1977.
- Szczepański J., *Elementarne pojęcia socjologii*, Warszawa, 1972.
- *Sztuka Polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, listopad 1984*, Warszawa, 1987.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, Warszawa 1960(t.1),1960(t.2),1967(t.3).
- Turowski A. , *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910- 1930*, Warszawa 1990.
- *W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*, Mencwel A. (red.) , Warszawa, 1980.
- Wallis A., *Artyści-plastycy. Zawód i środowisko*, Warszawa, 1964.
- Wallis A., *Atlas Kultury Polski 1946-1980*, Warszawa 1994.
- Whorf B. L. , *Język, myśl, rzeczywistość* , Warszawa, 1982.
- Wierzchowska W., *Autoportrety*, Warszawa, 1990.
- Wittgenstein L., *Dociekania filozoficzne*, Warszawa, 1972.
- Włodarczyk W., *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*, Paryż, 1986.
- Wojciechowski A., *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Warszawa 1975.
- Wojciechowski A., *Czas smutku, czas nadziei. sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992.

- Wojciechowski J., *Współczesne życie artystyczne (zagadnienia wybrane)*, Warszawa, 1987.
- Wojciechowski J. S. , *Z punktu widzenia rzeźbiarza. Sztuka lat 80-tych.*, Orońsko, 1993.
- Zeidler A., *Sztuka, mit, hermeneutyka*, Warszawa, 1988.
- Znaniecki F. , *Wstęp do socjologii*, Warszawa, 1988.
- Zybertowicz A. , *Przemoc i poznanie. Studium z nie- klasycznej socjologii wiedzy*, Toruń, 1995.
- Ziółkowski M, *Wiedza, jednostka, społeczeństwo. Zarys koncepcji socjologii wiedzy*, Warszawa, 1989.
- Żółkiewski S., *Kultura i polityka*, Warszawa 1958.

2. Artykuły i recenzje prasowe

- Amsterdamska O. , *Odmiany konstruktywizmu w socjologii nauki(w:) Pogranicza epistemologii*, Niżnik J. (red.), Warszawa ,1992.
- *Ankieta "Jakie powinno być autentyczne życie artystyczne"*, *Kultura* nr 40/1980 (Cywińska I., Husbrandt A., Holoubek G., Jarecki A.), nr 41/1980 (Machulski J., Litwiniec B., Stern J., Zachwatowicz K.), nr 42/1980 (Pietsch A., Eysmont J.), nr 43/1980 (Gierowski S.), nr 44/1980 (Dejmek K, Kosiński B., Kamińska A.,), nr 45/1980 (Kijowski A., Kuśniewicz A., Trzos-Rastawiecki A.,), nr 46/1980 (Kruk E., Wojciechowski A.,), nr 47/1980 (Wojciechowski P.) Nr 49/1980 (Krzemień T., *Po ankiecie- podsumowanie*).
- *Ankieta: " Plastyki o plastyce- M. Bogusz"*, *Przegląd Kulturalny*, nr 2/ 1957.
- *Arsenał jest pewnego rodzaju marginesem*, rozmowa z E. Grabską, *Kresy* nr 12/1992.
- Banasik B. , *Michael Foucault- Mikrofizyka władzy, Literatura na Świecie*, nr 6/1988
- Becker H.S., *Art World Revisited, Sociological Forum*, nr 5/1990.
- Becker H.S., *Art as Collective Action, American Sociological Review*, nr 39/1974.
- Bielińska I. , *Marian Bogusz, Stolica*, nr 41/ 1956.
- Boehm J. , *Społeczne role sztuki, Zeszyty Naukowe PWSM, Gdańsk T.XIX/ 1980.*
- Bogucki J., *Krzywe Koło na dużych obrotach, Życie Literackie* nr 1/ 1959.
- Bogucki J. , *Od mecenatu do współdziałania, Życie Literackie* nr 18/ 1959.
- Bogucki J., *9 lat później, Przegląd Artystyczny* nr 6/ 1957.
