

Adam Mazur

Nr indeksu: 164489

02-777 Warszawa

ul.Stokłosy 2 m.100

Praca magisterska p.t.

# STREFY OCHRONNE

Zjawisko galerii tzw. „autorskiej” na przykładzie działalności  
Małej Galerii w Warszawie w latach 1977-2000

Napisana na Wydziale Historycznym Uniwersytetu  
Warszawskiego, w Instytucie Historii Sztuki.

Promotor: prof.dr hab.M.Poprzęcka

Recenzent: dr W.Baraniewski

Warszawa 2001

## SPIS TREŚCI

I — WPROWADZENIE /STAN BADAŃ/.....	4
II — OKOLICZNOŚCI POWSTANIA MAŁEJ GALERII PSP-ZPAF.....	9
III — HISTORIA MAŁEJ GALERII.....	24
— 1. 1977-1981.....	26
— 2. 1982-1985.....	47
— 3. 1987-1989.....	69
— 4. 1990-2000.....	90
IV — ZAKOŃCZENIE.....	113
V — ANEKS.....	115
— 1. ROZMOWY.....	115
-Bąkowski, Janusz (Artysta związany z Małą Galerią).....	115
-Dłubak, Zbigniew (Artysta...).....	126
-Grygiel, Marek (w Małej Galerii od 1979, kierownik artystyczny od 1982)	
-sierpień 2000.....	139
-czerwiec 2001.....	148
-Malicki, Jacek (w Małej Galerii 1988-1990, również artysta...).....	156
-Prażmowski, Wojciech (Artysta...).....	165
-Robakowski, Józef (Artysta...).....	171
-Rytka, Zygmunt (Artysta...).....	191
-Sokołowska, Basia (Artystka...).....	200
-Świdziński, Jan (Artysta...).....	209
-Wojciechowski, Krzysztof (w Małej Galerii od 1990, również artysta...).....	216

— 2. INNE.....	218
-Zbigniew Dłubak - Zapis przemówienia z wernisażu w 1994 roku.....	221
-Marek Grygiel – Z katalogu wystawy „Kontakt” Z.Rytki.....	224
-Andrzej Jórczak - Program i formy działalności Małej Galerii PSP-ZPAF...225	
-Marek Grygiel, Jerzy Busza - Zapis z otwarcia wystawy „Kolekcja” .....	227
-Zaproszenie na „Aukcję” A.Rzepeckiego i J.Kryszkowskiego.....	230
-„Apel!” Józefa Robakowskiego.....	232
-Odpowiedź na „Apel!”: A.Bohdziewicz, J.Busza, K.Jurecki, A.Mikołajczyk, S.Morawski, J.Szczucki, A.Rottenberg, B.Stokłosa, J.Świdziński.....	233
-Zofia Kulik - Performance z cyklu „Wizualne Idiomy Socwecza” (opis)....	244
-Marek Grygiel – „Mała Galeria (najkrótsza historia)” .....	245
— 3. KATALOG WYSTAW MAŁEJ GALERII.....	247
VI — BIBLIOGRAFIA.....	256
VII — CZĘŚĆ ILUSTRACYJNA (oddzielny tom)	

## I — WPROWADZENIE /STAN BADAŃ/

*Krótko tylko można zauważyć, że dociekania historyka sztuki powinny obejmować cztery kręgi, kręgi idei, tekstów, instytucji i ludzi. Trudno rozdzielić te domeny, ich spoiwem są ludzie działający, piszący, tworzący instytucje, przemawiający w ich imieniu.*

– Adam S. Labuda<sup>1</sup>

\* \* \*

Mieczysław Porębski, na stworzonej przez siebie liście „przedmiotów zainteresowań historii sztuki”, umieścił dopiero na siódmej pozycji „instytucje formalne i nieformalne”, do których obok akademii i mecenatów zaliczył także galerie<sup>2</sup>. Nieprzypadkowo właśnie instytucjom związanym ze sztuką przypadła niechlubna, ostatnia pozycja na liście. Instytucje, na których spoczywa odpowiedzialność - używając słów Porębskiego - za „organizację i warunkowanie społecznego funkcjonowania operacji technologicznych, wartościujących i motywacyjnych [sztuki]”<sup>3</sup> powszechnie utożsamiane są z bazą i materialnym zapleczem działalności artystycznej. Wprawdzie „baza” czy „zaplecze” jest niezbędna, ale w ostatecznym rozrachunku ustępuje miejsca dziełu sztuki i wszystkiemu, co z nim związane.

Poniższa praca, której tematem jest szczególny rodzaj instytucji – galeria tzw. „autorska”, nawiązuje do szeregu podobnych analiz, jakie ukazały się w ostatnich latach<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Por. „Wprowadzenie” Adama S. Labudy do: *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*. Praca zbiorowa pod redakcją Adama S. Labudy, Poznań 1996, s.14.

<sup>2</sup> M.Porębski *Mechanizmy i strategie wyboru*. W: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*. Wybrał, przekłady przejrzał, wstępem opatrzył Jan Białostocki, Warszawa 1976. „7. instytucje formalne i nieformalne, które organizują i warunkują społeczne funkcjonowanie operacji technologicznych, wartościujących i motywacyjnych - „warsztaty”, „szkoły” i „akademie”, „mecenaty”, „salony”, „galerie”, „muzea”, różne formy „krytyki””, s.262-279.

<sup>3</sup> M.Porębski, *ibid.*, s. 263.

<sup>4</sup> Mam tu na myśli głównie katalogi wystaw poświęconych poszczególnym galeriom: Krzywe Koło (kat.wyst. w Muzeum Narodowym w Warszawie, lipiec-wrzesień 1990); Repassage (kat. wyst. w warszawskiej Zachęcie, czerwiec-sierpień 1993 roku, red. M.Sitkowska); Galerii Piwna 20/26 Emilii i Andrzeja Dłużniewskich (kat.

Jednocześnie praca ta nie ma ambicji podsumowania osiągnięć artystycznych Małej Galerii, a raczej będąc „opracowaniem dokumentacji” ciąży w kierunku przybliżenia kontekstu działań instytucjonalnych placówki. Najciekawszym, bowiem wydaje się być problem instytucjonalności galerii tzw. „autorskiej”, która z *instytucją* nie chce mieć nic wspólnego.

Zainteresowanie problemem szeroko rozumianych „instytucji sztuki” (nie tylko galerii) przybierało różne formy - za skrajne przykłady uznać można z jednej strony auto-prezentację „niezależnego ruchu artystycznego z Łodzi” pod redakcją Józefa Robakowskiego (o wiele mówiącym tytule „Żywa Galeria”), z drugiej zaś strony prezentację historii *instytucji* historii sztuki dokonaną przez samych historyków sztuki<sup>5</sup>. Pomimo wszystkich różnic tym, co łączy wszystkie wzmiankowane pozycje oraz niniejsze opracowanie jest przynależność do owego siódmego punktu „listy Porębskiego”.

\* \* \*

Mała Galeria w Warszawie, która stanowi obiekt zainteresowania poniższej pracy, należy do szeregu galerii tzw. „autorskich”<sup>6</sup>. Jednak już samo pojęcie galerii tzw. „autorskiej”

---

wyst. w Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 1994); Galeria Wschodnia (*Kręgi Wschodniej*, kat. wyst. w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, 17 czerwca - 14 lipca 1991); *Galerie lat osiemdziesiątych*, kat. wyst. w Zachęcie, maj 1990, ale także powstałe w ostatnich latach prace naukowe: Katarzyna Kwatro, *Działalność galerii autorskich lat siedemdziesiątych w Polsce*, UJ Kraków, 1989; Mirosława Suska, *Galeria Foksal*, UJ Kraków, 1989; Joanna Rajkowska *Galeria Foksal PSP w Warszawie 1966-1971*. UJ Kraków, 1992 (wszystkie trzy pod nadzorem prof. Krakowskiego); Roman Żyła „*Galeria Współczesna*” w Warszawie w latach 1975-1977, prof. Poprzęcka, UW; oraz tematyczne prezentacje działalności poszczególnych galerii: *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*. Opracowali: M.Jurkiewicz, J.Mytkowska, A.Przywara, Warszawa 1998 i inne.

<sup>5</sup> J.Robakowski *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992*. Tom I (1969-1981), Łódź 2000; *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*. Praca zbiorowa pod redakcją Adama S.Labudy, Poznań 1996. Por. m.in. *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Materiały z sesji*. Red.J.Sosnowska, Warszawa 1993; *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930-1939)*. Wybrała, opracowała i przedmową opatrzyła J.Sosnowska, Warszawa 1992; A.Turowski *Muzea kultury artystycznej*. W: *Artium Quaestiones III*, Poznań 1990; *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*. Praca zbiorowa pod redakcją Adama S.Labudy, Poznań 1996. J.Sosnowska *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930-1939)*, Warszawa 1992; J.Sosnowska *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Materiały z sesji*, Warszawa 1993, i inne.

<sup>6</sup> Kilku zdań komentarza wymaga pojęcie tzw. ‘galerii autorskiej’. W poniższej pracy przyjmuję za swoją argumentację, a co za tym idzie także i pisownię terminu (poprzedzony „tzw.” i w cudzysłowie, aby podkreślić w dwójnasób jego umowność) zaproponowane przez Bożennę Stokłosę. Jednocześnie zdając sobie sprawę z wielości stanowisk w tej kwestii zaznaczam, że nie jest celem tej pracy zajmowanie stanowiska w kwestii

budzi daleko idące kontrowersje. Jak wynika z analizy Bożenny Stokłosa<sup>7</sup>, która zadała sobie trud przebadania ponad 200 zrzeszeń artystycznych i galerii tzw. „autorskich”, można ten szczególny rodzaj struktury organizacyjnej uznać za posiadający prawdopodobnie najmniej wad tradycyjnie przypisywanych instytucjom związanym ze sztuką<sup>8</sup>. Oznacza to, że galeria posiada z jednej strony żywy kontakt z artystami, z drugiej zaś sprawnie funkcjonujące instytucjonalne zaplecze, które tymże artystom jest udostępniane i w całości podporządkowane. W ten sposób tworzy się unikalnej wartości dobrze udokumentowane kompleksowe zjawisko artystyczne, które dla badacza stanowi nie lada pokusę.

Galeria tzw. „autorska”, jak ją wyróżnia Stokłosa, ma jednak jedną zasadniczą wadę, mianowicie jest zjawiskiem wyjątkowo nietrwałym. Wytworzone przez nią fakty artystyczne ulegają szybkiemu zapomnieniu, a bezcenna dokumentacja, jak to się już niestety zdarzało, ląduje na śmietniku. W tym kontekście niniejsze studium ma również ambicję udokumentowania wciąż przecież funkcjonującej galerii. Brak dystansu między badaczem a obiektem z jednej strony może czynić zasadnymi pomówienia o brak obiektywności, z drugiej jednak strony gwarantuje, że dostępny materiał historyczny jest względnie kompletny<sup>9</sup>. Niemniej, warto mieć w pamięci słowa Fernanda Braudela, który przy całej swojej życzliwości dla badań historycznych nad instytucjami, jako nieodłącznymi składnikami

---

definicji. Może się jednak zdarzyć, że praca ta będzie użyteczna w przyszłości, w końcu Mała Galeria ZPAF-CSW jest galerią tzw. „autorską” i już na pierwszy rzut oka wydaje się być wdzięcznym przedmiotem tego typu badań.

<sup>7</sup> B. Stokłosa *Artystyczno-społeczna problematyka zrzeszeń plastyków w Polsce w latach 1946-76. Grupy twórcze i tzw. galerie autorskie*. Niepublikowana rozprawa doktorska, promotor: doc. dr hab. Marcin Czerwiński z IHS PAN, Warszawa 1981.

<sup>8</sup> Praca Stokłosa, jak wskazuje tytuł rozprawy, ma charakter kompleksowej, strukturalnej syntezy. Warto zauważyć, że autorka często odwołuje się do socjologicznych w swej naturze prac Aleksandra Wallisa (A. Wallis, *Kultura i więź przestrzenna*, Warszawa 1978; A. Wallis *Artyści-plastycy. Zawód i środowisko*, Warszawa 1964), co każe umieścić tę kluczową dla poniższej pracy syntezę w pewnej tradycji, mianowicie tradycji uprawiania historii sztuki, jako dyscypliny otwartej na osiągnięcia innych gałęzi nauk humanistycznych. Chronologicznie Stokłosa kończy swą rozprawę w momencie, w którym rozpoczyna działalność Mała Galeria (1977), również w ten najprostszy sposób podkreślony został „kontynuacyjny” charakter poniższej pracy. Moim celem nie jest jednak tworzenie „dalszego ciągu” do pracy Stokłosa, a jedynie rozwijanie podjętego przez nią wątku.

<sup>9</sup> Swego rodzaju próbę obrony tematu jeszcze-nie-historycznego, jakim jest Mała Galeria w Warszawie, stanowić może „Aneks”, integralna część poniższej pracy i punkt wyjścia dla przyszłych, prawdziwie historycznych badań nad problemem instytucji galerii tzw. „autorskiej”.

kulturowego uniwersum, słusznie zauważał, że to właśnie „obserwator [czyt. historyk] jest źródłem błędów, [i] przeciwko niemu musi się zwracać czujna krytyka”<sup>10</sup>.

\* \* \*

Mała Galeria ZPAF-CSW powstała w 1977 roku i kontynuuje swoją działalność do chwili obecnej. Poniższa praca obejmuje swym zakresem historię galerii od momentu jej powstania do końca roku 2000. Narracja ma układ chronologiczny, przy czym podzielona została na kilka „przedziałów czasowych”, te zaś rozbite, dla zachowania przejrzystości, na mniejsze podrozdziały tematyczne<sup>11</sup>.

Kilku słów komentarza wymaga „autorstwo” Małej Galerii. Pierwszym kierownikiem artystycznym Małej Galerii był zmarły w listopadzie 1981 roku Andrzej Jórczak, który wespół z środowiskiem artystów określił ramy działalności placówki. Marek Grygiel, kolejny kierownik pozostający na swym stanowisku od 1981 roku do dnia dzisiejszego, kontynuuje ustaloną wcześniej linię programową. Kontynuacja ta ma jednak swoje granice, i wraz ze zmieniającą się sytuacją w sztuce zmienia się także Mała Galeria. Należy jednak podkreślić, że galeria Jórczaka, i galeria Grygla, to pomimo zmian i rozszerzenia pola zainteresowań drugiego w kolejności „autora” jest tą samą Małą Galerią. Wszystkie wprowadzone poniżej

---

<sup>10</sup> F. Braudel *Historia i trwanie*, Warszawa 1999, s.24. Por. „Dotrzeć trzeba do rzeczywistości społecznych, do nich samych i dla nich samych. Mam tu na myśli wszelkie formy życia zbiorowego, systemy gospodarcze, instytucje, struktury społeczne [...]”, *ibid.*, s.30.

<sup>11</sup> Wielość możliwych ujęć tematu, jaka wyłania się z lektury opracowań dotyczących kontekstu sztuki oraz instytucji związanych ze sztuką i życiem artystycznym skłania do wyboru możliwości najprostszej, a mianowicie opisu wydarzeń istotnych z punktu widzenia galerii w układzie chronologicznym. Przy czym „wydarzenia” oznaczają nie tylko prezentację dzieł sztuki w postaci gotowej wystawy, performansu, etc. Wydarzenia istotne z punktu widzenia galerii (czyt. instytucji) to cała sfera działań i zabiegów organizacyjnych, wyborów kuratorskich i posunięć taktycznych, których zwieńczeniem jest obecność sztuki w miejscu, ale to także wydarzenia z życia ludzi w galerii pracujących i z galerią związanych. Praca poniższa z założenia ma być kroniką instytucji, która choćby z racji niewielkich rozmiarów narażona jest na marginalizację i zapomnienie; instytucji, która swą wieloletnią działalnością na podobną kronikę zasługuje. Oczywiście nie oznacza to, że poszczególne dzieła, wystawy czy wydarzenia zostały pominięte i przemilczane - przeciwnie, o ile tylko wydadzą się związane z tematem głównym zostaną przywoływane. Zwłaszcza wydarzenia i dzieła przełomowe, ale nie tylko, bo także te zapomniane lub słabo udokumentowane.

podziały odwoływać się będą do okoliczności względem galerii zewnętrznych (stan wojenny, remont, przełom 1989 roku...), a nie do zmian personalnych w miejscu.

\* \* \*

Prezentowane tu opracowanie opiera się na materiałach źródłowych wchodzących w skład tzw. „Małego Archiwum”, które stanowi integralną część Małej Galerii, archiwum przy Związku Polskich Artystów Fotografików w Warszawie, oraz archiwum przy Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Ponadto wykorzystano materiały przygotowane przez autora na potrzeby tejże pracy m.in. rozmowy z pracownikami Małej Galerii oraz związanymi z nią artystami. Ważnym uzupełnieniem zebranych dokumentów są materiały publikowane w Biuletynie Związku Polskich Artystów Fotografików oraz w periodykach fotograficznych (*Fotografia, Obscura, Foto* i inne) i nie tylko (*Nurt, Biuletyn Rady Artystycznej Związku Polskich Artystów Plastyków, Biuletyn Pracowni Sztuk Plastycznych, Exit* i inne), jak również publikowanym materiałom z poświęconych fotografii sympozjów, które cyklicznie odbywały się w Gorzowie Wielkopolskim. Cennym źródłem informacji są również wydawane przez Małą Galerię katalogi wystaw.

Mała Galeria nie doczekała się do chwili obecnej wyczerpującego opracowania, nie wspominając o poważnej pracy naukowej. Przedstawione dalej spojrzenie na historię i działalność galerii w latach 1977-2000 przez pryzmat jej instytucjonalności, jest tym samym pierwszym krokiem na drodze do określenia artystycznych, w ścisłym tego słowa znaczeniu, osiągnięć Małej Galerii. Wydaje się słusznym rozpocząć badanie sztuki od podstaw, aby później móc pójść dalej.



## II — OKOLICZNOŚCI POWSTANIA MAŁEJ GALERII PSP-ZPAF

*Oczywiście, galerii nie stworzą nigdy, choćby i  
najserdeczniej, najżyczliwiej nastawione do fotografii  
urzędowe porozumienia. GALERIE, w moim rozumieniu  
stwarza wyłącznie określona sytuacja sztuki.*

- Jerzy Busza o Małej Galerii PSP-ZPAF<sup>12</sup>

### 1. „Coraz częściej mówi się o nowej sytuacji w sztuce”<sup>13</sup>

Środowisko artystów w Polsce Ludowej zmienia się wyraźnie w drugiej połowie lat sześćdziesiątych i na początku siedemdziesiątych. Do głosu dochodzi nowe, wychowane po wojnie pokolenie, które aktywnie kształtuje scenę artystyczną, i, co warto zaznaczyć, zmiana ta ma charakter bardziej jakościowy, niż ilościowy. Strukturalizm i lingwistyka z jednej strony, konceptualizm i kontrkultura z drugiej wyznaczają granice zainteresowań ówczesnej intelektualnej oraz artystycznej awangardy. Pojawienie się w Polsce Ludowej podobnych idei możliwe było dzięki względnej liberalizacji polityki wewnętrznej dokonanej przez ekipę Edwarda Gierka. Zjawisko stopniowego „otwierania się” PRL-u na Europę i „szukania własnej drogi” do socjalizmu zostało oczywiście rozpoczęte dużo wcześniej<sup>14</sup>. Nie zagłębiając się w politykę czasów PRL warto odnotować, że dynamika tejże liberalizacji pozostaje w bezpośrednim związku z rozwojem sytuacji w sztuce polskiej, zaś za jej skutek można uznać między innymi adaptację trendów obecnych w sztuce zachodniej (np. wzmiankowany konceptualizm) i próby, mniej lub bardziej udane, stosowania tego typu języka artystycznego

<sup>12</sup> J. Busza *Pożegnanie wystawy*. W: ‘Kultura’, 1 maja 1977, s.14.

<sup>13</sup> Por. Z. Dłubak *Wypowiedź z wernisażu wystawy indywidualnej Z.D. w Galerii Współczesnej w Warszawie, 1971*. W: Z. Dłubak, ‘Wybrane teksty o sztuce 1948-1977’, Warszawa 1977, s.46-47.

przez rodzimych twórców. Proces liberalizacji oraz przenikania nowych myśli w sztuce łatwo dostrzec na przykładzie roczników miesięcznika „Fotografia”<sup>15</sup>. Nawet niezbyt uważny obserwator z łatwością dostrzeże ewolucję jaką przeżył ten kluczowy dla historii polskiej fotografii miesięcznik, który *notabene* w omawianym okresie redagowany był przez zespół pod przewodnictwem Zbigniewa Dłubaka. Ewolucja „Fotografii”, oraz *fotografii w ogóle*, jest znacząca: od socrealizmu lat 50-tych, przez tzw. „life photography” i fotografię subiektywną w kolejnej dekadzie, aż do eksperymentów konceptualnych i powstania fotomedializmu w drugiej połowie lat 70-tych<sup>16</sup>.

Nowe powojenne pokolenie artystów połączone przez nowe idee względnie szybko wytworzyło środowisko o charakterze ogólnopolskim lub, by zacytować Janusza Boguckiego, powstał „system swobodnie zróżnicowanych i przyjaźnie rywalizujących ze sobą ośrodków”<sup>17</sup>. W dziedzinie fotografii, a ta nas w tej chwili najbardziej interesuje, czynnikami integrującymi były wystawy *Fotografii subiektywnej* (1968) oraz *Fotografów poszukujących* (1971)<sup>18</sup>. Charakterystyczne jest, że młodych w ich działaniach od początku wspierali artyści z pokolenia starszego - wspólnym mianownikiem tych międzypokoleniowych działań był ich

---

<sup>14</sup> Por. np. W.Roszkowski *Historia Polski 1914-1993*. Warszawa 1994.

<sup>15</sup> „Fotografia” była miesięcznikiem do 1975 roku.

<sup>16</sup> „W 1953 roku przestaje ukazywać się ‘Świat fotografii’. Na jego miejsce pojawia się miesięcznik ‘Fotografia’, którego od numeru 2 aż do kwietnia 1972 roku redaktorem naczelnym jest Zbigniew Dłubak. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że dzisiejszy kształt polskiej fotografii - to rezultat prowadzonej z konsekwencją przez wiele lat, otwartej na światowe zjawiska polityki redakcyjnej.” J.Busza *Krótką historią fotografii w Polsce 1945-1985*, w: ‘Z perspektywy czterdziestolecia. Fotografia polska - 1945 - 1985’, materiały sympozjum XV Konfrontacji Fotograficznych w Gorzowie Wlkp. w dniach 10-12 maja 1985 roku, Gorzów Wielkopolski 1985, s.73.

<sup>17</sup> J.Bogucki *Sztuka Polski Ludowej* Warszawa 1983, s.149-150. Ze względu na obszerność tematu nie wspominam tu o tzw. sporze o „pseudoawangardę”, który wybuchł po opublikowaniu przez Wiesława Borowskiego artykułu o takim tytule (Por. W.Borowski *Pseudoawangarda*. W: ‘Kultura’, nr 12, 1975). Borowskiemu odpowiedział wówczas m.in. Andrzej Lachowicz tekstem „Retroawangarda” (Por. Biuletyn ZPAF nr 75, Warszawa - lipiec 1975. s.33-37) oraz Jan Stanisław Wojciechowski (J.S.Wojciechowski *Uczestniczyć i rozumieć. /na marginesie dyskusji o awangardzie i pseudoawangardzie/*. W: ‘Biuletyn ZPAF’ nr 75, Warszawa - lipiec 1975, s.39-42). Sygnalizowany temat nie doczekał się rzetelnego opracowania. „Wybiórczą i subiektywną” propozycję spojrzenia na problem przedstawił Piotr Piotrowski (Por. P.Piotrowski, *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce - wybiórczo i subiektywnie*. Poznań 1991. Zwłaszcza rozdz. pt. „O neoawangardzie i ‘pseudoawangardzie’”, s.32-57), a chyba najbardziej rzeczową Adam Sobota (Por. *Pseudo-70 /o sporze o pseudoawangardę/*, w: „Obieg”, nr 1-2 (45-46) 1993, s.20-23.

neoawangardowy charakter. Słuszną więc pozostaje opinia Janusza Boguckiego, który o tymże środowisku, nie zawężając go jedynie do fotografików pisał, że „choć wyróżnia się ono wyraźnie wśród kilkutysięcznej społeczności pracujących dziś w Polsce artystów plastyków - jest jednak środowiskiem otwartym, ciągle zmieniającym się, odmładzanym przez dopływ ludzi z kolejnych generacji”<sup>19</sup>.

Środowisko artystów nie mogło być, i nie było zupełnie jednolite. Dostyc, że przyjmujemy za Janem Stanisławem Wojciechowskim podział „na dwie orientacje artystyczno-estetyczne”, z których „pierwsza wyrosła ze sztuki konceptualnej, happeningu i nurtu awangardy. Zwolennicy tej orientacji skupiają się wokół galerii autorskich, prowadzonych najczęściej przez samych artystów i rozsianych po klubach studenckich. [...] Druga orientacja wyrasta z tradycji Nowej Figuracji, a także z tych wszystkich tradycji, które związane są z kultywacją materii malarskiej”<sup>20</sup>. Oczywiście krąg artystów związanych z Małą Galerią przynależy do pierwszej z zaproponowanych przez Wojciechowskiego orientacji.

Uzupełniając względem Wojciechowskiego systematykę przedstawiła Bożenna Stokłosa. Wyróżniając w masie istniejących po wojnie grup i zrzeszeń artystycznych oraz tzw. galerii „autorskich” dwie przeciwstawne sobie formacje - „o ideowo-artystycznej orientacji celów” oraz „o rzeczowej orientacji celów” - dokonała Stokłosa cennej syntezy postaw artystycznych, która opiera się na innej niż estetyczna interpretacji działań twórczych. Pierwsza wyróżniona grupa obejmuje „członków tych grup, [którzy] przynależą ze względu

---

<sup>18</sup> Por. *Fotografia subiektywna*. Kat. wyst. Pawilon Wystawowy Pl.Szczepański 3, Kraków 1968; *Fotografowie poszukujący*. Kat. wyst. Galeria Współczesna, Warszawa, styczeń 1971; U.Czartoryska *Czego fotografowie poszukują?* W: *Fotografia* nr 6 (216), czerwiec 1971, s.123-140.

<sup>19</sup> J.Bogucki, *ibid.* s.155.

<sup>20</sup> J.S.Wojciechowski *Plastyka w społeczno-artystycznej perspektywie*. W: ‘*Studia artystyczne CDN..*’, Warszawa 1980, nr 2, s.20-21. Podobnej klasyfikacji pokolenia artystów debiutujących w I połowie lat 70-tych dokonuje Bożenna Stokłosa, por: B.Stokłosa *Wybrane galerie autorskie i grupy artystyczne młodych twórców w relacji do ruchu artystycznego i przemian sztuki w latach 1970-1976*. W: ‘*Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP*’ nr 3 (132) 1978. s.20 i następane.

na twórczość do siły wstępującej /nowej w danym układzie artystycznym/”<sup>21</sup> (interesujące nas pokolenie powojenne jest częścią tejże pojemnej kategorii), druga z wyróżnionych kategorii została przez autorkę opisana jako obejmująca „zrzeszenia o cechach grup interesu”, a nawet „kliki, które próbują zdobyć właśnie nieformalną kontrolę nad układem sił artystycznych i polityką instytucji sztuki”<sup>22</sup>. Wyżej wymienione podziały środowiska nie wykluczają się, a przeciwnie wydają się uzupełniać - wobec tego w dalszej części będę odwoływał się do obu tych systematyk - Wojciechowskiego i Stokłosa.

Artystą o najszerszych horyzontach, którego można uznać za *spiritus movens*, jeśli nie całości, to przynajmniej części ogólnopolskiego środowiska artystów działających w obszarze fotografii był Zbigniew Dłubak. Dłubak, który umiejętnie łączył działalność artystyczną i organizatorską to, w opinii Bożenny Stokłosa, założyciel pierwszej w historii powojennej Polski galerii tzw. „autorskiej”, jakim był Klub Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie<sup>23</sup>. Status Dłubaka, jako „pierwszego autora”, jest o tyle istotny, że wraz z jego zaangażowaniem w działanie warszawskiej Galerii Krzywego Koła oraz późniejszymi związkami z wrocławskim PERMAFO, by wymienić tylko niektóre z jego inicjatyw, podkreśla jego doświadczenie w zakresie organizacji miejsc sztuki; doświadczenie które każe nam docenić jego rolę jako jednego z inicjatorów powstania Małej Galerii. Mała Galeria, aby funkcjonować potrzebowała środowiska artystów z nią związanych, i także w tym obszarze, nazwijmy go „środowisko-twórczym”, działalność Zbigniewa Dłubaka trudno przecenić. Aktywność Dłubaka, który w latach 70-tych funkcjonuje pomiędzy Wrocławiem (PERMAFO), Łodzią (praca na PWSSP) i Warszawą („Fotografia”, ZPAF, „Remont”)

---

<sup>21</sup> Bożenna Stokłosa *Artystyczno-społeczna problematyka zrzeszeń plastyków w Polsce w latach 1946-76. Grupy twórcze i tzw. 'galerie autorskie'*. Niepublikowana rozprawa doktorska, promotor: doc. dr hab. Marcin Czerwiński, Warszawa 1981, s.22.

<sup>22</sup> B.Stokłosa, *ibid.* s.23.

<sup>23</sup> B.Stokłosa, *ibid.* s.94-95: „[KMAiN] pierwsze w powojennej Polsce zrzeszenie dysponujące własnym salonem ekspozycyjnym. Można go uznać za prototyp tzw. 'galerii autorskiej', zjawiska specyficznego dla polskiego ruchu artystycznego w latach 60-tych, a w szczególności w latach 70-tych. Tak jak galerie autorskie lokal Klubu

wpłynęła na wytworzenie się kontaktów między położonymi z dala od siebie, a bliskimi pod względem poglądów na sztukę kręgami artystów. Po opuszczeniu redakcji „Fotografii” w 1973 roku pracował Dłubak w Komisji Artystycznej ZPAF, a w 1979 roku został wybrany na stanowisko Prezesa Zarządu Głównego ZPAF. Jego stopniowo rosnąca pozycja (od czasu wystawy „Fotografii subiektywnej”) w Związku Fotografików wyraźnie odzwierciedlała status prezentowanej przezeń opcji artystycznej. Jako członek Komisji Artystycznej Dłubak był w stanie zwerbować dla Związku znaczną liczbę młodych neoawangardowych fotografów i stworzyć tym samym przeciwwagę dla konserwatywnej większości zrzeszonej w ZPAF. Do artystów związanych z Dłubakiem, którzy w omawianej dekadzie znaleźli się w Związku zaliczyć można m.in. J.Bąkowskiego, L.Brogowskiego, W.Bruszewskiego, H.Gajewskiego, A.Jórczaka, A.Mikołajczyka, P.Kwieka, J.Przybylak, J.Robakowskiego, Z.Rytkę, J.Szczuckiego, K.Wojciechowskiego...Chociaż wszyscy wymienieni byli (bądź nadal są) związani z Małą Galerią, to tym co ich łączyło zanim jeszcze doszło do powstania Galerii były podobne poglądy na sztukę - wszyscy interesowali się mniej lub bardziej fotografią analityczną, (post) konceptualizmem i nowymi mediami. Charakter tworzonej przez nich sztuki dobrze oddaje termin wprowadzony do użycia przez Wojciechowskiego, który sztukę realizowaną za pomocą foto-mediów (fotografia, film, video) określił mianem „konceptualizmu stylistyki foto-medialnej”<sup>24</sup>.

Konceptualizm silnie wpłynął między innymi na młodych artystów związanych z warszawską galerią „Remont”. Prowadzona przez Henryka Gajewskiego galeria była miejscem gdzie pokazywano regularnie fotografię analityczną, konceptualną i

---

był bowiem miejscem działalności ludzi wyznających podobne wartości w sztuce i zorientowanych na ich propagandę poprzez prezentację tych zjawisk artystycznych, w których te wartości przejawiały się”.

<sup>24</sup> J.S.Wojciechowski *Konceptualizm stylistyki foto-medialnej*. W: ‘Odra’ 1977, nr.6. Por. także M.Giżycki *Fot-art? Foto-art? Kilka kwestii do wyjaśnienia*. W: ‘Studia artystyczne CDN..’, Warszawa 1980, nr 1, s.17-19.

postkonceptualną<sup>25</sup>. Z „Remontem” związani byli Andrzej Jórczak - pierwszy kierownik artystyczny Małej Galerii (w latach 1977-81) oraz Krzysztof Wojciechowski pracujący w Małej Galerii od roku 1990.

„Remont” pozostałby zapewne jedynie inicjatywą studencką, gdyby nie zaangażowanie artysty starszego pokolenia, jakim był Zbigniew Dłubak<sup>26</sup>. Jego prestiż i otwarcie na pomysły młodych pomogły wielu z nich zaistnieć na dobre w świecie sztuki. Szczególnie ważny jest fakt poparcia Dłubaka dla tych artystów z „Remontu”, którzy wykorzystując „konceptualizm stylistyki fotomedialnej” próbowali w połowie lat 70-tych dostać się do ZPAF<sup>27</sup>. Andrzej Jórczak wspólnie z Henrykiem Gajewskim i Krzysztofem Wojciechowskim osiągnęli ten cel w 1975 roku.

Spośród artystów warszawskich związanych z opcją Zbigniewa Dłubaka, a należących do ZPAF to właśnie trójka z „Remontu” była mu najbliższa. Nic więc dziwnego, że to właśnie z nieformalnej grupy „Remont” wywodzi się pierwszy kierownik artystyczny Małej Galerii. Kandydatura Andrzeja Jórczaka od początku była najbardziej prawdopodobna. Stało się tak dlatego, że Henryk Gajewski kierował już „Remontem”, a Krzysztofa Wojciechowskiego po 1975 roku pochłonęło życie rodzinne. Pozostał Jórczak, który był kandydatem optymalnym, gwarantującym utrzymanie neoawangardowego charakteru przyszłej galerii, jednocześnie o sporym doświadczeniu artystycznym i organizatorskim (praca w „Remoncie”). Trudno ocenić

---

<sup>25</sup> Por. *Galeria REMONT*. Red. H.Gajewski, A.Jórczak, K.Wojciechowski: „W publikacji zamieszczamy teksty towarzyszące wystawom fotograficznym mającym miejsce w galerii Remont od września 72 do czerwca 73r.” Artyści wyszczególnieni w publikacji: Jacek Bąkowski, Z.Dłubak, H.Gajewski, A.Jórczak, J.Karcz, Natalia L-L, A.Lachowicz, A.Szarkowski, T.Tuszko, E.Teichman, W.Wawrzonowski, K.Wojciechowski, M.Bacciarelli.

<sup>26</sup> Więcej o Galerii „Remont” oraz o życiu artystycznym lat 70-tych pisze Grzegorz Dziamski w artykule „Galerie lat siedemdziesiątych”, w: ‘Biuletyn ZPAF’, numer specjalny pt. „Fotografia polska lat 1946-1986”. Materiały z sesji Instytutu Sztuki PAN zorganizowanej z okazji czterdziestolecia ZPAF w dniach 12-13 lutego, s.39-70.

<sup>27</sup> Por. Z.Dłubak *Wystąpienie na plenum*. Biuletyn ZPAF nr.77, listopad 1976, s.12-13: „kol. Zb.Dłubak zwrócił uwagę na występujące wśród członków Związku zjawisko nietolerancji w stosunku do postaw twórczych kandydatów, których działania zbliżone są do działań awangardy, jak również nieporozumienia, co do wagi niektórych zjawisk artystycznych. Nowe ‘Warunki przyjmowania członków’ stwarzają kandydatowi szerokie możliwości prezentacji indywidualnej postawy twórczej oraz jej obrony. Stąd też apel o ocenianie przez komisję zbieżności prezentowanego zestawu [zdjęć – przyp. aut.] z przedstawionym jego uzasadnieniem, a nie ocenianie go z punktu widzenia własnych upodobań artystycznych”.

na ile poważnie brane pod uwagę były inne kandydatury np. Janusza Bąkowskiego czy Jagody Przybylak<sup>28</sup>.

## 2. „Fotografią awangardową zajmuje się w ZPAF niezbyt liczna grupa członków...”

„Fotografią awangardową zajmuje się w ZPAF niezbyt liczna grupa członków, co jest zrozumiałe i normalne, ale grupa ta przejawia ogromną aktywność w zakresie inicjatywy jak i wykonawstwa. Wśród pozostałych członków stwierdzić należy znaczny spadek aktywności twórczej”<sup>29</sup> - ta dosyć precyzyjna diagnoza sytuacji wewnątrz Związku odnosi się do podziału, jaki istniał w tej instytucji w zasadzie od momentu jej powstania: po jednej stronie grupa artystów, po drugiej rzesza rzemieślników. Podział ten odpowiada wyżej omówionej propozycji Bożenny Stokłosy, a jego przyczyn należy szukać w systemie koncesjonowania zawodu fotografa. W Polsce Ludowej dokumentem upoważniającym do wykonywania zawodu i realizacji dobrze płatnych zamówień fotograficznych była legitymacja członkowska ZPAF<sup>30</sup>. W powojennej historii Związku większość członków, „o rzeczowej orientacji celów” - by odwołać się do kategorii Stokłosy, w zasadzie narzucała swoją wolę awangardowej mniejszości, „co jest zrozumiałe i normalne”. Odstępstwem od tej reguły były lata 70-te, gdy grupa fotografików neoawangardowych uzyskała pozycję niemalże równorzędną względem konserwatywnie nastawionych kolegów. Stan równowagi był bardzo kruchy, a dynamika konfliktu niekorzystna dla fotografików o „ideowo-artystycznej orientacji celów”. Sytuacja coraz bardziej przypominała otwarty konflikt dwóch grup interesu. Zwracał na to uwagę Zbigniew Dłubak podczas Walnego Zjazdu w 1976 roku poruszając temat metod walki

---

<sup>28</sup> Bąkowski i Przybylak, jakkolwiek blisko spokrewnieni artystycznie z Dłubakiem, nie mieli doświadczenia w organizowaniu i prowadzeniu galerii, ponadto nie byli tym chyba zbyt zainteresowani (Por. „Aneks - Rozmowa z J. Bąkowskim”).

<sup>29</sup> „Sprawozdanie z działalności ZPAF”, w: ‘Biuletyn ZPAF’, nr 70, styczeń 1972, s.20.

<sup>30</sup> Por. rozdz. „Aneks” oraz roczniki Biuletynów ZPAF.

mówił, że są to „metody niedopuszczalne już nie tylko w związku twórczym ale w żadnej społeczności, w żadnej grupie działającej w taki sposób jak m.in. związki twórcze. Powiem otwarcie - metody szantażu, metody donosicielstwa, metody najbrudniejsze jakie można sobie wyobrazić”. Słowa Dłubaka są znaczące w dwójnasób, po pierwsze oddają rozmiary rozłamu jakiego świadkiem był ZPAF, po drugie wyraźnie wskazują jak niewiele zmieniło się w mentalności „ludzi Związku” w kolejnych latach, kiedy to w walce z Małą Galerią stosowano podobne, choć nie tak „brudne” metody<sup>31</sup>. Dłubak nazwał po imieniu obie zwalczające się frakcje: „...Twierdzę nadal z całą stanowczością, że w naszym Związku istnieją dwa skrzydła: jedno skrzydło to są ci koledzy, którzy zajmują się sztuką, którzy chcą starą tradycję tego Związku [...] podtrzymać [...] Natomiast druga grupa, [...] która założyła sobie zrobienie ze Związku miejsca, w którym się doskonale zarabia pieniądze, niestety nie wykazuje dostatecznego szacunku i dostatecznego zrozumienia dla sprawy, że sztuka, czy to co się rozwija w drugim skrzydle Związku jest właściwie racją bytu dla jednych i dla drugich”<sup>32</sup>.

W dekadzie lat 70-tych sytuacja finansowa ZPAF była dobra, a nawet porównując ją z okresem lat 60-tych, i 80-tych można powiedzieć, że była bardzo dobra<sup>33</sup>. Wypracowany dochód był stawką o którą toczyła się walka między wyróżnionymi wyżej frakcjami. Tym, co łączyło rywalizujące grupy „artystów fotografików” były ambicje artystyczne oraz wyczuwalna potrzeba ekspansji w szerokim znaczeniu tego słowa<sup>34</sup>. Dotkliwie odczuwany był brak miejsc, w których przeciętny członek ZPAF, jakakolwiek byłaby jego orientacja

---

<sup>31</sup> Cytaty z *Protokół z obrad Walnego Zjazdu ZPAF*. Warszawa, dn. 6-7 czerwca 1976, s.15-17.

<sup>32</sup> Ibid. s.16-17.

<sup>33</sup> Por. raporty o sytuacji finansowej ZPAF publikowane na łamach Biuletynu ZPAF: #72, s.2-4; *Sprawozdanie finansowe*. W: ‘Sprawozdanie z działalności ZPAF w kadencji 1973-1976’, Warszawa 1977, s.83-86. Dokumenty z Archiwum ZPAF.

<sup>34</sup> Por. *Protokół z obrad Walnego Zjazdu ZPAF*. Warszawa, dn.6-7 czerwca 1976. Zwłaszcza rozdział „Działalność artystyczno-wystawiennicza” ze sprawozdania odchodzącego Prezesa ZG ZPAF W.Prażucha (1973-6), s.9-10; Wypowiedź K.Czapińskiego, w: Biuletyn ZPAF nr.79, Warszawa - sierpień 1977.



estetyczno-artystyczna, mógłby pokazać własne prace<sup>35</sup>. Problem ten powracał regularnie na wszelkiego rodzaju naradach, zjazdach, posiedzeniach plenarnych etc. Powołanie do życia sieci galerii Związkowych, które mogłyby stanowić wizytówkę ZPAF, stało się celem kolejnych prezesów<sup>36</sup>. Nie był to wprawdzie cel nadrzędny, ale można powiedzieć, że panowała w Związku atmosfera sprzyjająca powstawaniu nowych miejsc prezentacji fotografii<sup>37</sup>. Ze zdaniem, że miejsc pokazujących fotografię powinno być więcej, zgadzali się wszyscy, nie było natomiast zgody co do rodzaju fotogramów, które miałyby być pokazywane. W niekorzystnej sytuacji znajdowała się zwłaszcza awangarda Związkowa, która nie mogła liczyć na regularne ekspozycje w Galerii Fotografiki ZPAF - nie pokazywano tam, z małymi wyjątkami, wystaw fotografii eksperymentalnej, awangardowej, poszukującej etc. Wystawy awangardy Związkowej odbywały się w efekcie poza Związkiem, m.in. w „Remoncie”<sup>38</sup>. Taki stan rzeczy nie mógł jednak trwać długo zważywszy na wzrost znaczenia grupy fotografików o „ideowo-artystycznej orientacji celów”. Do powstania galerii, która zaspokoiłaby ambicje „grupy Dłubaka”, potrzeba było ostatecznie zbiegu okoliczności w postaci nowego, przychylnego Prezesa ZG ZPAF oraz odpowiedniego lokalu. Udało się to ostatecznie, gdy wybrano Stefana Figlarowicza, i gdy Salon Fotografiki poniósł ostateczną porażkę.

---

<sup>35</sup> Przekonująco o problemie pisał Jerzy Busza dowodząc, że przy ówczesnych możliwościach wystawienniczych każdy z członków Związku będzie miał niepowtarzalną okazję pokazać swoje zdjęcia raz na 25 lat. Por. J. Busza *Fotografia nieprofesjonalna*. W: P. Mystkowski *Kronika ZPAF. Wycinki prasowe cz. I*. Archiwum ZPAF.