- Bogucki J., *O niektórych zdarzeniach wrześnieowych, Życie Literackie*, 25. 09. 1960.
- Bogusz M., *Listy do przyjaciela malarza, Sztandar Młodych* , nr 81/ 1957.
- Bogusz M., *Wyjątki z regulaminu Galerii Staromiejskiej, Plastyka* nr 11/ 1957.
- Bogusz M.,(wybór tekstów), *Przegląd Artystyczny*, nr 4/1959.
- Borowski W. , Gutowski M., Kostołowski A., Ludwiński J., Ptaszkowska H., Turowski A., *O felietonistach, Współczesność*, nr 25/ 1969.

- Borowski W., Ptaszkowska H., Tchorek M., *W sprawie Galerii Foksal PSP, Współczesność*, nr 5/ 1969.
- Borowski W., *Nurt apikturalny w Galerii Foksal PSP, Poezja*, 5/ 1971.
- Borowski W., *Próżność krytyka, Kierunki*, nr 7/ 1967.
- Borowski W., *Wątpliwe autorstwo, Kultura* nr 6/ 1976.
- Borowski W., Bogucki J., Turowski A., *Raport o stanie kultury, Odra* nr 1/ 1981.
- Borowski W., *O galerii Foksal PSP, Biuletyn ZPAP*, nr 2/1979.
- Borowski W., *Pseudoawangarda, Kultura*, nr 12/ 1975.
- Borowski W., *Wiadomości, Nadodrze*, nr 12.11. 1971.
- Bourdieu P., *Specyfika dziedziny naukowej i społeczne uwarunkowania wiedzy,(w:) Kryzys i schizma. Antyścienceistyczne tendencje w socjologii współczesne*, Mokrzycki E. (red.), Warszawa 1984.
- Bourdieu P., *The Market of symbolics Goods, Poetics*, nr 14/1985.
- Brach-Czaina J., *Odczytywanie symbolu jako ekspresja,(w:)Eidos sztuki .Materiały II Międzynarodowej Konferencji Estetycznej*, Gołaszewska M.(red.),Kraków, 1988.
- Brodsky J., *Komentarze do wewnętrznej historii sztuki. Estetyka ciągłości i zmiany,(w:)Eidos sztuki. Materiały II Międzynarodowej Konferencji Estetycznej*, Gołaszewska M.(red.),Kraków, 1988.
- Cohen T., *A Critique of the Institutional Theory of Art: The Possibility of Art(w:)Aesthetics: A Critical Antology*, Dickie G., Scalafani R.(red), New York ,1977.
- Coutts- Smith K., *Postburżuazyjna ideologia a kultura wizualna (w :) Postmodernizm-kultura wyczerpania*, Warszawa, 1988.
- Czeszko B., *Dobry brat Theo, Przegląd Kulturalny* nr 19/ 1956.
- Danto A. C., *The Artworld, Journal of Philosophy*, nr 15/1964.
- Danto A.C, *Artworks and Real Things (w:)Aesthetics: A Critical Antology*, Dickie G., Scalafani R.(red), New York ,1977.
- Danto A.C., *Dzieło sztuki a zwykle przedmioty, Estetyka na świecie*, Kraków , t.3/ 1991.
- Dąbrowska M. , *Marian Bogusz (1920- 1980)*, *Nowy Nurt*, nr 211/ 1983.
- Dickie G., *All Aesthetics Attitude Theories Fail: The Myth of the Aesthetics Attitude (w:)Aesthetics: A Critical Antology*, Dickie G., Scalafani R.(red), New York ,1977.
- Dickie G., *A Response to Cohen :The Actuality of Art (w:)Aesthetics: A Critical Antology*, Dickie G., Scalafani R.(red), New York ,1977.
- Drewnowski T., *Jeszcze raz przepióreczka, Polityka*, nr 29/1967.
- Duncan C. , *Potwierdzanie męskości. Malarstwo awangardowe początków XX wieku* , *Magazyn Sztuki*, nr 5/1995.
- Dziamski G. , *Dialektyka teorii i praktyki artystycznej w postmodernizmie. Adorno, Habermas, Lyotard, (w:) Adorno: pomiędzy moderną a postmoderną*, Zeidler- Janiszewska A.(red.) ,Warszawa-Poznań ,1991.
- Dziemidok B., *Nowa wersja instytucjonalnej teorii sztuki, Studia Filozoficzne*, nr 10/1985.

- Dziemidok B., *Instytucjonalna definicja sztuki, jako świadectwo kryzysu estetyki*, *Studia Estetyczne*, t. 17/1980.
- Ekwiński A., *Galeria Foksal*, *Kultura*, nr 19/ 1966.
- *Fenomen zauroczenia*, (rozmowa z R. Woźniakiem przeprowadzona przez J. Ciesielską) , *Artelier*, nr 1/1993.
- Feyerabend K. , *Realizm i instrumentalizm. Uwagi o logice potwierdzania przez fakty (w:) Jak być dobrym empirystą ?*, Warszawa, 1979.
- Foster H. , *O idei sztuki politycznej*, *Magazyn Sztuki* nr 4/1994.
- Foucault M. , *Gry władzy*, *Literatura na Świecie*, nr 6/1988.
- Garztecka E., "Sala prób" dla plastyki eksperymentalnej, *Trybuna Ludu* nr 9 I 1967.
- Garztecka E., *Plastycy upowszechniają platykę*, *Trybuna Ludu*, 233/1970.
- Gert E., *Co z Galerią*, *Kierunki* 14 XI 1965
- Gierowski S. , *O polityce wystaw w latach 1955- 58*, *Przegląd Artystyczny* nr 6/ 1958.
- Gierowski S., *Fragment referatu wygłoszonego na walnym zjeździe delegatów PZPR*, *Życie Literackie* nr /1959.
- Gutowski M., *Po piętnastu latach*, *Kultura*, nr 38/1975.
- Guze J. , *O młodych malarzach i malarstwie sztalugowym*, *Przegląd Kulturalny* nr 11/ 1956.
- Guze J. *Sprawy plastyków o których trzeba mówić głośno*, *Przegląd Kulturalny* nr 48/ 1956.
- Haley J. ,*Sztuka i alienacja. Kulturowy opór wobec racjonalizacji w sztuce awangardowej*, *Kultura i społeczeństwo* nr 2/1984.
- HB, *Wystawa Grupy 55*, *Stolica* nr 39/1956.
- Hniedzieiwcz M., *Między twórcą a odbiorcą*, *Kultura*, nr 41/1980.
- Hniedzewicz M., *Miejsce galerii- archiwum- kolekcja* , *Kultura*, nr 10/ 1980.
- Hougland J. , *Some institutional theories of art*, *The Journal of Aesthetic Education* nr 20/1986.
- *Historyczny wymiar odwilży*, rozmowa B. Czubak i P. Piotrowskiego, *Magazyn sztuki* nr 3/ 1996.
- Hudzik J. P. , *Estetyka instytucjonalna (w:) Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, Zeidler- Janiszewska A.(red.) , Warszawa 1994.
- *Jak nie malarstwo- to poezje, jak nie poezje to molinezje*, (rozmowa z J. Modzelewskim przeprowadzona przez J. Ciesielską) , *Artelier*, nr 1/1993.
- Jaworski M., *Droga do sztuki*, *Trybuna Ludu*, nr 212/1970.
- Jaworski M., *Plastycy popularyzują...*, *Trybuna Ludu*, nr 254/1970.
- JJK, *Jak żyć, aby przeżyć* , *Kamena* nr 21/1972.
- Kawiecki P., *Czym jest sztuka. O analogiach pomiędzy praktyką artystyczną i naukową.*, *Studia filozoficzne*, nr 10/1985.
- Kępińska A., *Nie mówmy o sztuce, mówmy o czymś innym*,(w:)*Zeszyty artystyczne PWSSP w Poznaniu*, 1983.