<sup>36</sup> Por. np. frag. sprawozdania Adama Johana „...Tylko imprezy wystawiennicze na wysokim poziomie artystycznym, właściwie ilościowo i jakościowo obelane [sic!] będą świadczyć o celowości naszego [ZPAF] istnienia i działania...” oraz następne fragmenty „o inicjatywie wystawienniczej” ze szczególnym uwzględnieniem krajów Europy Zachodniej. B 72 s. 7-8.

<sup>37</sup> Por. wstęp Z. Dłubaka do katalogu wystawy inauguracyjnej warszawskiej Galerii Fotografiki ZPAF *Galeria Fotografiki. Wystawa inauguracyjna*. Kat. Wyst., siedziba ZPAF, Pl. Zamkowy 8, Warszawa, 5 czerwca - 10 lipca 1970; *Fragmenty dyskusji z okazji XXX-lecia ZPAF*. W: ‘Biuletyn ZPAF’, nr 74, grudzień 1974, s. 1-31. „Galeria Fotografiki ZPAF to późniejsza „Stara Galeria ZPAF” - nazwa „Stara Galeria” oficjalnie zatwierdzona została na początku 1978 roku, por. ‘Protokół z posiedzenia Prezydium OW ZPAF’, nr 559/37 z dnia 30.01.1978, pkt 3, w: Zeszyt A5 w kratkę podpisany ‘Postanowienia i Uchwały Prezydium cz. I’).

<sup>38</sup> Warto odnotować fakt, że pod koniec dekady „Remontowi” patronował ZPAF. Por. Biuletyn ZPAF nr 82, grudzień 1978, s. 14-15: „Godnym odnotowania jest fakt patronowania Związku nad działalnością studenckiej galerii „Remont” w Warszawie. Galerię tę prowadzi kol. Henryk Gajewski przy współpracy kol. Z. Dłubaka. Galeria zorganizowała w kadencji dwa międzynarodowe spotkania artystów oraz szereg wystaw i wykładów.

Wybory Prezesa ZG ZPAF w 1976 roku należą do najdziwniejszych w historii Związku, ich zwycięzca - Stefan Figlarowicz - otrzymał legitymację członkowską zaledwie sześć lat wcześniej; nie związany z żadną z wojujących frakcji przyjechał na Walny Zjazd (6-7 czerwca 1976) z Gdańska i... wygrał. O jego zwycięstwie bez wątplenia przesądził status „człowieka z zewnątrz”, będącego ponad podziałami, ale także doświadczenie Prezesa Okręgu Gdańskiego ZPAF<sup>39</sup>. Nowy prezes pomimo dobrych chęci nie był w stanie pogodzić fotografów o skrajnie odmiennym podejściu nie tylko do sztuki, ale o różnym światopoglądzie. Wobec tego będąc zmuszonym do wsparcia się o jedną lub drugą frakcję zdecydował się na współpracę z awangardą. Działając w porozumieniu z kręgiem Dłubaka podjął rozmowy z przedstawicielami PSP oraz z dyrektorem naczelnym tej instytucji Henrykiem Urbanowiczem w sprawie utworzenia wspólnej galerii niekomercyjnej w miejsce Salonu Fotografiki przy Placu Zamkowym w Warszawie. Problem Małej Galerii był dyskutowany podczas spotkań w dniach 21 stycznia, 18 lutego, 28 marca 1977 roku<sup>40</sup>. Początkowo była to tzw. „sprawa Galerii Fotografiki PSP-ZPAF w Warszawie”, później galeria pojawia się już z nazwy - pierwszy raz w sprawozdaniu ze spotkania Figlarowicza z Urbanowiczem w dniu 21 maja 1977 roku, kiedy „zasady wspólnego prowadzenia Małej Galerii Fotografiki przy pl.Zamkowym” są obok „wynagrodzeń za twórczość fotograficzną” i „współpracy PSP-ZPAF w dziedzinie propagandy wizualnej” jednym z kilku punktów dyskusji<sup>41</sup>. Kolejny raz Mała Galeria wymieniona zostaje z nazwy w raporcie pt. „Z II dnia obrad Plenum ZG ZPAF” z dnia 25 maja. Na stronie 13 w punkcie „b” zagadnień poruszonych przez prezesa Figlarowicza czytamy: „b/ [Stefan Figlarowicz.- przyp. aut.] poinformował o parafowaniu umowy z PSP o wspólnym prowadzeniu Galerii na

---

Galeria „Remont” jest obok Małej Galerii PSP-ZPAF i Gdańskiej Galerii GN miejscem spotkań awangardy artystycznej reprezentującej różne organizacje [sic!] i orientacje”. , 30-37.

<sup>39</sup> Por. skrócona relacja z przebiegu Zjazdu ZG ZPAF, w: ‘Biuletyn ZPAF’ nr 76, wrzesień 1976, s.1-8; oraz pełną wersję w formie stenotypu w archiwum ZPAF: *Protokół z obrad Walnego Zjazdu ZPAF*. Warszawa, dn. 6-7 czerwca 1976.

Pl.Zamkowym. Kierownikiem programowym jest kol.Jórczak. Otwarcie Galerii zainauguowała wystawa kol.Wołkowa”. Zacytowany fragment wymaga komentarza ze względu na niezgodność z późniejszą relacją opublikowaną na łamach Biuletynu ZPAF pt. „Działalność Małej Galerii PSP-ZPAF”<sup>42</sup>. Czytamy tam między innymi, że „od stycznia 1976 roku do września 1977 roku obecna Mała Galeria nosiła nazwę ‘Salon Fotografiki’, W okresie tym galeria prowadziła działalność wystawienniczą oraz prowadziła sprzedaż fotogramów”. Ten sam tekst, kilka zdań dalej, zaprzecza sobie następującymi słowami „Na wniosek ZG ZPAF postanowiono przekształcić dotychczasowy ‘Salon Fotografiki’ w galerię. Propozycję tę zaakceptował dyrektor naczelny PSP ob.Henryk Urbanowicz. W lipcu 1977 r. podpisana została nowa umowa pomiędzy ZPAF i P.P. ‘Pracownie Sztuk Plastycznych’, określająca warunki wspólnego prowadzenia galerii przez PSP i ZPAF. Galeria otrzymała nazwę ‘Małej Galerii’ PSP-ZPAF”. Wobec powyższego należy uznać, że Mała Galeria z nazwy istniała już w maju, natomiast dnia 4 lipca dopełniono wszystkich formalności związanych z jej istnieniem jako instytucji<sup>43</sup>. Ostatecznie „Mała Galeria rozpoczęła swą działalność w październiku 1977 roku”<sup>44</sup> wystawą Janusza Bąkowskiego. Wystawy, o których wiadomo, że zostały zorganizowane wcześniej w tymże roku 1977 przypisać wypada istniejącemu wcześniej Salonowi Fotografiki<sup>45</sup>. Fakt ich powstania dowodzi jedynie istnienia związków

---

<sup>40</sup> Biuletyn ZPAF, nr 78, marzec 1977, s.21-22.

<sup>41</sup> Biuletyn ZPAF, nr 79, sierpień 1977, s.34.

<sup>42</sup> Biuletyn ZPAF nr 82, grudzień 1978, s.35-37.

<sup>43</sup> Por. tekst „Umowy” pomiędzy ZPAF reprezentowanym przez S.Figlarowicza i PSP z H.Urbanowiczem z dnia 4 lipca 1977. Dokument w Archiwum Małej Galerii ZPAF-CSW, które dalej będzie występowało pod nazwą „Małe Archiwum”. Nazwa „Małe Archiwum” pojawia się w tekstach Jacka Malickiego dotyczących Małej Galerii. Por. m.in. J.Malicki *Mała Galeria i...*, w: ‘Kultura’, nr 22, 31 maja 1989, s.13; używa jej także Marek Grygiel, por. *O małej fotografii*, w: ‘Biuletyn ZPAF’, numer specjalny pt. „Fotografia polska lat 1946-1986”. Materiały z sesji Instytutu Sztuki PAN zorganizowanej z okazji czterdziestolecia ZPAF w dniach 12-13 lutego 1987 roku, część I, s.159.

<sup>44</sup> Biuletyn ZPAF nr 82, grudzień 1978, s.35.

<sup>45</sup> „Zorganizowane były następujące wystawy: ‘Pejzaż’ Mirosława Wiśniewskiego, ‘Pejzaż’ Pawła Pierścińskiego, wystawa gum Witolda Dederki, ‘Konie’ Mariana Gadzalskiego, ‘Taki pejzaż’ Wiktora Wołkowa oraz wystawa nowoprzyjętych członków ZPAF /sierpień 1977 r./”, w: Biuletyn ZPAF nr 82, grudzień 1978, s.35. W dalszej części cytowanego tekstu omawiane są wystawy w Małej Galerii oraz, co zaskakujące, wraz z nimi wymienione są „trzy wystawy zorganizowane poza galerią: 1. Jerzy Chojnacki - „Kwiaty” styczeń 1977, Dom Kultury przy Zakładach ‘Cora’. 2. Marian Gadzalski - ‘Konie’, Dom Kultury Mokotów. 3. Mieczysław Cieślak -

między instytucjami, Salonem Fotografiki i Małą Galerią, wynikającej ze wspólnoty miejsca oraz mecenasów<sup>46</sup>.

Dla pełnego zrozumienia okoliczności powstania Małej Galerii niezbędne wydaje się przedstawienie historii miejsca, w którym się ona znajduje. Powstanie Małej Galerii można powiązać z polityczną decyzją ekipy Edwarda Gierka z dnia 20 stycznia 1971 o odbudowie zrujnowanego w czasie wojny Zamku Królewskiego i przylegających do niego zabudowań. To właśnie w odbudowanej części Zamku tzw. „Bacciarellówce” znajdzie swoje *locum* Mała Galeria. Oczywiście dodatkowa przestrzeń nie zostałaby najprawdopodobniej przekazana do zagospodarowania Związkowi Polskich Artystów Fotografików, gdyby nie wcześniejsza decyzja o powołaniu do życia Galerii Fotografiki przy Placu Zamkowym 8, co nastąpiło w 1970 roku<sup>47</sup>. Tym samym przekazanie pomieszczeń Związkowi, który miał zaraz obok i galerię, i część biur odbyło się niejako „naturalnie”. Pomieszczenia przyszłej Małej Galerii przekazano Związkowi Artystów Fotografików w 1973 roku i wtedy to na mocy porozumienia ZPAF i PSP utworzono „Salon Fotografiki Galerii Współczesnej PSP-ZPAF”<sup>48</sup>.

Związki dwóch instytucji Salonu Fotografiki PSP-ZPAF i Małej Galerii ZPAF-PSP są oczywiste, to właśnie niepowodzenie Salonu doprowadzi ostatecznie do zmiany jego statusu na galerię o *stricto* neoawangardowym profilu. Salon Fotografiki prowadzony przez Wojciecha Kubalskiego ustanowił ważny precedens jakim było połączenie wysiłków organizacyjnych dwóch niezależnych względem siebie instytucji. Współpraca między PSP i

---

‘Na jednej zmianie’ Zakłady ‘Cora’ luty 1978, Dom Kultury im.K.I.Gałczyńskiego”. Znaczenie tego wyliczenia omówię w rozdziale „1977-1981”.

<sup>46</sup> O związkach Salonu Fotografiki oraz tworzącej się Galerii pisał Jerzy Busza w ‘Kulturze’ z 1 maja 1977 roku, wspomina także o uchwaleniu umowy między PSP i ZPAF, oraz o Andrzeju Jórczaku jako kierowniku artystycznym galerii gwarantującym odejście od pokazywania „mających niewiele wspólnego ze sztuką zdjęć psów, kotów i koni”. Tekst Buszy pogłębia i tak już skomplikowaną kwestię „genealogii” Małej Galerii, każe także z rezerwą traktować inne „bardziej wiarygodne” źródła oraz stawia w nowym świetle związki między Salonem i późniejszą Małą Galerią. Warto pamiętać, że Jerzy Busza przez pewien czas pracował w Salonie Fotografiki PSP-ZPAF.

<sup>47</sup> Por. *Galeria Fotografiki. Wystawa inauguracyjna*. Kat.wystawy, siedziba ZPAF, Pl.Zamkowy 8, Warszawa, 5 czerwca - 10 lipca 1970.

<sup>48</sup> Jedyny dłuższy tekst poświęcony działalności Salonu Fotografiki opublikowany został na łamach Biuletynu ZPAF, nr 75, lipiec 1975, s.112-117. Autor tekstu jest nieznanym.

ZPAF-em została tylko częściowo wymuszona wysokimi kosztami podobnej działalności. Obie wymienione instytucje posiadały galerie wystawiające sztukę, a PSP dodatkowo sieć galerii sprzedażnych. Tym, co skłoniło PSP i ZPAF do podjęcia współpracy musiały być zatem odgórne naciski na współpracę międzyinstytucjonalną, chęć czerpania zysków z handlu sztuką oraz system koncesji jakiego obie instytucje były filarami<sup>49</sup>. Szczególnie interesujący wydaje się ostatni z wymienionych powodów, otóż jak wiadomo zadaniem PSP była między innymi dystrybucja zamówień na realizacje artystyczno-plastyczne, oraz pośrednictwo między zleceniodawcą (instytucje państwowe) i zleceniobiorcą (artysta), ZPAF z kolei *de facto* wydawał zezwolenia, w postaci legitymacji członkowskich - o czym była już mowa, na realizację jakichkolwiek zamówień fotograficznych. Oczywistym jest, że interesy obu instytucji nie tyle pokrywały się w znacznej mierze, co były nierozzerwalnie ze sobą związane. Mimo wsparcia potężnych instytucji działający przez niespełna trzy lata Salon Fotografiki okazał się z różnych względów zupełnym fiaskiem<sup>50</sup>. W Salonie nie tylko nie sprzedawano zadowalającej ilości fotogramów, ale również sprzedaż wyrobów ze srebra i rzemiosła, w tym dzbanów glinianych, nie powiodła się<sup>51</sup>. Ostatecznie sprzedaż zakończono w listopadzie 1977 roku, o czym świadczą raporty kasowe<sup>52</sup>. Stało się to więc rok po oficjalnym zakończeniu działalności Salonu Fotografiki, pół roku po przemianowaniu miejsca na Małą Galerię, i już

---

<sup>49</sup> O wspólnych interesach obu instytucji dużo pisano w streszczeniach ze wspólnych posiedzeń publikowanych na łamach Biuletynu ZPAF. Por. Biuletyn ZPAF, nr 72, s.5-9. Na wymuszoną odgórnie współpracę wskazuje przrzucanie odpowiedzialności za nieudany eksperyment, które przyjmowało skrajną formę obarczania przez ZPAF kolegów z PSP winą za sam pomysł i inicjatywę zmierzającą w kierunku powołania Salonu Fotografiki. Por. Biuletyn ZPAF, nr 75, lipiec 1975, s.112-113.

<sup>50</sup> Odnosnie przyczyn niepowodzenia eksperymentu 'Trybuna Ludu' z 3 kwietnia 1975 roku pisała: „Przyczyny niepowodzeń? Być może źle /bo trochę na uboczu/ usytuowanie galerii [sic!]. Być może charakter proponowanych przez nią prac - nie z każdą przecież - nawet o wysokich walorach artystycznych, człowiek chciałby współżyć [sic!] przez czas dłuższy. [...]”. Salon trudności ze sprzedażą miał od samego początku swego istnienia, por. Biuletyn ZPAF nr 73, czerwiec 1974, s.2: „W toku spotkania z Dyr.Naczelnym PSP Henrykiem Urbanowiczem, które odbyło się po zebraniu plenarnym, ustalono, że dotychczasowa działalność Galerii zajmującej się sprzedażą fotogramów pozostawia wiele do życzenia. Postanowiono, że i PSP i ZPAF zajmą się w najbliższym okresie sprawą aktywizacji, akwizytorów, reklamą i lepszą organizacją tej nowopowstałej placówki”.

<sup>51</sup> Wyroby ze srebra sprzedawano od końca 1974 roku. Por. Prośba W.Kubalskiego z dn.2 września 1974 „O ustalenie kalkulacji cen wyrobów ze srebra...”, Małe Archiwum.

<sup>52</sup> Wszystkie raporty kasowe w Małym Archiwum.

po oficjalnej inauguracji tejże Małej Galerii wystawą „Kwadrat” Janusza Bąkowskiego<sup>53</sup>. Ostatnie wyroby ze srebra opuściły galerię jeszcze później, bo dopiero w czerwcu 1979 roku<sup>54</sup>.

Związki między Salonem Fotografiki i Małą Galerią miały także charakter personalny. Zatrudniona w Małej Galerii z ramienia PSP Barbara Graboń po rozwiązaniu Salonu Fotografiki z końcem 1976 roku odpowiedzialna była za inwentaryzację oraz sprzedaż zgromadzonych już w Małej Galerii przedmiotów (fotogramy, biżuteria srebrna...). Początkowo w tych działaniach wspierali ją poprzednio zatrudnieni (z Wojciechem Kubalskim na czele), później inni oddelegowani przez centralę pracownicy PSP. Umowa między instytucjami „O regułach prowadzenia Małej Galerii PSP-ZPAF”, która najprawdopodobniej była jedynie zmienioną wersją analogicznej umowy dotyczącej Salonu Fotografiki<sup>55</sup> zobowiązywała PSP do „pokrycia kosztów związanych z ekspozycją wystaw [oraz] uposażeń etatowych pracowników [Małej] Galerii”<sup>56</sup>. Natomiast konto Związku obciążały tzw. „koszty administracyjne” oraz udział w „propagowaniu i reklamie działalności Galerii przy obligatoryjnym zaznaczaniu współpartnerstwa ZPAF i PSP”<sup>57</sup>. Zgodnie z jej postanowieniami na stanowisko kierownika artystycznego Małej Galerii PSP-ZPAF powołano Andrzeja Jórczaka (od 1 września 1977), a na kierownika administracyjnego Barbarę Graboń (od 1 stycznia 1977)<sup>58</sup>.

---

<sup>53</sup> Ostatni rachunek nosi datę 10 stycznia 1979 roku. Jest to rachunek za 5 srebrnych pierścionków sprzedanych podczas balu sylwestrowego dla przodowników pracy, który miał miejsce w PKiN w Warszawie. W Małym Archiwum znajduje się także pismo potwierdzające wiarygodność osób skierowanych przez PSP do placówek handlowych w celu zebrania odpowiedniej ilości przedmiotów/eksponatów do pokazania i sprzedaży podczas balu.

<sup>54</sup> Por. „Protokół zdawczo-odbiorczy z dnia 29 czerwca 1979 roku. Zdający: Kierownik Galerii PSP-ZPAF „Mała” ob.B.Gрабоń. Przyjmujący: ob.H.Babicz PSP Oddział w Łodzi”. Dokument z Małego Archiwum.

<sup>55</sup> Niestety teksty umów zostały bądź zniszczone, bądź są przechowywane w ukryciu przez obecną biurokrację Związkową, bądź też najzwyczajniej w świecie zawieruszyły się w panującym w tzw. „archiwum ZPAF” bałaganie.

<sup>56</sup> Por. paragraf nr 6 wzmiankowanej wyżej umowy z 4 lipca 1977.

<sup>57</sup> Ostatecznie etat kierownika artystycznego opłacał Związek. Na taki podział kosztów wskazuje m.in. brak teczek Andrzeja Jórczaka w Archiwum PSP, którego część - Akta Personalne - znajduje się przy Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego. B.Gрабоń - tecka nr 425, M.Grygiel - nr 525. Marek Grygiel zatrudniony był przez PSP od września 1979 (patrz następne rozdziały poniższej pracy)

<sup>58</sup> Por. Biuletyn ZPAF nr 82, grudzień 1978, s.35.

Z powyższego opisu wynika, że przejście od Salonu Fotografiki PSP-ZPAF do Małej Galerii PSP-ZPAF, „galerii o bardzo określonym profilu”, miało charakter stopniowego i skomplikowanego procesu<sup>59</sup>. Wyraźną cezurą pozostaje jednak 10 października 1977 roku - data otwarcia wystawy Janusza Bąkowskiego „Kwadrat”, pierwszej wystawy realizującej program galerii<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> Por. Biuletyn ZPAF nr.80, styczeń 1978, s.6-7, rozdział „Życie artystyczne”, wzmianka w punkcie ‘C’: „W Warszawie powstała Mała Galeria PSP-ZPAF o bardzo określonym profilu. Przy galerii istnieje ośrodek informacji”. W kontekście złożoności procesu tworzenia Małej Galerii należałoby zastanowić się nad twierdzeniem Bożenny Stokłosa, która pisze, że „galerie autorskie, podobnie jak grupy [klasyczne] powstają spontanicznie”. Otóż, wydaje się być ono jedynie częściowo słuszne, a przypadek Małej Galerii dowodzi, że „spontaniczny” jest sam początek – gdy grupa artystów deklaruje chęć założenia galerii wynikającą, oczywiście, z poczucia braku istnienia placówki, która by im odpowiadała. Po spontanicznej deklaracji następują skomplikowane i niejednokrotnie żmudne zabiegi mające na celu materializację pomysłu. Por. B.Stokłosa, *ibid.* Warszawa 1978, s.21.

<sup>60</sup> Trudno w tym kontekście uznać za prawdziwe to co napisała Joanna Misiewska w swojej pracy p.t. *Działalność publikacyjna Zarządu Głównego i Okręgu Warszawskiego ZPAF w latach 1947-1989*. Praca wykonana pod kierunkiem dr Aleksandra Żakowicza, WSP Częstochowa 1989, s. 83: „Mała Galeria mieści się w Warszawie, ulica Plac Zamkowy 10 [sic!]. Mecenatem [sic!] jej jest ZPAF. Działa od 1977 roku. Działalność programową rozpoczęła w 1972 roku [sic!]. Powierzchnia wystawiennicza ok. 50 m.kw.[sic!]. Wystawy odbywają się co 3 tygodnie.”

### III — HISTORIA MAŁEJ GALERII

*Czy przymiotnik 'mały' pozostanie przewrotnym  
słowem z jej oficjalnej nazwy? Czy nie stanie się  
ironicznym autodowcipem? Poczekajmy z odpowiedzią...  
Najważniejsze, że działa galeria, o którą upomniała  
się obecna sztuka. - Jerzy Busza o Małej Galerii<sup>61</sup>*

Historię Małej Galerii, podobnie jak historię każdej innej instytucji, podzielić można na kilka etapów. Rozbicie na mniejsze całości ponad 20 lat historii jest nieuniknione, jeśli chce się zachować minimum przejrzystości. Czy jednak owa „przejrzystość” uzasadnia wprowadzenie w obręb historii, która jest pewnym całościowym procesem, arbitralnych przedziałów czasowych? Na pytanie to nie ma jednoznacznej odpowiedzi, można jedynie próbować bronić wybrane spośród wielu możliwych „daty przełomowe”.

Już samo ustalenie momentu, od którego Mała Galeria rozpoczęła swoje trwanie nastrocza trudności. Procedury i zabiegi prawne z jednej strony oraz wybory i działania nieformalne rozgrywające się w pewnym środowisku artystycznym z drugiej powodują, że trudno jest mówić o jednym, właściwym momencie powstania galerii. Po raz kolejny wypada odwołać się do daty 10 października 1977, wernisażu wystawy „Kwadrat” Janusza Bąkowskiego, traktując ją *nolens volens* jako otwierającą właściwą historię galerii<sup>62</sup>. Datą zamykającą pierwszy z proponowanych przedziałów czasowych jest 13 grudnia 1981 roku.

---

<sup>61</sup> J. Busza *Ślub z małą galerią*. W: 'Kultura', nr 48(754), 27 listopada 1977.

<sup>62</sup> Por. kalendarium pozycja numer jeden. Oczywiście, wystawa „Kwadrat” jest początkiem drogi artystycznej galerii. Jakkolwiek wątpliwości mogą wynikać z wcześniejszego funkcjonowania nazwy „Mała Galeria” oraz z faktu podpisania wcześniej oficjalnego porozumienia między PSP i ZPAF. Wydaje się zrozumiałym fakt, że Mała Galeria, jako galeria tzw. „autorska” liczy swoją historię od momentu otwarcia pierwszej wystawy realizującej właśnie ów „autorski” program, a nie od momentu wiążącego uścisku dłoni obu prezesów, Urbanowicza i Figlarowicza.



Dzień wprowadzenia stanu wojennego to moment zwrotny i właściwy początek dekady lat 80-tych, zarówno w sztuce jak i w polityce. Wybór daty tak nasyconej znaczeniami wydaje się celowy także z tego względu, że jeszcze raz podkreśla związki instytucji artystycznej z otaczającą ją rzeczywistością społeczną - Mała Galeria nie jest abstrakcyjnym tworem zawieszonym w próżni.

Przedział czasowy 1982-1985 otwiera pierwszy konflikt pomiędzy galerią prowadzoną już przez Marka Grygla i Związkiem Polskich Artystów Fotografików. Konflikt spowodowany wycofaniem przez PSP wsparcia finansowego, a zamyka rozpoczęty w grudniu 1985 roku remont. Mała Galeria rozpoczyna trzeci etap swojej działalności 13 stycznia 1987 wystawą Stefana Wojneckiego „Wpisuję swoje uporządkowanie świata”, a kończy go drugim, konfliktem ze ZPAF, którego apogeum będzie stanowił moment włamania się członków Związku do galerii w maju 1989 roku. Oczywiście, podobnie jak w przypadku stanu wojennego, przesileniu z 1989 roku należy się przyglądać przez pryzmat zachodzących wówczas w Polsce zmian systemowych. Bezpośrednim wynikiem tych przemian jest podjęcie współpracy przez zagrożoną finansowo galerię, a w zasadzie ZPAF, z prężnie rozwijającym się w nowych warunkach Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Właśnie współpraca z CSW, podobnie jak w pierwszym okresie z PSP, wyznacza ramy dla ostatniego z proponowanych przedziałów (1990-2000).

Przed przejściem do szczegółowego omówienia historii Małej Galerii, sztucznie podzielonej na cztery okresy, jeszcze raz należy podkreślić ciągłość galerii zarówno jako instytucji, jak i pewnej czysto międzyludzkiej relacji.

### III — 1. HISTORIA MAŁEJ GALERII ZPAF-PSP: 1977-1981

*Sprawy programu i formy działalności galerii*

*wiążą się dla mnie z określonym rozumieniem*

*sztuki i fotografii.* - Andrzej Jórczak<sup>63</sup>

#### 1. „Dążymy do rozwijania i pobudzania twórczego niepokoju członków Związku”<sup>64</sup>

W latach 1977-1981 zrzeszeni w ZPAF fotograficy awangardowi są w sytuacji komfortowej. Po korzystnej kadencji Stefana Figlarowicza przychodzi czas na Zbigniewa Dłubaka, prezesa ZG ZPAF w latach 1979-1981<sup>65</sup>. Liczne wystawy, także zagraniczne, publikacje, sympozja, bogate życie galeryjne - to wszystko składa się na krajobraz artystyczny tamtych lat. Jakakolwiek byłaby ocena artystyczna osiągnięć neoawangardy przyznać trzeba, że wówczas miała ona swój „złoty wiek”. Dobra kondycja finansowa ZPAF umożliwia nawet objęcie patronatem Galerii Remont<sup>66</sup>. Dopiero kłopoty finansowe PSP, które dają o sobie znać z początkiem 1981 roku spowodują również wyhamowanie dynamiki rozwoju Związku. Pojawiają się pierwsze propozycje oddania Małej Galerii Związkowi<sup>67</sup>.

We wrześniu 1979 roku pracę w Małej Galerii rozpoczyna Marek Grygiel, a wiosną 1981 roku Andrzej Jórczak decyduje się na wyjazd z kraju. Przez ponad rok rozwija się

---

<sup>63</sup> A.Jórczak *Program i formy działalności Małej Galerii PSP-ZPAF*. W: Biuletyn ZPAF, nr 83, marzec 1979, s.18.

<sup>64</sup> Fragm. sprawozdania zarządu ZPAF, w: Biuletyn ZPAF, nr 80, Warszawa - styczeń 1978, s.13.

<sup>65</sup> Por. Biuletyn ZPAF, nr 83, marzec 1979, s.7.

<sup>66</sup> Por. Biuletyn ZPAF, nr 82, grudzień 1978, s.14-15.

<sup>67</sup> Por. „Przeprowadzono szereg rozmów z dyr. PSP J.Soytą. Omawiano sprawy: zawarcia umowy w sprawie dofinansowania przez PSP działalności wystawienniczej Starej Galerii ZPAF. Galeria nasza ma ambitne plany działania, a Związek niestety nie może sprostać wydatkom na te cele. Rozmowy te zaczęły się w momencie, gdy PSP miało duże obroty i było w stanie przeznaczyć część dochodów odprowadzanych na reklamę - na dofinansowanie naszej Galerii. Obecnie sytuacja zmieniła się i PSP nie może podpisać takiej umowy. Ze strony Oddziału Warszawskiego PSP są duże naciski, aby zlikwidować również udział PSP w galeriach artystycznych

znajomość między coraz bardziej chorym kierownikiem galerii i przybyłym z Krakowa historykiem sztuki. Jórczak wyjeżdżając do Francji zostawia swoim współpracownikom, zapewne z myślą o powrocie, przeznaczony do realizacji harmonogram wystaw.

W tym miejscu wypada zaznaczyć, że rozwijająca się stopniowo choroba psychiczna pierwszego kierownika musiała mieć wpływ na pracę galerii w ogóle<sup>68</sup>. Tym samym zmianę na pozycji kierownika artystycznego należy widzieć jako stopniowy proces, nie zaś jako wyraźną i łatwą do ustalenia cezurę, którą mógłby stanowić na przykład wyjazd Jórczaka z Polski, bądź też jego samobójcza śmierć we Francji. Wobec niechęci Barbary Graboń, kierownika z ramienia PSP, do przejścia obowiązków nieobecnego *de facto* kierownika wypada uznać, że to właśnie Marek Grygiel z początkiem 1981, a z całą pewnością od kwietnia tego roku pełnił w mniejszym lub większym zakresie funkcje kierownika galerii. Grygiel biorąc zrazu część, a później całość obowiązków związanych z prowadzeniem placówki na swoje barki podtrzymał tym samym żywot Małej Galerii w trudnym dla niej momencie fizycznej śmierci „autora” we Francji 4 listopada 1981 roku<sup>69</sup>.

Przez pierwsze cztery lata Mała Galeria działa aktywnie w sieci galerii tzw. „autorskich” wymieniając się katalogami, publikacjami, wystawami, kontaktami etc tworzy swoją bazę instytucjonalną w postaci Małego Archiwum<sup>70</sup>. W samej galerii mają miejsce nie tylko wernisaże i następujące po nich wystawy. Kolejne miesiące obfitują również w liczne

---

nie przynoszących dochodów. W związku z tymi tendencjami jest propozycja oddania Związkowi Małej Galerii. W: 'Biuletyn ZPAF', nr 86, czerwiec 1981, s.24.

<sup>68</sup> Niejasne są okoliczności rozgrywek personalnych, które w 1979 roku doprowadziły do rezygnacji i powrotu na stanowisko kierownika galerii Andrzeja Jórczaka. Jedynie z zapisów posiedzeń Prezydium OW ZPAF wiadomo, że podobna sytuacja miała miejsce. Niedoświadczonym następcą Jórczaka miał być Henryk Gajewski. Być może planowana zmiana kierownika związana była z chorobą Jórczaka. Por. Protokół nr 25 z dnia 09.07.1979, w: Zeszyt A5 w kratkę podpisany „Postanowienia i Uchwały Prezydium cz.I”, protokoły od 523/1 z 24.01.1977 do 52 z 03.03.1980, Archiwum ZPAF.

<sup>69</sup> Por. J.Busza *Wspomnienie o Andrzeju Jórczaku /1944-1981/*, w: 'Biuletyn ZPAF' nr 89, październik 1984.

<sup>70</sup> O aktywnej działalności Małego Archiwum *vel* Biura Informacji świadczą nie tylko zbiory, ale także zachowana korespondencja, por. np. list („zachęta do przysyłania materiałów) adresowany do galerii/artystów kraju i zagranicą z dnia 26 lutego 1980, podpisany przez A.Jórczaka i M.Grygla.

spotkania z artystami, odczyty, pokazy wideo etc<sup>71</sup>. Galeria jest także ważnym punktem kontaktowym oraz miejscem półoficjalnych i towarzyskich spotkań.

## 2. „Program i formy działalności Małej Galerii PSP-ZPAF”<sup>72</sup>

Wygłoszony przez Andrzeja Jórczaka w styczniu 1979, a więc w niespełna półtora roku po inauguracji, tekst referatu zatytułowanego „Program i formy działalności Małej Galerii PSP-ZPAF” ma kluczowe znaczenie dla historii placówki. W tym manifestie określone zostają formy jej działalności, ale przede wszystkim zostaje zdefiniowane pojęcie fotografii znajdującej się w centrum uwagi kierownika artystycznego.

Andrzej Jórczak odwołuje się do powszechnego rozumienia fotografii jako „techniki służącej rejestracji rzeczy i zdarzeń”, sam jednak chciałby widzieć w niej coś więcej, pewien wybór artystyczny, lub by użyć jego słów: „twór [który] zawsze znajduje się w związku z pytaniem o intencje, którymi kierowano się przy jej [fotografii] produkcji”<sup>73</sup>. Dopiero „intencja” nadaje mechanicznej z natury fotografii „kulturowe znaczenie”. „Jeżeli intencją

---

<sup>71</sup> Po tych wszystkich działaniach efemerycznych zachowały się zdjęcia (także towarzyskie), druki ulotne (zaproszenia, komunikaty etc) oraz wspomnienia (patrz Aneks). Dla przykładu 12 czerwca 1979 roku Mała Galeria zaprasza na spotkanie z Janem Świdzińskim „autorem wystawy *Stale mówimy o człowieku*.” ze spotkania zachował się drukowany i powielany zapis dyskusji. Kolejne spotkanie ze Świdzińskim ma miejsce 20 lutego 1981 galeria „zaprasza na spotkanie z autorem wystawy *Wszyscy mamy kłopoty*”. Z kolei 20 kwietnia 1980 Świdziński promuje swoją książkę pt. *Art, Society and Self-Consciousness*. 22 września w galerii spotkanie z Andrzejem Lachowiczem z okazji jego wystawy „Fotografia konkretna 2”, itd. Por. Małe Archiwum - teczki autorów.

<sup>72</sup> A. Jórczak *Program i formy działalności Małej Galerii PSP-ZPAF*. W: Biuletyn ZPAF, nr 83, marzec 1979, s.18-21. „Tekst informacji ogłoszonej na zebraniu Okręgu Warszawskiego”. Wszystkie cytaty bez przypisów zamieszczone w rozdziale odnoszą się do tego tekstu, który w całości znajduje się w Aneksie.

<sup>73</sup> Ciekawym zabiegiem mogłoby być porównanie „Programu...” z tekstem teoretycznym przygotowanym przez Andrzeja Jórczaka na potrzeby wydawnictwa Galerii Remont około 1974 roku, gdzie czytamy m.in. „Wierzmy w obiektywizm fotografii ponieważ w prosty i mechaniczny sposób odwzorowuje pewne stany rzeczywistości. Jednak często zapominamy, że stany te zostały *wybrane* przez człowieka. [...] Należy zdać sobie sprawę, że fotografia będąc dokumentem intencjonalnym, nigdy nie załatwi pytania o prawdziwy kształt świata. Jednakże umiejętnie wykorzystana, dzięki konfrontacji różnych spojrzeń na rzeczywistość, może rozbijać utarte schematy. Pozwala rozwiązać wkorzone w nas przeświadczenie o bezstronności naszego poznania, nasuwa wątpliwości czy takie poznanie jest do końca możliwe.” Por. *Galeria REMONT*, red. H.Gajewski, A.Jórczak,

[fotografą] jest sztuka, to fotografia przestaje być świadectwem zjawisk i faktów, a staje się świadectwem idei,” pisze Jórczak i dodaje, że „jednym z celów Małej Galerii jest prezentowanie twórczości tych artystów którzy poszukują nowych idei sztuki.” Co ważne, to awangardowe „poszukiwanie nowego” wyklucza według Andrzeja Jórczaka miałość estetyzm:

Kiedyś jedną z takich [poszukiwanych przez artystów] idei była myśl, że sztuka ma ukazywać ludziom piękno. Ta idea i dzisiaj jest jeszcze w obiegu. Tylko czy jest ona jeszcze żywa, czy jest w stanie zapładniać nasze myślenie?

Pytanie to pozostaje wprawdzie bez odpowiedzi, ale z dalszych rozważań autora wynika, że odpowiedział nań negatywnie. Odrzucenie „całej tradycji estetycznej” jest zdaniem Bożenny Stokłosa „bardzo charakterystyczne dla nowej, zdominowanej w początkach lat 70 przez konceptualizm świadomości artystycznej”<sup>74</sup>. Droga artystyczna Andrzeja Jórczaka zdaje się twierdzenie Bożenny Stokłosa potwierdzać.

Jórczak pisząc o trudnościach z „określeniem charakteru Małej Galerii” ze względu na jej „robotyczny charakter” zwraca uwagę między innymi na „związki z innymi galeriami i grupami twórczymi”<sup>75</sup>. Jego zdaniem wrocławskie „Foto-Medium-Art” i „Galeria Sztuki Najnowszej”, które Stokłosa z kolei określiła „galeriami fotomediów”<sup>76</sup>, mogą służyć pomocą w próbach sklasyfikowania Małej Galerii. W kontekście uników kierownika galerii rodzi się

---

K.Wojciechowski: „W publikacji zamieszczamy teksty towarzyszące wystawom fotograficznym mającym miejsce w galerii Remont od września 72 do czerwca 73r.”

<sup>74</sup> B.Stokłosa *Galerie autorskie. Przegląd koncepcji*. W: ‘Studia artystyczne CDN..’, Warszawa 1980, nr 2, s.39.

<sup>75</sup> Wprawdzie Andrzej Jórczak nie odwołuje się bezpośrednio do przykładu Warsztatu Formy Filmowej, jako grupy nieformalnej mocno związanej z kontrkulturą oraz nowymi mediami (fotomediami), to należy przypuszczać, że właśnie „warsztatowość”, „eksperyment”, „ryzyko” etc. towarzyszące działaniom WFF były jednym z istotniejszych obok PERMAFO i Remontu punktów odniesienia kierownika Małej Galerii. Podkreślają to związki personalne oraz liczne wystawy członków WFF w Małej Galerii. Por. J.Robakowski *Żywa Galeria.Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992*. Tom I (1969-1981), Łódź 2000; A.Sobota *PERMAFO 1970-1981*. Druk ulotny towarzyszący wystawie w CSW.

<sup>76</sup> Co się tyczy ‘programów’ i założeń teoretycznych innych galerii lat 70-tych pisała o nich m.in. Bożenna Stokłosa. Chociaż celem tej pracy nie są studia porównawcze, to pewne odwołania do propozycji i opracowań

pytanie o ich celowość oraz o celowość wpisywania Małej Galerii w jakiś większy zbiór na przykład, by odwołać się jeszcze raz do Stokłosa, do typu galerii „fotomediów”.

Czy zatem Mała Galeria, która od początku swego istnienia była ściśle powiązana personalnie i instytucjonalnie z „ruchem o ogólnopolskim zasięgu” - by użyć słów Jórczaka, była galerią fotomediów? Pośrednio na pytanie odpowiada autor pisząc<sup>77</sup>:

Chcielibyśmy również zwrócić uwagę, że działalność galerii bliżej jest związana ze współczesnym traktowaniem roli mediów w sztuce niż tradycyjnymi podziałami sztuki na poszczególne dyscypliny jak malarstwo, grafika, fotografia, itd. Dlatego też, jeśli wymaga tego koncepcja autorska, używane są inne media: zapis wideo, obraz, tekst.

Nie ograniczamy się wyłącznie do poszukiwań nowych idei, ale wystawiamy także prace, które w jakiś sposób poszerzają powszechnie uznane już pole zainteresowań fotografii. Przykładem tego może być wystawa „Barierka” Krzysztofa Pruszkowskiego.

Z powyższego fragmentu wynika, że w polu zainteresowania kierownika galerii znajdowała się fotografia (foto-medium), ale i obraz, grafika, tekst... Znajdowały się nowe idee, ale nie tylko konceptualizm i metasztuka (o których Jórczak pisze, że „raczej interesuje nas refleksja niż ekspresja”)... Mała Galeria, jakkolwiek związana z tzw. fotomedializmem, była od początku otwarta na każdy eksperyment, nie tylko ten spod znaku konceptualizmu, metasztuki i pochodnych. Właśnie wspomnianą „otwartość” galerii wypada uznać za istotną składową jej definicji oraz czynnik któremu zawdzięcza w dużej mierze swoje trwanie.

Andrzej Jórczak w „Programie i formach działalności Małej Galerii” odwołuje się nieprzypadkowo do wspomnianych już wystaw „Fotografii subiektywnej” i „Fotografów

---

Stokłosa muszą pojawić się w tekście. Por. B.Stokłosa, *ibid.* Warszawa 1980, s.44-48; B.Stokłosa *Postawy artystyczne*. *Ibid.* Warszawa 1980, s.62-67; B.Stokłosa, *ibid.* Warszawa 1981.

<sup>77</sup> W brudnopisie wystąpienia, który znajduje się w Małym Archiwum, Andrzej Jórczak pisze jeszcze wyraźniej o „niefotograficznym” charakterze Małej Galerii: „Mała Galeria nie jest w ścisłym znaczeniu galerią fotograficzną. Dalecy jesteśmy od tradycyjnych podziałów sztuki na poszczególne dyscypliny, jak malarstwo, grafika, fotografia itd. Dlatego też, jeżeli...[dalej oba teksty są zgodne ze sobą].”

poszukujących”<sup>78</sup>. Nawiązanie do jednych z najdonioślejszych wydarzeń w powojennej historii polskiej fotografii wskazuje na ciągłość tradycji fotografii awangardowej oraz na konieczność jej kontynuowania w zinstytucjonalizowanej formie galerii autorskiej. Wyjątkowo ciekawe jest jak autor umiejętnie łączy „ogromne wystawy” z nową formą ekspozycji proponowaną przez Małą Galerię o której pisze:

Jednym z celów działalności Małej Galerii jest prezentowanie twórczości tych artystów, którzy poszukują nowych idei sztuki. Jest to oczywiście pójście na ryzyko, że wśród wystaw znajdują się sprawy wątpliwe lub nie znajdujące powszechnego uznania, ale jak w każdych poszukiwaniach, takie ryzyko jest konieczne. Nie jest bowiem naszą intencją, i to należy podkreślić, aby wystawy miały charakter domkniętych ekspozycji, skończonych dzieł sztuki czy nieodpartych propozycji artystycznych. Wręcz przeciwnie, chciałbym zwrócić uwagę na roboczy i dyskusyjny charakter naszej działalności.

Oczywiste nawiązanie do tradycji kantorowskiej „Wystawy popularnej” („Antywystawy”) z 1963 roku oraz „Teorii MIEJSCA” zapośredniczone w manifestach Permafo oraz działalności teoretycznej Remontu idzie w parze z dwoma największymi „domkniętymi ekspozycjami” fotografii awangardowej, które przez kilka kolejnych lat zasłużenie cieszyły się w środowiskach fotografów renomą „nieodpartych propozycji artystycznych”<sup>79</sup>. Andrzej Jórczak w następujący sposób legitymizuje działalność Małej Galerii:

---

<sup>78</sup> O związkach i logicznej kontynuacji pomysłów z obu wymienionych wystaw Andrzej Jórczak pisał wcześniej w opublikowanym w listopadzie 1978 roku katalogu z wystawy we wrocławskim „Foto-Medium-Art” będącej podsumowaniem pierwszego roku działalności Małej Galerii: „W latach 1968-75 nastąpił gwałtowny rozkwit fotografii jako środka wypowiedzi artystycznej. Szczytowym wyrazem tej sytuacji w Polsce były dwie wielkie wystawy - ‘Fotografia subiektywna’ i ‘Fotografowie poszukujący’, w których wzięła udział praktycznie cała awangarda posługująca się fotografią. W miarę upływu czasu [połowa lat 70-tych] coraz bardziej pilną stawała się potrzeba powstania galerii, która na bieżąco, dzięki systematycznie odbywającym się wystawom, zdawałaby sprawę z aktualnego stanu sztuki i jednocześnie ożywiłaby środowisko artystyczne.”