- Kiereś H., *Anglosaska estetyka analityczna*, (w:). Stępień B. (red.), *Propedeutyka estetyki*, Lublin , 1986.

- Kłoskowska A., *Kultura*, (w :) *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, Wrocław, 1991.
- Kmita J., *Rorty i Putnam wobec relatywizmu kulturowego*, (w:) *Miedzy pragmatyzmem, a postmodernizmem. Wokół filozofii Richarda Rorty'ego*, Szahaj A. (red.), Toruń, 1995.
- Kołakowski L., *Odpowiedzialność i historia*, (w:) Kołakowski L., *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955- 1968*, London 1989 ,t. 2.
- Kosińska M., *Kto kupi obraz*, *Życie Warszawy*, nr 6/1969.
- Kosińska M., *Z czego żyje 6 tysięcy artystów*, *Życie Warszawy*, nr 1/1969.
- Kostołowski A., *Miejsce*, *Współczesność*, nr 16/ 1968.
- Kostołowski A., *Eliminacja*, *Współczesność*, nr 1/ 1969.
- Kostołowski A. *Galeria i krytyka*, *Współczesność*, nr 11/ 1968.
- Kowalska B. , *Ciekawe poszukiwania twórcze*, *Sztandar Młodych*, 2X 1958.
- Kowalska B., *Malarstwo polskie po 1945 roku*, *Odra*, nr 119/1971.
- Kowalska B., *Warszawskie salony sztuki nowoczesnej*, *Nowe Sygnały*, 31III 1957.
- Kuczyńska T., *Ambasady kultury*, *Tygodnik Solidarność*, nr 12/1993.
- Lachowicz A. , *Retroawangarda* ,*Kultura* nr 16/1975.
- Lisiewicz M., *Odwilż, czyli polski syndrom*, *Magazyn sztuki* nr 3/ 1996.
- Ludwiński J., *Bogusz, Gierowski i sztuka nowoczesna*, *Przegląd Kulturalny* nr 9/ 1957.
- Ludwiński J., *Przeciwko formalizmowi w krytyce*, *Plastyka* nr 22/1958.
- Lyotard J.F., *Kondycja postmodernistyczna*, *Literatura na Świecie*, nr 8-9/1988.
- Maciejewski J., *Impreza została przełożona*, *Kultura*, nr 28/1981.
- Maculanka Z. ,Bojko Sz., *Uwagi o polityce kulturalnej państwa*, *Przegląd Kulturalny* nr 35/ 1956.
- Majewska B., Ludwiński J., *Dwugłos o wystawie Grupy 55*, *Przegląd Kulturalny*, 26VII/ 1956.
- Majewska B., Ludwiński J., *Galeria Staromiejska*, *Plastyka* nr 23, (dod. do *Życie Literackie* 6 VII/1958).
- Malikowski M., *Instytucje i instytucjonalizacja jako kategorie teoretyczne socjologii*,*Studia socjologiczne*, nr 1/1989.
- Malikowski M., *Instytucjonalizacja, deinstytucjonalizacja a zmiana społeczna*, *Ruch Prawniczy i Socjologiczny*, nr 3/1991.
- Marcuse H., *Kontrrewolucja i rewolta*,(w:),*Zmierzch estetyki- rzekomy, czy autentyczny*, Morawski St.(red.) , Warszawa, 1987.
- Merks E., *A domy kultury*, *Trybuna Ludu*, , nr 247/1970.
- Mokrzycki E., *Tak zwany mocny program socjologii wiedzy* ,(w:) *Racjonalność współczesności. Między filozofią a socjologią*, Kozakiewicz H., Mokrzycki E., Siemek J.M. (red.), Warszawa, 1992.
- *Niewątpliwie w tamtych warunkach, w naszej sytuacji, "Arsenal" był zdarzeniem szczególnym*, rozmowa ze S. Gierowskim, *Kresy* nr 12/1992.
- *Odbiory i twórcy o plastyce* (ankieta)-Czerwiński M., Drozdowski M. M., *Miesięcznik Literacki*, nr 4/1967.
- Olek J., *Od anty-galerii do galerii dzieła sztuki*, *Kultura*, nr 35/1980.

- Osęka A., *Duch walki o monopole*, *Kultura* ,nr 16/1975., Borowski W., *W odpowiedzi na odpowiedziom*, *Kultura*, nr 25/ 1966.
- Pałubicka A., *Richarda Rorty'ego wizja nauki*, *Poznańskie studia z filozofii nauki* nr 13 /1993.
- Piotrowski P. , *Sztuka a czas miniony* , *Miesięcznik Literacki* nr 9/ 1982.
- Piotrowski P., *Foksal- wahania awangardy*, *Kultura* nr 31/ 1979.
- Płaza B., *Podstawowe założenia oraz kierunki polityki kulturalnej w Polsce Ludowej*, Warszawa, 1972.
- *Pod wyżem* (dyskusja redakcyjna o mecenacie nad młodą literaturą), *Polityka*, nr 30/1980.
- Ptaszkowska H. , *Warszawska Galeria Krzywe Koło*, *Tygodnik Powszechny* nr 7/ 1959
- Ptaszkowska H. Program i realizacje Galerii Foksal, *Projekt*, nr 6/1967.
- Ptaszkowska H., *Czy istnieje w Polsce ruch artystyczny*, *Współczesność*, nr 2/ 1967.
- Ptaszkowska H., *Utrudnianie publiczności stapania po wystawowym pomieszczeniu*, *Gazeta Wyborcza*, 11.08.1992.
- Quine W. von O. , *Dwa dogmaty empiryzmu* (w:) *Z punktu widzenia logiki. Eseje logiczno-filozoficzne*, Warszawa 1969.
- Quine W. von O., *Trzy niezdetrminowania*, (w:) *Filozofia języka*, Stanosz B. (red.) ,Warszawa ,1993.
- Rottenberg A., *Gruppa w Zachęcie, ale inaczej...*(rozmowa przeprowadzona przez E. Grygiel), *Format* nr 1-2/1993 .
- *Równość w kulturze* (dyskusja redakcyjna), *Miesięcznik Literacki*, nr 3/1981.
- Sady W., *Larry Laudana modele racjonalności*, *Colloquia Communia* , nr 1-3/1991.
- Shapin S., *Historia nauki i jej socjologiczne rekonstrukcje*, (w:) *Mocny program socjologii wiedzy*, Barnes B., Bloor D. (red.), Warszawa, 1993.
- Siennicki J., *Ja nie chcę odbrażawiać idei i legendy 'arsenałowej'*, *Kresy* nr 12/1992.
- Sitkowska M., *Gruppa w Zachęcie*, *Format*, nr 1-2/1993.
- Sitkowska M., *Postawy i poglądy*, *Projekt*, nr 1/1990.
- Sobota L., *Pseudo- 70*, *Obieg*, nr 1-2/ 1993.
- Stecker R., *The End of an Institutional Definition of Art*, *British Journal of Aesthetics*, nr 26/1986.
- Stokłosa B., *O Gruppie jako grupie*, *Artelier*, nr 1/1993.
- Szahaj A. , *O tak zwanym mocnym programie socjologii wiedzy* , *Kultura współczesna* , nr 1-2/ 1995.
- Szahaj A. *Jean Baudrillard- między rozpaczą a ironią*, *Kultura Współczesna* nr 1/1994.
- Szahaj A., *Jean Baudrillard-pomiędzy rozpaczą, a ironią*, *Kultura współczesna* , nr 1/1994.
- Tarybuła M., *Żuje wszystko, co zobaczy* (uwagi o młodym malarstwie), *Res Publica*, nr 2/1987.
- Terlecki O. , *Wchodzącym w historię*, *Życie Literackie*, 47/1969.
- Toniak E., *O dekadzie i nie tylko.*(rozmowa z P. Piotrowskim), *Format*, nr 3-4/1993.