<sup>79</sup> Por. *Galeria REMONT*, red. H.Gajewski, A.Jórczak, K.Wojciechowski: „W publikacji zamieszczamy teksty towarzyszące wystawom fotograficznym mającym miejsce w galerii Remont od września 72 do czerwca 73r.”;

Jest to [warsztatowy charakter galerii] ściśle związane z szybkozmienną sytuacją w sztuce i świadomością potrzeby ujawniania tej sytuacji na bieżąco. Kiedyś podobną rolę pełniły ogromne wystawy, takie jak „Fotografia subiektywna” lub „Fotografowie poszukujący”. Sądzę jednak, że pracująca w sposób ciągły galeria, lub system galerii lepiej się do tego celu nadaje. Poza tym na dużych, zespołowych wystawach poszczególne idee nie zawsze dają się odczytać w sposób czysty, ze względu na wzajemną ingerencję wielu propozycji autorskich opartych często na zupełnie odmiennym rozumieniu sztuki. W przeciwieństwie do tego, wystawy w Małej Galerii, chociażby ze względu na jej własną naturę, są w zasadzie wystawami jednego problemu i jednego autora.

Powyższy fragment pozwala przypuszczać, że Andrzej Jórczak „Program...” traktował również jako pewnego rodzaju rozliczenie z wciąż nieufnym wobec nowej galerii Związkiem.

Druga część tekstu to opis „form pracy Małej Galerii”, czyli działalność po pierwsze przez regularnie następujące po sobie ekspozycje trwające zwykle około miesiąca, którym towarzyszą dwujęzyczne, redagowane przez samych autorów katalogi<sup>80</sup>; po drugie przez organizowanie co pewien czas spotkań z autorami wystaw mające na celu „stworzenie wokół galerii atmosfery dyskusji, związania z nią środowiska twórczego”. Wreszcie „trzecią formą pracy Małej Galerii jest prowadzone przez nas [Małą Galerię] Archiwum i Biuro Informacji [vel Małe Archiwum]”. Także w tej części Andrzej Jórczak wypowiada się przychylnie o działalności zaproponowanej przez Prezydium ZPAF Radzie Artystycznej Małej Galerii w skład której weszli obok samego autora i Barbary Graboń (kierownika z ramienia PSP)

---

A.Sobota *PERMAFO 1970-1981*. Druk ulotny towarzyszący wystawie w CSW; *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*. Opracowali: M.Jurkiewicz, J.Mytkowska, A.Przywara, Warszawa 1998, s.417-421, 453-469.

<sup>80</sup> Katalogi zgodnie z intencją Andrzeja Jórczaka miały stanowić autonomiczną względem wystawy całość, w liście do J.Robakowskiego czytamy: „Katalog jest nie tylko możliwy, ale po prostu konieczny. Jesteś ograniczony 16 str. formatu A5 lub B5 reszta zależy od ciebie. Jeśli mogę coś sugerować to proponowałbym aby katalog był niezależną od wystawy całością, która może funkcjonować jako coś więcej niż katalog do wystawy.” [Podkreślenie A.Jórczak] Por. A.Jórczak do J.Robakowskiego, list z dn. 6 grudnia 1977, Małe Archiwum. Od czasu „Kwadratu” J.Bąkowskiego katalogi Małej Galerii z nielicznymi wyjątkami mają kształt właśnie kwadratu. Wydaje się, że jest to także jeden z zabiegów podkreślających ciągłość galerii.



Mariusz Hermanowicz, Jadwiga Przybylak i Henryk Gajewski<sup>81</sup>. Wspólnym mianownikiem wszystkich czterech „form działalności” jest ich instytucjonalny charakter.

Wobec powyższego rodzi się pytanie czy postulowane przez Andrzeja Jórczaka w pierwszej części tekstu „ryzyko”, „niedomknięte ekspozycje”, „roboczy charakter galerii” nie są sprzeczne z nastawionymi na podkreślanie instytucjonalności „formami działalności Małej Galerii”, a jeśli tak to jak „był wewnętrznie sprzeczny” przetrwał tak długo? Odpowiedź na to pytanie może przynieść jedynie systematyczna analiza działalności galerii, zanim jednak do niej przystąpimy warto jeszcze raz podkreślić, że sprzeczność obecna w „Programie...” odzwierciedla jedynie sprzeczność zawartą już w samym pojęciu tzw. „galerii autorskiej” - tworu z jednej strony noszącego znamiona instytucji (galeria), z drugiej zaś swoim (autorskim) charakterem tej instytucji zaprzeczającego<sup>82</sup>.

### 3. „Ślub z Małą Galerią”<sup>83</sup>

10 października 1977 roku miało miejsce otwarcie wystawy „Kwadrat” Janusza Bąkowskiego w Małej Galerii PSP-ZPAF. W artykule nawiązującym swym tytułem do sąsiadującego z Małą Galerią Pałacu Ślubów krytyk Jerzy Busza pisał z entuzjazmem o nowej, programowo zorientowanej na „fotografię poszukującą” galerii jako „mającej ambicję odegrania roli permanentnego kontynuatora tego, rokującego bodaj największe nadzieje dla

---

<sup>81</sup> Radę Artystyczną Małej Galerii w składzie proponowanym przez Andrzeja Jórczaka Prezydium OW ZPAF zatwierdziło 19 marca 1979. Por. Protokół nr 10 z dn. 19.03.1979, pkt.10, w: Zeszyt A5 w kratkę podpisany „Postanowienia i Uchwały Prezydium cz.I”, Archiwum ZPAF. Z niewiadomych przyczyn kierownik z ramienia PSP Barbara Graboń domagała się później poszerzenia składu Rady Artystycznej o Pawła Kwieka i Elżbietę Tejchman. Por. B.Gрабоń *Prośba o powołanie Rady Artystycznej*. Dokument datowany: 28 lutego 1980. Małe Archiwum.

<sup>82</sup> O paradoksach galerii tzw. „autorskich” pisała Bożenna Stokłosa, por. B.Stokłosa *Wybrane galerie autorskie i grupy artystyczne młodych twórców w relacji do ruchu artystycznego i przemian sztuki w latach 1970-1976*. W: 'Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP' nr 3 (132) 1978. s.20 i następne.

<sup>83</sup> J.Busza *Ślub z małą galerią*. W: 'Kultura', nr 48(754), 27 listopada 1977.

sztuki, nurtu fotograficznego”, a o autorze wystawy inauguracyjnej, że „tworząc sztukę ‘nie-estetyczną’ swoje zainteresowania lokuje poza obrębem sfery emocjonalnej [...] Janusz Bąkowski swoją wystawę kieruje do widza, który chce uczestniczyć w grze jaką proponuje. Tą grą jest podejmowana intuicyjnie refleksja nad głęboką strukturą sztuki.”<sup>84</sup> Entuzjazmu Buszy dla galerii oraz autora „Kwadratu” nie podzielały „czynniki oficjalne” w postaci prezesa PSP Henryka Urbanowicza, który odmówił druku katalogu wystawy<sup>85</sup>. Konceptualny, a więc i „apolityczny” charakter pierwszej ekspozycji musiał razić szczególnie w kontekście prezentowanej w sąsiedniej Starej Galerii ZPAF wystawy upamiętniającej okrągłą rocznicę „Wielkiej Rewolucji Październikowej”<sup>86</sup>. Od samego początku Mała Galeria zagrożona była możliwością ‘wycofania wsparcia’ i co się z tym łączyło zamknięcia placówki.

Dyscyplinowanie jednego podmiotu (Mała Galeria) przez drugi (PSP) jawi się w powyższym kontekście jako klasyczna forma dominacji<sup>87</sup>. Z pewnością odpieraniu tego typu ataków służyć miało wprowadzenie swoistej „dyscypliny instytucji” w ramy Małej Galerii. Oceniać jednak instytucjonalność galerii jedynie z pozycji konfliktu interesów/gustów osób reprezentujących zaangażowane w nią instytucje byłoby zbyt daleko posuniętym uproszczeniem. Wydaje się, że stawką instytucjonalności Małej Galerii nie jest odpieranie (potencjalnego) zagrożenia ze strony innych podmiotów, podobnie jak nie jest nim zapewnienie za wszelką cenę trwania galerii. Tym zaś, co wydaje się najważniejsze z naszego punktu widzenia, jest *świadczanie* o osiągnięciach pewnego *de naturae* rozproszonego i anty-instytucjonalnego środowiska. Zachowanie i przekazanie informacji, propaganda, i walka o

---

<sup>84</sup> J. Busza *Ślub z...*

<sup>85</sup> Kopię przygotowanej do druku makiety katalogu znaleźć można w Aneksie. Por. także Aneks: „Rozmowa z Januszem Bąkowskim”.

<sup>86</sup> „60 lat później - wystawa zbiorowa z okazji 60 rocznicy Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej”, por. Biuletyn ZPAF nr 82, grudzień 1978, s.31-2, oraz katalog-ulotka towarzyszące ekspozycji (zbiory ZPAF oraz IHS PAN Warszawa).

<sup>87</sup> Por. kontekst teorii władzy Michela Foucault: M. Foucault *Nadzorować i karać*. Warszawa 1998, s.133.

należne miejsce „fotografów poszukujących” w historii sztuki wydają się być najistotniejszymi celami galerii, tego „archiwum idei”<sup>88</sup>.

Problem ingerencji prezesa Urbanowicza w sprawy Małej Galerii już podczas pierwszej wystawy każe również zastanowić się nad „niezależnością” placówki. Negatywna reakcja Urbanowicza na pokazaną w opłacanej przez *jego* instytucję galerii nie dziwi tak bardzo jak fakt *utrzymania* wsparcia finansowego<sup>89</sup>. Trudno jest w tej chwili ocenić na ile PSP realizowało przemyślaną politykę ‘pozornej liberalizacji’, a na ile ta potężna instytucja państwowa, dotknięta była biurokratycznym niedowładem. Druga teza mówiąca o inercji molocha i niechęci do wycofywania się z osiągniętego z wysiłkiem porozumienia wydaje się bardziej prawdopodobna<sup>90</sup>. Innymi słowy Mała Galeria swą niezależność zawdzięcza temu, że jest... zbyt mała, a poza tym kto bierze rozwód w dniu ślubu?<sup>91</sup>

---

<sup>88</sup> „Instynktem samozachowawczym sztuki” nazwał to zjawisko Marcin Giżycki opierając się na przykładach Remontu, Foto-Medium-Art i Małej Galerii. Giżycki zauważył, że bez działań wystawienniczo-wydawniczo-dokumentacyjnych przypadnie wiele bezcennych prac/działań etc. „W samym tylko 1972 roku miało miejsce grubo ponad 1500” różnego rodzaju „zdarzeń” artystycznych, pisze autor. Por. M.Giżycki *Instynkt samozachowawczy sztuki*. W: ‘Literatura’ nr 18, 4 maja 1978. Termin „archiwum idei” por.: „Bo otóż współczesna galeria rozumiana jako niezależne i niepowtarzalne ‘uniwersum’ na naszych oczach dokonała oczywistej transakcji wiązanej. Orientując się na trendy, nurty, wątki etc sztuki najnowszej, przejęła ich świadomość ideologiczną. W każdym razie jest więc nie tyle zbiorem dzieł, co raczej swoistym archiwum idei”, J.Busza *Głos w dyskusji pt. Reguły bez dzieł*. W: ‘XI Konfrontacje Fotograficzne. Sympozjum: Postawy - 80’, referaty i wystąpienia krytyków wygłoszone w dniach 8-11 maja 1980r., Gorzów Wlkp. 1981, s.59.

<sup>89</sup> Problem druku katalogu dyskutowany był wielokrotnie na posiedzeniach Prezydium OW ZPAF, co może świadczyć o doniosłości przypadku - było to ostatecznie rażące naruszenie postanowień umowy PSP-ZPAF z lipca 1977 roku. Jeszcze na posiedzeniu 30 stycznia dyskutowano sprawę katalogu, mówi o tym punkt 5 porządku obrad: „5. Upoważnienie kol. Baturo i kol. Michlewskiego do przeprowadzenia rozmów z dyr. Urbanowiczem z PSP nt. pokrycia kosztów katalogu wystawy J.Bąkowskiego”, por. Protokół nr 559/37 z dnia 30.01.1978, w: Zeszyt A5 w kratkę podpisany „Postanowienia i Uchwały Prezydium cz.I”, protokoły od 523/1 z 24.01.1977 do 52 z 03.03.1980, Archiwum ZPAF.

<sup>90</sup> Z punktu widzenia Małej Galerii oraz ZPAF dobrze świadczą o tym mogą protokoły z posiedzeń Prezydium OW ZPAF, gdzie PSP pojawia się regularnie nie tylko w kontekście prowadzonej wspólnie Małej Galerii, ale także niedotrzymywania, opóźniania realizacji innych wspólnych uchwał i porozumień. Por. protokół nr 10 z dnia 19.03.1978; nr 13 z 02.04.1978; 14 z dn. 09.04.1978; nr 36 z 08.10.1978, nr 39 z 05.11.1979; nr 17 z 14.05.1979; i inne. Wszystkie protokoły w: Zeszyt A5 w kratkę podpisany „Postanowienia i Uchwały Prezydium cz.I”, protokoły od 523/1 z 24.01.1977 do 52 z 03.03.1980, Archiwum ZPAF. Z całą pewnością na wzmocnienie pozycji Małej Galerii oraz grupy fotografów awangardowych miał wybór Zbigniewa Dłubaka na Prezesa ZG ZPAF w styczniu 1979 roku, por. teczka Z.Dłubaka, nr 40, Archiwum ZPAF.

<sup>91</sup> Mała Galeria co jakiś czas ulegała odgórnym naciskom organizując „niechciane”, niezgodne z programem wystawy, por.: „Zaproszenie na wystawę artystki Elżbiety Szołomiak, malarstwo”, wystawa „zorganizowana dla załóg grochowskich zakładów pracy i mieszkańców dzielnicy Praga Południe w piątek 9 marca 1979 roku o godzinie 16.45 w Międzyzakładowym Domu Kultury im.K.I.Gałczyńskiego ul.Terespolska 4 (Zakłady CORA) wystawa będzie czynna do 5 maja 1979 roku”, wystawę współorganizowała, jeśli tak można powiedzieć Mała Galeria, por. teczka artystki z Małego Archiwum.

#### 4. „Galeria, która zastąpiła dawne grupy twórcze”<sup>92</sup>

Marcelli Bacciarelli w swoim pobieżnym przeglądzie galerii w Polsce sugeruje, że mecenat państwowy doprowadził do sytuacji, w której dawne grupy twórcze zastąpione zostały galeriami, można dodać mniej lub bardziej, „autorskimi”<sup>93</sup>. Odnosząc się do tej sytuacji krytycznie autor wskazuje „zdrowy” przykład zachodnich galerii komercyjnych, których rodzimym odpowiednikiem wydaje się być jeden jedyny „Zapiecek”. „Bywają też [,na Zachodzie”] galerie skupiające określone grupy artystów, ale i w tym wypadku celem jest sprzedaż określonego myślenia o sztuce”, dodaje Bacciarelli<sup>94</sup>.

Wydaje się, że Bacciarelli niechętny zwrócił uwagę na istotny aspekt działalności galerii tzw. „autorskich”, a mianowicie tworzenie przez nie „kapitału symbolicznego” właśnie przez „sprzedaż określonego myślenia o sztuce”<sup>95</sup>. „Jej [Małej Galerii] szefem jest fotograf Andrzej Jórczak, ale faktycznym ‘ideologiem’ jest wybitny artysta i teoretyk fotografii - Zbigniew Dłubak”, pisze Bacciarelli. W tym kontekście „ideologia” i „myślenie o sztuce” są synonimami, nie dziwi więc fakt, że Bacciarellemu wyznającemu inną „ideologię” program Małej Galerii - „typowej galerii autorskiej” - wyda się „interesującym, choć budzącym wątpliwości”<sup>96</sup>.

---

<sup>92</sup> M.Bacciarelli *Galerie*. W: ‘Fakty’ nr 12, 18 marca 1978. O zastąpieniu przez galerię tzw. „autorską” „klasycznych” grup artystycznych pisała dużo B.Stokłosa.

<sup>93</sup> Bacciarelli omawia m.in. gdańską galerię GN i warszawską Małą Galerię PSP-ZPAF. Por.M.Bacciarelli,ibid.

<sup>94</sup> M.Bacciarelli, ibid.

<sup>95</sup> Por. np. G.Theewen *Die Transformatorische Bedeutung des Geldes*. W: ‘Kunstforum International’, Bd.149, 2-3/2000. Cały numer Kunstforum 149 poświęcony jest związkowi pieniędzy i sztuki, i w tym kontekście należałoby rozpatrywać pojęcie „kapitału symbolicznego”. Charakterystyczne, że większość autorów tekstów odwołuje się do twórczości Josepha Beuysa i Hansa Haacke. Por. także artykuł P.Juszkiewicza *Mity, metafory i władza. Krytyka artystyczna w PRL - szkic metodologiczny*, w: ‘Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań’, materiały z seminarium naukowego zorganizowanego przez IHS UJ w dniach 11-12 grudnia 1997, pod red.T.Gryglewicz i A.Szczerskiego, Kraków 1999, s.41 i następne. Juszkiewicz omawia m.in. rozumienie pojęcia ‘kapitału symbolicznego’ przez Pierre Bourdieu, ibid. s.45. Wczesną interpretację myśli Bourdieu przedstawił Sławomir Magala, por. S.Magala *Świetlisty kapitał*, w: ‘Z perspektywy czterdziestolecia. Fotografia polska - 1945 - 1985”, materiały sympozjum XV Konfrontacji Fotograficznych w Gorzowie Wlkp. w dniach 10-12 maja 1985 roku, Gorzów Wielkopolski 1985.

<sup>96</sup> Por. M.Bacciarelli, ibid., oraz M.Bacciarelli *Gdańska Galeria GN*, w: ‘Fotografia’, nr 4 (12)1978, s.26-7: „Naszą, polską specyfiką jest fakt, że obecnie galerie zastępują dawne grupy twórcze. Wydaje mi się, że jest to

Odnosząc się do tekstu Bacciarellego nie można nie zwrócić na nieco ironiczne określenie Zbigniewa Dłubaka „faktycznym ideologiem Małej Galerii”. Podobne stwierdzenie sugeruje, że to właśnie Dłubak, a nie Jórczak jest właściwym „autorem” galerii. Aby wykazać mylność podobnego twierdzenia należy zastanowić się przez chwilę nad pojęciem „autora”. Otóż wydaje się, że prowadzący galerię, obojętnie artysta czy krytyk, ma przede wszystkim za zadanie wykonać „podstawową robotę selekcyjną”<sup>97</sup>, przy której kieruje się własnym gustem, lub „wyznaną ideologią”, jak powiedziałby Bacciarelli. Działania organizacyjno-towarzyskie są jedynie pochodną tego „nieustającego wyboru artystycznego”, który jest „główną zasadą i treścią ich [kierowników] pracy”<sup>98</sup>. W tym świetle Andrzej Jórczak, którego poglądy na sztukę kształtowały się pod wpływem Zbigniewa Dłubaka, był *par excellence* „autorem galerii”<sup>99</sup>.

Wybory artystyczne dokonywane przez kierującego Małą Galerią Andrzeja Jórczaka przeważnie dotyczyły bliskiego mu „ideologicznie” środowiska młodych, debiutujących w latach 70-tych twórców, którzy mniej lub bardziej związani byli z „ruchem fotomedialnym”<sup>100</sup>. Bliscy sobie pod względem zapatrywań na sztukę artyści pochodzili z różnych zakątków Polski i związani byli na codzień z odległymi od siebie geograficznie ośrodkami - od Wrocławia (PERMAFO, Galeria Sztuki Aktualnej, Galeria Sztuki Najnowszej, Foto-Medium-Art) po Łódź (Warsztat Formy Filmowej, Seminarium

---

zjawisko prawidłowe. Miał rację niedawno Andrzej Osęka, gdy pytał: *krytyka na pewno powinna się zainteresować artystą „x”, ale dlaczego właśnie ja mam to robić?* Wydaje mi się, że coraz częściej powstawać będą galerie stawiające podobne pytanie jak Osęka [sic!]. Inna grupa artystów skupia się wokół Małej Galerii Andrzeja Jórczaka w Warszawie, jeszcze inna wokół Wrocławskiej Galerii Fotografiki Jerzego Olka, i inna zupełnie - wokół „gn”. Przy czym położenie geograficzne nie ma tu żadnego znaczenia - jestem na przykład związany z Galerią „gn”, mieszkając 180 km od Gdańska...”

<sup>97</sup> Sformułowanie Janusza Boguckiego cyt. za B.Stokłosa, ibid. Warszawa 1978, s.21.

<sup>98</sup> J.Bogucki, ibid.

<sup>99</sup> Wprawdzie Janusz Bąkowski mówi o Zbigniewie Dłubaku jako tym, który zaprosił go do przygotowania wystawy inauguracyjnej, niemniej wydaje się, że ostatnie słowo należało do Andrzeja Jórczaka, któremu Dłubak ufał jako osobie o podobnym poglądach na sztukę. Bezspornym dowodem na niezależność oraz inicjatywę w wyborze artystów, których prace Jórczak chciał pokazać stanowi zgromadzona w Małym Archiwum unikalna korespondencja między galerią i artystami, polskimi i zagranicznymi. O niezależności i oryginalności Andrzeja Jórczaka pisała m.in. Bożenna Stokłosa, por. B.Stokłosa *Uwagi o ruchu fotomedialnym*. W: 'Fotografia' nr 4 (12) 1978, s.22-3.

Warszawskie). W Małej Galerii pokazywano prace zarówno „filarów” fotomedializmu, jak określa Natalię LL, Andrzeja Lachowicza, Zbigniewa Dłubaka, Wojciecha Bruszewskiego, Pawła Kwieka i Józefa Robakowskiego Bożenna Stokłosa, ale także całą rzeszę artystów mniej znanych szerszej publiczności<sup>101</sup>. Z całą pewnością to wyjątkowo mobilne środowisko, pomimo silnych związków z galerią, nie może w całości być zaklasyfikowane jednoznacznie jako „artyści Małej Galerii”. Natomiast wydaje się uzasadnionym przyrównać związek „społeczności artystów” i galerii do symbiozy - związku wzajemnej zależności, o którym w następujący sposób pisał Janusz Bogucki: „galeria [autorska] skupia artystów, krytyków i przyjaciół sztuki, którym sens i styl działania Galerii jest bliski, którzy się tutaj czują u siebie. Los placówki, jej żywotność i autorytet lub uwiad aktywności i znaczenia zależy w wielkim stopniu od tego czy zdoła ona zjednać sobie taką właśnie społeczność, której Galeria jest potrzebna i która Galerię zasila swą inwencją i energią”<sup>102</sup>. W pierwszym okresie działalności charakter Małej Galerii określała właśnie grupa fotomedialistów. Nie znaczy to, że nie było wyjątków od tej reguły.

---

<sup>100</sup> B.Stokłosa *Uwagi o ruchu fotomedialnym*. W: 'Fotografia' nr 4 (12) 1978, s.22-3.

<sup>101</sup> B.Stokłosa, *ibid.*

<sup>102</sup> J.Bogucki, *ibid.* s.21

## 5. „Propozycje Małej Galerii”<sup>103</sup>

W latach 1977-1981 Mała Galeria zorganizowała 56 wystaw/wydarzeń. Szczególnie interesujące z punktu widzenia poniższej pracy wydają się propozycje odbiegające od kształtującego profil galerii fotomedializmu: Pawła Kwieka („Uczestnictwo, poznanie, decyzja”), Ewy Partum („Samoidentyfikacja”), Zygmunta Rytki („Fotowizja - katalog S.M.”) oraz Jana Dobkowskiego („Albo - albo...”)<sup>104</sup>. Uwagę zwracają także pokazy „Śnienia” Natalii LL, wystąpienie Zbigniewa Warpechowskiego („Performance - bis”)<sup>105</sup>, oraz wyjątkowo wcześniej zawiązana współpraca z Łodzią Kaliską będąca w znacznej mierze wynikiem osobistych kontaktów pracującego w galerii od września 1979 roku Marka Grygla<sup>106</sup>.

Pierwsze dwie propozycje, Kwieka i Partum, są performansami, które ostatecznie, jak wszystkie działania efemeryczne sprzed ery zapisu wideo, zachowały się pod postacią dokumentacji fotograficznej. Pierwszy chronologicznie występ Pawła Kwieka (27 kwietnia 1979), artysty związanego m.in. z Warsztatem Formy Filmowej<sup>107</sup>, który od początku współpracował z Małą Galerią, nawiązuje w największym stopniu do idei fotomedializmu. Kwiek stworzył „rodzaj instalacji”, jak pisał po latach Marek Grygiel, mającej na celu

---

<sup>103</sup> Z.Taranienko *Propozycje Małej Galerii*. W: ‘Fotografia’ nr 4 (12) 1978, s.23-25.

<sup>104</sup> Ciekawym głosem komentującym pierwsze poczynania Małej Galerii jest tekst autorstwa samego Andrzeja Jórczaka, zob. w: *Fotografia* nr 2 (10) 1978, s.52.

<sup>105</sup> Marek Grygiel tak opisuje to wydarzenie: „- Z.Warpechowski wszedł do galerii trzymając na ramieniu duży granitowy kamień o wadze ok. 15-20 kg - bez słowa, w ciszy przerywanej tylko komentarzami publiczności /różnymi/ trzymał ten kamień aż do czasu gdy z braku sił położył go na podłodze. - wziął obok leżący bicz i klęcząc biczował się po plecach przez kilka minut. - potem podniósł kartkę papieru leżącą obok zmiażdżył ją i złożył na niej swój podpis, poczym wyszedł. - na kartce był zamieszczony tekst, który jest również w katalogu na str. 2”. Katalog zawiera dokumentalne zdjęcia z tego performansu i został wydany *post factum*. Por. List Marka Grygla do Agaty Smalcerz z dnia 21 kwietnia 1987 roku, 3 strony, Małe Archiwum.

<sup>106</sup> Początków znajomości Marka Grygla z Adamem Rzepeckim (późniejszym członkiem grupy Łódź Kaliska) należy doszukiwać się w ‘okresie studenckim’ późniejszego kierownika Małej Galerii, który w latach 70-tych studiował historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim (praca magisterska obroniona u prof. Porębskiego).

<sup>107</sup> R.W.Kluszczyński wymienia Pawła Kwieka jako artystę „z pierwszego kręgu [WFF]”, podczas, gdy na przykład Jan Świdziński i Zbigniew Dłubak, mieszkający w Warszawie a związani również z Łodzią, wymienieni zostali już jako „krąg trzeci”, por. R.W.Kluszczyński *Warsztat Formy Filmowej (1970-1977). Z notatek kuratora wystawy*. W: ‘Exit’ nr 3(43) 2000, s.2252-2257.

„podłączenie własnego oddechu do obrazu TV i regulacja jasności tego obrazu przez oddychanie”<sup>108</sup>. Do działania Kwieka w Małej Galerii można spróbować odnieść słowa Ryszarda Kluszczyńskiego, który w ten sposób pisał o specyfice działalności Warsztatu Formy Filmowej: „tendencje konceptualno-analityczne uzyskały w działalności Warsztatu pozycję uprzywilejowaną. Niezależnie od rodzaju artystycznego i charakteru dzieła, na plan pierwszy wysuwają się w nich intencje kognitywne (dążenie do poznania fundamentalnych właściwości dzieła i medium), metadyskursywne (analiza dyskursów artystycznych i ich instytucjonalnych uwarunkowań) oraz transgresywne (skłonność do naruszania granic międzyrodzajowych)”<sup>109</sup>. Oczywiście, transgresywność performansu Kwieka, podobnie jak wystaw i pokazów w Małej Galerii „pozostałych ludzi z Warsztatu”<sup>110</sup>, polegała także na ingerencji za zgodą kierownika w *stricte* fotograficzny charakter placówki. Wydaje się, że istotą tego wydarzenia, z punktu widzenia niniejszego opracowania, był właśnie ów celowy i świadomy „atak” na galerię *jako* galerię fotografii, „atak” zarówno kierownika, jak i zaproszonego przezeń artysty<sup>111</sup>.

„Samoidentyfikacja” Ewy Partum, performans towarzyszący otwarciu wystawy zdjęć autorki, jest przykładem sztuki krytycznej i społecznie zaangażowanej (feminizm). Podobnie jak podczas pokazu Kwieka granice określające galerię uległy za sprawą działania artystki zatarciu. W przypadku Ewy Partum mamy do czynienia w większym stopniu z naruszeniem granic galerii w sensie dosłownym - artystka wychodzi z galerii prosto w przestrzeń publiczną nasyconą różnorodnymi znaczeniami (Plac Zamkowy-Zamek Królewski-Pałac Ślubów, ale i

---

<sup>108</sup> Por. List Marka Grygla do Agaty Smalcerz z dnia 21 kwietnia 1987 roku, 3 strony, Małe Archiwum.

<sup>109</sup> Por. R.W.Kluszczyński, *ibid.*, s.2255.

<sup>110</sup> Por. korespondencja Andrzeja Jórczaka z Józefem Robakowskim, np. list z 16 listopada 1977: „... Zapewne dotarła do ciebie informacja o otwarciu Małej Galerii. Chciałem teraz już bardziej osobiście zaprosić ciebie i pozostałych ludzi z Warsztatu do współpracy. Chciałbym również zaproponować wam wystawy...”; oraz odpowiedź J.Robakowskiego „...Kolegów powiadomię...” z 25 listopada 1977. Korespondencja Andrzeja Jórczaka, i później Marka Grygla wydaje się doskonale oddawać partnerski, a często wręcz przyjacielski charakter relacji kierownik galerii - artysta.



Stara Galeria). „Interwencja” Ewy Partum łączy się jednak organicznie z eksponowanymi w Małej Galerii zdjęciami-kolażami przedstawiającymi pełne ludzi miejsca (ulice, sklepy etc) w które wmontowana jest naga postać autorki<sup>112</sup>. Tym razem, 29 kwietnia 1980, artystka wyszła nie tylko poza galerię, ale próbowała również podważyć oczywisty związek przedstawienia (fotogram) z rzeczywistością społeczną. Nie dostrzegła tego pisząca o „Samoidentyfikacji” Izabela Kowalczyk, która ograniczyła się wyłącznie do analizy performansu widząc w nim atak na „zawłaszczające ciałem kobiety spojrzenie męskiego konsumenta”<sup>113</sup>. Kowalczyk słusznie zauważa, że celem artystki „było ukazanie funkcjonowania ciała kobiecego jako obiektu do patrzenia, jako fetyszu”<sup>114</sup>, zapomina jednak o kontekście fotografii oraz galerii fotograficznej<sup>115</sup>. Kontekście istotnym o tyle, że jak pisał John Berger, to właśnie fotografia/obraz oraz posługujące się nimi instytucje są w znacznej mierze odpowiedzialne za wykreowanie wizerunku kobiety-przedmiotu pożądania<sup>116</sup>. „Samoidentyfikacja” pozwala zatem widzieć w Małej Galerii podmiot aktywnie zabiegający o zmianę społecznej roli fotografii oraz zmianę rzeczywistości społecznej przez fotografię.

---

<sup>111</sup> Termin „fotografika” funkcjonujący jako określenie tzw. „fotografii artystycznej”, czyt. piktorialistycznej, czyli wywodzącej się z XIX-wiecznych koncepcji fotografii naśladowującej bezkrytycznie malarstwo akademickie. Por. termin Związek Polskich Artystów Fotografików, jako związek ludzi będących w dwójnasób „artystami”.

<sup>112</sup> W cytowanym już liście do Agaty Smalcerz Marek Grygiel nie jest pewien czy „Samoidentyfikacja” jest performensem. Wątpliwości te zdają się wynikać z niejasnej definicji sytuacji, otóż nagle podczas „otwarcia wystawy” artystka rozbiera się i wychodzi z galerii na Plac Zamkowy, gdzie notabene stoi grupa ludzi uczestniczących w trwającym właśnie w Pałacu Ślubów ślubie cywilnym. Wydaje się, że świadomość i celowy charakter wystąpienia Ewy Partum nawiązującego do pokazywanych w galerii zdjęć pozwalają nazwać go performensem. Por. List Marka Grygla do Agaty Smalcerz z dnia 21 kwietnia 1987 roku, 3 strony, Małe Archiwum. Terminu „interwencja” używa sama artystka w tekście zamieszczonym w katalogu wystawy. O ważności związku między ‘interwencją’ i zdjęciami może również świadczyć zamieszczenie w katalogu zdjęcia z performansu obok reprodukcji pokazanych prac. Uderzające jest podobieństwo montażu oraz faktycznego zajścia z nagą artystką w roli głównej.

<sup>113</sup> Por. I.Kowalczyk *Wątki feministyczne w sztuce polskiej*. W: ‘Artium Quaestiones VIII’, s.135-152.

<sup>114</sup> Por. I.Kowalczyk, *ibid.* s.140.

<sup>115</sup> Por. rozdz. „Okoliczności powstania...”. Przeoczeniem I.Kowalczyk wydaje się także pominięcie istotnego auto-komentarza artystki. Wydaje się, że do pełnego zrozumienia pracy Ewy Partum niezbędna jest świadomość komplementarności zdjęć, interwencji, oraz towarzyszącej im refleksji/teorii (notabene niezwykle ‘dojrzałej’ z punktu widzenia rozwoju myśli feministycznej, ‘dojrzałej’ zwłaszcza przez porównanie z przysadzistymi reakcjami publiczności - nie tylko zgromadzonej przed Pałacem Ślubów - ale i tej ‘wyrobionej artystycznie’, por. I.Kowalczyk, *ibid.* s.140-1.

<sup>116</sup> Por. J.Berger *O patrzeniu*, Warszawa 1999; J.Berger *Sposoby widzenia*, Poznań 1997.

Wystawą rozpoczynającą wieloletnią współpracę Zygmunta Rytki z Małą Galerią jest „Fotowizja - Katalog S.M.” otwarta 26 maja 1981 roku. Rytce, fotografującemu od początku lat 70-tych różnego rodzaju imprezy artystyczne udało się w „Fotowizji” dokumentację zamienić w dzieło sztuki. Sens i doniosłość pracy Rytki opisała w zamieszczonym w katalogu wystawy tekście Bożenna Stokłosa:

[...]Głównym obiektem tych fotografii są twórcy przynależni do nowego, międzypokoleniowego środowiska artystycznego, które kształtowało się od początku lat 70-tych i w którym ważną rolę odegrała młoda generacja artystów debiutujących na przełomie lat 60-tych i 70-tych lub później. W katalogu pojawiają się dość często także „kibicujący” temu środowisku krytycy, teoretycy sztuki i kierownicy galerii autorskich. Bohaterowie Katalogu są reprezentantami rozmaitych, indywidualnych i zbiorowych postaw artystycznych i krytycznych, które w sumie składają się na obraz dokonań twórczych i ideologii artystycznej powyższego środowiska. [...] Katalog nie jest jednak ani tradycyjnym reportażem, ani chaotycznym zbiorem zdjęć z różnych wernisaży, wystaw, sympozjów, ani kroniką życia towarzyskiego pewnego środowiska artystyczno-krytycznego. Intencją Rytki było bowiem takie uporządkowanie zgromadzonego materiału wizualnego, by w sposób czytelny dla odbiorcy wskazać na różnorodność i złożoność relacji zachodzących między poszczególnymi postawami. (...) Naturalnie w przypadku odbiorców, którzy nie znają tego środowiska, jego twórczości i wyznawanej ideologii sztuki a przede wszystkim wewnętrznego zróżnicowania postaw indywidualnych i grupowych a także ich relacji - od współpracy poprzez opozycję do konfliktów ideowo-artystycznych - nie istnieje szansa pełnego odbioru propozycji Rytki. Najlepiej orientują się w tym gąszczu problemów dotyczących twórczości i animozji życia artystyczno-społecznego głównie zainteresowani - bohaterowie [...] prac a zarazem bohaterowie ważkich wydarzeń artystycznych w sztuce polskiej lat 70-ych. [...] pokazują one [prace Rytki] w dużej mierze artystów działających w latach 70-tych w obszarze tzw. sztuki nieoficjalnej, którzy odcięli się od sztuki lansowanej właśnie w oficjalnych salonach i w oficjalnych czasopismach, a także w dużym stopniu od awangardy ukształtowanej w latach 60-tych - zresztą z wzajemnością. Opozycyjnie nastawieni wobec propozycji wskazywanego środowiska krytycy i artyści są także obecni na zdjęciach prezentowanych w ramach Katalogu [...]

Tak obszerny cytat z tekstu Bożenny Stokłosy uzasadnia trafność spostrzeżeń autorki oraz wyjątkowa adekwatność jej wypowiedzi do propozycji fotograficznej Zygmunta Rytki. Uderzająca w pokazanych w Małej Galerii zdjęciach oraz towarzyszącym katalogowi tekście Stokłosy jest samoświadomość środowiska oraz, co zaskakujące, odczucie domknięcia pewnego „przedziału czasowego”<sup>117</sup>. Trudno jest się oprzeć wrażeniu, że między wystawą Rytki, a następną w kolejności ekspozycją „Albo-albo...” Jana Dobkowskiego, istnieje pewien, być może niezamierzony, związek.

Tekst Andrzeja Jórczaka pt. „Dlaczego nie?” zamieszczony w katalogu wystawy Jana Dobkowskiego jest z całą pewnością przełomowy - to świadectwo ewolucji jaką przeszedł od czasu „Programu i form działalności...” kierownik galerii, a wraz z nim prowadzona przezeń placówka. Jórczak odpowiadając na tytułowe pytanie „dlaczego nie [zrobić wystawy Dobkowskiemu]?” zastanawia się nad kondycją środowiska oraz awangardy w następujących słowach opisując swoje rozterki:

Któregoś dnia padła w galerii propozycja, żeby urządzić wystawę Dobkowskiemu. W pierwszej chwili powiedziałem - nie, ale jednocześnie postanowiłem, że jasno muszę sobie powiedzieć dlaczego nie.

Po pierwsze - nie - bo malarz.

Po drugie - bo znajduje się w oficjalnym obiegu artystycznym, często wystawiany i kupowany.

Po trzecie - co na to powie tzw. awangarda artystyczna. Jedni powiedzą, że galeria staje się eklektyczna, inni, że to zdrada, a wielu pomyśli, choć nie powie coś jeszcze gorszego. Od dłuższego czasu gnębi mnie przeświadczenie, że ta grupa artystów, którą w skrócie nazywam awangardą jest w istocie swej nie mniej ekskluzywna i hermetyczna niż ów oficjalny układ artystyczny. Jest ona w stanie znieść nic nie mówiącą dokumentację fotograficzną lub bezsensowny pokaz video, ale nie zaakceptuje dobrej grafiki. Tak oto awangarda łatwo może stać się ariergardą.

---

<sup>117</sup> Pierwsza wystawa Zygmunta Rytki miała taki właśnie tytuł: „Przedziały czasowe”, Galeria Remont, luty 1974. Por. Z.Rytka *Ciągłość nieskończoności*. Kat.wyst.Muzeum Sztuki w Łodzi, październik-listopad 2000.

Pierwsze dwa argumenty przywołane przez Andrzeja Jórczaka odwołują się do definicji galerii jako fotograficznej i awangardowej, czyli jak powiedziałaaby Bożenna Stokłosa pokazujących prace artystów młodych („wstępujących”) raczej niż osadzonych już wygodnie w rzeczywistości artystycznej. Tak więc w słowach Andrzeja Jórczaka dopatrzeć się można nie tylko przewartościowania post-konceptualizmu, czy przełamania samoograniczenia do fotografii i fotomedializmu - ale przede wszystkim wystawa i tekst są próbą wyjścia poza środowiskowy charakter galerii (trzeci argument). Postawienie sobie przez Jórczaka pytania o naturę awangardy i sztuki, jest pytaniem również o rolę galerii, która chcąc pozostać awangardową musi cały czas poszukiwać, a nie trzymać się kurczowo przebrzmiałych już idei.

Jórczak w tekście kilkakrotnie odwołuje się do wyjątkowości indywidualnych poszukiwań artystycznych. „Naprawdę liczy się tylko sztuka, liczy się to co się robi: liczy się dar, liczy się własna droga”, pisze autor, „Dobkowski nie jest malarzem - jest artystą.[...] Zaś być artystą znaczy wybrać i zaryzykować własną drogę bycia. I nie jest ważne w jakim materiale się ona odcisnie.” Najbardziej znaczący jest jednak fragment zamykający tekst:

Oto alternatywa: być w tzw. nurcie czy po prostu być.

Idee sztuki konceptualnej, kontekstualnej, strukturalnej, antropologicznej zostały kulturowo zobiektywizowane i tym samym stały się wyschniętym korytem awangardy. Obiektywizacja kierunków sztuki ma wprawdzie tę zaletę, że łatwo pozwala odróżnić awangardę od nieawangardy ale zabija sztukę.

Nie mam nic przeciwko awangardzie kiedy nadchodzi jej czas. Obecnie ten czas się kończy. Zostaną ci co idą własną drogą.

Przecucia Jórczaka, mniej lub bardziej, ale spełniły się, co zresztą było nieuniknione. Spójne dotychczas środowisko młodych oraz nieco starszych artystów, w tym debiutujących w latach 70-tych twórców z jego pokolenia, musiało z czasem ulec erozji i atomizacji

postępującej wraz z czasem oraz rosnącą pozycją w sztuce. Koncepcję „zmierzchu awangardy” obecną w tekście Jórczaka rozpatrywać można na dwa różne sposoby. Po pierwsze można w niej widzieć logiczny skutek procesu opisanego przez Bożennę Stokłosę traktującą organizację stowarzyszeń, grup artystycznych i galerii tzw. ‘autorskich’ jako pewnego rodzaju strategię mającą na celu wprowadzenie do sztuki nowych jakości, a przy okazji osiągnięcia przez twórców pożądanego i akceptowanego społecznie statusu<sup>118</sup>. Po drugie „zmierzch awangardy” rozpatrywać można w kategoriach bardziej ogólnych, mianowicie przełomu postmodernistycznego. Takie odczytanie „Dlaczego nie?” Andrzeja Jórczaka wydaje się jednak mniej zasadne, jeśli weźmiemy pod uwagę specyfikę sytuacji społeczno-politycznej początku lat 80-tych w Polsce. Właściwa dyskusja na temat postmodernizmu miała miejsce później - w latach 80-tych, choć również wtedy „postmodernizm, rozumiany jako kres awangardy, był w polskiej fotografii mało czytelny”<sup>119</sup>.

Tym, co z całą pewnością oddziaływało na awangardę początku lat 80-tych (cezura 13 grudnia 1981) była natomiast nowa sytuacja społeczno-polityczna. Ożywienie w polityce niesło ze sobą nowe wymagania stawiane przez społeczeństwo sztuce. Tym razem ataki dotyczyły nie tyle tzw. ‘pseudoawangardy’, co raczej sztuki awangardowej w ogóle. Interesujące nas w szczególności zarzuty pod adresem środowisk związanych z fotomedializmem, które nasiliły się z początkiem dekady lat 80-tych, miały diametralnie różny charakter i formułowane były z innych niż w latach 70-tych pozycji<sup>120</sup>. O zaistniałej wówczas sytuacji pisał Adam Sobota: „Koniec roku 1980 i rok następny był okresem rozluźnienia cenzury państwowej oraz konfrontacji sztuki ze społecznymi nadziejami

---

<sup>118</sup> Por. B. Stokłosa, *ibid.* 1981, zwł. „Wstęp”.

<sup>119</sup> Por. A. Sobota *Fotografia awangardowa*, w: G. Dziamski (red.) „Od awangardy do postmodernizmu”, Warszawa: Instytut Kultury, s. 143-5.

<sup>120</sup> Ważnym głosem w dyskusji o kondycji fotografii współczesnej oraz zadaniach i roli ruchu galeryjnego były XI Konfrontacje Fotograficzne w Gorzowie Wlkp., maj 1981, por. wydawnictwo towarzyszące ‘Symposium: Postawy - 80’. Wprawdzie Mała Galeria nie pojawia się w żadnym z referatów niemniej dyskutowane są inne galerie tzw. ‘autorskie’ od Akumulatorów 2 (J. Kozłowski) przez lubelski Labirynt (L. Mroczek) do wrocławskiego Foto-Medium-Art (A. Figura).

rozbudzonymi przez ruch „Solidarność”. Sytuacja ta wzmocniła głosy mówiące o końcu awangardy [...] W ówczesnych dyskusjach nad kryzysem sztuki argumenty przeciwko awangardzie brały się m.in. z patriotycznych i religijnych emocji obecnych w większości reportaży fotograficznych, podczas gdy postawa awangardowa poddawała obraz, niezależnie od jego treści, konceptualnym [czyt.pozbawionym emocji - przyp. aut.] rygorom.”<sup>121</sup> Po raz kolejny dla zilustrowania zjawiska można przywołać postać Zbigniewa Dłubaka, który biorąc udział w wystawie „Fotografii socjologicznej” jesienią 1980 roku w Bielsku-Białej przeciwstawił powodzi reportaży z m.in. ówczesnych strajków, „swoje neutralne pejzaże z lat 50-tych i jako jedyny bronił skrajnej dyscypliny mentalnej wyrażanej formą dzieła.”<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> A.Sobota, *ibid.*

### III — 2. HISTORIA MAŁEJ GALERII ZPAF : 1982-1985

*Sposobem istnienia artysty - co do tego nie może być  
żadnych wątpliwości - jest bezinteresowna praca w  
ideach sztuki. Jedyną natomiast, w jakimś sensie 'wolną'  
przestrzenią, bodaj już ostatnią ocalałą z nacisku  
ścierających się racji zewnętrznego świata - jest  
świat działań prywatnych, intymnych - Jerzy Busza<sup>123</sup>*

#### 1. „Sposób na PRL”<sup>124</sup>

Stan wojenny, który jak już wspomnieliśmy, otwiera dekadę lat 80-tych, wysuwa na pierwszy plan pytanie o relacje między sytuacją w polityce i w sztuce, których nierozzerwalność ujawniła się w tym czasie ze zwielokrotnioną mocą. Innymi słowy, jeśli sztukę PRL dekady lat 70-tych można było mniej lub bardziej rozpatrywać w kategoriach stworzonych przez nią samą, tak stan wojenny każe zrewidować pojęcie autonomii działań artystycznych, do jakiego artyści mieli okazję się przyzwyczaić w quasi-liberalnej „epoce Gierka”.

Szukając tytułowego „sposobu na PRL”, a znalezienie go wydaje się niezbędne, jeśli specyfika Małej Galerii ma zostać w pełni naświetlona, warto odwołać się do artykułu

---

<sup>122</sup> A.Sobota, *ibid.*, s.142.

<sup>123</sup> J.Busza *Tekst referatu. „Konfrontacje Fotograficzne”, Gorzów Wlkp. 1983*, w: ‘Fotografia - stan obecny - perspektywy’, referaty wygłoszone w dniach 6-7-8 maja 1983 roku wg maszynopisów autorskich, XIII Konfrontacje Fotograficzne Gorzów Wlkp. - maj 1983, s.17.

<sup>124</sup> A.Szczerski *Sposób na PRL*, w: ‘Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań’, red.T.Gryglewicz, A.Szczerski, materiały z seminarium naukowego zorganizowanego przez IHS UJ w dniach 11-12 grudnia 1997, Kraków 1999, s.71.

Andrzeja Turowskiego pt. „Polska idea”<sup>125</sup>. Zdaniem autora polska sztuka powojenna poddana jest presji ideozy, czyli „przestrzeni myśli i systemów, ale zarazem takiej, w której indywidualne wybory jawią się w kontekście dominujących politycznych strategii. To przestrzeń przesycona ideologicznie, ograniczająca swobodną manifestację myśli przez wyznaczoną z góry i wszechobecną perspektywę,” pisze Turowski dodając zaraz, że „nie każde uwikłanie rodzi reakcję, a każde dzieło sztuki powołuje jeszcze swoje własne problemy”<sup>126</sup>. Z jednej strony autonomia dzieła, z drugiej zaś wszechobecność ideozy - wydaje się, że ostatnia perspektywa bardziej odpowiada opisowi instytucji, jaką jest Mała Galeria.

Przed przystąpieniem do szczegółowej analizy okresu, dla oddania jego specyfiki, warto porównać go z dekadą minioną. Otóż, jeśli lata 70-te, zwłaszcza ich druga połowa, były okresem ekspansji artystów awangardowych, w szerokim znaczeniu tego słowa, tak następujący po wprowadzeniu stanu wojennego czas wydaje się być okresem intensyfikacji działań twórczych przy jednoczesnym ich „utajnieniu”. Utajnienie działalności awangardy wymuszone rygiem państwa policyjnego należy rozumieć zarówno dosłownie jak i w przenośni. Dosłownie, gdyż wykreowany został *de facto* drugi, nieoficjalny obieg artystyczny wyłączony zupełnie z działań w sferze publicznej i jedynie sporadycznie otwierający się na szerszą publiczność. Artyści zeszli do podziemia, a raczej weszli na „strych”, wycofując się w sferę działań prywatnych opartych na kontaktach nieoficjalnych, towarzyskich<sup>127</sup>. W przenośni, gdyż, z jednej strony, w związku z bojkotem oficjalnych instytucji wystawienniczych oraz degrengoladą prasy fachowej zajmującej się sztuką, a występującymi z drugiej strony ścisłymi ograniczeniami w ruchu międzynarodowym, a więc i utrudnionej

---

<sup>125</sup> A. Turowski *Polska idea*, w: ‘Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji SHS, Warszawa - listopad 1984’, Warszawa 1987.

<sup>126</sup> A. Turowski, *ibid.* s.31 i s.38.



wymianie informacji oraz idei między Polską a Zachodem rodzima awangarda przestała istnieć jako zjawisko społeczne oddziałujące na świadomość przeciętnego „konsumenta sztuki”.

Opisane wyżej zjawisko „utajnienia”, trzeba to wyraźnie zaznaczyć, jest względne, gdyż oparte na porównaniu z poprzednio omawianym okresem. Błędem byłoby stwierdzenie, że przesunięcie akcentu z efektownej, a nawet spektakularnej działalności awangardy lat 70-tych na „działania prywatne, intymne” w dekadzie kolejnej wiązało się z zupełną eliminacją środowiska, czy też równało się obniżeniu jakości efektów pracy artystów.

## 2. „Powzięto decyzję o utrzymaniu profilu wystawienniczego Małej Galerii”<sup>128</sup>

Po wprowadzeniu 13 grudnia 1981 roku stanu wojennego zawieszony w swojej działalności Związek Polskich Artystów Fotografików „w porozumieniu z pełnomocnikiem MKiS koncentrował swoją uwagę na zabezpieczeniu materialnym członków”, czyli nie robił nic. Obok wprowadzenia zakazu fotografowania i zawieszenia działalności statutowej innym ważnym czynnikiem wpływającym na pracę ZPAF za czasów prezesa Andrzeja Voellnagela było internowanie, a przede wszystkim emigracja członków Związku<sup>129</sup>. Również grupa zrzeszonych w ZPAF „fotografów poszukujących” związanych z Małą Galerią uległa w tym

---

<sup>127</sup> Efektem „utajnienia” jest również mniejsza ilość materiałów źródłowych. Jerzy Busza pisał: „życie intelektualne stało się bardziej ‘mówione’ niż ‘pisane’”, J. Busza *Tekst referatu. „Konfrontacje Fotograficzne”, Gorzów Wlkp. 1983. Ibid. s.11.*

<sup>128</sup> Por. *Sprawozdanie z działalności Rady Artystycznej ZPAF za okres pierwszej połowy kadencji 1982-1985 czyli od dnia 27.6.1982 do 27.6.84*, w: ‘Biuletyn ZPAF’ nr.88, Warszawa - czerwiec 1984, s.6: „6. RA omawiała wielokrotnie problemy Galerii Fotograficznych. Postanowiono zorganizować spotkanie Kierowników Galerii. W szczególności powzięto decyzję o utrzymaniu profilu wystawienniczego Małej Galerii w Warszawie doceniając znaczenie twórczości awangardowej.”

<sup>129</sup> Por. np. *Sprawozdanie z działalności Rady Artystycznej ZPAF za okres pierwszej połowy kadencji 1982-1985 czyli od dnia 27.6.1982 do 27.6.84*, w: ‘Biuletyn ZPAF’ nr.88, Warszawa - czerwiec 1984, s.2: „Na przebieg pracy RA miały też wpływ niekorzystne układy personalne. Od 13.9.82 Kol.Strumiłło był już nieobecnym [sic!] na posiedzeniach na skutek dłuższego wyjazdu zagranicę. Kol. Helebrandt był ponownie internowany a Kol. Wiśniewski był nieobecny w związku z wyjazdem za granicę...”

czasie rozproszeniu. Poza wyjazdem Zbigniewa Dłubaka, spowodowanym okolicznościami natury osobistej, a nie politycznej, wyjechała cała grupa artystów zgromadzonych wokół galerii Foto-Medium-Art we Wrocławiu, z Warszawy na emigrację udał się m.in. Henryk Gajewski, kierownik zamkniętej w tym czasie galerii Remont<sup>130</sup>, a z Małej Galerii odeszła Barbara Graboń, która wyjechała do Stanów Zjednoczonych. Rezygnacja kierownika z ramienia PSP doprowadziła w październiku 1982 roku do ostatecznego zerwania współpracy między instytucjami odpowiedzialnymi za utrzymanie galerii. Zerwanie, podobnie jak nawiązanie współpracy między ZPAF i PSP, które nastąpiło kilka lat wcześniej, miało charakter stopniowego procesu, w który zaangażowanych było wiele osób<sup>131</sup>.

Z obecnej perspektywy wydaje się, że Mała Galeria przez pierwsze kilka miesięcy stanu wojennego czekała na konkretną decyzję w swojej sprawie. Ostatecznie inicjatywa nie należała ani do ZPAF, ani do PSP, które pogrążone były w chaosie pierwszych miesięcy stanu wojennego, lecz do Marka Grygła, który postanowił kontynuować działalność placówki. Gryglowi udało się zdyskontować instytucjonalność miejsca przez oddzielenie swojej osoby od galerii, w której *tylko* pracował. Zawieszając „autorski” charakter Małej Galerii Marek Grygiel wskrzesił Społeczną Radę Artystyczno-Programową wybierając do niej z rozmysłem takie osobistości jak Edward Hartwig, Józef Robakowski, Zygmunt Rytka, Andrzej Świątlik, Janusz Szczucki i Ryszard Winiarski<sup>132</sup>. Taktyka nowego kierownika przyniosła oczekiwany

---

<sup>130</sup> Por. „Nie jest dla nikogo tajemnicą, że w ostatnich paru latach opuściło Polskę wielu młodych ludzi, szukających w świecie lepszych warunków egzystencji, liczących na to, że z dala od nękanego głębokim kryzysem kraju, znajdą korzystniejsze możliwości dla realizacji planów życiowych, pasji zawodowych i twórczych. Są wśród nich fotografowie, w tym także twórcy bardzo zdolni, o pewnym dorobku. Nie chcę przez to powiedzieć, że środowisko fotograficzne w kraju zostało ogołocone z talentów i ciekawych indywidualności,” B.Kosińska *Fotografia - stan obecny, perspektywy*, w: ‘Fotografia - stan obecny - perspektywy’, referaty wygłoszone w dniach 6-7-8 maja 1983 roku wg maszynopisów autorskich, XIII Konfrontacje Fotograficzne Gorzów Wlkp. - maj 1983, s.58. Dalej Kosińska pisze o emigracji środowisk twórczych jako o „dramatycznym exodusie”.

<sup>131</sup> Niestety, zachowana dokumentacja „rozstania” PSP ze ZPAF w 1982 roku jest o wiele skromniejsza, co niestety uniemożliwia precyzyjny opis rozpadu współpracy. Można się jedynie spodziewać, że dotrzymane zostały warunki porozumienia mówiące o 3-miesięcznym okresie przejściowym (por. rozdział „Okoliczności powstania Małej Galerii”).

<sup>132</sup> Por. *Wykaz wystaw i innych wydarzeń artystycznych w Małej Galerii ZPAF w Warszawie w okresie od kwietnia 1982 do listopada 1985 roku*, Małe Archiwum. W dokumencie czytamy: „Galerię prowadzi Marek

skutek wzmacniając placówkę wobec niechętnego przyjmowaniu na swoje barki tego finansowego i artystycznego problemu Związku. Rada Artystyczna Małej Galerii poza tym, że legitymizowała wybory artystyczne Grygla, była żywym oraz, co istotne, demokratycznym organizmem. Oficjalne zebrania i dyskusje kończone złożeniem podpisu pod wspólnie wypracowanym programem z jednej strony, nieoficjalne kontakty towarzyskie w galerii jak i poza nią z drugiej strony, ożywiały rozproszone i pogrążone w letargu środowisko. Tak więc paradoksalnie obrona galerii związkowej oraz zwykle zaangażowanie artystów w jej pracę miały anty-instytucjonalny charakter. Broniąc miejsca kierownik oraz artyści występowali nie tylko przeciwko Związkowi, ale także w jakimś sensie demonstrowali swoją niezależność wobec stojącego za jego plecami systemu. Parafrazując słowa Andrzeja Turowskiego można powiedzieć, że w wyniku „indywidualnych wyborów dokonywanych w kontekście dominujących politycznych strategii utworzona została przestrzeń wprawdzie przesyciona ideologicznie, ale nie ograniczająca swobodnej manifestacji myśli”. Mała Galeria utknęła na dobre już nie tylko w paradoksie galerii (czyt. instytucji) tzw. „autorskiej”, ale także tzw. „miejsca niezależnego”<sup>133</sup>.

„Preliminarz budżetowy Małej Galerii PSP-ZPAF na rok 1982” z datą 25 stycznia 1982 roku przewidywał jeszcze zwyczajowe 12 wystaw, afisze, zaproszenia, katalogi, a nawet „wydawnictwo podsumowujące 5-letni okres działalności galerii”<sup>134</sup>. Jak każda instytucja finansowana z pieniędzy państwowych, także Mała Galeria musiała regularnie przedkładać

---

Grygiel wraz ze Społeczną Radą Artystyczno-Programową [...] Rada ma charakter konsultacyjny, w pełnym składzie zbiera się 2-3 razy do roku.”

<sup>133</sup> „Niezależność” sztuki, poszczególnych miejsc i artystów pozostaje kluczowym zagadnieniem również w sporach wewnątrz środowiskowych. Swoistą próbkę konfliktu postaw stanowić może choćby polemika Józefa Robakowskiego z Krzysztofem Jureckim, jaka miała miejsce na łamach *Obiegu*, por. J. Robakowski *Farmazony Krzysztofa Jureckiego czyli: na bezrybiu i rak ryba*; K. Jurecki *Bezczelny komfort bycia*, oba teksty w: ‘Obieg’ nr 10 (18) 1990, s.19-21.

<sup>134</sup> „Preliminarz budżetowy Małej Galerii PSP-ZPAF na rok 1982” z datą 25 stycznia 1982 sygnowany przez kierownik Barbarę Graboń, z pieczęcią PSP, Małe Archiwum.

zwierzchnikom (PSP) odpowiedni „Plan pracy”, z którego była rozliczana<sup>135</sup>. Z dokumentu pochodzącego z końca 1981 roku, bądź początku 1982, można dowiedzieć się między innymi, że „Galeria prezentować będzie [w 1982] nurt analityczny w sztuce. Pracować będziemy z artystami, którzy w latach 70-tych początkowo związani wyłącznie z mediami fotograficznymi weszli następnie w obszar sztuki rozumianej jako działalność intelektualna, nie związana z konkretną techniką obrazowania. Obok fotografii eksponować, więc będziemy również malarstwo rysunek, grafikę, teksty”<sup>136</sup>. Sygnowany przez Barbarę Graboń i adresowany do macierzystego PSP dokument był listą życzeń, w które ona sama chyba nie bardzo wierzyła czekając na pozwolenie wyjazdu z kraju. Z planowanych na pierwsze półrocze 1982 roku wystaw (Janusz Bąkowski, Edward Krasiński, Józef Robakowski, Andrzej Jórczak - wystawa pośmiertna, Leszek Brogowski)<sup>137</sup> w rzeczywistości zrealizowano jedynie dwie: nieoficjalny pokaz - bez zaproszeń i katalogu - Edwarda Krasińskiego oraz pośmiertną wystawę Andrzeja Jórczaka, która ostatecznie została otwarta 14 września 1982 roku.

„Od stycznia 1983 roku galeria działała już normalnie”, pisał Marek Grygiel w sprawozdaniu podsumowującym omawiany okres<sup>138</sup>. Względna normalność nie oznaczała bynajmniej powrotu do stanu sprzed grudnia 1981. Nowy kierownik zdawał się trzymać rękę na pulsie: „chcielibyśmy,” pisał w cytowanym dokumencie Grygiel, „kontynuować linię zapoczątkowaną pod koniec lat 70-tych. Wiemy jednak, że nie jest to proste, gdyż sytuacja w sztuce uległa dużym zmianom. Chcielibyśmy te zmiany rejestrować poprzez kontynuację wystaw autorskich, opartych na zróżnicowanym rozumieniu sztuki, wystaw w których artyści

---

<sup>135</sup> „Plan Pracy Małej Galerii PSP-ZPAF na rok 1982” sygnowany przez kierownik Barbarę Graboń, z pieczętą PSP, Małe Archiwum.

<sup>136</sup> „Plan Pracy Małej Galerii PSP-ZPAF na rok 1982” sygnowany przez kierownik Barbarę Graboń, z pieczętą PSP, Małe Archiwum.

<sup>137</sup> W jednej z wersji „Planu pracy...” znajduje się 6, a nie jak poprzednio 5 propozycji. Szósta w kolejności miała być „Grupa Twórcza ‘Łódź Kaliska’ /Łódź-Kraków-Warszawa?”, por. Małe Archiwum.

<sup>138</sup> M.Grygiel *Tekst referatu wygłoszonego w Gorzowie Wielkopolskim w maju 1984 roku*. Stenotyp z Małego Archiwum, podpisany „Marek Grygiel + Społeczna Rada Art. Małej Galerii ZPAF w Warszawie.”

często, aczkolwiek nie zawsze posługują się tworzywem fotograficznym.” Pisząc dalej o „rozszerzeniu formuły poszukiwań artystycznych” „autor” galerii wskazywał jednocześnie, „że nie jest to odstąpienie czy rezygnacja z postawionych sobie uprzednio założeń.” Oczywiście, zmianę o której mówi Marek Grygiel najłatwiej dostrzec analizując poszczególne wystawy, zanim jednak do tego przejdziemy warto zwrócić uwagę na fakt, że w momencie krytycznym dla galerii, gdy Związek zdecydowany był na jej likwidację, dzięki determinacji kierownika oraz wspomagającej go Rady udało się zawrzeć kompromis. Kompromis, a może raczej niepisana umowa pomiędzy dwoma instytucjami, Małą Galerią i ZPAF, polegał na zawieszeniu decyzji o likwidacji w zamian za „przyznanie priorytetu twórczości opartej na obrazie fotograficznym [które jednocześnie] wyjaśniło kontrowersyjne w przeszłości stanowisko animatorów ‘Małej Galerii’”<sup>139</sup>.

Podsumowując, strategia nowego „autora” galerii okazała się skuteczna - prowadzona przezeń placówka nie tylko zachowała swój awangardowy charakter (fotografia poszukująca), względną niezależność programową od mecenasa (ZPAF), ale także jemu samemu przyniosła, dosyć nieoczekiwanie, honorowe członkostwo w Związku<sup>140</sup>. Jednak od sukcesu oficjalnego istotniejsza była akceptacja instytucji przez środowisko artystów niezależnych.

### 3. „Nasze milczenie będzie aktem ofiary”<sup>141</sup>

Artyści, którzy po 13 grudnia 1981 roku nie wyjechali z kraju, stanęli przed wyborem, który wówczas wydawał się być raczej wyborem moralnym niż artystycznym, choć w gruncie

---

<sup>139</sup> Por. *Sprawozdania z działalności Rady Artystycznej 27/06/82-27/06/84*, w: ‘Biuletyn ZPAF’ nr 88, s.6.

<sup>140</sup> Por. punkt 15 *Sprawozdania z działalności Rady Artystycznej 27/06/82-27/06/84*, w: ‘Biuletyn ZPAF’ nr 88, Warszawa - czerwiec 1984, s.8: „RA przyznała dyplom honorowy Kol. M.Gryglowi za twórcze prowadzenie i inspiracje artystyczne w ‘Małej Galerii’”.

rzeczy był jednym i tym samym dylematem sprowadzającym się do prostego pytania: wystawiać czy nie wystawiać. Kwestia bojkotu oficjalnych instytucji wystawienniczych i funkcjonowania drugiego obiegu sztuki ma dla nas znaczenie zasadnicze, choćby z tego względu, że Mała Galeria zaistniała jako *instytucja oficjalna pokazująca artystów niezależnych*, dodajmy biorących na co dzień udział w bojkocie, bądź też ignorujących po prostu obieg oficjalny.

Wydaje się, że decyzja o pół-oficjalnym pokazie zaplanowanej jeszcze na grudzień 1981 roku wystawy Edwarda Krasińskiego w Małej Galerii zasługuje na chwilę uwagi choćby z tego względu, że zbiegła się w czasie z opublikowaną przez „artystów plastyków” odezwą zatytułowaną „Głos, który jest milczeniem”<sup>141</sup>. Odezwy, która odwołując się do szeroko pojętej moralności nawoływała do bojkotu oficjalnych instytucji oraz organizowanych przez nie wystaw. Nie negując wartości tego dokumentu, który Aleksander Wojciechowski nazwał „świadectwem moralnej postawy środowiska artystycznego, [który] przejdzie do annałów polskiej plastyki [sic!] współczesnej”, wypada zadać pytanie o „postawę” jaką przyjęła w zaistniałej sytuacji Mała Galeria oraz związane z nią „środowisko artystyczne”<sup>143</sup>.

Otóż wydaje się, że z dotychczasowych prób uchwycenia *differentia specifica* miejsca, jakim jest Mała Galeria można wysnuć wniosek o jej, oraz skupionego wokół niej środowiska, „niezależności”, która pozostaje w jawnej sprzeczności z oficjalnym statusem instytucji funkcjonującej jako galeria związkowa. „Niezależność”, która jest stawką w grze pomiędzy państwem (zwłaszcza państwem totalitarnym), a zależnymi podmiotami została nie bez przeszkód wywalczona przez środowisko galerii (przychylnych jej artystów, krytyków, publiczność, ale i pozostających na etacie pracowników). Trudno zatem oczekiwać, by ludzie,

---

<sup>141</sup> Por. *Głos, który jest milczeniem*, w: A.Wojciechowski ‘Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych’, Warszawa 1992, s.108.

<sup>142</sup> Wystawa została pominięta w kalendarium opracowanym przez Dorotę Monkiewicz, por. D.Monkiewicz „*Las rzeczy*”. *Kronika życia i twórczości Edwarda Krasińskiego*, w: kat. wyst. Edwarda Krasińskiego w warszawskiej Zachęcie, Warszawa 1999.

którzy poświęcili temu miejscu tyle czasu i energii nagle odeń odstąpili tylko dlatego, że jest to „galeria związkowa”, a więc pośrednio związana z systemem. Jednocześnie rozważając powody wznowienia działalności w kwietniu 1982 roku należy cały czas pamiętać o zagrożeniu ze strony niechętnych awangardzie ludzi Związku. Wydaje się, że niechęć, a może raczej brak dobrej woli ze strony ZPAF, sprawiała, że każdy kolejny tydzień podczas którego w galerii nic się nie działo wzmocniał wśród sceptyków przekonanie o jej efemeryczności. Wypada też zwrócić uwagę, że Marek Grygiel w okresie od kwietnia 1982 roku do stycznia 1983 przygotował w galerii nie tyle wystawy autorskie (z wyjątkiem wzmiankowanego pokazu Edwarda Krasińskiego), co raczej przegląd osiągnięć „siostrzanych” galerii tzw. „autorskich”, które na skutek wprowadzenia stanu wojennego musiały przerwać swoją działalność. Pokazy dokumentujące nieistniejące już galerie - GN z Gdańska oraz Galerię Sztuki Najnowszej z Wrocławia oraz wystawa osiągnięć samej Małej Galerii nie były więc *sensu stricto* wystawami autorskimi, które mogłyby stanowić swego rodzaju „próbę” dla artystów, nie mówiąc już o niezgodności z obowiązującym środowiska twórcze bojkotem<sup>144</sup>. Nawiązując do słów odezwy pod tytułem „Głos, który jest milczeniem” można powiedzieć, że milczenie galerii może i byłoby aktem ofiary, tyle tylko, że ofiary jednorazowej i daremnej zważywszy na rozmiary i kameralny charakter placówki. Wyzwaniem było nie milczenie, lecz obrona niezależności rozproszonego środowiska oraz nadanie sensu własnej pracy<sup>145</sup>.

Działalność galerii w omawianym czasie należy rozpatrywać w kilku kategoriach jednocześnie. Odwołując się do szeregu popularnych metafor galerię można określić mianem „punktu oporu” (a może raczej „azyłu”?), „deski ratunkowej”, ale także „bazy danych” o

---

<sup>143</sup> A. Wojciechowski, *ibid.*

<sup>144</sup> Por. „Kalendarium”.

<sup>145</sup> Co się tyczy ‘sensu’ i ‘nadawania sensu’ tego typu działaniom to warto zacytować Hannę Arendt, która pisze w *Korzeniach totalitaryzmu*, że jego istota polega na zagładzie sensu, który zostaje wytrzebiony z wszelkiej wypowiedzi. Umiera myślenie i szansa komunikacji. Por. E. Mikina *PRL-u nie było?* W: ‘Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań’, red. T. Gryglewicz, A. Szczerski, materiały z seminarium naukowego zorganizowanego przez IHS UJ w dniach 11-12 grudnia 1997, Kraków 1999, s.128.

szybko zapomnianych marginesach sztuki lat 70-tych i utajnionych pół-oficjalnych działaniach w latach 80-tych<sup>146</sup>.

#### 4. „Jaka jest jednak relacja między galerią a strychem?”<sup>147</sup>

Jak już wielokrotnie wspominaliśmy specyfika galerii położonej w kulturalnym centrum stolicy polegała na jego środowiskowym a zarazem otwartym na publiczność charakterze. Tym samym Mała Galeria prowokowała spotkania ludzi, którzy w innych okolicznościach zapewne nie tylko nie mieli by okazji obejrzeć swych prac, ale wręcz nic o sobie by nie wiedzieli. Galeria była miejscem konfrontacji awangardy z publicznością, na którą oprócz przypadkowych turystów składali się między innymi „artyści fotograficy” czy też tak zwani „miłośnicy sztuki”. Także w stanie wojennym, kiedy kontakt ze sztuką awangardową był utrudniony, Mała Galeria była miejscem, gdzie osoby z zewnątrz mogły zapoznać się na przykład z działalnością grupy „Łódź Kaliska gt”<sup>148</sup>. Czy właśnie to otwarcie na publiczność odróżnia „galerię od strychu” rozumianego zarówno jako miejsce spotkań przy ulicy Piotrkowskiej 149 w Łodzi oraz metaforycznie jako MIEJSCE, gdzie wycofali się

---

<sup>146</sup> W tym kontekście przytoczyć można symptomatyczną analizę Jerzego Buszy, który pisał: „Życie artystyczno-twórcze tymczasem idealnie podlega regułom mimikry, stając się dla obserwatorów spoza środowiska nieomal nieczytelne, co nie oznacza oczywiście, że nie istnieje. Ten moment, przypuszczam, przejdzie do historii pod nazwą jednej z imprez z wiosny 1982 roku: ‘Nieme kino’. Przez analogię można również powiedzieć „niema fotografia.” J. Busza *Krótką historią fotografii w Polsce 1945-1985*, w: ‘Z perspektywy czterdziestolecia. Fotografia polska - 1945 - 1985’, materiały sympozjum XV Konfrontacji Fotograficznych w Gorzowie Wlkp. w dniach 10-12 maja 1985 roku, Gorzów Wielkopolski 1985, s.94.

<sup>147</sup> Piotr Piotrowski w „Dyskusji”, która nastąpiła po referacie Andrzeja Szczerskiego, por. A. Szczerski, *ibid.*, s.78. Piotrowski mówi m.in.: „To bardzo interesująca i ciekawa perspektywa [Szczerskiego]: zarysowanie obecnego stosunku do PRL-u przez pryzmat lat 80-tych [...] Łódź Kaliska i inne tego rodzaju ugrupowania określały swoje miejsce, że tak powiem, na strychu, nie na ulicy [jak np. Pomarańczowa Alternatywa], w przestrzeni zamkniętej, a nie otwartej. Jaka jest jednak relacja między galerią a strychem? Czy są to pojęcia, które w jakiś sposób sygnalizują - wracam tutaj do wypowiedzi Turowskiego - relacje między ideą a wartościami?”

<sup>148</sup> Grupa „Łódź Kaliska” początkowo używała jako dopełnienia swojej nazwy skrótu „gt” czyli „grupa towarzyska”. Por. *Prawdziwa historia Łodzi Kaliskiej*, w: ‘Tango’, Małe Archiwum.



artyści?<sup>149</sup> Wydaje się, że tak, choć pozostaje jeszcze odpowiedzieć na pytanie - „Czy Mała Galeria była jednym z MIEJSC?” - w sensie jaki temu słowu nadał Józef Robakowski.

Pojęcie MIEJSCA zdefiniował w połowie lat 60-tych Mariusz Tchorek na potrzeby powstającej, co ważne, Galerii Foksal PSP, jednak nas bardziej interesuje znaczenie jakie terminowi nadał Józef Robakowski, który połączył je z kulturą i sztuką tak zwanej „zrzuty”<sup>150</sup>. Skupienie się na propozycji Robakowskiego wydaje się uzasadnione choćby ze względu na ścisłe związki artysty z galerią. „Sztuka zrzuty,” jak pisze Robakowski jest sztuką autonomiczną, która jest „niezależna od polityków, policji, Kościoła, administratorów i samych artystów”<sup>151</sup>. „Niezależność” oraz „autonomia” osiągnięte przez „pozytywny nihilizm intelektualny” wydają się być istotnymi wartościami tego nastawionego anty-instytucjonalnie ruchu artystycznego. „Nihilizm intelektualny /pozytywny/,” pisze artysta, „może, naszym zdaniem jedynie utrzymać status artysty w obecnej dobie [rok 1984]. On też powoduje ciągle przekształcanie intelektualne, które pozwala nam na adaptację w każdych warunkach. Bazą organizacyjną stały się MIEJSCA, które musimy znaleźć poza już zastaną strukturą stworzoną przez poprzedników. Prywatne spotkania, jak do tej pory, okazały się najskuteczniejsze”<sup>152</sup>. Tradycja sztuki opartej o intelekt i wykraczania poza to, co „zastane” przechodzą niepostrzeżenie w działania w sferze prywatnej. Kontakty prywatne, bardzo istotne dla omawianego środowiska również w dekadzie poprzedniej zyskując nową, „konspiracyjną” oprawę zostają podniesione do rangi wydarzeń artystycznych zdarzających się w wybranych

---

<sup>149</sup> Innym artystą blisko związanym z Małą Galerią, który wypowiedział się na temat jest Adam Rzepecki: „Galeria Zderzak mogła powstać równie dobrze w piwnicy albo na parterze. Natomiast Łódź Kaliska i Kultura Zrzuty, tworząc to specjalne miejsce na ‘Strychu’, nie myślała o miejscu architektonicznym. Przecież ‘Strych’ był przeciwstawieniem galerii! Łódzi Kaliskiej nie były potrzebne galerie sztuki! Tworząc tam oazę wolności uciekała zarówno od układu, mówiąc w skrócie, zarówno czarnego, jak i czerwonego.” Głos w dyskusji, która nastąpiła po referacie Andrzeja Szczerskiego, por. A.Szczerski, *ibid.*, s.82. „Strych” był nieformalnym miejscem spotkań i działalności Łodzi Kaliskiej oraz mniej lub bardziej związanych z nią artystów. Na tych spotkaniach bywali również artyści z kręgu Małej Galerii oraz sam kierownik, Marek Grygiel.

<sup>150</sup> Por. J.Robakowski *PST! czyli SYGNIA NOWEJ SZTUKI*, Warszawa 1989, s.9 i następne. Na związki z „Teorią MIEJSCA” M.Tchorka, H.Ptaszkowskiej i W.Borowskiego wskazuje także pisownia słowa dużymi literami, nie mówiąc o analogiach merytorycznych między oboma tekstami. Por. *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*. Opracowali: M.Jurkiewicz, J.Mytkowska, A.Przywara, Warszawa 1998, s.417-421, 453-469.

<sup>151</sup> J.Robakowski, *ibid.*, s.9.

MIEJSCACH. Stają się sednem sztuki awangardowej tamtych czasów. Przykładając cytat z Robakowskiego do Małej Galerii widzimy po pierwsze ciągłość wynikającą zarówno ze wspólnej drogi artystycznej, jak i z kontaktów czysto personalnych, towarzyskich. Z punktu widzenia Józefa Robakowskiego jego obecność w Małej Galerii wynikała właśnie z osobistej i zażyłej znajomości najpierw z Andrzejem Jórczakiem, a później z Markiem Grygłem. Innymi słowy Robakowski wystawiał nie w oficjalnej „galerii związkowej”, lecz początkowo „u Andrzeja”, a z czasem „u Marka”. Konsekwencją takiego pojmowania Małej Galerii okazało się być pomijanie przez artystę w licznie wydawanych przezeń publikacjach tej „oficjalnej instytucji”<sup>153</sup>.

Powyżej opisany przykład Józefa Robakowskiego, należy dodać nie odosobniony, unaocznia jak utopijnym w gruncie rzeczy pomysłem była „sztuka autonomiczna” (przez samego Robakowskiego pisana w cudzysłowie)<sup>154</sup>. Im bardziej artyści manifestowali swoją i swojej sztuki „niezależność”, tym bardziej uwidaczniało się uwikłanie i faktyczna podległość obojga „wszechobecnej ideozie”. Jak trafnie zauważył Piotr Juszkiewicz „niewygodna i śliska istota PRL-u [...] więcej miała z niesmaku, kompromisu, niejasności kryteriów niż z tak klarownie rozumianej [opozycji] opresji i sprzeciwu”<sup>155</sup>. Jednocześnie należy pamiętać o tym, że artyści spychający Małą Galerię na margines sami z jej strony z niczym podobnym nigdy się nie spotkali, nie mówiąc już o tym, że korzystali z oferowanej przez tę instytucję

---

<sup>152</sup> J.Robakowski, *ibid.*, s.9.

<sup>153</sup> Por. np. J.Robakowski, *PST! czyli...* Innym powodem jest zamieszczona w aneksie rozmowa z artystą, w której wyraźnie powiedziane zostają rzeczy do tej pory pozostające w sferze domysłów.

<sup>154</sup> Innym przykładem może być Zygmunt Rytko. Por. spór pomiędzy Krzysztofem Jureckim i Markiem Grygłem o katalog do wystawy Zygmunta Rytki *Ciągłość nieskończoności* w Muzeum Sztuki w Łodzi, 3 października – 19 listopada 2000. M.Grygiel *Nierzetelne informacje w katalogu*, oraz K.Jurecki *Odpowiedź na tekst Marka Grygla z 'Fototapety'*, oraz M.Grygiel *Drogi Krzysztofie*, w: <http://fototapeta.art.pl/2001/rytkakatalog.php> z dnia 5 lutego 2001.

<sup>155</sup> Głos w dyskusji po referacie A.Szczerskiego, *ibid.*, s.80.

wyjątkowej „bazy organizacyjnej”<sup>156</sup>. Galeria bywała więc miejscem prywatnych spotkań, bywała MIEJSCEM, bywała i „strychem”, ale nie przestawała być GALERIA.

Celem powyższych dociekań nie było, trzeba wyraźnie zaznaczyć, wskazanie artystów „niezależnych”, którzy wystawiali w miejscach „zależnych”, lecz przeprowadzenie dowodu, który jasno wykazałby dwuznaczność ciągle towarzyszącą Małej Galerii<sup>157</sup>.

##### 5. „Po otrząśnięciu się z tanich efektów formalnych”<sup>158</sup>

Jak już wcześniej zostało odnotowane formuła galerii uległa w omawianym czasie poszerzeniu. Zmiana była nie tyle wymuszona, co naturalna, jeśli galeria chciała zachować swój awangardowy charakter i przetrwać. Skazana na poszukiwanie Mała Galeria zaczęła pokazywać więcej fotografii, co należy wiązać zarówno z presją wywieraną przez jedynego już wówczas mecenasa jakim był Związek Fotografików, ale także ze schyłkiem tendencji post-konceptualnych, który rozpoczął się kilka lat wcześniej. Oczywiście, schyłek tychże tendencji nie wykluczał kontynuowania indywidualnych poszukiwań w tym kierunku.

---

<sup>156</sup> Związana blisko z Małą Galerią Łódź Kaliska, która trzeba zaznaczyć „przyznaje” się do współpracy z tym miejscem, traktowała galerię dosłownie jako „bazę organizacyjną” składając na miejscu wydawany własnym sumptem *zin* „Tango”. W Małym Archiwum znajduje się komplet numerów tego *par excellence* artystycznego magazynu.

<sup>157</sup> W podobnej, choć nie identycznej sytuacji były galerie BWA w Lublinie i Koninie: „W miarę stabilizacji życia najciekawsze zjawiska artystyczne preferują nieoficjalność albo ‘półoficjalność’. Nieustającym prestiżem cieszy się ‘Mała Galeria ZPAF’ - prowadzona przez Marka Grygiela [sic!] i galerie BWA w Lublinie [prowadzona przez A.Mrocza] oraz Koninie. Większość jednak spotkań ma charakter prywatnej i nieformalnej wymiany myśli i doświadczeń.” J.Busza *Krótką historią fotografii w Polsce 1945-1985*, w: *Z perspektywy czterdziestolecia. Fotografia polska - 1945 - 1985*, materiały sympozjum XV Konfrontacji Fotograficznych w Gorzowie Wlkp. w dniach 10-12 maja 1985 roku, Gorzów Wielkopolski 1985, s.94.

<sup>158</sup> „Mamy wyniesiony z lat 70-tych duży kult poszukiwań awangardowych i one to po otrząśnięciu się z tanich efektów formalnych stanowią dziś o tej tak ważnej twórczości. Przykładem może być działalność ‘Małej Galerii’ w Warszawie.” Por. *Sprawozdanie z działalności Rady Artystycznej 27/06/82-27/06/84*, w: *‘Biuletyn ZPAF’ nr 88*, Warszawa - czerwiec 1984, s.4.

Niemniej złoty wiek fotografii analitycznej dobiegł już wówczas końca: „konceptualizm nie jest już modny, ale jest nadal żywy” - pisał Stefan Morawski<sup>159</sup>.

Pisząc ogólnie o profilu artystycznym Małej Galerii w omawianym przedziale czasowym warto zwrócić uwagę na długą listę zagranicznych autorów prezentujących swoje osiągnięcia w galerii (już w kwietniu 1983 roku swoje prace pokazuje Richard Boulez)<sup>160</sup>. Jest to fakt o tyle zaskakujący, że stan wojenny kojarzy się z izolacją Polski na scenie międzynarodowej oraz wynikającej stąd trudności w wymianie artystycznej obejmującej zarówno poszczególne prace, jak i idee. Izolacji, dodajmy, szczególnie uciążliwej dla awangardy i związanych z nią krytyków. „Nigdy jeszcze nie byłem aż tak odizolowany od informacji zagranicznych” pisze w maju 1983 roku Jerzy Busza<sup>161</sup>.

Pomimo wzrostu znaczenia wystaw *stricte* fotograficznych (z przykuwającymi wzrok nazwiskami Edwarda Hartwiga i Jerzego Lewczyńskiego) Mała Galeria nie odwraca się od twórczości mniej związanej z tą dyscypliną sztuki. O zainteresowaniach działaniami niekonwencjonalnymi, o czym szerzej za chwilę, świadczyć mogą na przykład liczne akcje artystów z kręgu Łodzi Kaliskiej, z którą galeria, jak już wspomnieliśmy, jest wyjątkowo blisko związana<sup>162</sup>.

Ostatnią rzeczą na jaką warto zwrócić uwagę przed przejściem do analizy wybranych wydarzeń artystycznych jest rosnąca wartość historyczna Małej Galerii. „Zapaść stanu wojennego”, by użyć sformułowania Józefa Robakowskiego, doprowadziła do zamknięcia

---

<sup>159</sup> Por. J. Busza *Zmierzch sztuki fotografii*, w: 'Biuletyn ZPAF', wydanie specjalne „Fotografowie filozofujący” i „Fotografowie własnych dróg”, 1987, s.23.

<sup>160</sup> Por. Aneks: Katalog wystaw. R. Boulez, S. Kerr, T. Linder, E. Hilgemann, E. Kiffl - autorzy zagraniczni pokazujący w omawianym przedziale czasowym swoje prace w Małej Galerii. Kerr i Linder byli wówczas na stypendium w pracowni Ryszarda Winiarskiego, a Boulez mieszkał w Warszawie na stałe (kolejna wystawa artysty odbyła się w sierpniu 1990 roku, por. Katalog wystaw).

<sup>161</sup> J. Busza *Konfrontacje Fotograficzne Gorzów 1983r.*, w: 'Fotografia - stan obecny - perspektywy', referaty wygłoszone w dniach 6-7-8 maja 1983 roku wg maszynopisów autorskich, XIII Konfrontacje Fotograficzne Gorzów Wlkp. - maj 1983, s.11.

<sup>162</sup> Por. Katalog wystaw.

wielu miejsc sztuki ważnych dla minionej dekady lat 70-tych<sup>163</sup>. Tym samym placówki, którym udało się przetrwać rozpoczęły kolejny etap swojej egzystencji zyskując jednocześnie coś w rodzaju „świadomości własnej historii”. W przypadku Małej Galerii nowy etap symbolizowała postać Marka Grygla, który jak pisał związany z miejscem Jacek Malicki „należy już do drugiego pokolenia jej [galerii] autorów”<sup>164</sup>. Warto jednak pamiętać o tym, że Grygiel, jakkolwiek nowy na stanowisku kierownika artystycznego, był wówczas już dobrze znany w środowisku, zachowana więc została pełna ciągłość galerii. „Ciesząca się nieustającym prestiżem Mała Galeria kierowana przez Marka Grygiela” odznacza się w owym czasie nie tylko samo-świadomością, ale także odciska swe piętno na współczesnych sobie teoretykach, krytykach sztuki i artystach, w świadomości których istnieje jako twór historyczny oraz artystyczne miejsce, tu i teraz<sup>165</sup>. Ważnym czynnikiem w procesie „uhistorycznienia” galerii była z pewnością śmierć Andrzeja Jórczaka oraz dwie poświęcone mu wystawy - we wrześniu 1982 Mała Galeria organizuje pośmiertny pokaz prac jego autorstwa, natomiast w styczniu 1985 roku czwórka przyjaciół zmarłego oddaje mu hołd wystawą „Kilka prac dla Andrzeja”<sup>166</sup>.