- * Toniak E., *O krytyce artystycznej i nie tylko.* (rozmowa z H. Ptaszkowską i W. Borowskim), *Format*, nr 3-4/1993.
- * Trzaskowska A. , *Kontrkultura a idea edukacji artystycznej H.Reada* ,*Wiadomości INSEA* 2/A/1995.
- * Turowski A., *Przeciw awangardzie, Nadodrze*, nr 20/1971.
- * Turowski A., *Wystawy w Galerii Foksal, Projekt*, nr 6/1981.
- * Wisłocki A.S., *Socjotechniczne zabiegi mistyfikacyjne w obrębie twórczości amatorskiej w PRL-u na wybranych przykładach śląskich, Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1-2/1994.
- * Włodarczyk W., *Lata osiemdziesiąte- Sztuka młodych, Obieg*, nr 11/1990.
- * Wojciechowski A. , *Ostrożnie- świeżo malowane, Przegląd Artystyczny*, nr 2/ 1957.
- * Wojciechowski A. , *Sztuka zaangażowana ,Przegląd Artystyczny*, nr 1/ 1959.
- * Wojciechowski A., *Uczestniczyć i rozumieć*, *Kultura* nr 16/1975.
- * Źygulski K., *Miejsce Polski w kulturze ówczesnej, Sprawy Międzynarodowe*, nr 1/1974.

3. Katalogi i materiały źródłowe

- * *Biuletyn ZPAP*, nr 6/1971, nr 110/1972, nr 2/1976 (poświęcone mecenatowi państwa i Funduszowi Rozwoju Twórczości Plastycznej), nr 2-3/ 1974 (poświęcony krytyce artystycznej), nr 2/1975 (poświęcony działaniu ZPAP) nr 1-2/1978 (numer poświęcony ruchowi artystycznemu i wystawom w Polsce).
- * Bogusz M., *Wyjątki z regulaminu Galerii Staromiejskiej, Życie Literackie* nr 11/1957.
- * Borowski W. , Przywara A., (zapis rozmowy), broszura pt: *Galeria Foksal Warszawa I VI 1966- I IV 1996*, Warszawa 1996.
- * Borowski W., Turowski A., *Żywe Archiwum*, Warszawa, 1971.
- * *Co nam się nie podoba w Galerii Foksal PSP*, Warszawa, 1968.
- * *Co słyhać. Sztuka najnowsza* ,kat. wyst. ,M. Sitkowska (red.) ,Warszawa, Zakłady Norblina, 1989;
- * *Dialogi. Spór o politykę kulturalną*, Warszawa, 1981.
- * *Dokumentacja*, Galeria Foksal, Warszawa 1971.
- * *Galeria Foksal PSP 1966- 1988*, Galeria Foksal, Warszawa. 1989.
- * *Galeria Foksal PSP*, kat. wyst., Richard Demarco Gallery, Edinburgh 1979
- * *Galeria Krzywe Koło*, kat. wyst. retrospektywnej, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1990.
- * *Głos, który jest milczeniem* (odezwa ogłaszająca bojkot oficjalnego życia artystycznego, sygnowana przez Solidarność Warszawskich Plastyków), odbitka powielaczowa, Warszawa, 1992.
- * Gostomski Z. , Krasiński E., Owidzki R., Stażewski H. , Ziemiński J. , kat. wyst., Galeria Foksal, IV 1966.
- * *Grupa 55*, kat. wyst. ,Warszawa ,VI 1956.

- * *Grupa 1982- 1992*, kat. wyst. retrospektywnej., *Galeria Zachęta*, XII 1992- II 1993, Warszawa.
- * Grzyb R., *List do nieznanego* (maszynopis, CSW Warszawa.).
- * *Kolekcja sztuki XX wieku w Muzeum sztuki w Łodzi*, kat. wyst., *Galeria Zachęta*, V-VI 1991, Warszawa.