We wspomnieniu poświęconym Andrzejowi Jórczakowi, opublikowanym w trzy lata po jego śmierci, Jerzy Busza pisał, że „Mała Galeria z czasów Andrzeja Jórczaka jest już ‘zamkniętą księgą’ i czeka na swojego wnikliwego historyka. Jak w soczewce,” pisał Busza, „ogniskowały się w niej wszystkie nieporozumienia i trwały dorobek lat 1970-tych. Historia

---

<sup>163</sup> J.Robakowski *ibid.*, s.11.

<sup>164</sup> J.Malicki *Nie tylko fotografia*, w: ‘Integracje’, nr XXIII 1987, s.104.

<sup>165</sup> Por. „Nieustającym prestiżem cieszy się ‘Mała Galeria ZPAF’ - prowadzona przez Marka Grygiela...” J.Busza *Krótką historią fotografii w Polsce 1945-1985*, w: ‘Z perspektywy czterdziestolecia. Fotografia polska - 1945 - 1985’, materiały sympozjum XV Konfrontacji Fotograficznych w Gorzowie Wlkp. w dniach 10-12 maja 1985 roku, Gorzów Wielkopolski 1985, s.94. A.Sobota *Fotografia polska 1944-1984, wybrane fakty /Kalendarium/*, w: *ibid.*s.187: „We wrześniu [sic!] 1977 r. rozpoczyna działalność ‘Mała Galeria’ w Warszawie, kierowana przez Andrzeja Jórczaka, a od r.1981 przez Marka Grygiela [sic!]”. Oraz np. „W połowie lat 70-tych pojawiły się w Fotografii Polskiej [sic!] tendencje konceptualne. Galeria „Permafo” we Wrocławiu czy „Mała Galeria w Warszawie prezentowały często obrazoburcze propozycje twórcze.” J.Lewczyński *Stan i perspektywy Polskiej Fotografii /szkic/*, w: ‘Fotografia - stan obecny - perspektywy’, referaty wygłoszone w dniach 6-7-8 maja 1983 roku wg maszynopisów autorskich, XIII Konfrontacje Fotograficzne Gorzów Wlkp. - maj 1983, s.55-6.

sztuki polskiej bez galerii Jórczaka w tym okresie byłaby merytorycznym szamaństwem”<sup>167</sup>

Tym co zwraca uwagę w tekście Buszy jest silne związanie galerii z autorem, oraz świadomość domknięcia pewnego ciągu wydarzeń, który dla pokolenia Buszy i Jórczaka rozpoczął się wraz z końcem lat 60-tych, a zamknął się stanem wojennym. Artykuł poświęcony Jórczakowi pozwala dostrzec ewolucję jaka się dokonała w świadomości ludzi związanych z galerią. W skrócie, nastąpiło dowartościowanie człowieka i artysty, by nie powiedzieć „mitologizacja autora” Małej Galerii<sup>168</sup>.

Marek Grygiel podejmując się kierowania Małą Galerią nie tyle podjął się prostej kontynuacji dzieła Andrzeja Jórczaka, co raczej w oparciu o osiągnięcia swojego poprzednika (i środowiska do którego on należał) dokonał adaptacji MIEJSCA do nowych warunków zapewniając mu tym samym dalsze trwanie. Warto dodać, że nowy kierownik jest historykiem sztuki, nie artystą jak jego poprzednik, tak więc i prowadzona przez niego galeria tzw. „autorska” jest *inna*. Różnica między „galerią Jórczaka” a „galerią Grygla” wydaje się polegać na dystansie jaki Marek Grygiel narzucił sobie już u zarania swojej kariery kierownika artystycznego, w momencie gdy wystąpił do ZPAF z wnioskiem o zachowanie instytucji w której pracuje. Instytucji, która do nikogo nie należy, i która pod względem personalnym *próbuje* być neutralna, gdyż jest wartością samą w sobie. Mała Galeria starała się więc zatrzeć ślady „autorskiego” charakteru będąc coraz bardziej MIEJSCEM, które we władanie obejmowali artyści zaproszeni doń przez kierownika i Radę Artystyczną. Należy jednak wątpić czy ta taktyka obliczona na przetrwanie w rzeczy samej wyrzuciła „autora” poza nawias. Przypomnijmy, że Andrzej Jórczak także zmuszony był legitymizować swoje wybory współpracując z nim Radą Artystyczną, co nie wpłynęło na „autorski” charakter placówki.

---

<sup>166</sup> Por. Aneks: Katalog wystaw. W katalogu wystawy z 1983 roku zwracają uwagę dwa teksty/nekrologi (T.Tuszko, J.Świdziński) poświęcone autorowi, jego biografii, oraz związkom m.in. z Małą Galerią.

<sup>167</sup> J.Busza *O tych co odeszli...*, ibid., s.69.

<sup>168</sup> „Jego [A.Jórczaka] dorobek artystyczny - ilościowo może niezbyt obszerny - pozostaje jednak ogromnie znaczący. Był jednym z nielicznych polskich fotografów, który w świadomości sfer opiniotwórczych potrafił w

Prawdą jest jednak, że wybory artystyczne nowego kierownika stawały się z czasem w mniejszym stopniu zależne od związków personalnych i pokrewieństwa artystycznego, a bardziej od autorskiego rozumienia terminu „fotografia poszukująca” (*vel* awangardowa)<sup>169</sup>. Oczywiście, także pod tym względem galeria zachowuje ciągłość, gdyż nic nie stoi na przeszkodzie, aby tę zaistniałą po 13 grudnia 1981 roku sytuację oglądać przez pryzmat „testamentu” Andrzeja Jórczaka czyli omówionego już tekstu pod tytułem „Dlaczego nie?”.

## 6. „Strefy ochronne”<sup>170</sup>

Wśród pierwszych wystaw świadczących o rozszerzeniu definicji galerii i otwarciu na szerszej niż dotychczas rozumianą fotografię „poszukującą” znajduje się ekspozycja Edwarda Hartwiga z października 1983 roku pod tytułem „Strefy ochronne”. Autor, który był osobiście zaangażowany w pracę Społecznej Rady Artystycznej Małej Galerii, przez sam fakt pokazania swoich zdjęć w tym miejscu, a nie na przykład w Starej Galerii, podnosi jej prestiż w oczach darzących go olbrzymim szacunkiem fotografów ZPAF. Innymi słowy Edward Hartwig w porozumieniu z Markiem Grygłem przez wybór miejsca i jednoznacznego tytułu wystawy świadomie zapobiega „zderzeniu konkurencyjnych estetyk i konkurencyjnych światopoglądów estetycznych”<sup>171</sup>. Komentując swą autorską wystawą trudną sytuację w sztuce polskiej, jak pisał Jacek Malicki, Hartwig pośrednio wskazuje na potrzebę kontynuacji dzieła galerii, która dla niego i dla wielu innych jest właśnie taką „strefą ochronną” sztuki.

---

sposób oryginalny zaistnieć w ‘układzie sztuki’. [...] Był cudownym meteorem”, J. Busza *O tych co odeszli...*, *ibid.*, s.69.

<sup>169</sup> Por. B. Stokłosa *Galerie autorskie. Przegląd koncepcji*, w: ‘Studia artystyczne CDN..’, Warszawa 1980, nr 2, s.38: „Galeria określana jest mianem autorskiej wtedy, gdy eksponowana w niej sztuka jest jednorodna i zgodna z osobistymi upodobaniami tych, którzy nią kierują. Galeria zakładana przez artystę jest jej szczególnym przypadkiem, gdyż zazwyczaj prezentuje on twórczość pokrewną tej, którą sam uprawia. W ten sposób wokół galerii skupia się wyselekcjonowany zespół osób, połączonych więzią artystyczną.”

<sup>170</sup> Por. katalog towarzyszący wystawie „Strefy ochronne” Edwarda Hartwiga z października 1983 roku.

„Autor przedstawia fotogramy klasycznych rzeźb ogrodowych z Parku Łazienkowskiego i z Krakowa,” pisze Malicki, „opakowanych na okres jesienno-zimowej niepogody w przezroczystą folię. Interpretacja tego, według pana Hartwiga, winna być alegoryczna: sztuka i artyści w Polsce są teraz w trudnej sytuacji, z różnych powodów [...] nie należy [jednak] zapominać o sztuce i o artystach: należałoby więc dać im szansę przetrwania”<sup>172</sup>. Nic dodać, nic ująć.

Pokazana w kwietniu 1984 roku wystawa „Wolność i ograniczenie” autorstwa Jana Świdzińskiego jest następną po „Strefach ochronnych”, która może okazać się dla niniejszej pracy przydatna. Jan Świdziński znany jest przede wszystkim jako twórca „kontekstualizmu”, który zaistniał w obiegu artystycznym w 1975 roku i od razu wzbudził zainteresowanie u części i dezaprobatę u reszty polskiej awangardy. Kontrowersyjne idee Świdzińskiego wpłynęły między innymi na środowisko warszawskiego „Remontu” oraz na Andrzeja Jórczaka. „Wolność i ograniczenie” dowodzi ciągłości kontaktów artystycznych Małej Galerii, oraz jest zapisem wniosków wyciągniętych z lekcji konceptualizmu przez jednego z najważniejszych artystów neoawangardowych dekady lat 70-tych.

„Przedzierając się przez kolejne teksty Jana Świdzińskiego,” pisał Jerzy Busza, „trudno nie odnieść wrażenia, że sztuka kontekstualna jest swego rodzaju społecznym programem działania w niewolnej od licznych niedostatków rzeczywistości, pośród znaków, niezbyt jasnych, poprzecinanych, unieczytelnionych”<sup>173</sup>. Zgadając się ze zdaniem Jerzego Buszy warto zauważyć, że z perspektywy lat jakie minęły od ogłoszenia „Sztuki jako sztuki kontekstualnej” najciekawszym wynikiem „działania w rzeczywistości społecznej” jest właśnie pokazana w Małej Galerii wystawa „Wolność i ograniczenie”.

---

<sup>171</sup> S. Magała *Świetlisty kapitał*, ibid., s.21.

<sup>172</sup> J. Malicki *Nie tylko fotografia*, w: 'Integracje' XXIII 1987, s.105.

<sup>173</sup> J. Busza *Jan Świdziński - Stale mówimy o człowieku* w: 'Z perspektywy czterdziestolecia. Fotografia polska - 1945 - 1985', materiały sympozjum XV Konfrontacji Fotograficznych w Gorzowie Wlkp. w dniach 10-12 maja 1985 roku, część druga, Gorzów Wielkopolski 1985, s.51-52.



Interwencja artystyczna, jak akcję określił sam autor, której pokłosie stanowi omawiana wystawa, miała miejsce we wsi Mielnik nad Bugiem w listopadzie 1981 roku, i polegała na wejściu Jana Świdzińskiego w specyficzny kontekst społeczny oraz obserwacji zmian jakie obecność intruza spowoduje w spokojnym miasteczku. Zadaniem było określenie możliwości nawiązania kontaktu między artystą (przynoszącym sztukę) a miejscowymi rolnikami (tzw. „zwykłymi ludźmi”), oraz stworzenie dokumentu/świadcstwa tego spotkania w formie dzieła sztuki (tekst i fotografia). Ostatecznie do żadnego bliższego kontaktu między stronami nie doszło. Wnioskiem z doświadczenia, który chyba nikogo, nawet samego Świdzińskiego, nie zaskoczył, jest, jak pisał Busza, „poczucie niespełnienia kontaktu, brak choćby pozorów komunikacji i jakby rodzaj samokompromitacji sztuki, dziedziny przemądrzałej, wydumanej i przez to zbytecznej a potrzebnej bodaj już tylko samym artystom”<sup>174</sup>. Artystom, których w przedrukowanych w katalogu wystawy „Uwagach końcowych” autor interwencji przyrównuje do „Alicji w krainie czarów, lub raczej do kwiatków przy kozuchu”<sup>175</sup>.

Oszczędna w formie praca na którą składają się 24 zdjęcia wykonane ostatniego dnia pobytu artysty w Mielniku (robione dokładnie co godzinę z okna wiejskiego domu), którym towarzyszy prosty komentarz (Busza nazywa go „zapisem lirycznym”) silnie oddziałuje na wyobraźnię przywołując na myśl beznadziejność życia na prowincji, a przez swój tytuł i datę pokazania (kwiecień 1984) kojarzy się z życiem w dogorywającym PRL-u. Ewokujący pustkę socjologiczny eksperyment Świdzińskiego daje przedsmak nigdy nie wykorzystanego potencjału tkwiącego w kontekstualizmie<sup>176</sup>. „Wolność i ograniczenie” prowokuje także pytanie, zważywszy na miejsce ekspozycji, nie tyle o sens sztuki w ogóle, bo to brzmiałoby

---

<sup>174</sup> J.Busza, *ibid.*, s.60.

<sup>175</sup> Por. katalog towarzyszący wystawie Małe Archiwum.

<sup>176</sup> Oczywiście, potencjał kontekstualizmu tkwi nie w teorii ale w jej praktycznych konsekwencjach, pisał o tym J.Busza: „Po lekturze prac strukturalistów i semiotyków ze strony sztuki kontekstualnej wieje nudą i wtórnością. Można mieć żal pod adresem gnuśnej i chyba niekompetentnej krytyki, że w swoim czasie nie uświadomiła

cokolwiek banalnie, co raczej pytanie o społeczne funkcje fotografii, które gdzieś w ferworze fotomedializmu z jednej i tendencyjnego reportażu z drugiej zostały zapomniane. Świdziński stawia także pod znakiem zapytania sens prób rozgrzeszania siebie nawzajem jak ta podjęta przez Jerzego Buszę, by zostać przy znanym już nazwisku, który argumentował, że „niemoc fotografii wynika z określonych układów, sytuacji w której się znajdujemy, a nie z winy twórców”<sup>177</sup>.

Wydarzeniami, którymi zakończymy charakterystykę działalności Małej Galerii w przedziale czasowym 1982-1985, są dwie akcje członków grupy „Łódź Kaliska gt”. Pierwszy w kolejności chronologicznej jest happening „Pojazd” z 31 lipca 1984 roku, natomiast druga jest „Aukcja” zorganizowana przez Adama Rzepeckiego i Jacka Kryszkowskiego 22 kwietnia 1985 roku. Podobnie jak Jan Świdziński członkowie grupy Łódź Kaliska z Małą Galerią związali się jeszcze przed stanem wojennym, jednak w przeciwieństwie do autora kontekstualizmu nie brali oni udziału w nadawaniu ostatecznego kształtu powstałej w 1977 roku galerii. Tym samym Łódź Kaliska stanowi doskonały przykład potwierdzający tezę o otwartości galerii na nowe tendencje, które nie tylko przekraczają post-konceptualizm, ale także z fotografią, nawet poszukującą, nie mają zbyt wiele wspólnego.

Happening „Pojazd”, na który składało się wspólne tworzenie przez artystów tytułowego pojazdu oraz zakończona rozbiciem i zniszczeniem dzieła przejażdżka po chodniku przed Małą Galerią, podobnie jak opisana w poprzednim rozdziale „Samoidentyfikacja” Ewy Partum poddał próbie definicję miejsca. Z jednej strony proces tworzenia, któremu towarzyszyła regulaminowo zawieszona ekspozycja, odbywał się w czterech ścianach galerii, z drugiej strony właściwy happening miał miejsce w przestrzeni do

---

Janowi Świdzińskiemu, że zjawisko sztuki kontekstualnej jest mimo wszystko mariażem epigoństwa i eklektyzmu. [...] Najciekawsze okazały się konsekwencje praktyczne sztuki kontekstualnej.” J.Busza, *ibid.* s.52.

<sup>177</sup> J.Busza *Krótką historią fotografii w Polsce 1945-1985*, w: ‘Z perspektywy czterdziestolecia. Fotografia polska - 1945 - 1985’, materiały sympozjum XV Konfrontacji Fotograficznych w Gorzowie Wlkp. w dniach 10-12 maja 1985 roku, Gorzów Wielkopolski 1985, s.91.

galerii nie należącej. Katastrofa pojazdu prowadzonego przez Adama Rzepeckiego (przy pomocy kolegów z grupy) obserwowana była przez publiczność zgromadzoną *przed* galerią, a więc w przestrzeni publicznej - nie na strychu, ani w żadnym mieszkaniu prywatnym zapewniającym kameralną i ekskluzywną atmosferę, lecz wprost na Placu Zamkowym. Widać więc wyraźnie, że pomimo „przyznania priorytetu twórczości opartej na obrazie fotograficznym stanowisko animatorów galerii [czyt. Marka Grygła]” pozostało „kontrowersyjne”. Oczywiście ten i inne happeningi Łodzi Kaliskiej były fotografowane, aby później na bazie tych zdjęć stworzyć „regulaminowe” katalogi, notabene o dużej wartości artystycznej.

Kończąc opis „Pojazdu” warto zwrócić uwagę na ironiczny, ale też polityczny wymiar happeningu widoczny wyraźnie w stworzonym *post factum* katalogu, gdzie fotografie skonstruowanego naprędce z drutów i podwozia od wózka dziecięcego „pojazdu” Łodzi Kaliskiej zostały zestawione ze zdjęciem najnowszego modelu Mercedesa, niedoścignionego symbolu zamożności, prestiżu i władzy.

Kolejnym wydarzeniem, w którym wzięli udział związani z Łodzią Kaliską artyści była aukcja pod tytułem „Pozbędziemy się dzieł sztuki światowej i rodzimej”, o której w następujący sposób pisał Krzysztof Jurecki: „za symboliczne sumy sprzedawano autentyczne i podrobione dzieła wielu znanych artystów, a resztę niesprzedanych obiektów wg ich [tj. Adama Rzepeckiego i Jacka Kryszkowskiego] zapewnień wyrzucono do Wisły”<sup>178</sup>. Atak artystów na „Sztukę”, który według postulatów samego Kryszkowskiego był „pozbywaniem się zbędnego ‘bagażu sztuki’, jako rzeczy niepotrzebnej i prowadzącej do niemoralnego wyścigu po artystyczne laury” z naszego punktu widzenia jest raczej atakiem na instytucję

---

<sup>178</sup> K.Jurecki *Czy mamy jeszcze awangardę?* W: ‘Fotografii czas przeszły i teraźniejszy’, teksty referatów wygłoszonych w dniach 16-17 listopada 1990 roku w czasie sympozjum zorganizowane w Legnicy przez Polską Federację Stowarzyszeń Fotograficznych oraz teksty nie wygłoszone, nadesłane później, Legnica 1991, s.33.

galerii jako takiej, parodią sieci instytucji mniej lub bardziej związanych ze sztuką<sup>179</sup>. Oczywiście, historia miejsca w jakim aukcja się odbyła, przypomnijmy wspomniany wyżej „komercyjny” Salon Fotografiki, może również wpływać na interpretację happeningu.

Z powyższego opisu „Pozbywania się dzieł sztuki” wynika, wydawałoby się, że faktycznie „Łodzi Kaliskiej,” jak kilkanaście lat później mówił Adam Rzepecki, „nie były potrzebne galerie sztuki!”, i że w rzeczy samej „‘Strych’ był przeciwstawieniem galerii!”<sup>180</sup>. Jednolity obraz działań anty-oficjalnej Łodzi Kaliskiej burzy jedno spojrzenie do „Katalogu wystaw Małej Galerii”, które wystarcza, aby zauważyć, że obrazoburcza „Aukcja” była preludium do wystawy tegoż Rzepeckiego („Wystawa dla krasnoludków”, 23 kwietnia 1985). Ma jednak rację artysta mówiąc, że Łódź Kaliska galerii nie potrzebowała, bo w końcu czy aby na pewno Mała Galeria była zwykłą galerią?

Kluczem do rozwiązania zagadki „galeryjności” Małej Galerii wydaje się być kwestia „autonomii”. Autonomii samej galerii, jej kierownika oraz, co się z tym wiąże, autonomii sztuki w tym konkretnym MIEJSCU prezentowanej. Biorąc pod uwagę, co do tej pory zostało napisane, wydaje się, że wyniesioną z lat siedemdziesiątych niezależność (czyt. autonomię) udało się Małej Galerii zachować także w trudnych latach 80-tych. Środowiskowy charakter, niewielkie rozmiary i pomoc autorytetów miary Edwarda Hartwiga umożliwiły akcje takie jak wyżej opisane happeningi Łodzi Kaliskiej. Tym samym Mała Galeria mogła sobie pozwolić na „trzecią drogę” umiejętnie unikając uwikłania się po stronie „ścierających się racji zewnętrznego świata” - jak pisał Jerzy Busza. Osiągnięcie to nie lada, jeśli przypomnimy sobie zdanie Herberta Marcuse cytowanego przez Andrzeja Turowskiego, który pisał, że „likwidacja autonomii sztuki umożliwia przede wszystkim ‘włączenie jej do zespołu wartości

---

<sup>179</sup> Por. K.Jurecki, *ibid.*, s.32-33.

<sup>180</sup> Por. A.Szczerski, *ibid.*, s.82.

użytkowych’ i prowadzi do zwyrodnienia i przekształcania w ‘propagandową sztukę masową’”, czego, jeszcze raz to podkreślmy, galerii udało się uniknąć<sup>181</sup>.

### III — 3. HISTORIA MAŁEJ GALERII ZPAF : 1987-1990

*Program jest ten sam: dać wyraz nowym ideom*

*w sztuce najnowszej poprzez prezentację twórczości*

*niekonwencjonalnej i poszukującej, dla której*

*jednym z głównych mediów pozostaje fotografia*

*oraz techniki najbardziej do niej zbliżone*

– Marek Grygiel<sup>182</sup>

#### 1. „Świat fotograficzny stoi u progu rocznicy 150-lecia Fotografii”<sup>183</sup>

O ile wcześniej zdarzało się, że Związek popadał w mniejsze lub większe tarapaty finansowe, o tyle pod koniec lat 80-tych mamy do czynienia z prawdziwą katastrofą<sup>184</sup>.

Problemy z wypłacalnością ZPAF zaczęły się na dobre w 1985 roku, ale rosnący przez kolejne lata deficyt udawało się pokrywać na bieżąco z dochodów „Fotografiki”<sup>185</sup>. Brak zamówień

---

<sup>181</sup> Por. A.Turowski, *ibid.*, s.36.

<sup>182</sup> M.Grygiel *O małej fotografii*, w: ‘Biuletyn ZPAF’, numer specjalny pt. „Fotografia polska lat 1946-1986”. Materiały z sesji Instytutu Sztuki PAN zorganizowanej z okazji czterdziestolecia ZPAF w dniach 12-13 lutego 1987 roku, część I, s.160.

<sup>183</sup> *O MODELU ZPAF, ciąg dalszy dyskusji zapoczątkowanej na Walnym Zjeździe ZPAF (15-27.III.1988) Wystąpienie Prezesa ZG ZPAF [Pawła Pierścińskiego – przyp. aut.] na 130 Plenum Zarządu Głównego Związku Polskich Artystów Fotografików w dniu 14 grudnia 1988.* W: ‘Biuletyn ZPAF’ nr 97, marzec 1989, s.12.

<sup>184</sup> Por. Biuletyn ZPAF nr 98, październik 1992. W tym rozliczeniowym numerze, poza opisem dramatycznych kolei losów ZPAF, znaleźć można unikalną listę malwersacji, których ofiarą padł nie przygotowany do nowej rzeczywistości polityczno-ekonomicznej Związek Polskich Artystów Fotografików.

<sup>185</sup> Por: „Dochody Związku wzrosły od roku 1985 do roku 1987 /w zaokrągleniu do 1 mln/ z 18 do 25 mln zł, [...] ale i koszty z 23 do 39 mln zł; niedobory pokrywał z nadwyżką zysk netto z ‘Fotografiki’”, *Informacje*

dla członków ZPAF, od realizacji których pobierano „dobrowolny” podatek na utrzymanie instytucji, był zaledwie jedną z przyczyn kryzysu. Nieuchronną zapaść źle zorganizowanej instytucji przyspieszyły również biurokracja i tzw. „niegospodarność”<sup>186</sup>. Właśnie w wyniku kardynalnych błędów ZG ZPAF, na czele którego od marca 1988 roku stał prezes Paweł Pierściński, Związek znalazł się na skraju bankructwa.

Mała Galeria ZPAF, jak się okazało później, miała również ponieść konsekwencje polityki finansowej Związku. Kryzys spowodowany wygórowanymi, delikatnie rzecz ujmując, ambicjami ówczesnego zarządu doprowadził pośrednio do prawdziwej „wojny” między Związkiem a Małą Galerią. W konflikcie, który w przeciwieństwie do próby „zamachu” z 1982 roku jest wyjątkowo dobrze udokumentowany, finanse były jedną z ważniejszych, ale nie jedyną kartą przetargową<sup>187</sup>. W rzeczy samej chodziło o wzmiankowany już spór o fotografię, i sztukę w ogóle.

Z dzisiejszej perspektywy wydaje się, że stan wojenny wymusił na obu zwaśnionych stronach, artystach i „profesjonalistach” (czyt. rzemieślnikach), zawarcie rozejmu<sup>188</sup>. Swego rodzaju katalizatorem w „wojnie”, która rozgorzała na nowo w drugiej połowie dekady lat 80-

---

*bieżące ZG ZPAF*, w: 'Biuletyn ZPAF' nr 95, marzec 1988, s.4; oraz szczegółowe raporty z drugiej połowy kadencji prezesa Voelnagela, *ibid.*, s.51-55.

<sup>186</sup> O skali biurokracji świadczyć może fakt zatrudniania przez liczący niespełna 500 członków Związek 42 [sic!] pracowników - po reformie liczba etatów zmniejszyła się do pięciu. Płace pracowników w tym okresie były najważniejszą pozycją po stronie wydatków w budżecie ZPAF. Zwlekaniu z reformą Związek prawie przypłacił swoim istnieniem, por. raport o stanie finansów ZPAF przedstawiony przez Stanisława Fitaka, w: 'Biuletyn ZPAF', nr 98, październik 1992, s.12-13.

<sup>187</sup> W uzasadnieniu decyzji o likwidacji autonomii Małej Galerii, jaką było zawieszenie wystawy E.Kupieckiego, prezes Pieńkowski pisał: „Mała Galeria posiada niewykorzystane zaplecze i etaty. Budżet Małej Galerii jest sztucznie zaniżony, przynajmniej połowa wydatków jest ukryta w budżecie Zarządu Głównego [...] Połączenie funduszy Okręgu i Małej Galerii wspólna praca pracowników etatowych, wsparta działaniem społecznym członków Okręgu zabezpieczyłyby byt i działalność tej zasłużonej placówki awangardowej”, w: 'Biuletyn ZPAF', nr 98, październik 1992, s.78.

<sup>188</sup> W kolejnej rundzie pojedynku frakcja „rzemieślników”, lub „fotografów-profesjonalistów”, jak nazywa ich prezes Pierściński, miała wyraźną przewagę nad fotografami awangardowymi. „Żyjemy w czasach trudnych, a przez to szczególnie ciekawych,” mówił prezes Pierściński odnosząc się do sytuacji w kraju i wewnątrz ZPAF, „Fascynuje mnie obserwacja, jak wraz z wpływem lat zmienia się model naszego Związku. Z zawodowo – twórczego, określonego w takiej formule przez jego założycieli, do zawodowego związku fotografów-profesjonalistów. Proces ten jest przyczyną wielu napięć”, w: 'Biuletyn ZPAF' nr 96, lipiec 1988, s.9 – punkt trzeci wystąpienia inauguracyjnego prezesa Pierścińskiego pt. „Model ZPAF”. Wprawdzie dalej prezes konkluduje, że „za wszelką cenę należy utrzymać twórczo-zawodowy model naszego Stowarzyszenia [gdyż

tych, obok czynników zewnętrznych, takich jak zmiany polityczne i gospodarcze w kraju, okazały się „Obchody 150-lecia Fotografii”. Zaplanowane z prawdziwie *peerelowskim* rozmachem uroczystości miały stać się wizytówką nowego zarządu, a stały się jedną z największych porażek w historii Związku Polskich Artystów Fotografików<sup>189</sup>.

## 2. „Nadszedł czas zrezygnowania z bloków, ugrupowań i koterii”<sup>190</sup>

Prezes Pierściński, podobnie jak dziesięć lat wcześniej prezes Figlarowicz, był „człowiekiem z zewnątrz” (przyjechał z Kielc), i podobnie jak on miał zjednoczyć skłócone środowisko<sup>191</sup>. Symbolem owego zjednoczenia miała być właśnie okrągła rocznica 150-lecia fotografii przypadająca na rok 1989. Na realizację swoich projektów Zarząd Główny otrzymał od Ministerstwa Kultury i Sztuki „symboliczną” dotację w wysokości 150 milionów złotych, i wydawać by się mogło, że dla wszystkich starczy...<sup>192</sup>

---

jedynie] dwoisty model naszego Związku zapewnia nam przetrwanie trudnych czasów”, to przyszłe działania pokażą, że w oczach ZPAF „postawa profesjonalisty zdobywać [będzie] coraz większe uznanie”, *ibid.*, s.10-11.

<sup>189</sup> Jednym z objawów „Jubileuszu 150-lecia” miała być olbrzymia makieta aparatu fotograficznego („ponadnaturalnej wielkości kamera fotograficzna /kilkanaście metrów długości – model w częściach do montażu i malowania/”, czytamy w „Scenariuszu Obchodów”) ustawiona przed Pałacem Kultury i Nauki w Warszawie, miejscem, gdzie miał odbyć się kluczowy dla obchodów Kongres Fotografików Polskich. Śladem po Kongresie, który się nigdy nie odbył, są dziesiątki nigdy nie doręczonych listów z przeprosinami prezesa, który każdego uczestnika z osobna powiadamiał o fiasku przedsięwzięcia. Kongres nie odbył się z powodu „niewielkiej ilości zgłoszeń uczestnictwa”. Por. materiały archiwalne ZPAF m.in.: P.Pierściński *Pismo zawiadamiające o odwołaniu Kongresu Fotografów Polskich*; P.Pierściński *Scenariusz prac plastycznych projektowanych do wykonania...*; P.Pierściński *Do członków Ogólnopolskiego Komitetu Organizacyjnego Obchodów 150-lecia Fotografii*, i inne.

<sup>190</sup> *Wystąpienie Prezesa ZPAF, kol. Pawła Pierścińskiego na Walnym Zjeździe*, w: ‘Biuletyn ZPAF’ nr 96, lipiec 1988.

<sup>191</sup> O tym, że konflikt wewnątrz związku przybierał charakter „wojny wszystkich z wszystkimi” świadczyć może wypowiedź inauguracyjna prezesa Pierścińskiego. Mówił on między innymi, co następuje: „Słyszałem wypowiedzi, że w naszym Związku nasila się konflikt pokoleń, że do głosu dochodzi konflikt postaw artystycznych /tradycja kontra nowoczesność/, że wreszcie mamy do czynienia z konfliktem stolica – prowincja [...] Ponad te środowiskowe niesnaski wybija się konflikt obejmujący wszystkie wymienione uprzednio grupy antagonistów i określający najbardziej charakterystyczne cechy naszej zbiorowości. Jest to konflikt postaw: artystycznej i profesjonalnej”, w: ‘Biuletyn ZPAF’ nr 96, lipiec 1988, s.9.

<sup>192</sup> Por: „Projekt uchwały na progu jubileuszu 150-lecia fotografii”, w: ‘Biuletyn ZPAF’ nr 97, marzec 1989, s.16; „Kronika”, *ibid.* s.47-8. Aby zobrazować wielkość ministerialnej dotacji wystarczy przedstawić budżet Małej Galerii na rok 1988, który zamknięty został w 1,200,000 złotych, a całego ZPAF (z wszystkimi okręgami,

Indolencja Zarządu ZPAF nie jest wprawdzie tematem poniższej pracy, ale dotyka, niestety, spraw Małej Galerii. „Otrzymana w 1988 roku dotacja budżetowa,” mówił w swoim sprawozdaniu reprezentujący Radę Artystyczną ZPAF Andrzej Lachowicz, „została całkowicie zmarnotrawiona na pozbawione sensu posiedzenia Komitetu Obchodów Jubileuszu 150-lecia Fotografii, chybione publikacje z tej okazji mające dziś wartość makulatury, kiepskie medale i katastrofalny w swoim pomysle Kongres Fotografów Polskich, który wiele kosztował, ale za to się nie odbył”<sup>193</sup>. Jubileusz, który okazał się finansową pułapką, zmusił Związek do szukania oszczędności. W pierwszej kolejności pozbyto się części obowiązków przerzucając je na barki usamodzielnionych z myślą o tym oddziałów regionalnych. Taką niezależność zyskał także Okręg Warszawski, na którego czele stał w owym czasie prezes Romuald Pieńkowski. Niezależnemu od centrali Okręgowi spieszno było do realizacji własnych partykularnych interesów i ambicji artystycznych. W kwietniu 1989 roku sukcesem zakończyły się starania o godny Zarządu lokal i salę wystawową jednocześnie. Nową siedzibą Zarządu Okręgu Warszawskiego ZPAF stała się... Mała Galeria.

Wprawdzie w punkcie 11 uchwały 131 Plenum ZG ZPAF z dnia 7 kwietnia 1989 roku wyraźnie napisano, że warunkiem przejęcia Małej Galerii przez Okręg Warszawski jest zachowanie jej programu, to jednak nowi właściciele miejsca, o czym szerzej za chwilę, krępujący przepis potraktowali dosyć arbitralnie.

Wydaje się, że do podjęcia działań mających na celu odebranie Małej Galerii autonomii przez Okręg Warszawski decydujące znaczenie miał wyjazd 4 lutego 1989 roku jej kierownika, Marka Grygla, do Stanów Zjednoczonych<sup>194</sup>. Odpowiedzialny za realizację

---

galeriami etc.) w trochę ponad 53 milionach złotych. Wszystkie dane liczbowe za „Projekt preliminarza budżetowego ZPAF na rok bieżący”, w: Biuletyn ZPAF nr 97, marzec 1989, s.50.

<sup>193</sup> *Sprawozdanie Rady Artystycznej – przedstawił Andrzej Lachowicz*, w: ‘Biuletyn ZPAF’, nr 98, s.18. Dalej autor pisze: „Aby lepiej zrozumieć, jak wielką stratę poniósł Związek marnotrawiąc tę dotację trzeba, stosując wskaźnik inflacyjny powiedzieć, że w obecnych warunkach suma ta wynosi ponad 3 miliardy złotych [1992 rok - przyp. aut.]. Pamiętać musimy, że koszty druku, materiałów i usług wzrosły do cen światowych i przekraczają wskaźnik inflacyjny.”

<sup>194</sup> Marek Grygiel przebywał za granicą między 4 lutego 1989 a 26 sierpnia 1989 roku.



programu pod jego nieobecność Jacek Malicki nie tylko nie posiadał równego mu autorytetu, ale także, przy wszystkich swych zdolnościach, łatwo wchodził w konflikt z członkami Związku<sup>195</sup>. Zachęteni nieobecnością Marka Grygla urzędnicy przystąpili do zawłaszczenia „zasłużonej placówki”, jak Małą Galerię określił sam Pieńkowski. Warto dodać, że Mała Galeria znalazła się w rękach urzędników i fotografów jednocześnie - fotografów, warto dodać, *nie-awangardowych*. Jest to o tyle istotne, że galeria, która była dotychczas poza zasięgiem ambicji artystycznych tej frakcji, w razie utrzymania dotychczasowego profilu niedostępną by pozostała<sup>196</sup>.

Jacek Malicki uprzedzony o planach Zarządu zmienił, dzień przed planowanym na 11 maja 1989 roku „atakem”, umieszczoną w drzwiach galerii kłódkę<sup>197</sup>. Tym samym członkowie ZPAF, którzy przybyli nazajutrz rano do Małej Galerii z zamiarem usunięcia programowej wystawy i zawieszenia własnej, zmuszeni zostali do użycia siły. Inaczej rzecz ujmując, Edmund Kupiecki wraz z kolegami, po uzyskaniu pisemnej zgody od prezesa Pieńkowskiego, włamał się do galerii i zawiesił swoje zdjęcia<sup>198</sup>. Artyści związani z Małą Galerią, którym przyszło zmierzyć się z tą „jubileuszową” wystawą (wydrukowano nawet oficjalne zaproszenia na jej otwarcie), słusznie uznali, że mają do czynienia z próbą likwidacji miejsca w jego dotychczasowym kształcie, zarówno artystycznym, jak i personalnym<sup>199</sup>.

---

<sup>195</sup> Jacek Malicki był zatrudniony w galerii od stycznia 1988 do stycznia 1990 roku.

<sup>196</sup> Ogólnie rzecz ujmując, można powiedzieć, że Mała Galeria dostała się w ręce jednej z grup (frakcji) fotografów niechętnych sztuce przez nią prezentowanej.

<sup>197</sup> Malicki interweniował także na łamach prasy nazywając w ‘Kulturze’ akcję wymierzoną w Małą Galerię „zakusami dobrych wujków, w osobach kilku aktywistów z okresu sztuki sterowanej politycznie a doraźnie”. Por. J.Malicki, *Mała Galeria i...w: 'Kultura'*, 31 maja 1989, s.13.

<sup>198</sup> W „Oświadczeniu” prezesa Pieńkowskiego z 11 maja 1989 roku czytamy: „W związku z faktem, że wystawa pana E.Kupieckiego nie jest przewidziana w planie wystaw Małej Galerii oraz, że 131 Plenum ZG ZPAF uchwaliło nie wprowadzanie zmian w programie Małej Galerii /punkt 11 uchwały:... z zachowaniem dotychczasowego programu Małej Galerii./ oświadczam, że wystawę w czasie jej trwania i jej bezpieczeństwo biorę na swoją odpowiedzialność [podpis]”, dokument z Małego Archiwum.

<sup>199</sup> Wart odnotowania jest fakt, że wystawa Edmunda Kupieckiego „Serce Marszałka” była pokazywana już wcześniej. „12 maja 1986 roku,” jak pisał recenzent *Fotografii*, „o godz. 12 – dokładnie w pięćdziesiątą rocznicę tamtych wydarzeń — otwarto w Sali Zielonej siedziby ZPAF pokaz zatytułowany ‘Pogrzeb serca Józefa Piłsudskiego w Wilnie’. Autorem cyklu zdjęć o bardzo dużych walorach dokumentu historycznego jest Edmund Kupiecki, który obchodził w tymże roku pięćdziesięciolecie pracy twórczej, a przedstawione na pokazie fotografie należą do jego pierwszych młodzieńczych prac”, w: ‘Fotografia’ nr 1 (43) 1987, s.49.

Zorganizowana przy pomocy przebywającego za granicą Marka Grygla akcja protestacyjna pokazała, jak zwarte jest środowisko galerii. „Apel!” Józefa Robakowskiego podpisało wielu artystów, krytyków, bądź po prostu sympatyków Małej Galerii, część wystosowała oddzielne listy protestacyjne<sup>200</sup>. Wśród protestujących znaleźli się między innymi: Jerzy Busza<sup>201</sup>, Jolanta Ciesielska, Krzysztof Gierałowski, Jaromir Jedliński, Krzysztof Jurecki, Marek Konieczny, Janina Ładnowska, grupa Łódź Kaliska, Antoni Mikołajczyk, Stefan Morawski, Andrzej Mroczek, Anda Rottenberg (w imieniu Polskiej Sekcji AICA), Adam Sobota, Bożenna Stokłosa, Jan Świdziński i inni<sup>202</sup>.

Wobec powyżej opisanego przebiegu zdarzeń, poświadczonych dokumentami, trudno jest wierzyć zapewnieniom prezesa Pieńkowskiego, który *ex post* pisał, że „postanowiliśmy [Zarząd Okręgu Warszawskiego] wszystkie propozycje zmian omówić i przeprowadzić po powrocie z zagranicy kierownika galerii. Niestety,” kontynuował prezes, „podjęto szeroko zakrojoną akcję przeciwko tej uchwale [o oddaniu galerii Okręgowi – przyp. aut.]

---

<sup>200</sup> Akcję protestacyjną podzielić można na kilka etapów. Część członków ZPAF zgłosiła już po głosowaniu na 131 Plenum ZG ZPAF *votum separatum* wobec decyzji zarządu, „Apel!” Józefa Robakowskiego z 20 kwietnia dotyczy także tej uchwały, którą odebrano jednoznacznie jako decyzję o zamknięciu Małej Galerii - placówka miała zostać przekształcona na siedzibę (czyt. biura) Okręgu. Część odpowiedzi na „Apel!” pochodzi z drugiej połowy maja, po incydencie z kłódką i zawieszeniu 11 maja 1989 roku wystawy E.Kupieckiego, kolejny etap stanowi protest przeciwko tej ingerencji (List Rady Programowej Małej Galerii, list Jacka Malickiego, Janusza Szczuckiego i inne). Wydaje się, że momentem przełomowym jest wznowienie programowej działalności galerii wystawą Zofii Kulik „Idiomy socwiecza”, którą otwarto 23 maja 1989 roku. Istotną cezurą jest również zawieszenie działalności przez ZG OW ZPAF w lipcu 1989 roku, które *de facto* oznaczało zamrożenie korzystnej dla galerii sytuacji do czasu przyjazdu kierownika we wrześniu 1989 roku. Można, więc postawić tezę, że zwycięstwo środowiska Małej Galerii ZG OW ZPAF potraktował jako swego rodzaju *votum* zaufania ze strony członków Związku w ogóle. Prezes Pieńkowski w następujących słowach uzasadniał swoją decyzję: „Mając na uwadze, że Okręg Warszawski stanowiący połowę członków Związku reprezentowany jest w Zarządzie Głównym jednym głosem oraz, że nasze zabiegi o jakiegokolwiek pomieszczenie [czyt. przejęcie Małej Galerii] zostały odrzucone uznaliśmy, że nie możemy działać skutecznie [...] i postanowiliśmy zrezygnować z pełnionych funkcji.” W: ‘Biuletyn ZPAF’, nr 98, s.78. Wyraźnie z wypowiedzi prezesa widać, że walka toczyła się o władzę, która chciała mieć swój wyraz w siedzibie i miejscu, gdzie prace pokazywaliby artyści z nią związani, np. Edmund Kupiecki. Tezę taką potwierdza rezygnacja Jałosińskiego z funkcji wiceprezesa: „kol. Jałosiński złożył rezygnację z funkcji wiceprezesa i wycofał się z pracy w zarządzie wobec niemożności pozyskania lokalu [czyt. Małej Galerii] i braku możliwości dalszego prowadzenia działalności wystawienniczej [porażka inicjatywy „Serca Marszałka” E.Kupieckiego]”, *ibid.*, s.77.

<sup>201</sup> Busza, świadek obu prób likwidacji galerii (1982, 1989) zaznaczył ich związek w swoim liście pisząc jednocześnie, że „wówczas [w czasie trwania stanu wojennego – przyp. aut.] to jest w czasie ogólnonarodowego szoku aberracyjne decyzje likwidatorskie, aczkolwiek nikomu nie przynosiły szacunku, to przynajmniej dawały się jeszcze jakoś usprawiedliwić, - niepewnością jutra, poziomem strachu etc.” List Buszy w całości przedrukowany jest w Aneksie poniższej pracy.

<sup>202</sup> Wybór listów w Aneksie poniższej pracy.

przekraczając fakty pomawiając Zarząd Okręgu o chęć likwidacji 'Małej Galerii'. Posunięto się nawet do prowokacji ze zmianą kłódki, aby wywołać skandal. To zaciętrzewienie wyrządziło Związkowi [sic!] wiele szkody, gdyż rozwój sytuacji wskazuje, że 'Mała Galeria' może podzielić los innych placówek, którym zabraknie funduszy na utrzymanie." Z dzisiejszej perspektywy wydaje się, że przy wszystkich swoich dobrych chęciach Zarząd Okręgu wybrał dość nietypową formę „pomocy” podległej sobie placówce.