- * Kantor T., *Antywystawa*, (w:) Kantor T., *Ambalaze*, kat. wystawy, VII 1976.
- * *Konfrontacje 1960*, kat. wyst., *Galeria Krzywe Koło*, Warszawa, 1960.
- * *Kongres Kultury Polskiej 7-9 Października 1966". Materiały i dokumenty*, Balicki S. W. (red.), Warszawa, 1967.
- * *Kongres upowszechniania kultury plastycznej Wrocław' 80". Sekcja pierwsza: "Upowszechnianie sztuk plastycznych"*, Warszawa, 1981.
- * *Konstrukttywizm w teatrze*, (w:) *Tadeusza Kantora widzenie sztuki*, kat. wyst., CSW Warszawa 1993. .
- * *Las, góra a nad górą chmura*, kat. wyst., Lublin 1983.
- * *Marian Bogusz 1920- 1980*, kat. wyst., Muzeum Narodowe, CBWA w Poznaniu, 1982.
- * Morawski I., *Referat wygłoszony podczas trwania Krajowej Narady Działaczy Kulturalno-Oświatowych, Nowe Drogi*, nr 1/1959.
- * *O aktualnych problemach ideologicznej pracy partii. Referat towarzysza Wiesława Gomułki na XIII Plenum KC PZPR, wygłoszony 4 VII 1963 roku.*, *Nowe Drogi*, nr 8/1963.
- * *O upowszechnienie kultury. przemówienie Prezydenta Rzeczypospolitej Bolesława Bieruta na otwarciu radiostacji we Wrocławiu, 16 listopada 1947 roku*, Kraków, 1948.
- * *Odwilż. Sztuka około 1956 r*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1996.
- * *Oj dobrze już*, Warszawa, nr 1/1984, nr 2/1984, nr 4/1985, nr 6/1986.
- * *Pojedynek na huśtawce*, .kat. wyst., *Galeria Zderzak*, Kraków, 1985.
- * *Prognoza rozwoju kultury polskiej do 1990 roku*, Kossak J., Żygulski K. (red.), Warszawa, 1973.
- * *Program Galerii Foksal PSP*, Warszawa, 1966.
- * *Realizm radykalny, abstrakcja konkretna. Sztuka drugiej połowy lat 80-tych.*, kat. wyst., Muzeum Narodowe, Warszawa, 1990.
- * Robakowski J., *Dekada 1980-1990. Moje archiwum*, Koszalin, 1990.
- * Robakowski J., *Piegi polskiej sztuki lat 80-tych, Uwaga*, nr 1/1988.
- * Robakowski J., *Skaleczona sztuka, Uwaga*, nr 3/1988.
- * Sitkowska M., *Temat polityczny* (w:), *Polak, Niemiec, Rosjanin*, kat. wyst. ,CSW Warszawa 1989.
- * *Sprawozdanie Komitetu Centralnego i wytyczne rozwoju PRL w latach 1966- 1970. Referat I Sekretarza KC towarzysza Wiesława Gomułki wygłoszony na IV Zjeździe PZPR.*, *Nowe Drogi*, nr 7/1964.
- * *Symposium plastyczne Wrocław 70*, Wrocław, 1983.
- * *Three - Trois*, *Galeria Foksal*, Warszawa, II 1972.
- * Turowski A. , *Uwagi o definicji sztuki , Jeden*, Warszawa 1972.

- * *Uchwała IV Zjazdu PZPR, Nowe Drogi, nr 7/1964.*
- * *Uchwała VII Zjazdu PZPR, Nowe Drogi, nr 1/1976.*
- * *Wystawa anonimowa, kat. wyst., Galeria Foksal, Warszawa, IX 1972.*
- * *Wywiad z autorem obrazów " Wszystko wisi na włosku", Kat. wyst. T. Kantora Wszystko wisi na włosku", Galeria Foksal, marzec, 1973.*
- * *XIX Sesja Rady Kultury i Sztuki (teksty wystąpień), Przegląd Kulturalny nr 14/1956.*