Cała opisana wyżej sytuacja, w centrum której znalazła się Mała Galeria, skłania do refleksji nad rolą, jaką przyszło odegrać Związkowi wobec podległej mu placówki. Z jednej strony mamy ustne zapewnienia o wspieraniu działalności artystycznej i różnego rodzaju „apele o wzmożoną twórczość”, a z drugiej strony działania tych samych ludzi, tym razem występujących w roli nieprzejednanych urzędników, których postawę określić można, co najmniej jako nieprzychylną galerii<sup>203</sup>. Z tego wniosek, że ZPAF galerię traktował jako zło konieczne i pewnego rodzaju legitymację poświadczającą „twórczy” charakter Związku. Legitymację, warto dodać, którą Związek chętnie byłby złożył.

Istotnym aspektem konfliktu, którego galeria była jedną ze stron, jest fizyczna nieobecność Marka Grygla w momencie ataku niechętnych miejscu fotografów. Z jednej strony, o czym była już mowa, nieobecność mogła sprowokować próbę zamachu na autonomię placówki. Z drugiej strony, jeśli spojrzeć przez pryzmat faktycznego zwycięstwa galerii i jej środowiska, nieobecność autora, i jego ograniczona do pewnego stopnia rola w

---

<sup>203</sup> „Wielcy twórcy naszej fotografii zapominają o podstawowym obowiązku,” pisał prezes Paweł Pierściński, „Nie powstają obrazy 'światłem malowane'. Nie szanujemy się sami [...] Lekceważymy sygnały o złej sytuacji w twórczości fotograficznej [...] Sprzeciwiamy się rozwinięciu ilości i poprawie jakości faktów artystycznych. Wzbraniamy się przed dołożeniem własnej części do dorobku kultury narodowej [...] Proponuję zmianę tej niekorzystnej sytuacji. Oczekuję pełnej mobilizacji całego środowiska, jednostek organizacyjnych naszego Związku oraz wszystkich artystów fotografików. Apeluje: własną pracą twórczą manifestujemy nasz związek ze sztuką fotograficzną. Obiecuję, że Władze [sic!] ZPAF wspierać będą wszystkie inicjatywy twórcze i rozwijać formy służące promocji fotografii...”, P.Pierściński *O modelu ZPAF*, w: 'Biuletyn' nr 97, marzec 1989, s.15-16. Por. także *Projekt uchwały na progu Jubileuszu 150-lecia Fotografii*, ibid., s.16.; P.Pierściński *Stan polskiej fotografii w Roku Jubileuszowym*, ibid., s.17-28. Właściwie wszystkie ogłoszone w tym czasie wystąpienia rysują przed czytelnikiem (członkiem ZPAF) wizję Jubileuszu i świetlanej przyszłości polskiej fotografii, jednocześnie nacisk położony jest na „twórczość” i sztukę, czyli owe „obrazy światłem malowane”.

obronie miejsca, dowodzą żywotności instytucji, a raczej żywotności kontaktów między galerią a środowiskiem z nią związanym. Galeria tzw. „autorska” to, jak się okazuje, nie tylko autor, a raczej związane z jego pomocą z określonym miejscem środowisko artystyczne.

### 3. „Związkowi nie są potrzebne postawy poszukujące i twórcze”<sup>204</sup>

Kilku zdań komentarza wymaga reakcja środowiska Małej Galerii na wieść o próbie likwidacji placówki. Likwidacji, która jak wynika z wyżej przytoczonych faktów, pozostała w sferze niezrealizowanych planów głównie dzięki protestom tegoż środowiska.

„Apel!” autorstwa Józefa Robakowskiego, który rozesłano do mniej lub bardziej związanych z galerią osób, jest w omawianym sporze ze Związkiem dokumentem zasadniczym<sup>205</sup>. Autor podkreśla w swoim tekście rozbieżność ZPAF na „FOTOGRAFIKÓW”, którym chodzi o „rzeczywistą pracę artystyczną”, i na „FOTOGRAFÓW”, którym z kolei chodzi o pieniądze. Można uznać, że podział wprowadzony przez Robakowskiego pokrywa się mniej więcej z systematyką Bożenny Stokłosy, która przeciwstawiała, przypomnijmy, formacjom „o ideowo-artystycznej orientacji celów” formacje o „orientacji rzeczowej”<sup>206</sup>. Istotne, że Robakowski zderza wzmiankowany już „Jubileusz 150-lecia”, i wszystkie towarzyszące mu zapewnienia o artystycznych aspiracjach ZPAF, z praktyką, która polega na zamykaniu miejsca faktycznie ze sztuką związanego. Jednak Mała Galeria, jak wynika z „Apelu!” Robakowskiego, nie jest miejscem, którego warto bronić jedynie dla samej idei walki ze skostniałym Związkiem. Robakowski widzi sens obrony miejsca zasłużonego dla sztuki, które może pochwalić się pewnymi osiągnięciami – opisuje więc galerię, jako

---

<sup>204</sup> Fragment „Apelu!” Józefa Robakowskiego, który w całości znajduje się w Aneksie.

<sup>205</sup> Józef Robakowski opublikował *Apel!* w zawierającej materiały dotyczące własnej działalności „Teczce nr XIV /druki ulotne/ 1980-1992” na stronie 69. Artysta opatrzył *Apel!* Następującym komentarzem: „Na apel ten odpowiedziało wielu artystów, naukowców i historyków sztuki. Mała Galeria pracuje dalej...”.

<sup>206</sup> Por. rozdział pierwszy poniższej pracy.

„wzorowo prowadzoną przez historyka sztuki Marka Grygla placówkę szczycącą się w ubiegłym roku 100-tną wystawą, dużym sumiennie prowadzonym archiwum, kontaktami zagranicznymi i wysmienitą opinią artystów i specjalistów”. Przytoczone przez Robakowskiego argumenty nie wymagają komentarza, i to stanowi o ich, a raczej galerii, sile.

Anna Bohdziewicz, w owym czasie Sekretarz Prezydium ZG ZPAF, pisząc, jak głosi dopisek pod listem „ze szpitalnego łóżka, czwarty dzień po operacji”, ujawnia kulisy decyzji o przekazaniu Małej Galerii Okręgowi. Z jej listu wynika, że problem dyskutowany był „wielokrotnie na zebraniach Prezydium, a także na ostatnim Plenum [tym, na którym uchwalono przekazanie galerii OW ZPAF – przyp. aut.]”. Bohdziewicz wyrażając po raz kolejny swój sprzeciw pisze, że decyzję, która zapadła „minimalną większością głosów” należy cofnąć, choćby ze względu na nieobecność kierownika Małej Galerii<sup>207</sup>. Z tekstu jasno wynika, kto konkretnie zainteresowany był galerią. „Okręg Warszawski,” pisze Bohdziewicz, „ustami swego Prezesa [Romualda Pięnkowskiego – przyp. aut.] twierdzi, że nic w programie i działalności Małej Galerii nie ulegnie zmianie. Jest to oczywiście niemożliwe – w okręgu Wwskim [sic!] zbyt wielu jest zdecydowanych wrogów tej Galerii. Miejsce unikalnego archiwum zajmą papiery i dokumenty Okręgu Warszawskiego. Biurokracja więc wyprze sztukę...”

Z kolei Antoni Mikołajczyk, w swoim liście do prezesa Pierścińskiego, zwraca uwagę na istnienie rozłamu wewnątrz Związku dodając, że „osobiście go poznał od początku lat 70-tych, od wystawy fotografii poszukujące”<sup>208</sup>. Spojrzenie Mikołajczyka jest o tyle ciekawe, że nawiązuje on nie tylko do historii samego ZPAF, ale i do historii sztuki polskiej w ogóle. Artysta komentując fakt zamknięcia galerii porównuje go do decyzji ministra Sokorskiego o

---

<sup>207</sup> Podejmowanie podobnej decyzji pod nieobecność kierownika Bohdziewicz określa jako „nieeleganckie i nielojalne”. List w Małym Archiwum.

<sup>208</sup> „Rozłam”, „różnice interesów artystów i ‘profesjonalistów’”, „komercjalizacja ZPAF”, „rezygnacja Związku z aspiracji artystycznych” to sformułowania powtarzające się w większości nadesłanych do prezesa Pierścińskiego

wydaleniu z uczelni Władysława Strzemińskiego - to „decyzje, które jeszcze po wielu latach są powodem do uczucia wstydu i zażenowania dla przyszłych pokoleń”, pisze Mikołajczyk.

Innym ważnym dokumentem pozwalającym poznać przyczyny i tło konfliktu jest list, jaki wystosowała Rada Programowa Małej Galerii do Rady Artystycznej ZPAF<sup>209</sup>. Tekst, który odróżnia się od pełnych emocji listów artystów wyważonym tonem i rzeczową, prawniczą argumentacją, zwraca uwagę na sprzeczność między uchwałą 131 Plenum ZG ZPAF, której punkt 11 mówi o przekazaniu Małej Galerii Okręgowi Warszawskiemu „z zachowaniem dotychczasowego programu” galerii, a żądaniem prezesa Pieńkowskiego, wiceprezesa Jałosińskiego i kol. Kupieckiego zmierzającymi do „powieszenia w Małej Galerii w dn. 11 maja wystawy p.t. Serce Marszałka”. Z listu dowiadujemy się, że wyżej wymienieni „używają argumentów politycznych i statystycznych /duża frekwencja/”. Odpowiedź Rady Artystycznej ZPAF jest jednoznaczna: Rada jednogłośnie popiera protest Andrzeja Lachowicza i Zdzisława Pacholskiego zgłoszony na 131 Plenum wobec uchwały dotyczącej zmiany statusu Małej Galerii ZPAF oraz uznaje wystawę „Serce Marszałka” za sprzeczną z postanowieniami Plenum<sup>210</sup>. Wyciągając wnioski z zaistniałej sytuacji Rada „stanowczo domaga się anulowania uchwały 131 Plenum /pkt.11/ i powrotu Małej Galerii do statusu sprzed 7 kwietnia 1989 r.”<sup>211</sup>. Żądaniom Rady stało się zadość.

---

protestów. Częstotliwość, z jaką występuje w tej unikatowej korespondencji motyw „rozłamu” może świadczyć jedynie o tym, jak głęboko zakorzeniony był to podział.

<sup>209</sup> List „Do Rady Artystycznej ZPAF” z dnia 9 maja 1989 roku podpisał między innymi Edward Hartwig i Zygmunt Rytka, Małe Archiwum.

<sup>210</sup> Por. treść informacji przesłanej przez RA ZPAF obu stronom sporu z datą 2 czerwca 1989 roku, Małe Archiwum.

<sup>211</sup> Fragment informacji Rady Artystycznej ZPAF z dnia 2 czerwca 1989 roku, Małe Archiwum.

#### 4. „Dziesięć lat poszukiwań”<sup>212</sup>

Przedział czasowy 1987-1990 pod względem artystycznym można uznać za prostą kontynuację tendencji obecnych w pracach artystów Małej Galerii wcześniej. Kontynuacja linii neo-awangardowej jest jedynie na pierwszy rzut oka „prosta”, należy też cały czas mieć w pamięci trudności natury instytucjonalnej, jakie towarzyszyły próbom (udanym) zachowania eksperymentalnego charakteru galerii.

Mała Galeria, która zwycięsko wyszła z próby, jaką była kilkunastomiesięczna przerwa na remont, obchodziła w grudniu 1987 roku dziesiątą rocznicę swojej działalności. Jubileusz ten, w przeciwieństwie do wyżej opisanych perypetii z obchodami rocznicy „150-lecia Fotografii”, był okazją do skromnego podsumowania dotychczasowej działalności galerii, pokazania osiągnięć galerii jako instytucji oraz, co istotniejsze, dorobku związanego z nią środowiska.

„Kolekcja”, czyli „wystawa specjalna zorganizowana dla uczczenia 10-lecia Małej Galerii”<sup>213</sup>, była jedną z przewidzianych na rok 1987 wystaw, a jej wyjątkowość polegała na otwartym, by nie powiedzieć demokratycznym, charakterze ekspozycji. „W maju br. [1987] zwróciliśmy się,” pisał w katalogu wystawy kurator Marek Grygiel, „do wszystkich wystawiających do tej pory w Małej Galerii (wyjawszy trzy zmarłe w międzyczasie osoby oraz trzy inne, do których niestety nie udało nam się dotrzeć) aby zechcieli wziąć udział w dużej zbiorowej wystawie jubileuszowej ofiarowując do zbiorów galerii jedną pracę”<sup>214</sup>. Na

---

<sup>212</sup> J.Malicki *Dziesięć lat poszukiwań*, w: katalog wystawy „Kolekcja”, Mała Galeria ZPAF, grudzień 1987.

<sup>213</sup> Por. wstęp do katalogu wystawy autorstwa Marka Grygła, Małe Archiwum.

<sup>214</sup> „Artystą”, który wziął udział w „Kolekcji”, chociaż nie zorganizował żadnej wystawy w Małej Galerii był krytyk Jerzy Busza, słusznie przez Marka Grygła nazwany „akuszerem galerii”, z racji obecności przy narodzinach oraz swego zaangażowania w działalność placówki, por. „Przemówienie J.Buszy...” („Aneks) oraz dokumentacja VHS „Kolekcji”.

apel Małej Galerii odpowiedziało pozytywnie 67 artystów i artystek, którzy nadesłali swoje prace<sup>215</sup>.

Jacek Malicki, jeden z artystów związanych z galerią i autor wstępu do katalogu poszukując wspólnego mianownika dla dosyć szczególnego zbioru prac, jakim była „Kolekcja” wprowadził pojęcie „analizy”. „Próbując zdefiniować zasadę, stanowiącą w najszerszym zakresie cechą wspólną [tych] prac,” pisał Malicki, „sięgnięcie po pojęcie analizy wydaje się być [...] użyteczne. W przypadku Galerii Małej [sic!] możemy mieć do czynienia z kilkoma rodzajami analizy, ze względu na zakres poszukiwań, a więc analizą procesu widzenia, z analizą technologii fotografii (chemicznej, optycznej), z analizą kompozycji obrazu, z analizą społeczną (socjologiczną), z analizą teorii sztuki (konceptualizm), wreszcie z analizą wewnętrznych przeżyć artysty”<sup>216</sup>. Z punktu widzenia *poniższej* analizy historii Małej Galerii wydaje się, że adekwatność zastosowanego przez Malickiego terminu przejawia się także w skojarzeniach, jakie nasuwa, mianowicie ze sztuką lat 70-tych, która leży u podstaw programowych Małej Galerii.

Warto zaznaczyć, że „Kolekcja” jest pierwszą wystawą, która posiada dokumentację wideo<sup>217</sup>. Dopiero oglądając unikalne nagranie z wernisażu wystawy można uświadomić sobie, czym było „środowisko Małej Galerii”. Oficjalne otwarcie rozpoczęte przemówieniem związanego z galerią krytyka Jerzego Buszy zostaje przerwane hałaśliwym wtargnięciem Łodzi Kaliskiej i szybko zamienia się w towarzyskie spotkanie przedłużające się do późnych godzin nocnych. Zarejestrowanym na taśmie autorskim komentarzom do zawieszonych w galerii prac towarzyszą „występy” poszczególnych artystów oraz wypowiedzi krytyków (m.in. B.Stokłosa i J.M.Jackowskiego) i artystów (np. J.Świdzińskiego) komentujące działalność i rolę Małej Galerii na krajowej scenie artystycznej. Trudno jest oprzeć się wrażeniu, że

---

<sup>215</sup> Pełna lista uczestników w katalogu wystawy, który dostępny jest w Małym Archiwum.

<sup>216</sup> J.Malicki *Dziesięć lat poszukiwań*, ibid.

<sup>217</sup> Kasetę z nagraniem znajduje się w Małym Archiwum.



„jubileusz” galerii jest w rzeczywistości jedną z imprez artystycznych w MIEJSCU, a może raczej manifestacją związku artystów, krytyków i sympatyków z galerią. Związku, który w niespełna rok później, na wiosnę 1989 roku, zyskał wyraz w obronie MIEJSCA.

##### 5. „Trzymając rękę na cichnąym pulsie sztuki”<sup>218</sup>

W omawianym przedziale czasowym 1987-1990 można zauważyć wzmożone zainteresowanie krytyków (rzadziej artystów) zjawiskiem postmodernizmu<sup>219</sup>. Abstrahując od meritum sporu, który z dzisiejszej perspektywy wydaje się nieco przedczesny i niezbyt przystający do realiów PRL-u lat 80-tych, należy zwrócić uwagę na fakt rozbicia dotychczas względnie spójnych środowisk artystycznych oraz pojawienie się nowych, nie obserwowanych wcześniej postaw artystycznych. Była już o tym zjawisku mowa, ale warto jeszcze raz podkreślić, że rozpoczęta raz tendencja objęła swoim zasięgiem całą dekadę. Niektórzy krytycy, wśród nich Wojciech Włodarczyk, zdają się widzieć w latach 1985-1990 jedynie mierny „dalszy ciąg” działań rozpoczętych wcześniej. Choć, ogólnie rzecz ujmując, Włodarczyk ma rację pisząc, że w drugiej połowie lat 80-tych obserwować można „wyraźne zwolnienie dotychczas szybkiego tempa przemian sztuki młodych”, to jednak z punktu

---

<sup>218</sup> J. Busza *W poszukiwaniu rewolucji artystycznej*, w: ‘Biuletyn ZPAF - Wydanie Specjalne: materiały ze spotkań ‘Fotografowie filozofujący’ i ‘Fotografowie własnych dróg’’, 1987, s.39: „Intelektualiści zajmujący się poważnie kulturą i sztuką bodaj wszystkich orientacji myślowych, trzymają rękę na cichnąym pulsie sztuki.”

<sup>219</sup> Z krytyków i teoretyków fotografii tematem zajmowali się m.in. Jerzy Busza, Grzegorz Dziamski, Krzysztof Jurecki, Stefan Wojnecki (także fotograf), szczególnie ostatni był głęboko, jak na owe czasy, w postmodernizmie osadzony. Wojnecki nie tylko zorganizował oba spotkania-sympozja poświęcone w dużej mierze tematyce postmodernizmu i zjawisku końca awangardy (‘Fotografowie filozofujący’ i ‘Fotografowie własnych dróg’), ale także doprowadził do zorganizowania wystawy „Polska fotografia intermedialna lat 80-ych” w marcu 1988 roku w poznańskim „Arsenale” (BWA). Wstępem do katalogu tejże wystawy jest tekst o wiele mówiącym tytule „Fotografia rozproszona” Alicji Kepińskiej (notabene w katalogu wystawy znajduje się kalendarium opracowane przez K. Jureckiego, gdzie uwzględniono rolę Małej Galerii w kształtowaniu obrazu polskiej fotografii lat 80-tych). Problem końca awangardy interesował również Bożennę Stokłosę, która opublikowała w tym czasie tekst „Awangarda na Zachodzie i w Polsce”, por. ‘Magazyn artystyczny’ nr 2 (63) 1989. Por. m.in. teksty zamieszczone w katalogu „Polska fotografia intermedialna lat 80-ych”; dyskusja na łamach ‘Foto’, nr 4/1988 i inne.

widzenia Małej Galerii o podobnej utracie impetu mowy być nie może<sup>220</sup>. Oczywiście, jeśli przyjąć za Włodarczykiem, że wyznacznikiem „wyraźnego zwolnienia” jest fakt, że „nie pojawia się już od tego czasu [po 1985 roku] żadna nowa grupa artystyczna”, to podobne „wyraźne zwolnienie”, zaobserwować można również w Małej Galerii. Trudno jednak, wobec bogactwa poszukiwań poszczególnych artystów, przystać na takie „grupowe” *dictum*.

Wielość postaw twórczych, jeśli nie wynika z doświadczenia postmodernizmu, to najprawdopodobniej ma swe źródła w przynależnej poszukiwaniom artystycznym dynamice. W związku z tym wydaje się, że próba opisu zjawiska „rozproszenia” przez pryzmat ewolucji (ew. indywidualizacji) poszczególnych artystów, którzy w latach poprzednich włączyli się aktywnie w życie artystyczne kraju, daje bardziej zadowalające efekty.

Zjawisko rozproszenia obserwowane w latach 80-tych potwierdza tezę Bożenry Stokłosy, która powstawanie grup artystycznych oraz przyciąganie artystów, zwłaszcza młodszych (czyt. szerzej nieznanych) przez galerie tzw. „autorskie” opisywała w kategoriach strategii. Strategii, warto zaznaczyć, obliczonej na zaistnienie w „świecie sztuki”. Innymi słowy młodzi i niepewni swego statusu twórcy organizują się w grupy, gdyż grupie łatwiej jest się „przebić”. W tym kontekście lata 80-te dla większości twórców związanych z omawianym środowiskiem to okres dojrzałości artystycznej. Dojrzałości, która naturalnie łączy się z samodzielnością, ta zaś z kolei wyklucza wspieranie się uczestnictwem w „grupie”. Należy jednak z całą stanowczością podkreślić, że owa „dojrzałość”, i związana z nią organicznie wielość postaw, nie doprowadziły do zerwania więzi środowiskowych i towarzyskich. Z punktu widzenia przedstawionego tu opracowania rozbitcie, a nawet atomizacja środowiska Małej Galerii będzie charakteryzowała dekadę lat 90-tych.

Podsumowując, z jednej strony mamy więc, jak pisał Jerzy Busza, „cichnący puls sztuki”, a z drugiej strony poszczególni artyści, jak na przykład Józef Robakowski, któremu

---

<sup>220</sup> Por. W. Włodarczyk *Lata osiemdziesiąte – sztuka młodych*, w: ‘Obieg’ nr 11 (19) 1990, s.8-15.

*notabene* Busza swój tekst dedykował, „prowokują sytuacje energetyczne”<sup>221</sup>. Z jednej strony mamy postulowane przez Włodarczyka „wyraźne zwolnienie” aktywności *grup* młodych twórców, a z drugiej dynamiczne i agresywne działania *poszczególnych* „młodych” w rodzaju Jerzego Truszkowskiego, którego pod wieloma względami przeciwstawić można Robakowskiemu.

#### 6. „Gabinet kątów energetycznych”<sup>222</sup>

„Sztuka video w Polsce”, pisał Ryszard Kluszczyński, „rozwijała się w latach osiemdziesiątych dwoma nurtami. Pierwszy zakorzeniony był w tradycji konceptualizmu i najpełniej realizował się w twórczości Józefa Robakowskiego [...] Nurt drugi,” w opinii autora, „przeciwstawiał się prymatowi intelektu, odwoływał się do emocji i ich irracjonalnych źródeł, choć czynił to czasem w przejrzysty, racjonalny sposób. Reprezentujący tę postawę Jerzy Truszkowski podkreślał, iż w swych działaniach poddaje się inspiracjom spontanicznym i intuicyjnym”<sup>223</sup>. Zdaniem Kluszczyńskiego, z którego zdaniem wypada się zgodzić, twórczość Truszkowskiego „należy już do po-konceptualnej fazy sztuki”.

Wprawdzie Mała Galeria jest galerią fotograficzną, lecz jak w żadnym innym miejscu właśnie tutaj przedstawioną przez Kluszczyńskiego dwoistość „sztuki video” można było prześledzić. Jerzy Truszkowski dnia 23 kwietnia 1988 roku zaprezentował zgromadzonej w galerii publiczności performens oraz autorski pokaz swoich prac, w tym zdjęć i filmów wideo,

---

<sup>221</sup> Wystawa „Kąty energetyczne” pozostaje w bliskim związku ze zrealizowaną dziesięć lat później, również w Małej Galerii, wystawą „Foto Video Kąty,” właśnie we wstępie do katalogu tej wystawy Marek Grygiel komentując działalność artystyczną Robakowskiego pisze, że „Najbardziej jednak podziwu godnym [w twórczości artysty] wydaje się jego niewyczerpana dyspozycja do mierzenia się z najnowszymi trendami w sztuce współczesnej i prowokowania sytuacji ‘energetycznej’, jak można to określić jego własnymi słowami. Właśnie energia pozwala mu,” pisał dalej Grygiel, „na wprowadzenie do swojej sztuki różnych mediów by zdynamizować siłę ich oddziaływania.”

<sup>222</sup> Por. kat. wyst. „Gabinet kątów energetycznych”, Mała Galeria, czerwiec 1988 r..

całość nosiła tytuł „Pożegnanie Europy”. Niecały miesiąc po pokazie Truszkowskiego Małą Galerią zawładnął Józef Robakowski, który z kolei pokazał zdjęcia oraz filmy składające się na tworzony przez ponad dwie dekady cykl „Kątyw energetycznych”. Otwartą 7 czerwca 1988 roku wystawę autor nazwał właśnie „Gabinetem kątów energetycznych” i wydaje się, że jest to kolejna dobrze oddająca specyfikę MIEJSCA nazwa – galeria, z racji niewielkich rozmiarów nazwana gabinetem, potraktowana została jako miejsce, gdzie materializuje się energia twórcza.

Z kolei „Pożegnanie Europy” Jerzego Truszkowskiego to nie tylko kolejny przykład przekraczania przez galerię swojego fotograficznego profilu, lecz przede wszystkim jest to dowód na otwartość charakteru galerii – galerii otwartej na artystów poszukujących nie związanych bezpośrednio z przypisanym jej środowiskiem; galerii otwartej na nowe, często kontrowersyjne, zjawiska w sztuce współczesnej.

W opublikowanym na łamach *Obiegu* „Dzienniku Jerzego Truszkowskiego” artysta następującymi słowami opisuje wydarzenie, jakie miało miejsce w Małej Galerii:

**23 kwietnia** 1988. Mała Galeria ZPAF w Warszawie. *Pożegnanie Europy* — pokaz video wybranych dokumentacji moich performances i realizacji videofilmowych. Aranżacja autorska zawiera ścianę wypełnioną napisami krwią i 8 prac malarskich i fotograficznych. Na tle płaszczyzn z czerwonej cegły obrys gwiazdy sześcioramiennej i swastyka z drutu kolczastego. Niżej na białym tle dwie białe koszule ze śladami poprzednich performances: obrysem krzyża łacińskiego (*Wielki Mistrz*), druga z rysunkiem czarnym spray’em połączonego obrysu krzyża łacińskiego i gwiazdy pięcioramiennej obróconych „do góry nogami” (*Astra Diabollica*) i krwawym odciskiem krzyża maltańskiego powyżej (pochodzącym z performance *Ziemia i Krew*, wykonanym w Klubie Miks w Warszawie). Między nimi czarna koszula z czarnym krawatem ze złotym znaczkiem krzyża wyrastającego z gwiazdy. Na lewej dłoni tę żyletką konstrukcję gwiazdy sześcioramiennej, na prawej — swastyki. Zderzam je kłaśnięciem, tę, póki nie są całkiem czerwone. Chwytam w nie młot, trzymam nad głową. Pólnagi, stoję na czarnym aksamicie, na którego boki zachodzą dwa kwadraty białej flaneli. Na nich dwie bryły

---

<sup>223</sup> R.W.Kluszczyński *Sztuka video w Polsce lat osiemdziesiątych*, w: ‘Obieg’, nr 9-10/1991, s.20-23.

węgla. Uderzam młotem tam, gdzie serce pod czarną koszulą. Za trzecim uderzeniem wybuch pod młotem. Na plecach mam czerwoną bliznę w kształcie obrysu krzyża maltańskiego, który wyciął mi tydzień temu Jacek Rydecki. Koszula spala się od wybuchu (...)<sup>224</sup>

Do tego precyzyjnego opisu można jedynie dodać, że artysta zanim przystąpił do wycinania żyłką na swoich dłoniach wyżej opisanych znaków zapytał zgromadzoną w galerii publiczność: „Komu ma być ten performans dedykowany? No komu?”<sup>225</sup> Warto też dodać, że mało brakowało, a opisywane wystąpienie zakończyłoby się pożarem galerii, gdyż od płonącej koszuli zapaliły się zgromadzone w galerii eksponaty. Katastrofie zapobiegła publiczność wspólnie z pracownikami galerii<sup>226</sup>.

Pełen energii, a nawet agresji i przemocy, performans Truszkowskiego można spróbować opisać w kategoriach irracjonalności, bezpośredniości, emocjonalizmu i podmiotowości, jak to czyni w swoim tekście R.W.Kluszczyński<sup>227</sup>. Kluszczyński pisze wprawdzie o sztuce wideo, ale jego uwagi można również odnieść do fotografii:

O ile w latach siedemdziesiątych dominacja tendencji konceptualnych narzuciła [...] sztuce wideo odpodmiotowiony, analityczny charakter, o tyle lata osiemdziesiąte przyniosły prymat czynnika podmiotowego. Natomiast opozycja medializm-intermedializm, wyznaczająca dynamikę przemian awangardy filmowej i wideo w Polsce lat siedemdziesiątych, zastąpiona została w [...] dekadzie [lat 80-tych] przez napięcie pomiędzy racjonalizmem (pełna kontrola nad dziełem, dystans, ironia) a irracjonalizmem (bezpośredniość, emocjonalizm, medytacyjność). Zmiany te nie zniszczyły jednakże ciągłości pomiędzy obiema fazami rozwoju niezależnego kina i wideo w Polsce; twórczość obecna żywi się ciągle jeszcze impulsami płynącymi z niedawnej przeszłości.

Zwłaszcza ostatnia poczyniona przez autora uwaga jest istotna, a jej prawdziwość potwierdza zdanie Krzysztofa Jureckiego, który napisał we wstępie do *Fotografii polskiej lat*

---

<sup>224</sup> Z *DZIENNIKA JERZEGO TRUSZKOWSKIEGO*, w: 'Obieg', nr czerwiec-lipiec-sierpień 1988, s.5.

<sup>225</sup> Por. dokumentacja wideo z Małego Archiwum.

80-tych, że tytułowa fotografia „niewątpliwie wywodzi swój rodowód z poprzedniej dekady”<sup>228</sup>. Jakkolwiek głęboko osadzony w latach 70-tych byłby Truszkowski, to tezę o nieustającym „trwaniu” lat 70-tych lepiej ilustruje przykład Józefa Robakowskiego.

„Jego prace,” pisał o twórczości Robakowskiego Kluszczyński, „poddane były ścisłej kontroli programującego umysłu, a ich starannie podkreślany podmiotowy charakter otrzymywał często ironiczne zabarwienie, ujawniające autorski dystans do wpisywanego w strukturę dzieła własnego wizerunku.” Na potwierdzenie tego Kluszczyński przywołuje właśnie „Gabinet Kątów Energetycznych”, a konkretnie zaproszenie na wystawę, gdzie „sam Robakowski pisał: *Przez całe życie mojej sztuki karmię się manipulacją, która służy mi do zatarcia klarownego wizerunku osobowego*”<sup>229</sup>. Wynikałoby z tego, że racjonalny i „obiektywny” Robakowski ukrywa sprytnie swoje „prawdziwe Ja” - w przeciwieństwie, na przykład, do działającego w sferze emocji Truszkowskiego, który, ogólnie rzecz biorąc, dąży do komunikacji bezpośredniej i pozaintelektualnej.

„Gabinet Kątów Energetycznych” podejmuje problem „gry w manipulację”, jak pisze Robakowski oraz, co może istotniejsze, jest próbą odpowiedzi na pytanie: „Kim w zasadzie jest artysta?”<sup>230</sup> Odpowiadając, już w zaproszeniu na wystawę, na tak postawione pytanie Robakowski pisze, że „na ogół przyjęło się sądzić, że artysta prawdziwy to człowiek szczerzy, głęboko przeżywający swoje istnienie, jako że jest urodzony z cierpienia i wielkiej namiętności swych przeżyć.” Taka postać to jego zdaniem istne „KURIOZUM”, a dowodem na to może być fakt, że on - artysta - przez „całe życie swojej sztuki karmił się manipulacją”. Nic dziwnego zatem, że w ostatecznym rozrachunku z samym sobą i pojęciem artysty w ogóle Robakowski pisze: „Jestem przekonany, że artysta to rodzaj perfidnego szalbierza, wrzodu

---

<sup>226</sup> Por. dokumentacja wideo z Małego Archiwum.

<sup>227</sup> R.W.Kluszczyński, *ibid.*, s.23.

<sup>228</sup> K.Jurecki *Fotografia polska lat 80-tych*, Łódź 1988, s.3.

<sup>229</sup> R.W.Kluszczyński, *ibid.*, s.22.

społecznego którego witalnością jest właśnie manipulacja na własne konto jako wyraz samoobrony przed unicestwieniem czyli publiczną akceptacją i uznaniem”. Nic nie mogło lepiej zobrazować słów artysty niż obecność i oficjalne otwarcie „Gabinetu Kątów Energetycznych” przez prezesa ZG ZPAF Pawła Pierścińskiego<sup>231</sup>. Nic też nie mogło lepiej zaprzeczyć temu ironicznemu wyznaniu niż pokazane w Małej Galerii prace<sup>232</sup>.

W podsumowaniu przedziału czasowego 1987-1990 wypada choćby słowem wspomnieć o kilku wystawach w Małej Galerii, które już w chwili obecnej wydają się stanowić immanentną część historii fotografii polskiej. Pierwszą z takich wystaw są „Wizualne idiomy socwecza (pomniki, medale, mandale, dywany i bramy), wystawa i happening”, które Zofia Kulik zaprezentowała po raz pierwszy, właśnie w Małej Galerii. Niestety wystawa, która trwała jedynie dwa tygodnie (począwszy od 23 maja 1989 roku), nie doczekała się katalogu, i jedynie z dokumentacji przechowywanej w Małym Archiwum można dowiedzieć się, jak wyglądała ekspozycja i sam „happening”, który *notabene* miał miejsce przed galerią<sup>233</sup>.

Innym przyciągającym uwagę artystą jest Wojciech Prażmowski, który swoją „Pierwszą Światową Wystawą Zdjęć Zepsutych” (styczeń 1988 roku) rozpoczął trwającą do

---

<sup>230</sup> Zaproszenie na „aranżację Gabinetu Kątów Energetycznych” zostało przedrukowane w ‘Teczce nr XIV’ na stronie 53, por. „Teczka nr XIV /druki ulotne/ 1980-1992”.

<sup>231</sup> Co prawda rzadko, ale zdarzało się, że kolejny z prezesów ZPAF wpadał na otwarcie wystawy do Małej Galerii. Jeszcze rzadziej zdarzało się, aby miał coś do powiedzenia na temat ekspozycji. Wydaje się, że na fakt zjawienia się prezesa Pierścińskiego w Małej Galerii na wernisażu Robakowskiego miała wpływ jego „elekcja”, która, przypomnijmy, miała miejsce w marcu 1988 roku. Można się jedynie domyślać, jaki skutek miałyby obecność prezesa na otwarciu wcześniej omówionej wystawy „Pożegnanie Europy” Jerzego Truszkowskiego...

<sup>232</sup> „Kąty energetyczne” Robakowskiego występują w trzech wersjach: rysunkowej, fotograficznej i telewizyjnej [wideo – przyp. aut.]. Ta druga – to rejestracja na zdjęciach kątów występujących w otaczającej rzeczywistości, najczęściej w architekturze. W pracach poświęconym ‘kątom’ zwraca się twórca świadomie do geometrii, która jako czynnik upraszczający i porządkujący wielokrotnie występowała w jego twórczości już od jej zarania. Będąc elementem abstrahującym, czy abstrakcyjnym stanowiła ona zawsze, tak jak i obecnie, moment kontestacji wobec rozpowszechnionych stereotypów myślenia o rzeczywistości i sztuce w kategoriach ich cech akcydentalnych, czyli nieistotnych, zmiennych i przypadkowych”, por. B.Kowalska, cytata za „Teczka nr XIV /druki ulotne/ 1980-1992”, s.117.

<sup>233</sup> Opis happeningu wraz z dokumentacją zdjęciową Zofia Kulik opublikowała w autorskiej książeczce pt. „Idiomy socwecza”, wydanej przez Galerię Grodzką BWA w Lublinie. Autorski opis happeningu znajduje się w „Aneksie” poniższej pracy.

chwili obecnej współpracę z galerią<sup>234</sup>. O wystawie Prażmowskiego Krzysztof Jurecki napisał, że „wzbudziła duże zainteresowanie” oraz, że „nawiązuje w nowy interesujący sposób do idei zdjęć rodzinnych, magii starej fotografii”<sup>235</sup>. „Efekt jego zdjęć jest piękny,” pisał dalej Jurecki, „i zarazem melancholijny. Przez stosowany fotomontaż negatywowy, sugerowane zniszczenie zdjęć wywołał bardzo określony intymny klimat”, komentował dalej widząc jednocześnie w eksperymentach Prażmowskiego (foto-objekty) dowód na to, „że w latach 80-tych nastąpiło szerokie upowszechnienie formuł stosowanych wcześniej tylko przez awangardę”<sup>236</sup>.

Na chwilę uwagi zasługuje również „Kolekcja prywatna” (maj 1988) Zygmunta Rytki, która nawiązując do opisanej wcześniej wystawy „Fotowizja - Katalog S.M.” jest także portretem środowiska i jego barwnego życia w latach 80-tych. Charakterystyczne, że tym razem Rytka zrezygnował z analizy i klasyfikacji na rzecz przedstawienia przyjaciół w „sytuacji Po – zabawy, pikniku, relaksu”, jak pisał w katalogu wystawy Jacek Malicki. Podobnie jak Bożenna Stokłosa przy okazji „Katalogu S.M.” także Malicki we wstępie do „Kolekcji prywatnej” zwraca uwagę, że dokumentowany przez Rytkę „świat [jest] nie znany zwykłemu odbiorcy sztuki; sceny które widzimy na fotografiach mają miejsce poza salonami sztywnych rytuałów. Tak jak każda grupa społeczna,” kontynuował Malicki, „ta nieformalna grupa o niezwykle ostrym kryterium przynależności pojawia się i znika w najprzeróżniejszych wariantach personalnych, przy okazjach wernisaży, sympozjów, spotkań i innych sposobności potwierdzenia swoich więzi.” Projekt Rytki, oraz ewolucja, jaka się w pracy artysty dokonała, zdają się dobrze ilustrować zjawisko znacznie szersze, a znamionujące całą dekadę lat 80-tych, mianowicie, zjawisko wspomnianego już „utajnienia” i „prywatnego” charakteru działań artystycznych. „Kolekcja prywatna” jest więc swego rodzaju podsumowaniem i zamknięciem

---

<sup>234</sup> Tytuł wystawy Prażmowskiego może być odczytany jako rodzaj gry słownej opartej na opinii, jaką o Małej Galerii, i pokazywanych przez nią zdjęciach mieli zrzeszeni w ZPAF tzw. „profesjonałści”.

<sup>235</sup> K. Jurecki *Fotografia polska lat 80-tych*, Łódź 1988, s.35.



pewnego dość szczególnego przedziału czasowego. Przedziału, który rozpoczął się na dobre, jak to ujął kierownik Małej Galerii, Marek Grygiel, w lutym 1983 roku, gdy „galeria wznowiła normalną działalność wystawą o dość znamienym tytule: ‘Działania prywatne’”<sup>237</sup>, a zakończył się właśnie „Kolekcją prywatną” Zygmunta Rytki, wraz z rokiem 1988 i całym PRL-em.

Zamykając definitywnie część pracy poświęconą funkcjonowaniu Małej Galerii w okresie PRL może warto odwołać się do cytowanej już wcześniej Ewy Mikiny, i parafrazując jej słowa powiedzieć, że „homogeniczna, była Mała Galeria wieloraka”<sup>238</sup>.

---

<sup>236</sup> K.Jurecki, *ibid.*, s.36.

<sup>237</sup> Por. M.Grygiel *O małej fotografii*, w: ‘Biuletyn ZPAF’, numer specjalny pt. „Fotografia polska lat 1946-1986”. Materiały z sesji Instytutu Sztuki PAN zorganizowanej z okazji czterdziestolecia ZPAF w dniach 12-13 lutego 1987 roku, część I, s.160.

<sup>238</sup> E.Mikina *PRL-u nie było?*, w: ‘Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań’, red.T.Gryglewicz, A.Szczerski, materiały z seminarium naukowego zorganizowanego przez IHS UJ w dniach 11-12 grudnia 1997, Kraków 1999, s.127: „Homogeniczny, był PRL wieloraki: stalinowski, gomułkowski, gierkowski, Słonimskiego i Kisiela, Kawiarni Czytelnika i Klubu Krzywe Koło, Kameralnej i Largactilu. Siermiężnego MHD i budzących ‘dziewczyńskie’ pokusy sklepików na Chmielnej [...] Tę litanię można by kontynuować, przesuwając bez końca w pamięci paciorki postaci, miejsc, fascynacji”

### III — 4. HISTORIA MAŁEJ GALERII ZPAF-CSW: 1990-2000

*Wkraczamy w jakąś nową, kształtującą się  
na naszych oczach epokę, której – mówiąc  
uczciwie – nie pojmujemy chyba do końca,  
nie potrafimy więc o niej myśleć i mówić.*

- Jerzy Busza<sup>239</sup>

#### 1. „Niepokój budzą plany przekształcenia Małej Galerii w atelier fotografii ślubnej”<sup>240</sup>

Dnia 30 marca 1990 roku podpisano „Porozumienie o wspólnym przedsięwzięciu” pomiędzy reprezentowanym przez dyrektora Wojciecha Krukowskiego Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie a Związkiem Polskich Artystów Fotografików<sup>241</sup>. Wspólnym przedsięwzięciem ZPAF i CSW była Mała Galeria, która począwszy od dnia pierwszego kwietnia 1990 roku nosi oficjalną nazwę „Małej Galerii ZPAF-CSW”<sup>242</sup>. Porozumienie pomiędzy instytucjami należy jednoznacznie oceniać w kategoriach sukcesu placówki, i prowadzącego ją kierownika. Umowa gwarantowała Małej Galerii pełną autonomię oraz, co równie istotne, oddalała nieustannie obecną po zmianach roku 1989 groźbę likwidacji miejsca ze względów finansowych<sup>243</sup>.

---

<sup>239</sup> Z wstępu do *Wobec odbiorców fotografii*, Warszawa 1990, s.6.

<sup>240</sup> J.Pawlicki *Zagrożone miejsce dla sztuki*, w: ‘Gazeta Stołeczna’, (dodatek do ‘Gazety Wyborczej’ nr 285 (764)) z dnia 7-8 grudnia 1991, s.1.

<sup>241</sup> Umowę ze strony CSW podpisała również księgowa Danuta Łapińska. Po stronie ZPAF podpisali się wiceprezes Mieczysław Cybulski i Stanisław Fitak. Prezes Pierściński był na przymusowym ‘urlopie’, gdyż statut ZPAF nie przewidywał możliwości podania się do dymisji, por. ‘Biuletyn ZPAF’, nr 98, październik 1992, s.12-13; oraz „Porozumienie...”, Archiwum CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie.

<sup>242</sup> Nazwa „Mała Galeria ZPAF-CSW”, a nie „CSW-ZPAF” jest nieprzypadkowa, i wiąże się z zabiegami kierownika placówki, Marka Grygła, który w ten sposób chciał podkreślić „fotograficzny” rodowód galerii. Por. paragraf drugi, punkt pierwszy „Porozumienia...”, Archiwum CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie.

<sup>243</sup> W myśl ww. porozumienia CSW zobowiązuje się do zapewnienia etatów merytorycznych, pomocy organizacyjno-technicznej w realizacji programu, pomocy finansowej w realizacji elementów programu Małej Galerii, udział wydawnictw CSW. ZPAF wyznacza kierownika galerii, a CSW pomaga w realizacji tworzonego

Instytucjonalna stabilizacja, jaka nastąpiła wraz z podpisaniem „Porozumienia...”, nie mogła wyeliminować wszystkich zagrożeń<sup>244</sup>. Zagrożenia, które istniały i istnieją nadal, przybrały jedynie odpowiednią do nowych czasów formę, może mniej uchwytą z racji swego niepisanego charakteru, ale wcale przez to nie mniej realną<sup>245</sup>. Źródłem niepokoju w latach 90-tych wydaje się być sytuacja wewnętrzna Związku Fotografików, który w owym czasie przechodził, i nadal przechodzi, swego rodzaju „kryzys tożsamości” (zrozumiały z racji piętna, jakie na instytucji odcisnął PRL), a do tego stał się sceną bezpardonowej walki o władzę. Nie chcąc zagłębiać się w sprawy Związku wystarczy na potrzeby poniższej pracy ogólnie stwierdzić, że ZPAF nie jest stabilny, a przynajmniej nie w takim stopniu w jakim był kiedyś.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden wymiar sukcesu „Porozumienia...”. Otóż postronnego obserwatora zaskoczyć może fakt, że w ciężkich dla kultury, przede wszystkim pod względem ekonomicznym, latach 90-tych znalazł się mecenas na tyle hojny, żeby galerię otoczył opieką. Dodatkowo, Mała Galeria jest jedyną galerią CSW pozostającą fizycznie poza Centrum Sztuki, i wydawać by się mogło, że nic nie przemawia za wzięciem jej na

---

przezeń programu. CSW ma prawo do korzystania z pomieszczeń, gdy nie ma wystaw programowych. ZPAF pokrywa koszty utrzymania lokalu, pół etatu dozorca i realizatora wystaw, sprzętu audio-video niezbędnego do organizacji wystaw, materiały: papier, maszyna do pisania etc. W paragrafie piątym czytamy, że „Pod względem administracyjnym Mała Galeria pozostaje w strukturze ZPAF”, a w §6, że „Pod względem programowym działalność MG ZPAF CSW jest konsultowana przez Radę Artystyczną złożoną z przedstawicieli CSW i ZPAF. Umowa na czas nieokreślony wchodzi w życie od 1 kwietnia 1990. Archiwum CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie.

<sup>244</sup> Jeden z momentów „zagrożenia” udokumentowany został przykładowo przez Jacka Pawlickiego, który na łamach ‘Gazety Wyborczej’ nr 285 (764) z dnia 7-8 grudnia 1991 roku w artykule pt. „Zagrożone miejsce dla sztuki” opisał wrogię względem galerii stanowisko ZPAF. „W trudnej sytuacji finansowej,” pisał Pawlicki, „władze warszawskiego ZPAF-u zastanawiają się nad przekształceniem galerii [Małej Galerii ZPAF-CSW], tak by przynosiła zyski. [...] Niepokój budzą plany przekształcenia Małej Galerii w atelier fotografii ślubnej. Jak twierdzi członek zarządu [późniejszy prezes ZG ZPAF] Andrzej Zygmuntowicz, ludziom ze związku chodzi jedynie o lokal. Przeciwnicy mówią o elitarnym charakterze galerii.” „Nie każda działalność musi przecież przynosić zyski,” konkluduje Pawlicki, i trudno się z nim nie zgodzić. Wśród innych pomysłów fotografów o wyrażnie „rzeczowej orientacji celów”, by jeszcze raz odwołać się do systematyki Bożenny Stokłosy, znalazły się kawiarnia, foto-lab, sklep... Na marginesie można dodać, że właśnie wybór Zygmuntowicza na prezesa ZG ZPAF, który miał miejsce 7 grudnia 1991 roku na Walnym Zjeździe ZPAF w Warszawie, chwilowo położył kres kolejnej fali pogroźek, jakie czyniono pod adresem galerii. Z całej plejady prezesów, jaka przewinęła się przez Związek na początku lat 90-tych, prezes Zygmuntowicz był jednym z przychylniej względem galerii nastawionych

utrzymanie. Wobec powyższych faktów należy domniemywać, że tym, co skłoniło dyrektora Krukowskiego do objęcia mecenatem placówki było silne przekonanie o wartości sztuki w tym miejscu prezentowanej. Prezentowanej, co warto podkreślić, już wówczas, w 1990 roku, przez prawie 15 lat. Innymi słowy, w instytucjonalnym sukcesie Małej Galerii, jakim było podpisanie „Porozumienia...”, można dopatrywać się znamion osobistego sukcesu jej „autora” i pośrednio artystów z miejscem utożsamianych. Artystów, którzy dzięki przejściu galerii oraz Marka Grygla do CSW mogli liczyć na zaistnienie w szerszym wymiarze<sup>246</sup>.

## 2. „Mała Galeria i przyjaciele”<sup>247</sup>

Wielość estetyk przy jednoczesnym „rozproszeniu” artystów, sprawia, że w latach 90-tych trudno jest mówić o spójnym „środowisku Małej Galerii”<sup>248</sup>. Wobec powyższego rolę zasadniczą w utrzymywaniu kontaktów na linii galeria-artysta odgrywa „autor” i MIEJSCE.

---

<sup>245</sup> Uwagę badacza zwraca przede wszystkim rezygnacja Związku z trudu wydawania ‘Biuletynu ZPAF’, który był nieocenionym źródłem informacji o „życiu instytucji”.

<sup>246</sup> Mała Galeria przez pewien czas otrzymywała również pomoc z Ministerstwa Kultury, por. list. Andy Rottenberg, dyrektor departamentu plastyki MKiS potwierdzający gotowość sponsorowania programu Małej Galerii, z dnia 25 kwietnia 1990 r., Małe Archiwum.

<sup>247</sup> „Mała Galeria i przyjaciele. Z kolekcji Zygmunta Rytki”, taki tytuł miała wystawa z okazji jubileuszu 20-lecia placówki, niestety nie wydano do niej katalogu. Por. „Katalog wystaw”, por. także M.Kuc *Mała ma dwadzieścia lat*, w: ‘Gazeta Stołeczna’ (dodatek do ‘Gazety Wyborczej’) z dnia 14 lipca 1997 r.. *Galeria to ja*, tytuł innego artykułu z ‘Gazety Wyborczej’ byłby być może lepszym tytułem tego podrozdziału, por. J.Pawlicki *Galeria to ja*, w: ‘Gazeta Stołeczna’ (dodatek do ‘Gazety Wyborczej’), 4 grudnia 1992, s.3. Artykuł zamieszczony w rubryce „Sylwetki”, z dopiskiem „Andrzej Jórczak i Marek Grygiel”. Tytuł artykułu Pawlickiego nie był autoryzowany przez Marka Grygla i z tego względu nie umieszczam go w nagłówku. Niemniej dziennikarskie przerysowanie Pawlickiego wydaje się dobrze oddawać jeden z aspektów działalności galerii tzw. „autorskiej”, mianowicie jej związek z osobą „autora”. Tytuł artykułu pozostaje również w związku z ostatnim zdaniem tego tekstu: „[Marek Grygiel] bez fałszywej skromności mówi o ‘ciągłości personalnej’, która przez kilkanaście lat istnienia nie pozwoliła galerii ‘ześlizgnąć się’ z raz obranej drogi.”

<sup>248</sup> Specyfikę sytuacji dekady lat 90-tych dobrze oddaje porównanie choćby z kluczową, również dla pracy B.Stokłosa definicją „środowiska plastyków”, jaką podał Aleksander Wallis niespełna 30 lat wcześniej. „Przez środowisko plastyków,” pisał Wallis, „rozumiem zbiorowość o własnej ideologii zawodowej, która dzięki zróżnicowanej strukturze nieformalnej i powiązaniom personalnym z grupami sformalizowanymi stale kształtuje społeczno-artystyczne postawy swych członków. Oznacza to, że istnieje tylko jedno ogólnokrajowe środowisko artystów-plastyków.” Obecnie trudno jest mówić nie tylko o „środowisku ogólnokrajowym”, ale nawet o tak wydawałoby się lokalnych środowiskach, jak „środowisko fotografików”, czy „środowisko Małej Galerii”. Można pokusić się o stwierdzenie, że środowiska zastąpione zostały siecią indywidualnych kontaktów, które ciągle ewoluja, i na pewno nie wynikają jedynie z żadnej „wspólnej ideologii”.

Wnikliwy czytelnik z pewnością zauważy, że zarówno kierujący galerią, jak i samo miejsce, zawsze odgrywały zasadniczą rolę w kształtowaniu tożsamości galerii, i pośrednio związanego z nią środowiska<sup>249</sup>. Tym razem mamy jednak do czynienia z przesunięciem akcentów. Przykład Małej Galerii wyjątkowo dobrze ilustruje, jak się wydaje, bardziej ogólną tendencję nieobcą także innym, równie historycznym miejscom tego typu. Otóż, galeria tzw. „autorska”, co było powiedziane już wcześniej, była nie tylko swego rodzaju trybuną dla pewnej grupy artystów umownie zwanych „środowiskiem”, ale była czymś w rodzaju *emanacji* szczególnej formacji artystycznej. Wychodząc z takich założeń, Bożenna Stokłosa była w stanie postawić w jednym szeregu galerie tzw. „autorskie” i grupy artystyczne<sup>250</sup>. Innymi słowy, to galeria miała swoje źródło w pewnym mniej lub bardziej formalnym środowisku, a nie środowisko w galerii. Nie trzeba dodawać, że ostatni przypadek dotyczy właśnie dekady lat 90-tych.

Po pierwsze mamy więc osobę Marka Grygła, który w chwili obecnej ma za sobą ponad 20 lat świadomego budowania linii programowej galerii, oraz 10 lat pracy na stanowisku kuratora w warszawskim CSW. Po drugie mamy miejsce o prawie 25-letniej tradycji i ustalonej renomie, zarówno w kraju jak i zagranicą. Z dzisiejszej perspektywy trudno jest jednoznacznie ocenić, czy artyści decydując się na wystawę w Małej Galerii kierują się bardziej aurą miejsca, czy zaufaniem do kierownika artystycznego galerii. Bez cienia wątpliwości natomiast można powiedzieć, że wystawa w Małej Galerii ma charakter prestiżowy, a kontakt z kuratorem może zaowocować wystawami również w innych miejscach, także zagranicą. W tym kontekście można postawić hipotezę, że ów „światlisty

---

<sup>249</sup> Por. np. komentarz M.Grygła do wystawy Z.Rytki „Kontakt” (luty 1994 r.): „Co stanowiło o charakterze galerii, która istniejąc przez kilkanaście lat stara się utrzymać określony poziom artystyczny? Co zrobić, by przez te wszystkie lata nie zsunąć się w monotonię tych samych stylów, tych samych klimatów i uniknąć niebezpieczeństwa wyjałowienia ustanowionych na początku założeń programowych? [...] Odpowiedź nie jest prosta. Ale z całą pewnością pokusić się można o stwierdzenie, że czynnikiem warunkującym stały poziom prezentowanych propozycji jest ta sama grupa artystów, tworząca – jeśli to nie zabrzmia staroświecko – środowisko galerii,” pisał kierownik galerii. Słowa te można potraktować, jako ukłon w stronę niegdyś spójnego, a wraz z upływem czasu coraz bardziej rozproszonego „środowiska”.

kapitał”, o którym pisał za Bourdieu Sławomir Magala, rośnie z każdym rokiem, kumuluje się, i coraz częściej ulega materializacji<sup>251</sup>.

Inną formą działalności Marka Grygla, również związaną z Małą Galerią, jest wydawana od stycznia 1992 roku „Fototapeta”, która początkowo planowana jako miesięcznik z czasem zaś nieregularnik ostatecznie przybrała formę elektronicznego magazynu (tzw. „e-zin”) poświęconego fotografii. Grygiel od samego początku nadał wydawanemu przy pomocy przyjaciół magazynowi możliwie szeroką formułę. „Będę się starał,” pisał w pierwszym numerze, „zamieszczać na jej [„Fototapety”] łamach wszelkie informacje o bieżących wydarzeniach dotyczących fotografii, fotografii też rozumianej dosyć szeroko. Nie zastosujemy podziałów na reportaż, portret, krajobraz, fotografię amatorską i tzw. fotografię-sztukę. Te podziały już dawno straciły moc i wiarygodność”<sup>252</sup>. Innymi słowy, „Fototapeta”, choć związana z Małą Galerią i oparta o gromadzone w archiwum materiały (katalogi wystaw, czasopisma etc.), prezentowała, i nadal prezentuje, wydarzenia i tendencje daleko poza to miejsce wykraczające – od recenzji wystaw w różnych częściach świata, przez doniesienia o wynikach foto-konkursów do prezentacji tak skrajnych dziedzin fotografii jak reportaż i fotografia artystyczna. Jednak przede wszystkim „Fototapeta” będzie się starała zwracać uwagę na każdą w miarę interesującą wystawę czy publikację,” pisał Grygiel dodając, że będą to „wybory subiektywne”, a więc w pewnym sensie „autorskie”. „Chodzi jednak o to, żeby wysiłek organizowania wystaw, co jest szczególnie trudne w tych czasach, był dostrzegany i odnotowywany, żeby wystawy były komentowane, oceniane i odpowiednio dowartościowane jako istotne fakty artystyczne wzbogacające nasze życie kulturalne,” pisał autor i wydawca w jednej osobie. Swój wstęp Grygiel kończy podkreślając, „że ‘Fototapeta’ jest ściśle związana z Małą Galerią, toteż działalność tej galerii przede wszystkim będzie

---

<sup>250</sup> Por. rozdział „Okoliczności powstania...”.

<sup>251</sup> Por. rozdział „III — 1. HISTORIA MAŁEJ GALERII ZPAF-PSP: 1977-1981”, zwłaszcza jego część zatytułowaną „4. ‘Galeria, która zastąpiła dawne grupy twórcze’”.

uwzględniona na jej łamach.” Tym samym galeria, za pośrednictwem kierownika, zyskała własną trybunę.

Istotne, że ten lokalny w gruncie rzeczy periodyk był próbą przezwyciężenia niekorzystnych trendów w piśmiennictwie poświęconym fotografii. Próbą o tyle cenną, że podjętą w krytycznym dla tej gałęzi sztuki okresie. Ofiarą zmian systemowych, jakie nastąpiły po 1989 roku, padły takie magazyny jak *Fotografia*, *Obscura*, *Foto*, *6x9*<sup>253</sup>. Marek Grygiel, nie pretendując nawet do „zastąpienia”, jak pisał, któregośkolwiek z wymienionych tytułów dostrzegając palącą potrzebę choćby częściowego wypełnienia powstałej luki. „Ponieważ intensywność naszego życia artystycznego przynajmniej w obszarze fotografii wyraźnie ostatnio osłabła,” pisał w wydanym w 1991 roku katalogu do wystawy Petra Fastera autor, „[to] będziemy przybliżać nowe tendencje w sztuce fotografii.” Przybliżanie w rozumieniu Marka Grygla obejmowało pracę w galerii, w Centrum Sztuki, ale i redagowanie/wydawanie „Fototapety”.

Wraz z przejściem do Internetu „Fototapeta” rozszerzyła swój zasięg utrzymując jednak pierwotny, charakterystyczny dla wersji drukowanej styl, który można określić jako „otwarty”<sup>254</sup>. Otwarty w sensie prezentowanych tendencji we współczesnej fotografii, ale i

---

<sup>252</sup> Por. M.Grygiel *Zamiast wstępu*, w: ‘Fototapeta’, nr 1/1990.

<sup>253</sup> Z wymienionych tytułów *6x9* ukazywało się wprawdzie na początku lat 90-tych, lecz podobnie jak ‘starsze’ odeń *Fotografia* czy *Obscura* musiało z podobnych względów (ekonomicznych) zaprzestać działalności. Miesięcznik *Foto* (przeznaczony dla amatorów i zajmujący się głównie nowinkami sprzętowymi) wkrótce potem wznowił działalność. Natomiast wydawana od 2000 roku na nowo *Fotografia* ma niewiele wspólnego z historycznym poprzednikiem. Pisma łączy jedynie tytuł, a koncepcyjnie „nowa” *Fotografia* zbliżona jest bardziej do *Fototapety*, której zdaje się wiele zawdzięczać.

<sup>254</sup> Wybrane numery drukowanej „Fototapety” znajdują się w Małym Archiwum (całość dostępna w Archiwum ZPAF), na miejscu dostępne są również w postaci wydruków wszystkie zamieszczone w Internecie materiały. Adres internetowy: <http://fototapeta.art.pl> (przez pierwsze kilka lat aktualny był adres <http://www.fototapeta.art.pl> później jednak uległ zmianie). O znaczeniu i zasięgu „Fototapety” dobrze świadczą statystyki, według których w samym tylko marcu 2001 stronę odwiedziło prawie cztery tysiące internautów (dane od producenta internetowego wydania „Fototapety” Zbigniewa Pieciula z „Zeta-Media”). Istotne, że internetowa „Fototapeta” była, i nadal jest, nie tylko pierwszą tego typu próbą, ale i wzorem do naśladowania dla innych tego typu *e-zinów*.

otwarty pod względem personalnym – z magazynem Grygla może współpracować praktycznie każdy, kto odczuwa potrzebę działania w obszarze krytyki i historii fotografii<sup>255</sup>.

„Fototapeta”, której powstanie i rozwój możliwe były dzięki pojawieniu się na rynku taniego i łatwego w obsłudze sprzętu komputerowego, zdaje się doskonale pasować do „medialnego” rodowodu Małej Galerii przez wszystkie lata swojej działalności żywotnie zainteresowanej w eksploracji właśnie tzw. „nowych mediów”<sup>256</sup>.

### 3. „W tej chwili w Małej Galerii nie istnieje jakiś dominujący kierunek”<sup>257</sup>

W napisanej przez Marka Grygla z okazji kolejnej wystawy Janusza Bąkowskiego „Najkrótszej historii Małej Galerii”, znajduje się interesujące porównanie dekady lat 80-tych i 90-tych (tekst pochodzi z roku 1997). „Wydarzenia początków lat 80-tych, powstanie Solidarności, Stan Wojenny i stagnacja lat osiemdziesiątych miały na działalność galerii wpływ bardzo pośredni,” pisze autor, „Istniała oczywiście cenzura, ale wystawy Małej Galerii nie mieściły się w kręgu zainteresowania czynników oficjalnych. Galeria jako jedno z bardzo niewielu miejsc w Polsce stała się miejscem integrującym artystów, którzy nie chcieli się identyfikować ze sztuką oficjalnych, państwowych salonów lub sztuką znajdującą schronienie w galeriach i miejscach przykościelnych. To spowodowało, że przez całą dekadę lat 80[-tych],” kontynuuje Grygiel, „galeria skupiała dość zwartą grupę artystów i sympatyków regularnie prezentujących swoje prace w tym miejscu. Po 1989 roku galeria nie zmieniła

---

<sup>255</sup> Warto podkreślić, że na łamach „Fototapety” znaleźć można artykuły i prezentacje autorstwa takich fotografów jak Mariusz Hermanowicz, Basia Sokołowska, Wojciech Wilczyk... Publikowano też listy od Wojciecha Prażmowskiego czy Marka Poźniaka. Wszyscy wymienieni związani są, mniej lub bardziej, z Małą Galerią, choć niektórzy, jak np. W. Wilczyk, najpierw związali się z „Fototapetą”.

<sup>256</sup> Istotną rolę odegrało zwłaszcza odejście od składu ręcznego na rzecz komputerowego oraz pojawienie się Internetu.

<sup>257</sup> Ze wstępu Marka Grygla do katalogu wystawy Janusza Bąkowskiego „Nie-fotografie” z października-listopada 1997 roku.



swoich założeń artystycznych rozszerzając może tylko nieco bardziej zakres prezentacji fotograficznych, co było związane z sytuacją, jaka pojawiła się w sztuce współczesnej, w której do głosu doszły tendencje postmodernistyczne”<sup>258</sup>. Z dzisiejszego punktu widzenia wydaje się, że w większym stopniu niż „tendencje postmodernistyczne” do zmiany charakteru Małej Galerii, a dokładniej utraty jej *stricte* alternatywnego profilu przyczyniło się zniesienie w roku 1989 wyraźnego, dychotomicznego układu odniesienia, w którym przeciwstawione były sobie układy oficjalny (zależny od systemu politycznego PRL) i opozycyjny (np. tzw. „nurt przykościelny”). W tym systemie galeria, o czym była już mowa, była jednym z miejsc, których charakter dobrze oddaje określenie „trzecia droga”. W dekadzie lat 90-tych, kiedy swą aktualność utraciły klarowne podziały na „dobrych” i „złych”, „czerwonych” i „czarnych” itp., kiedy artyści mogą wystawiać gdzie chcą i co chcą niemożliwą okazała się „trzecia droga”. Być może, jeśli przyjąć, że Mała Galeria była w latach 80-tych enklawą normalności, pewnego rodzaju azylem, to obecnie wszystko jest taką właśnie „trzecią drogą”. W tym kontekście wzmiankowane przez Marka Grygla „tendencje postmodernistyczne” są jedynie objawem wielości możliwości, a raczej „dróg”, pozostając przy raz użytej metaforze, jakimi poruszać się mogą współcześni artyści.

W tym miejscu rodzi się pytanie czy aby poszerzenie „zakresu prezentacji fotograficznych” lub „brak dominującego kierunku”, jak pisze dalej Grygiel nie oznacza w gruncie rzeczy całkowitej zatraty tożsamości galerii tzw. „autorskiej”, a więc posiadającej określony „kierunek”? Próba znalezienia odpowiedzi na tak postawione pytanie wymaga przyjrzenia się prezentowanym w omawianym przedziale czasowym wystawom.

Wspomniana wyżej wystawa Janusza Bąkowskiego, którego prace inaugurowały działalność Małej Galerii („Kwadrat”, październik 1977 r.), zwraca uwagę na grupę artystów,

---

<sup>258</sup> Ciekawym spojrzeniem na polski konceptualizm przez pryzmat postmodernizmu, które może stanowić swego rodzaju uzupełnienie poniższego opracowania, jest tekst Martina Patricka (*Polish Conceptualism of the 1960s and 1970s. Images, Objects, Systems and Texts*, w: 'Third Text', Spring 2001, s.25-46).

kórzy jak on związani są z miejscem od samego początku, a w dekadzie lat 90-tych ich związek z galerią nie słabnie. Do tej grupy zaliczyć można Zbigniewa Dłubaka, Jagodę Przybylak, Jana Świdzińskiego, czy wreszcie wspomnianego już Janusza Bąkowskiego<sup>259</sup>. O żywotności „starej gwardii” Małej Galerii świadczyć mogą takie wydarzenia artystyczne jak wystawa Jagody Przybylak „Jesteśmy” (wrzesień 1991 r.)<sup>260</sup>, a przede wszystkim działania Zbigniewa Dłubaka, którego wystawa „Asymetria ‘94” zasługuje na szczególną uwagę.

Przykład Zbigniewa Dłubaka jest podwójnie interesujący ze względu na rolę jaką artysta odegrał w powstaniu i określeniu profilu artystycznego Małej Galerii<sup>261</sup>. Dłubak, który w 1982 opuścił Polskę, określił swoje związki z miejscem decydując się na udział w wystawie „Asymetria” w 1988 roku. Niestety, artysta nie mógł osobiście przybyć na otwarcie tej pierwszej w Polsce prezentacji swoich fotografii z rozpoczętego już zagranicą cyklu, który, jak słusznie zauważa Andrzej Turowski, znamionuje „reorientację w twórczości Dłubaka [jaka] zarysowała się ponownie z początkiem lat 80-tych”<sup>262</sup>. Wystawa „Asymetria ‘94” jest bieżącą relacją z działań i problemów nad jakimi artysta wówczas pracował oraz „potwierdzeniem jego bliskich związków z tym miejscem”, jak pisał we wstępie do katalogu wystawy Marek Grygiel.

Oczywiście, każda kolejna wystawa tego, czy innego artysty jest, lub może być odbierana w kategoriach manifestacji przywiązania do miejsca, mimo to przypadek Dłubaka jest w jakimś sensie wyjątkowy. Wyjazd Dłubaka do Francji, zaraz obok śmierci Andrzeja Jórczaka, pierwszego kierownika galerii, z pewnością nie pozostał bez wpływu na Małą Galerię, która, o czym była mowa w poprzednich rozdziałach, *musiała* rozszerzyć swój profil.

---

<sup>259</sup> Celowo wymieniam tu artystów o podobnym rodowodzie artystycznym, ale do grupy tej, choćby ze względu przynależności do jednego pokolenia, wpisać można na przykład Edwarda Hartwiga, który tylko w dekadzie lat 90-tych miał w galerii aż trzy wystawy („aż” – zważywszy na wiek fotografa...).

<sup>260</sup> Niestety, wystawa J.Przybylak nie posiada katalogu, istnieje za to dokumentacja wideo otwarcia wystawy.

<sup>261</sup> Por. rozdz. „Okoliczności powstania...” oraz „Historia... 1977-1981”.

<sup>262</sup> A.Turowski *Poza porządkiem formalnym. Uwagi o twórczości Zbyszka Dłubaka/*, w: kat. wyst. w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, marzec-kwiecień 1992 r. Nie trzeba dodawać, że kuratorem tejże wystawy

Innymi słowy, Marek Grygiel rozpoczął rozłożony na lata proces dopuszczania nowych ludzi i nowych form działalności, wszystko po to, aby utrzymać kontakt z awangardą, i ze sztuką w ogóle. Podobnie zachował się Dłubak, który wraz z nastaniem dekady lat 80-tych rozpoczął nowy etap swoich poszukiwań artystycznych. Nowy rozdział w życiu zarówno Zbigniewa Dłubaka, jak i Małej Galerii, nie był zerwaniem z przeszłością - miał raczej charakter „następnego kroku”, czy też „logicznego ciągu dalszego”. „Krytyka konceptualizmu,” pisał Turowski o cyklu „Asymetrie”, „jego systemu pojęciowego uzasadnionego własną aksjomatyką, a nie różnorodnością świata, nie naruszała kluczowego przekonania Dłubaka o konieczności penetrowania przez sztukę jej własnych granic.” Wystawa „Asymetria ‘94” podkreśla związek Dłubaka z miejscem, związek ten zmienił się jednak na przestrzeni lat, i wydaje się, że w dekadzie lat 90-tych ma charakter partnerskiego dialogu między artystą a miejscem, w którego stworzeniu brał udział. Dłubak, obecny w Małej Galerii lat 90-tych, nie ma nic wspólnego z dawnym „ideologiem galerii”, jak określił artystę prawie 20 lat wcześniej jeden z krytyków<sup>263</sup>. Niemniej artystę i galerię łączy nadal „kluczowe przekonanie o konieczności penetrowania przez sztukę jej własnych granic.”

Problemem, który podjął Zbigniew Dłubak w „Asymetrii ‘94” była po raz kolejny kwestia odbioru, a raczej budowania znaczenia przez oglądającego fotografie widza<sup>264</sup>. „Zacieram zwykle rozpoznawanie przedmiotów,” pisał autor w katalogu, „by zbliżyć się do istoty tego, co kryje się głęboko w widoku rzeczy. W widoku, a więc w nas.” Aby w pełni dostrzec różnicę między prezentowaną w Małej Galerii wystawą a resztą cyklu warto

---

był Marek Grygiel. Część korespondencji między Grygłem a Dłubakiem dotyczącej wystawy w CSW znajduje się w Małym Archiwum.

<sup>263</sup> Chodzi o M.Bacciarellego, por. rozdział „III — 1. HISTORIA MAŁEJ GALERII ZPAF-PSP: 1977-1981”, zwłaszcza jego część zatytułowaną „4. ‘Galeria, która zastąpiła dawne grupy twórcze’”.

<sup>264</sup> „To, co jest istotne w dziele sztuki, nie jest zawarte w nim samym, lecz powstaje w kontakcie z odbiorcą. Ów akt odbioru jest istotą sztuki,” mówi Z.Dłubak w wywiadzie dla Rzeczypospolitej, por. J.Wójcik *Asymetryczność świata*, w: ‘Rzeczypospolita’, nr 84, 8 kwietnia 1992.

porównać ją z wcześniejszą o dwa lata wystawą retrospektywną Dłubaka w CSW, gdzie również pokazano „Asymetrie”<sup>265</sup>.

Przy okazji tej wystawy krytyk sztuki, Dorota Jarecka, pisała o „Asymetriach”, że „są to czarno-białe fotografie twarzy, kobiecych ciał i pni drzew” charakteryzując jednocześnie fotografię Dłubaka jako „subtelną”, „wrażeniową”, „przepojoną erotyką”... W opisie prac, co ciekawe, Jarecka ani słowem nie wspomina o ich wymiarze intelektualnym. Wydaje się oczywistym, że podobne pominięcie pierwiastka intelektualnego obecnego wyraźnie w twórczości artysty nie byłoby możliwe, gdyby autorka recenzji opisywała prace z „Asymetrii ‘94”. Z tego prostego powodu, że pokazana w Małej Galerii seria prac składa się również z fotografii kobiecego ciała, a konkretnie tylko jednej jego części, łona.

Dłubak w zdjęciach z wystawy z 1994 roku zastosował charakterystyczne dla całego cyklu „Asymetrii” zabiegi odrealniania obrazu (czy też czynienia go „wrażeniowym”, jak powiedziała Jarecka) przez redukcję głębi ostrości, „dziwną, niską perspektywę”, „fotografowanie od dołu”, czy też „wypełnianie nimi [kobietami łonami] całego kadru tak, że stają się monumentalne”<sup>266</sup>. Również w wypadku tej serii zdjęć autor prowadzi z widzem szczególnego rodzaju grę opartą na wynikającej choćby z nieostrości zdjęć niepewności. Grę, w trakcie której odbiorca zostaje uwikłany w sieć domysłów i skojarzeń, po to tylko, aby ostatecznie zdać sobie sprawę i zostać skonfrontowanym z całą sferą znaczeń, jaka w kulturze zachodniej przypada kobiecej płci. „Asymetria ‘94” przez umiejętny dobór tematu zmusza do zadania sobie trudu odpowiedzi na przysłowiowe pytanie „co artysta chciał przez to (a raczej

---

<sup>265</sup> Por. *Zbigniew Dłubak. Fotografie z lat 1965-1991*, kat. wyst. w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, marzec-kwiecień 1992.

<sup>266</sup> Por. „Wystawę [Zbigniewa Dłubaka w CSW w 1992 roku] otwierają prace z lat 1984-1991, z cyklu ‘Asymetria’. Są to czarno-białe fotografie twarzy, kobiecych ciał i pni drzew. Dłubak stosuje w nich dziwną, niską perspektywę, fotografuje twarze od dołu, wypełnia nimi cały kadr tak, że stają się monumentalne. Przypominają odbicie w kałuży albo w szklance wody...” D.Jarecka *Jawne i ukryte*, w: ‘Gazeta Wyborcza’, nr 90, 15 kwietnia 1992.

przez „te” łona) powiedzieć?” Temat skłania zatem widza do przeniknięcia przez warstwę „wrażeńową” fotogramów i podjęcia wysiłku percepcji<sup>267</sup>.

O sensie swoich prac sam autor pisał, że fotografuje przedmioty, które „istniały już przedtem [przed sfotografowaniem] i obarczone są specyficznymi znaczeniami i różną symboliką. Wciąganie ich w grę z układem geometrycznym poprzez optykę aparatu stawia je w nowej sytuacji. Desymbolizuje ich dotychczasowy świat znaczeń. Przedmioty zatem są obojętne, ich widzenie jest znaczące,” pisze Dłubak<sup>268</sup>, a słowo „przedmiot”, używane wymiennie przez artystę ze słowem „obiekt”, można w wypadku omawianej „Asymetrii ’94” odnieść do jednego z najbogatszych w znaczenia „obiektyw” – ciała kobiecego<sup>269</sup>.

Podsumowując, warto zwrócić uwagę na wspólny kierunek prowadzonych równolegle przez Zbigniewa Dłubaka oraz Małą Galerię poszukiwań artystycznych, na wspólne odchodzenie od idei post-konceptualizmu bez zaprzeczania jego osiągnięciom. Równie interesujący, z punktu widzenia poniższej pracy, jest moment konfrontacji w pełni już rozwiniętej artystycznie galerii z artystą, który bezpośrednio przyczynił się do jej powstania. Z

---

<sup>267</sup> Inną sprawą jest, że prace Dłubaka z cyklu „Asymetrie” należą do najbardziej efektownych w jego twórczości. Celem moim nie było wykazanie, że Dorota Jarecka nie miała racji, fotografie Dłubaka są „przepełnione erotyką” i nikt im nie odmawia „subtelności”, tyle tylko, że to chyba nie one stanowią o ich wartości. „To bardzo erotyczny cykl,” pisała o *Asymetrii* Karolina Ziąbińska, „zwłaszcza jeśli uświadomić sobie sam akt robienia zdjęcia. Zbliżenie aparatu do fotografowanego obiektu [czyt. kobiecej płci] musi być bardzo znaczne aby stopień wyabstrahowania obrazu powstającego na kliszy był tak duży. Artysta ‘wnika’ aparatem, swym spojrzeniem w najbardziej intymne miejsca.” Co ciekawe również Ziąbińska zatrzymuje się na owej „magiczności” zdjęć Z.Dłubaka. „Obraz jaki powstaje zaskakuje swą magicznością,” pisze autorka. Dopiero w podsumowaniu *Asymetrii* autorka zwraca uwagę, na kluczowe znaczenie problemu percepcji w tych pracach. Por. K.Zęmbińska *Praktyka widzenia. Twórczość fotograficzna Zbigniewa Dłubaka w latach 1947-2000*, praca magisterska napisana w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego pod kierunkiem prof.M.Poprzęckiej, Warszawa 2001. Istotnym czynnikiem przemilczanym przez opisujących *Asymetrie* krytyków i historyków jest aura skandalu otaczająca m.in. wystawę w Małej Galerii. Skandalu, warto dodać, towarzyskiego, a więc mającego ograniczony, środowiskowy charakter. Ostatecznie Dłubak przekroczył pewną konwencję, i postawił odbiorców swojej sztuki, zwłaszcza kobiety, w dosyć dwuznacznej sytuacji.

<sup>268</sup> Z.Dłubak *Asymetria*, w: kat. wyst. „Asymetria”, Mała Galeria, lipiec 1988.

<sup>269</sup> „Interesowały mnie w fotografii obiekty, które mają szczególne znaczenie symboliczne w każdej kulturze: ciało kobiety, drzewo... Tors kobiety ma w sztuce wiele znaczeń. [...] W swych pracach staram się „odebrać” rzeczom ich uprzednią symbolikę i nadać inne znaczenie. Może nadrzędne?”, mówi Z.Dłubak w wywiadzie, por. J.Wójcik *Asymetryczność świata*, w: ‘Rzeczpospolita’, nr 84, 8 kwietnia 1992. Biorąc pod uwagę „klucz”, jakim do wystawy jest cytat z Lao-cy, przytoczony notabene za C.G.Jungiem, można domyślać się „nadrzędnego znaczenia” ww fotografii. „Duch doliny jest nieśmiertelny, / zwie się głębią kobiecości, / Brama głębi kobiecości / zwie się korzeniem Nieba i Ziemi”, Lao-cy. Uwagę zwraca powrót artysty do włączania literackich-filozoficznych „kluczy”, co charakteryzowało również pierwsze prace Dłubaka (etap surrealistyczny – Dłubak odnosił się m.in. do wierszy P.Nerudy).

dzisiejszej perspektywy wydaje się, że z tej szczególnego rodzaju „artystycznej konfrontacji”, która nastąpiła *de facto* na początku lat 90-tych, po okresie wzajemnej izolacji lat 80-tych, zarówno Zbigniew Dłubak, jak i Mała Galeria, wyszli zwycięsko<sup>270</sup>. Kończąc rozdział poświęcony w dużej mierze wystawie „Asymetria ‘94” warto odwołać się do ostatniego zdania z tekstu zamieszczonego w katalogu, które odnosi się do wspólnego Dłubakowi i Małej Galerii rozumienia fotografii, a które brzmi: „Inaczej zobaczyć to inaczej rozumieć”<sup>271</sup>.

#### 4. „W tym szaleństwie jest metoda”<sup>272</sup>

Opisana w poprzednim rozdziale, w oparciu o przykład Zbigniewa Dłubaka, grupa artystów „od zawsze” związanych z Małą Galerią nie jest jedyną obecną w latach 90-tych frakcją nadającą ton wydarzeniom w sztuce przez galerię wówczas pokazywanej. Niestety, próba zaszeregowania kolejnych artystów za pomocą wyjątkowo atrakcyjnego „klucza pokoleniowego” mija się z celem<sup>273</sup>.

Kolejnymi artystami związanymi z Małą Galerią, kto wie czy nie równie mocno jak opisana wcześniej „grupa Dłubaka”, są dawni „fotomedialiści” w rodzaju J.Robakowskiego, Z.Rytki, P.Kwieka, N.A. Lachowiczów itd. Przy okazji opisywania tej frakcji artystycznej warto zwrócić uwagę na kolejną „środowiskową” wystawę Z.Rytki oraz wspomniane już „Foto-Video-Kąty” J.Robakowskiego. Uwagę przykuwają również częste pokazy prac Pawła Kwieka, którego ściśle związki z Małą Galerią sprawiają, że właśnie tu, jak nigdzie indziej,

---

<sup>270</sup> Przełamaniem „izolacji” była z pewnością wystawa w Małej Galerii w roku 1988. Zważywszy jednak na fizyczną nieobecność artysty w galerii był to sukces jedynie połowiczny.

<sup>271</sup> Por. Z.Dłubak „Asymetria”, lipiec 1988, kat. wyst.: „Przedmioty zatem są obojętne, ich widzenie jest znaczące. Inaczej zobaczyć to inaczej zrozumieć.”

<sup>272</sup> Tytuł autorskiego tekstu zamieszczonego w kat. wyst. P.Kwieka w Małej Galerii „Spotkania ze światłem”, październik 1991.

<sup>273</sup> Wystarczy zestawić twórczość W.Prażmowskiego (ur.1949) i Z.Rytki (ur.1947), aby móc bez trudu dostrzec jak w gruncie rzeczy różne rozumienie sztuki charakteryzowało artystów z jednego, powojennego pokolenia.

można było prześledzić długą drogę twórczą, jaką ten artysta przebył. Drogę, którą Marek Grygiel celnie określił jako „bardzo osobistą, świadczącą o jego bezkompromisowej postawie wobec sztuki, a zwłaszcza wobec samego siebie”<sup>274</sup>. „Paweł Kwiek – krytyk” pisząc o „Pawle Kwieku – artyście” następującymi słowami oddawał specyfikę swojej drogi artystycznej: „W ciągu ostatnich dwudziestu lat Paweł Kwiek przeszedł głęboką ewolucję od pozycji racjonalnego awangardzisty, zajmującego się sztuką analityczną do pozycji refleksyjnego mistyka zanurzonego po uszy w problematyce sztuki sakralnej. Nie znaczy to,” kontynuował artysta, „że zamknął się w ‘kruchcie kościelnej’, wręcz przeciwnie, stara się na co dzień dostrzegać (i żyć z nim) pierwiastek nadprzyrodzony.” Powyższe słowa Pawła Kwieka dobrze oddają stopień zmian, jakie przeszli dawni „racjonalni awangardiści”. Należy jednak zaznaczyć, że przykład Kwieka jest jedyny w swoim rodzaju oraz, że poszukiwania innych artystów, jak choćby wymienionych J.Robakowskiego i Z.Rytki, nie oznaczały definitywnego rozstania z racjonalizmem, na którym w dużej mierze post-konceptualizm się opierał. Jednocześnie, poniekąd „naturalne”, odejście artystów od wyznawanych wcześniej poglądów na sztukę nie oznaczało w żadnym razie zerwania z Małą Galerią, która wiernie towarzyszyła wszystkim, nie tylko Pawła Kwieka, poszukiwaniom.

Wyżej wymienionym artystom, których łączy wspólne doświadczenie „fotomedializmu” czy też „post-koceptualizmu”, przeciwstawić można wyraźnie zarysowującą się frakcję fotografów „czystych”, czyli takich, którzy w swej praktyce artystycznej odwoływać się będą do klasycznej czarno-białej odbitki fotograficznej, najczęściej uzyskanej za pomocą archaicznego aparatu. Wprawdzie tendencja podobnego „powrotu do źródeł” nie jest w historii fotografii niczym nowym, to jednak w Małej Galerii wyniki tego typu prób pokazywano w latach 90-tych po raz pierwszy.

---

<sup>274</sup> Z kat. wyst. P.Kwieka w Małej Galerii „Spotkania ze światłem”, październik 1991.

Część tych „archaizujących” zdjęć to odbitki tzw. „stykowe”, które z racji ograniczających je względnie niewielkich rozmiarów negatywów, można określić mianem miniatur fotograficznych. Do artystów tworzących właśnie tego typu zdjęcia należy m.in. E.Andrzejewska, A.J.Lech, M.Likszet, W.Zawadzki, B.Konopka, J.Byrczek<sup>275</sup>.

„Każdy kto spotkał się z fotografią Ewy Andrzejewskiej,” pisał we wstępie do katalogu Marek Grygiel, „ma wrażenie, że na pewno widział już kiedyś te zdjęcia. Niewielkie formatowo, często sepiowane, sprawiają wrażenie fotografii ze starej szuflady, są nieco ‘staroświeckie’ jakby znalezione w antykwariacie”<sup>276</sup>. Wydaje się, że właśnie owa „antykwaryczność”, dążenie do uzyskania nieomalże beniaminowskiej „aury” i pewna nieodłączna doza nostalgii to cechy wspólne tej dosyć licznie prezentowanej w omawianej dekadzie tendencji<sup>277</sup>. Tendencji, która ocierając się o manieryczność stylizacji pasuje do wzmiankowanej już kilkakrotnie w tej pracy estetyki postmodernizmu.

Do „archaizującej” tendencji zbliża się w pewien sposób również Wojciech Prażmowski i Waldemar Jama, obaj ograniczając formę do minimum dokumentują fragmenty przeszłości – Prażmowski pozostałości PRL, Jama tworzy typologię śląskich „ankrów”<sup>278</sup>. W nieco inny sposób „archaiczny” jest Wiktor Nowotka, który w swojej pracy opiera się na

---

<sup>275</sup> Fotografia stykowa, „czysta”, koncentrująca się na obrazie, zwłaszcza zaś pejzażu charakteryzuje członków tzw. „szkoły jeleniogórskiej”, do której należą m.in. W.Zawadzki, E.Andrzejewska, M.Likszet, N.Hobgarska, P.Komorowski. O metodzie stykowej, przy okazji wystawy Bogdana Konopki „Koniec i początek” (maj 1998 r.), Marek Grygiel pisał, że „oprócz narzucenia sobie rygorów formalnych przybliża nas również do samego wnętrza fotografii, jest właściwie sama w sobie fotografią w czystej, nie manipulowanej postaci.” Dalej Grygiel pisze o „relatywizacji czasu” charakterystycznej dla tego typu fotografii oraz o „niezwykłej poezji fotograficznego obrazu”, co dość dobrze oddaje charakter zdjęć B.Konopki oraz ww fotografów z Jeleniej Góry.

<sup>276</sup> Por. kat. wyst. Ewy Andrzejewskiej „Fotografia”, kwiecień 1999.

<sup>277</sup> W.Benjamin *Mala historia fotografii; Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: ‘Anioł historii’, Poznań 1996. Por. także M.Grygiel wstęp do katalogu wystawy M.Likszeta „Notatki Aqua” (listopad 1994 r.): „Czasami najtrudniej pisać o sprawach najprostszych. W fotografii taką „prostą sprawą” jest być może fotografia stykowa. Ale ci, którzy wykonują zdjęcia stykowe, wcale tak nie myślą. Dla wielu z nich ten rodzaj fotografii zawiera pewną magię i niepowtarzalny czar. [...] nie jest to szybkostrzelna dziedzina fotografii i najnowsze wynalazki doby współczesnej nie będą miały tu szerokiego zastosowania,” dalej Grygiel wskazuje na analogie w fotografii amerykańskiej. Szczególnie inspirujący dla ww fotografów okazali się A.Adams, M.White, P.Caponigro.

<sup>278</sup> „Jako symbol, esencję Śląska wybrałem kotwę (ankier), która wskutek wstrząsów górniczych, spaja rozstępujące się budynki [...] Kotew – pręt stalowy wzmacniający elementy konstrukcyjne budownictwa,” pisał o swoim projekcie W.Jama w katalogu wystawy „Ankry - śląskie rydwany” (luty 2000 r.).



fotografii tzw. „otworkowej”, czyli obchodzącej się w zasadzie bez aparatu fotograficznego<sup>279</sup>.

Pierwszy z wymienionych artystów, Wojciech Prażmowski, związał się z galerią już pod koniec lat 80-tych. „Pierwsza Światowa Wystawa Zdjęć Zepsutych” (styczeń 1988 r.), o czym była już mowa, stanowi wyraźną cezurę w jego karierze artystycznej. Również koniec dekady lat 90-tych przynosi przełom, tym razem estetyczny. Materializuje się on w postaci projektu „Biało-czerwono-czarna”, pokazywanego w pełnym wymiarze po raz pierwszy właśnie w Małej Galerii, która zgodnie z założeniami Marka Grygla stawia sobie za cel pokazywać, to, „nad czym aktualnie pracują artyści”<sup>280</sup>.

W swojej nowej pracy Prażmowski fotografuje w bardzo oszczędny, dokumentalny sposób relikty odchodzącej w przeszłość rzeczywistości peerelowskiej<sup>281</sup>. Tworząc *post mortem* unikalny katalog „demokracji ludowej” Prażmowski, być może jako pierwszy, spogląda na PRL jak na historię, ale w charakterystyczny dla siebie, artystyczny sposób. Warto również wspomnieć, że zwrot artysty ku fotografii, w sensie ścisłym tego słowa, jest szczególnie wyraźny, jeśli wziąć pod uwagę jego wcześniejsze eksperymenty z pogranicza fotografii i rzeźby (eksponowane w 1988 roku w Małej Galerii „foto-obiekty”) oraz w dziedzinie fotografii kreacyjnej<sup>282</sup>.

---

<sup>279</sup> Aparat do fotografii otworkowej może być skonstruowany na przykład z pudełka po butach czy puszki po piwie.

<sup>280</sup> Por. M.Grygiel *Tryptyk Maurycego*, w: kat. wyst. M.Gomulickiego „Typologie sentymentalne”, styczeń 1999. Przy okazji tej trzeciej z kolei wystawy artysty Grygiel pisał: „Ważne jest, by galeria zdawała regularną relację z tego, nad czym aktualnie pracują artyści z nią związani. Taka sytuacja cechowała Małą Galerię od samych początków i tę tradycję staramy się podtrzymać do dzisiaj.” Prażmowski pokazał nieco wcześniej część cyklu, bez odbitek kolorowych, na 2. Biennale Fotografii w Poznaniu, na wystawie, której komisarzem był M.Grygiel, por. kat. wystawy *2. Biennale fotografii. Kryształizacje*, Galeria Miejska Arsenał oraz Galeria „U Jezuitów” w Poznaniu, kwiecień-maj 2000 r.

<sup>281</sup> Prażmowski (podobnie jak W.Jama) w przeciwieństwie do np. E.Andrzejewskiej rezygnuje z sepiowania zdjęć, o wykonywaniu odbitek metodą stykową nie wspominając.

<sup>282</sup> „Już od [...] pierwszej wystawy w Małej Galerii Prażmowski wprowadza do przestrzeni eksponującej prace fotograficzne przedmioty o charakterze rzeźbiarskim. Używa drewna, metalu, kawałków kartonu tworząc coś w rodzaju fotoobiektyw. Fotografia w tych pracach spełnia rolę bardziej dopełniającą, współtworzy nastrój prezentowanych prac”, pisał Marek Grygiel w katalogu wystawy „Bardzo martwe natury” W.Prażmowskiego z września 1997 roku.

Innego rodzaju charakter mają poszukiwania Wiktora Nowotki, artysty operującego dość szczególnym medium, jakim jest kamera otworkowa. Nowotka, któremu dane było jako pierwszemu wystawiać w Małej Galerii fotografię otworkową dokumentuje otoczenie, w którym na co dzień przebywa<sup>283</sup>. Niezbyt wyszukany temat artysta rekompensuje czasochłonnymi eksperymentami z tym równie prymitywnym i nieprzewidywalnym, co przynoszącym zaskakujące efekty formalne medium<sup>284</sup>. Przykład Nowotki, dobrze ilustrujący ewolucję galerii, która przecież swoje korzenie ma w analizie mediów, tyle że „nowych”, jest jednocześnie przykładem na zbliżenie artysty z galerią w dekadzie lat 90-tych. Nowotka, podobnie jak Prażmowski i inni fotograficy wystawiający w Małej Galerii, miał okazję współpracować z Markiem Grygłem nie tylko przy organizacji kolejnych pokazów swoich prac na miejscu w galerii, lecz również poza nią, choćby na prestiżowym Biennale Fotografii w Poznaniu<sup>285</sup>.

Swego rodzaju debiut fotografii otworkowej i samego Wiktora Nowotki w Małej Galerii zwraca uwagę na inną, wyjątkowo liczną, grupę artystów, których jedynym wyraźnym wspólnym mianownikiem jest właśnie pokazywanie swoich prac (w Małej Galerii lub w ogóle) po raz pierwszy<sup>286</sup>. Prawdziwą „powódź debiutantów” Marek Grygiel uzasadniał w katalogu wystawy Radosława Nowaka („RAP”, styczeń 1992): „Nasuwa się pytanie: dlaczego wystawiamy ostatnio ze zwiększoną częstotliwością artystów mniej znanych, stojących u progu swej działalności? Odpowiedź jest prosta, nastąpiło w ostatnim czasie wyczerpanie artystycznych możliwości wielu artystów, którzy nadawali ton sztuce lat osiemdziesiątych,

---

<sup>283</sup> Zwraca uwagę fakt, że pokaz fotografii otworkowej Nowotki znacznie wyprzedza w czasie inne tego typu próby, których z czasem zaczęło pojawiać się coraz więcej. Por. „Katalog wystaw”.

<sup>284</sup> „Kilkanaście niewielkich fotografii. Wszystkie wykonane bez użycia aparatu fotograficznego, za pomocą prostych zamkniętych pudełek czy puszek w których światłoczuła błona została naświetlona poprzez minimalnej wielkości otwór,” w ten sposób Marek Grygiel opisywał w katalogu wystawy „Oswojenie II” (październik 2000 r.) prace W. Nowotki.

<sup>285</sup> Por. kat. wystawy *2. Biennale fotografii. Krystalizacje*, Galeria Miejska Arsenał oraz Galeria „U Jezuitów” w Poznaniu, kwiecień-maj 2000 r.

przenosząc w jej obszary idee jeszcze z poprzedniej dekady. Brak z ich strony świeżych propozycji, a to co oferują, to tylko warianty wcześniejszych prezentacji”<sup>287</sup>. Trafność diagnozy Grygla zdaje się potwierdzać spadek formy, na przykład, Łodzi Kaliskiej, do niedawna prawdziwej potęgi artystycznej. Oczywiście, łatwo można wyciągnąć wniosek, że jeśli kryzys dotknął związane w poprzednich latach z galerią środowisko, to również sama galeria chyli się ku upadkowi. Tak postawionej tezie zdają się przeczyć fakty w postaci bardzo dobrych wystaw zarówno młodych, jak i starszych artystów, zarówno debiutantów, jak i związanych z galerią przez lata twórców.

Wzmiankowany wyżej Wiktor Nowotka to tylko jedna z wielu „nowych twarzy”, jakie w latach 90-tych pojawiły się w Małej Galerii, obok niego wymienić warto choćby Andrzeja Georgiewa, Maurycego Gomulickiego, Grzegorza Jarmocewicza, Kostasa Kiritsisa, Konrada Kuzyszyna, Basię Sokołowską, i wielu innych. Z punktu widzenia poniższej pracy na szczególną uwagę zasługuje Basia Sokołowska, z której pojawieniem się powiązać można kwestię obecności w Małej Galerii kobiet-artystek.

##### 5. „Fotografie kann alles”<sup>288</sup>

„W przeciwieństwie do wielu innych krajów, w Polsce niewiele kobiet zajmuje się fotografią artystyczną” pisał w katalogu wystawy Małgorzaty Mikołajczyk („Światło życia”, maj 1994 r.) Marek Grygiel. Katalog wystaw zdaje się, niestety, słowa kierownika galerii potwierdzać. Jeśli spojrzeć na udział kobiet w życiu galerii pod kątem liczby wystaw, w

---

<sup>286</sup> Nowotka wprawdzie miał wcześniej wystawy, lecz w Małej Galerii pokazywał swoje prace po raz pierwszy. Inna sprawa, że od czasu wystawy w Małej Galerii, podobnie jak w przypadku np. W. Prażmowskiego, rozpoczęła się właściwa „kariera artystyczna” W. Nowotki.

<sup>287</sup> Por. M. Grygiel z kat. wyst. „RAP” Radosława Nowaka w Małej Galerii w styczniu 1992 roku.

jakich brały udział, to okaże się, że na 297 ekspozycji, jakie do czerwca 2001 roku zorganizowano w Małej Galerii jedynie w 42 udział wzięły artystki. Od statystyk istotniejszym wydaje się być pytanie o osiągnięcia *stricte* artystyczne oraz problem jakiejś wspólnej, poza płcią oczywiście, płaszczyzny, na jakiej te prace można by umieścić.

Co się tyczy pierwszej z wymienionych kwestii, tzn. osiągnięć artystycznych, to warto zauważyć, że kobiety artystki w Małej Galerii obecne były od samego początku biorąc tym samym aktywny udział w kształtowaniu profilu placówki. Jadwiga Przybylak, Natalia LL, Elżbieta Tejchman, Ewa Partum, Jolanta Marcolla, Małgorzata Potocka, Zofia Kulik, Irena Nawrot to tylko niektóre z istotnych dla miejsca nazwisk. Paradoksalnie, artystki, które stanowią stosunkowo niewielki odsetek ogółu wystawiających w galerii, odegrały ważną rolę w nadawaniu miejscu jego charakteru.

Odnosnie drugiego z wymienionych problemów („wspólnej płaszczyzny”), to cała niedorzeczność myślenia w kategoriach „fotografii kobiecej” wychodzi na jaw w momencie próby określenia *per analogiam* zjawiska równie „naturalnego”, mianowicie „fotografii męskiej”. Coś takiego po prostu nie istnieje. Trudno jest bowiem wskazywać na, przykładowo, fotomedializm, jako typowo „męski”, w momencie, gdy dwie artystki, Natalia LL i Jagoda Przybylak, są autorkami jednych z najlepszych prac powstałych w tym nurcie.

Poszukując cech wspólnych u artystek tworzących w dekadzie lat 90-tych można ustalić jedynie momenty wzajemnego zbliżenia poszczególnych kobiet. Najbardziej widoczne są analogie w sposobie myślenia o fotografii między Teresą Gierzyńską i Basią Sokołowską (niestety, podobieństwa między autorkami kończą się, gdy porównamy efekty tego myślenia w postaci gotowych prac). Tym, co łączy obie autorki jest nastawienie na „wywołanie u widza

---

<sup>288</sup> Por. wstęp M.Grygla do kat. wyst. K.J.Cichosza, M.Gomulickiego, K.Kuzyszyna, K.Wojciechowskiego w Fotogalerie Wien, Oktober-November 1996. Wystawa w Wiedniu była częścią większego projektu, w wyniku którego również fotografowie austriaccy wystawiali w Małej Galerii, por. rozdz. „Katalog wystaw”.

emocji”, jak pisze Gierzyńska, a nie „zimna relacja” w postaci wykoncypowanego zdjęcia<sup>289</sup>. W podobnym duchu do swoich zdjęć podchodzi Basia Sokołowska, która odpowiadając na pytanie „Czy jest dla ciebie istotne to, jak twoje prace są odbierane?”, mówi: „Tak szczególnie kiedy widzę, że wzruszają. Że wywołują jakąś emocję, bo emocja to bardzo piękna i cenna nić łącząca nas ze sobą, z życiem, ze sztuką. Moje prace nie są intelektualnie wykoncypowane czy uteoretyzowane. Są szczerze, otwarte, bardzo osobiste”<sup>290</sup>. Emocjonalność, intymność, zmysłowość, odejście od „zimnej relacji” i „teoretyzowania” – na pierwszy rzut oka te cechy łączą artystki Małej Galerii lat 90-tych, z drugiej jednak strony można je równie dobrze przypisać ogólniejszej tendencji odchodzenia od zbędnego, zdaniem młodszych artystów, bagażu intelektualnego, który tak nieodzowny wydawał się wspomnianym przez Pawła Kwieka „racjonalnym awangardzistom”.

Innym aspektem działalności Małej Galerii, o którym warto wspomnieć, jest współpraca z artystami *oraz* artystkami z zagranicy. Mając na uwadze zarysowany wyżej kontekst koniecznym wydaje się przywołanie osoby, która przynależałaby do obu wprowadzonych kategorii, mianowicie byłaby kobietą i do tego cudzoziemką. Znalezienie kogoś, kto spełniałby podobne wymagania bynajmniej nie jest trudne, okazuje się bowiem, że w Małej Galerii wystawiała wcale pokaźna grupa artystek z zagranicy, by wymienić Susan Kerr, Erikę Kiffel, Chris Bary, Mary Pikulę, Maristellę Campolunghi, Ritę Jokirantę, Susanne Gamauf, Aljonę Frankl, Zsuzsę Ujj, Evelyne Egerer... Spośród wymienionych uwagę zwracają dwie Austriaczki, Erika Kiffel i Susanne Gamauf oraz pochodząca z Węgier Zsuzsa Ujj. Kiffel z racji trwającej od połowy lat 80-tych współpracy z Małą Galerią, a później również z Centrum Sztuki Współczesnej, druga z Austriaczek, Susanne Gamauf ze względu na

---

<sup>289</sup> Por. T.Gierzyńska, kat. wyst. „Cienie i zakryte ciało, ale jest sierpień – myślimy o przyrodzie” (sierpień 1991): „Bardziej interesuje mnie próba wywołania u widza emocji, niż zimna relacja. Zdjęcie jest dla mnie pretekstem do przypomnienia nastrojów, momentów, zapachów, miejsc – tej zmysłowej części naszego życia.”

<sup>290</sup> Por. *Pięć pytań do Basi Sokołowskiej*, w: kat. wyst. „Basia Sokołowska. Fotografia ‘90/’98”, Galeria „Pusta” w Katowicach, październik/listopad 1998.

kontekst współpracy, jaka zawiązała się między „siostrzanymi” galeriami – Fotogalerie Wien oraz Małą Galerią ZPAF-CSW w Warszawie<sup>291</sup>, i wreszcie Zsuzsa Ujj, związana z budapesztańską galerią Liget, zaprzyjaźnioną zarówno z Małą Galerią, jak i Fotogalerie Wien<sup>292</sup>.

Wspólna inicjatywa wymienionych wyżej placówek, a w szczególności Marka Grygła, kierownika Małej Galerii i kuratora ze strony CSW, doprowadziła do zorganizowania w listopadzie 1990 roku w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie wystawy fotografii współczesnej Węgier i Austrii pt. „Fotoanarchiv”<sup>293</sup>. „Wystawa ta,” pisał Marek Grygiel, „pomyślana jako projekt wymiany artystycznej pomiędzy trzema krajami, miała jeszcze drugą rozszerzoną wersję [...] na Węgrzech. Jej edycja w Wiedniu [...] nie odbyła się”<sup>294</sup>. Ta wspólna inicjatywa jest o tyle ciekawa, o ile wskazuje na charakterystyczną ewolucję kontaktów artystycznych „niższego szczebla” (między galeriami tzw. „autorskimi”), które z czasem mogą mieć swój finał we wspólnej organizacji coraz większych imprez.

Innym aspektem wystawy „Fotoanarchiv”, który w pewnym sensie uosabia wspomniana już Zsuzsa Ujj, jest udział Węgrów, a w szczególności budapesztańskiej Galerii Liget w tych trójstronnych kontaktach. Obie placówki, a właściwie tworzący je artyści i „autorzy” (Liget można uznać za węgierską odmianę galerii tzw. „autorskiej”), pozostają w ścisłych związkach już od kilkunastu lat organizując wspólnie wystawy, performensy (m.in. wyjazd Łodzi Kaliskiej na Węgry<sup>295</sup>), pokazy wideo etc. Celem podobnej współpracy, którą można określić mianem regionalnej, obejmującej swym zasięgiem Europę Środkową i

---

<sup>291</sup> Por. rozdz. „Katalog wystaw”. W tym miejscu wypada przypomnieć fakt osobistego zaangażowania Susanne Gamauf w organizację polsko-niemieckiej (artystka, choć z pochodzenia Austriaczka mieszka na stałe w Niemczech) wystawy „Dialog”, którą pokazywano w Pałacu Sztuki w Duesseldorfie (wrzesień-październik 1989), w Muzeum Wilhelma Lehmbrucka w Duisburgu (październik 1989 r.) oraz w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie w kwietniu 1990 r.. Autorką „polskiej” części wstępu jest A.Rottenberg.

<sup>292</sup> Katalogi Fotogalerie-Wien można znaleźć w Małym Archiwum.

<sup>293</sup> Por. *Fotoanarchiv*, kat. wyst. w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, listopad 1990 r. Wart odnotowania jest fakt, że w edycji węgierskiej wystawy „Fotoanarchiv” wzięli udział, ze strony polskiej, artyści związani w dużej mierze z Małą Galerią.

<sup>294</sup> Por. kat. wyst. „PL/A — A/PL. Wymienna wystawa pomiędzy Małą Galerią ZPAF-CSW i Fotogalerie Wien.”

Wschodnią, jest, zdaniem Marka Grygla, „bycie na bieżąco” z tym, co w sztuce sąsiednich krajów najistotniejsze<sup>296</sup>.

Warto dodać, że Mała Galeria współpracuje nie tylko z ośrodkami węgierskim (Galeria Liget) i austriackim (Fotogalerie Wien), lecz utrzymuje także kontakty ze środowiskami twórców fotografii artystycznej w całym regionie. W galerii wystawiali artyści z Litwy, Łotwy, Estonii, Czech, Słowacji, Norwegii, Niemiec, Rosji, ale również z krajów położonych nieco dalej – Francji, Włoch i Stanów Zjednoczonych. Galeria za sprawą swojego kierownika aktywnie działa na rzecz organizacji wystaw związanych z nią fotografów na terenie wszystkich wymienionych państw i dodatkowo kilku innych (Białoruś, b.Jugosławia, Dania...) <sup>297</sup>. Na szczególną uwagę zasługuje udział artystów Małej Galerii w organizowanym cyklicznie Miesiącu Fotografii w Bratysławie na Słowacji. Te coroczne wyjazdy pod przewodnictwem Marka Grygla stały się poniekąd częścią kalendarza galerii<sup>298</sup>.

Ważne, aby kontakty z artystami zagranicznymi, jakie przez cały czas swojej działalności instytucjonalnej Mała Galeria starała się utrzymywać, widzieć w szerszej perspektywie w pełni świadomej polityki wystawowej i kuratorskiej. Galeria tzw. „autorska”, miejsce prezentacji pewnego środowiska, od początku funkcjonowała z nastawieniem na „propagandę sztuki” związanych z nią artystów – stąd druk dwujęzycznych katalogów i

---

<sup>295</sup> Por. kat. wyst. „Łodzi Kaliskiej” w budapesztańskiej Galerii Liget, październik-listopad 1999.

<sup>296</sup> „Świat sztuki współczesnej,” pisał Grygiel, „w którym fotografia odgrywa znaczącą rolę, ulega ciągłym zmianom. Żeby w pełni zorientować się w twórczości innych nie wystarczy tylko ograniczyć się do informacji umieszczanych w specjalistycznych pismach. Nie sposób również uczestniczyć na bieżąco we wszystkich wydarzeniach artystycznych. Dlatego podjęcie próby rozwinięcia trwałych kontaktów pomiędzy muzeami, galeriami, ośrodkami sztuki staje się w tej chwili jednym z podstawowych elementów współpracy artystycznej”, por. kat. wyst. „PL/A — A/PL. Wymienna wystawa pomiędzy Małą Galerią ZPAF-CSW i Fotogalerie Wien.”

<sup>297</sup> Przykładowo w zorganizowanej przez M.Grygla wystawie p.t. *Obszary prywatności* w Muzeum Fotografii w Szawlach na Litwie (wrzesień 1998) udział wzięli: A.Bohdziewicz, K.Deparis, M.Hermanowicz, B.Konopka, I.Nawrot, W.Prażmowski, W.Jama, Z.Rytka, J.Robakowski, Z.Tomaszczuk, K.Wojciechowski, W.Zawadzki. Z kolei w wystawie „Teogether Again?” w Aarhus w Danii (sierpień-wrzesień 1999) udział brali (ze strony polskiej) M.Gomulicki, K.Kiritsis, P.Żak... Trudno byłoby w tym miejscu wyliczyć wszystkie inicjatywy Małej Galerii oraz jej kierownika, niemniej jednak pełna dokumentacja systematycznie gromadzona jest w Małym Archiwum, i nic nie stoi na przeszkodzie, by korzystali z niej historycy badający twórczość każdego z fotografów galerii z osobna.

<sup>298</sup> Dokumentacja wyjazdów i katalogi wystaw w Małym Archiwum.

podtrzymywanie korespondencji, wymiana wystaw, kontakty pół-oficjalne z siostrzanymi placówkami zagranicznymi i towarzyskie z artystami...

Niestety, zamykając opis przedziału czasowego 1990-2000 trzeba przyznać, że nie wszystkie „tendencje”, nie wspominając nawet o poszczególnych osobowościach, zostały tu wspomniane. Powyższa charakterystyka, dosyć chaotyczna w formie i arbitralna w wyborze treści, miała na celu zasygnalizowanie wielości „dróg”, po jakich poruszają się współcześni artyści Małej Galerii oraz sama galeria. Pluralizm poszukiwań, przyglądając mu się z obecnej perspektywy, dowodzi raczej nieustannej żywotności miejsca, a nie utraty tożsamości, jak chcieliby niektórzy. Należy jasno powiedzieć, że galeria i artyści, jakkolwiek mocno z nią związani, realizują kluczowy postulat, który sformułował Andrzej Turowski przy okazji wystawy Zbigniewa Dłubaka, mianowicie postulat „penetrowania przez sztukę jej własnych granic.” Innymi słowy Mała Galeria skupia nadal fotografów „poszukujących”, tyle tylko, że ich poszukiwania są coraz bardziej wielokierunkowe. A galeria, jak zawsze, daje temu wyraz.



#### IV — ZAKOŃCZENIE

*Modele porównuję niekiedy do okrętów. Gdy ten okręt  
zostanie już zbudowany, rzeczą najbardziej dla mnie  
interesującą jest śledzić jego spuszczenie na wodę,  
sprawdzić, czy utrzymuje się na jej powierzchni, a potem  
kierować go wedle mojej woli w górę lub w dół wód czasu.  
Zatonięcie okrętu jest zawsze momentem najbardziej  
interesującym i znamiennym - Fernand Braudel<sup>299</sup>*

\* \* \*

Wyznaczona ramami czasowymi 1977-2000 narracja historyczna dobiega w tym miejscu końca. Pozostaje jednak uczucie pewnego niedosytu – można było opracować więcej wystaw, katalogów, tendencji... i zrobić to bardziej wnikliwie. Paradoksalnie, również fakt uporczywego trwania Małej Galerii powoduje, że zakończenie pracy nie satysfakcjonuje w pełni. Nie pozostaje nic innego, jak oswoić się z brakiem wyraźnego domknięcia *tej* pracy, jak i pracy historyka w ogóle... Ostatecznie, mimo wszystko wydaje się, że podstawowy cel został osiągnięty - działalność Małej Galerii została udokumentowana.

\* \* \*

Na koniec warto jeszcze raz odnieść się do pracy Bożenny Stokłosa, która stanowi dla tego opracowania nie tylko punkt wyjścia, ale i dojścia. Otóż wydaje się, z perspektywy „Zakończenia”, że Stokłosa stworzyła pewien wzorzec, a raczej strukturalny model, który ze względu na rozmach podjętego przez autorkę przedsięwzięcia charakteryzuje się względnie

---

<sup>299</sup> F.Braudel *Historia i nauki społeczne: długie trwanie*, w: ‘Historia i trwanie’, Warszawa 1999, s.75-76.

wysokim poziomem ogólności<sup>300</sup>. Innymi słowy, gdyby Stokłosa zechciała przeanalizować dokładniej nawet część opisanych przez siebie grup, stowarzyszeń, galerii etc., najprawdopodobniej nie skończyła by swojej pracy do dnia dzisiejszego. Mając na uwadze ograniczenia, jakim poddana była autorka, można potraktować podjętą przezeń pracę w kategoriach pierwszego kroku na drodze do stworzenia systematycznego i wyczerpującego opisu zjawiska m.in. galerii tzw. „autorskich”. Powyższe studium może być zatem postrzegane jako rozwinięcie i dalszy ciąg pracy podjętej przez wyżej wymienioną autorkę.

\* \* \*

Mała Galeria ZPAF-CSW, jak już wiadomo, wciąż działa i w przyszłym roku (2002) obchodzić będzie jubileusz 25-lecia. Życząc jak najlepiej galerii, która z dzisiejszej perspektywy jawi się jako *modelowy* przykład galerii tzw. „autorskiej”, nie pozostaje nic innego, jak tylko cierpliwie czekać. Czekać, aż model autorstwa Stokłosa, jak i jego materializacja w postaci Małej Galerii, wymagać będą ponownej, gruntownej rewizji, kiedy przyszli historycy sztuki będą mogli dopisać koniec powyższej historii. Bo jak pisał cytowany już Fernand Braudel, który przyrównywał tworzone przez historyków modele do okrętów, „zatonięcie okrętu jest zawsze momentem najbardziej interesującym i znamionym”<sup>301</sup>.

---

<sup>300</sup> Warto przypomnieć, że Stokłosa tworzy system obejmujący grubo ponad 200 grup i stowarzyszeń artystycznych oraz galerii tzw. „autorskich”.

<sup>301</sup> F.Braudel, *ibid.*, s.75-6.

**Rozmowa z Januszem Bąkowskim, 2 marca 2001**

Janusz Bąkowski: [...] Pan teraz powiedział „środowiska awangardowe”, od samego początku tą całą awangardą powodował i dowodził Zbigniew Dłubak. To Pan chyba wie, bo w tej swojej pracy musiał się Pan na Dłubaka nadziać, i wiadomo, że to był jeden jedyny człowiek, który w Polsce Ludowej od samego początku ludzi jakoś mobilizował, mało tego pomagał im. I wiadomo, że Związek Fotografików to była organizacja założona przez tych wszystkich starszych Panów jak Bułhak, Potocki, później Hartwig się w to włączył. To się wszystko z Małą Galerią łączy, bo ona powstała właśnie powodowana chęcią, żeby było miejsce, gdzie można pokazywać nie „reporterkę”, nie normalną, piękną, wspaniałą fotografię tylko awangardową fotografię, która jak Pan pewnie z historii wie, zahacza o sprawy twórcze. [...] Dłubak nigdy nie rozdzielał fotografii od spraw działań twórczych w sztuce. A czy Pan słyszał o Elżbiecie Janickiej, ona nagrywa na taśmę rozmowy z Dłubakiem [...]

AM: Janicka zdaje się współpracowała z Robakowskim przy redagowaniu jego ostatniej książki...<sup>302</sup>

JB: Ona się fotografii uczyła u Józka Robakowskiego. Myśmy przecież z Józkiem razem startowali, z nim i z Różyckim, i z niedawno zmarłym Mikołajczykiem, którego bardzo lubiłem. Jagoda Przybylak, Józek Robakowski, Różycki, Mikołajczyk i Bruszewski to myśmy właściwie byli taką grupą, która wypłynęła na „poszukujących” [„Fotografowie poszukujący”, wystawa: Galeria Współczesna, Warszawa, styczeń 1971 - przyp. aut.] Tam wtedy na nas

---

<sup>302</sup> J.Robakowski, *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992*, tom1(1969-1981), Łódź 2000.

łaskawie zwrócił uwagę Stanisławski z Muzeum Sztuki w Łodzi. Ci wszyscy ludzie, o których przed chwilą mówiłem, to byli ci, których Dłubak za uszy ciągnął, pomagał. Lachowicze, Wrocław to plastycy po Akademii, ale w fotografii to co zrobili, to razem z Dłubakiem. Kiedyś mówiłem, że Dłubak na plecach wyniósł Robakowskich, Bruszewskich, Lachowiczów i wielu, wielu innych. Ja i Jagoda nie siedzimy mu na plecach, tylko troszeczkę własnym działaniem coś próbujemy... chociaż za jego namową, bo to on powiedział: „Weźcie się za tę fotografię!” Bo ja przecież robiłem wcześniej techniczną fotografię, prowadziłem wydawnictwa. Razem z Jagodą robiliśmy katalogi, prospekty, kiedy jeszcze nie było biur wydawniczych. Myśmy pracowali w dużej instytucji i ja fotografie zlecałem ludziom ze Związku i fotografom z CAF-u. Było takich kilku, ja z nimi jeździłem na zdjęcia. Znakomicie fotografowali, znali swój fach, ale nic ponadto. Jak większość członków Związku znali rzemiosło, no bo jak się człowiek za coś bierze to musi najpierw te podstawy poznać. To jest taka ścisła sprawa, nie można osiągnąć wyników jeśli się człowiek nie zapozna najpierw z tymi rzemieślniczymi podstawami. [...] Nie wiem czy Pan zna takie powiedzenie „Od Bułhaka do Dłubaka?”. Złośliwcy próbowali tak się podśmiewać z niego, a to jest autentyczna prawda: „Od Bułhaka do Dłubaka?”. Oczywiście to wszystko po mojemu. To znaczy jak ja myślę. [...] Jak w końcu Dłubak spowodował, że razem z Jagodą Przybylak startowaliśmy do Związku. Jagoda jest po architekturze, więc ja jej mówiłem „Ty masz wykształcenie architekta. Tobie bardzo łatwo do tego ekskluzywnego klubu się dostać”. Myśmy pracowali bardziej na jej zestaw zdjęć niż na mój, i tak się stało, że ona do Związku weszła jako niesamowicie uzdolniona istota. Natomiast ja jakimś jednym punkcikiem przeszedłem. Z Jagodą pracowałem już wcześniej, ponieważ potrzebowałem kogoś w pracowni, kto by się dobrze na tych wszystkich sprawach znał. Nam się z Jagodą klawo pracowało.

AM: W jakich okolicznościach poznał Pan Zbigniewa Dłubaka?

JB: To się zaczęło jak Jagoda powiedziała „Idę na odczyt do Warszawskiego Towarzystwa Fotograficznego. Jak chcesz to możesz iść ze mną, jak nie to nie!” Chciałem i poszedłem, i właśnie wykład miał Dłubak. Ja po prostu lekceważyłem troszkę te sprawy w WTF-ie, pokazywania obrazków, różnych takich wysiłków czasem nieraz cennych. I nagle myśmy usłyszeli od Dłubaka takie rzeczy, że człowiekowi coś tam pod sufitem zaczęło się ruszać - o sprawach fotografii i w sztuce. Po skończonym odczycie Jagoda chciała wychodzić, a ja podszedłem do Dłubaka, podziękowałem mu za wykład i powiedziałem, że jest jeszcze jedna osoba zachwycona tym co powiedział, i że jeśli mi pozwoli to mu ją przedstawię. Przedstawiłem mu Jagodę, i tak to się skończyło, że jak zaczęła z nim rozmawiać, a Jagoda jest nieprzeciętną babką, to Dłubak wiadomo - wszystkie babki, które są nieprzeciętne i przeciętne przewijały się przez pracownię Dłubaka, przeważnie jako modelki, bardzo to piękne, ale i nie takie łatwe - i on ją od razu zaprosił do tej pracowni, że jakąś książkę jej pokaże. Zaprosił Jagodę, ale nie nas. Ja się poczułem troszkę wykołowany. Mało tego Jagodzie od razu zadał pracę, żeby sobie wybrała przedmiot i żeby ten przedmiot zaczęła fotografować, ale za każdym razem inaczej. [...]

AM: Ten wykład to było Pana pierwsze spotkanie z Dłubakiem?

JR: Tak, pierwsze.[...]

AM: W pewnym momencie rozszerzył Pan krąg znajomych i podjął Pan działalność artystyczną w obrębie większego środowiska...

JB: Tak. W pewnym czasie w nasze działania włączył się Krzysztof Wodiczko, syn Bogdana Wodiczki. Zaczęliśmy się także spotykać z Winiarskim, Dłubakiem... Zaczęło się tworzyć pewnego rodzaju środowisko, bo to nie chodziło jedynie o współpracę nad działaniami twórczymi, nie zarobkowymi. Zarobkowa działalność też, bo trzeba z czegoś żyć, i w tym też myśmy nawiązywali do tego, żeby to było inne, aniżeli tylko robienie ciekawostek reklamowych za które dobrze płacili. Zawsze był jakiś problem do rozwiązania, który nam coś dawał, no i oczywiście też podobał się klientom. Środowisko zaczęło się tworzyć samo, tak jakby samo się zlepiało. Ja miałem pracownię na Wielickiej w obrzydliwej piwnicy. Obok była melina. Autentyczna, bandycka melina. [...] No a jak się zaczęło tworzyć środowisko, otóż tam do tej pracowni kiedyś Świdziński Jan, Krzysztof Wodiczko (jeszcze nie wyjechał do Kanady), Dłubak, Jagoda i ja, żeśmy się coś tam przy kawie bawili, i tam rozmawialiśmy o kontekstualizmie, bo to Dłubak jest inicjatorem tego ruchu, on do tego ich popychał. Ja się wtedy sprzeciwiłem tym ich rozważaniom, mówiąc, może naiwnie, ale sztuka kontekstualna to była w zasadzie od samego początku. Wszystko co się w sztuce dzieje, dzieje się w kontekście czegoś. I najpierw tam były te rozmowy, a potem Świdziński stworzył i ogłosił za granicą 10 przykazań sztuki kontekstualnej. I to tak poszło. Ale mówiąc uczciwie to sprawa zjawienia się sztuki kontekstualnej wynika z rozmów trzech osób: Dłubaka, Wodiczki i Świdzińskiego. I jeżeli teraz włączymy w to Winiarskiego, w „to” czyli w nasze środowisko, Winiarskiego wraz z żoną Zosią Winiarską, Emilią Bohdziewicz. Ich dzieci rodziły się przy nas, i to było wszystko w wielkiej przyjaźni. Obserwowaliśmy ten ich rozwój, i Rysiek z Zosią przychodzili do tej pracowni. Ja kiedyś Winiarskiemu przypomniałem, że my się znamy jeszcze z czasów kiedy on przychodził do Ogniska Plastycznego na Nowolipie... Tak to się zaczęło dziać, przyjaźń z Dłubakiem skończyła się przyjęciem nas do Związku. W tym wszystkim ważną rolę odgrywał Edward Grochowicz, fotoreporter, który nas wprowadzał do Związku. Dłubak go tym obarczył. Grochowicz był też organizatorem wystawy

„Poszukujących”. Dłubak był inicjatorem, a on organizatorem. Grochowicz robił też cudowne prace, które wychodziły poza reporterkę. Dłubak zawsze pobudzał ludzi do działań artystycznych i zawsze kilka osób wokół niego się gromadziło i to robiło. I też u Dłubaka powstała myśl, ponieważ ten lokal był do wzięcia, że Związek w porozumieniu z PSP może tam założyć Małą Galerię. To była inicjatywa Dłubaka, żeby to puste miejsce stało się awangardową galerią. Ta galeria to jest wynik twórczych działań Dłubaka, bo okazuje się, że Dłubak był nie tylko twórczy całe życie, ale i znakomity organizator. Wiedział co, kiedy, gdzie i jak...

AM: A czy Pan wtedy był w Remoncie? Czy Pan już wtedy znał Andrzeja Jórczaka?

JB: Tak, przecież Jórczak, Gajewski i Wojciechowski to byli trzej młodzi ludzie, którzy starali się o wejście do Związku. I tak jak kiedyś Dłubak obarczył Grochowicza wprowadzeniem nas, tak wówczas obarczył nas wprowadzeniem Jórczaka, Gajewskiego i Wojciechowskiego. Co było niełatwe, bo członkowie Związku byli do nich źle nastawieni. Ale to się udało. I w tym mniej więcej czasie Dłubakowi się zamarzyło, żeby stworzyć tu w Warszawie coś podobnego do środowiska wrocławskiego, z którym był bardzo związany. I przyszło mu do głowy, żeby to zrobić tu, i pamiętam jak się zwrócił do nas, żeby prowadzić tę galerię. Ani ja, ani Jagoda się do tego nie nadajemy. Absolutnie. Pamiętam jak myśmy tu z Jagodą rozmawiali o tym kto by się nadawał z tej trójki do prowadzenia galerii: „No, Jórczak by się nadawał!”

AM: Dlaczego Jórczak?

JB: Jórczak bardzo ciekawie działał, i był skupiony. On mi zawsze wyglądał na takiego poważnego i skupionego, i z wykształceniem, nie wyrywającego się, dobrze zorganizowanego. Nie wiedziałem wtedy, że on jest schizofrenikiem. Krzysztof Wojciechowski był zawsze drugi, chociaż też tu przychodzi i rozmawiamy, i sprawy jego działań też są cholernie ciekawe. Gajewski ostro działał u studentów, w Remoncie, a potem wyjechał do Holandii. Dłubak oczywiście zaakceptował, żeby Jórczak prowadził galerię. Natomiast Mała Galeria nie mogła powstać jako część Związku Artystów Fotografików - kosztowna rzecz galeria - w związku z tym włączyło się PSP z Urbanowiczem. I oni dopiero razem tę Galerię zorganizowali od strony finansowej i organizacyjnej. Ze strony PSP była Basia Graboń, która siedzi w Nowym Jorku do dziś dnia. I wtedy Dłubak się do mnie zgłosił, żebym zrobił coś do Galerii jako pierwszy. I ja miałem wcześniej już zrobioną taką skromną pracę, ale według mnie najważniejszą jaką w życiu zrobiłem: „Kwadrat”. Zanim Dłubak zaczął marzyć o tym, żeby ta Galeria powstała, to ta praca już była gotowa. Pan zna tę pracę?

AM: Tak, ale jeśli Pan ma jakąś dokumentację to ja chętnie ją obejrzę, ponieważ z niewiadomych dla mnie powodów nie wydrukowano do wystawy katalogu<sup>303</sup>.

JB: Chodziło o to, że ja powiedziałem Dłubakowi, że jak coś dać na początek, to tylko „Kwadrat”. „Daj co chcesz” - powiedział, a potem bardzo się cieszył, bo wcześniej tej pracy nie znał. Najciekawsze z tej inauguracji Małej Galerii było to, że wszedł Dłubak i powiedział „Jak to dobrze, żeś ty ten ‘Kwadrat’ pokazał!” To było skromne, ciche, a jednak miało jakiś ciężar gatunkowy. I wszedł z PSP dyrektor Urbanowicz, no przyszedł na inaugurację, rozejrzał się i mówi „No dobrze, a gdzie ta wystawa?”. On przyszedł na wystawę inauguracyjną Małej Galerii, na wystawę fotografii, i on nic nie zobaczył. Urbanowicz,

---

<sup>303</sup> Kat. wyst. w „Aneksie”, fragmenty.



bądźmy szczerzy, to był politruk i on dyrygował, rozdawał karty w tej potężnej instytucji, ale to był kumpel któregoś z tych wielkich „pałkowników” [sic!], ale co on wiedział o sztuce? Nic. Dlatego nie był łaskaw zauważyć, że w Małej Galerii wisi jednak „coś”. I w związku z tym on zabronił Basi Graboń drukowania z tego katalogu, a ja do tego przez dwa miesiące przygotowywałem makietkę.

AM: To ja bym ją chętnie obejrzał...

JB: Poszukamy... Robiłem makietkę dwa miesiące, bo ja byłem tym bardzo przejęty, bo byłem w tej wspaniałej instytucji - Związku Artystów Fotografików, bo to była inauguracja Małej Galerii, bo wcześniej brałem udział w wystawie „poszukujących” i wielki Pan Stanisławski przykleił kółeczko pod moją pracą... I jak się dowiedziałem, że nie będzie ten katalog drukowany, to miałem pretensje do Basi Graboń, a nie do Urbanowicza, no i niesłuszną, bo co ona mogła zrobić...

AM: A jak wyglądała kwestia Pana współpracy z Galerią później, po tej pierwszej wystawie? Kiedy Pan poznał Marka Grygla i jak wyglądała z Pańskiego punktu widzenia praca galerii po śmierci Andrzeja Jórczaka?

JB: Ja Andrzeja znałem dobrze, ale nie wiedziałem, że jest chory. On kiedyś przyszedł do pracowni na Wielicką i był w depresji, pewnie gdybym wiedział, że jest chory to bym się inaczej zachował, ale nie wiedziałem, i traktowałem go jak innych, jak Wojciechowskiego czy Gajewskiego. Myśmy się wszyscy bardzo dobrze znali. Także szkoda, że człowiek o tym nie wiedział, bo może by pomógł, bo chociaż nie ma lekarstwa na schizofrenię, i on musiał zrobić to co zrobił, ale może to by było jakoś inaczej. Jórczak tę Galerię prowadził w bardzo dobry

sposób, w taki twórczy sposób. Chyba za Jórczaka myśmy zrobili ten wystrój z tych płyt dookoła, bo to było zabytkowe wnętrze i nie bardzo było wiadomo jak te prace pokazywać. Myśmy kombinowali, żeby te plansze, które tam są do dziś, żeby to nie przeszkadzało w widzeniu tego zabytkowego wnętrza i jednocześnie tych prac fotograficznych... Także to co się tam działo szło dobrą drogą i później nastał Stan Wojenny. W Stanie Wojennym ZPAF i PSP próbowały Galerię zniszczyć. Zawiązał się taki komitet, Rysiek Winiarski brał w tym udział, Józek Robakowski, Rytko, Szczucki. Oni tu przychodzili i mówili, żebym też się przyłączył, ale ja malowałem te obrazy i mówiłem, że jak już są tacy ludzie jak Winiarski czy Hartwig, to na co jeszcze im tam ja. Nie chciałem się do tego mieszać. No i oni to wybronili.

AM: Jak Galeria funkcjonowała w Stanie Wojennym? Czy Pan tam w ogóle wtedy bywał?

JB: Tak, oczywiście. Najcenniejsze to były te spotkania na zapleczu. Człowiek przychodził i rozmawiał. Tam zawsze był ten mały ciepły kącik, gdzie można było się spotkać i pogadać, a dookoła tabuny milicji z pałkami, bili kogo się dało. I tam się chodziło, a potem biegłem do domu, pamiętam raz też bym pałą oberwał, i w domu malowałem obrazy. To było całe moje życie... Te wiadomości co Pan ma to jest ich potwierdzenie. Jórczak zdał egzamin, a po Jórczaku przejął to chyba od razu Marek Grygiel, oni mieli do pomocy różne osoby, tego Jacka [Malickiego], teraz Krzyśka Wojciechowskiego...

AM: A jak wyglądało organizowanie następnych Pana wystaw? Czy Pan po prostu przychodził i ustalaliście jakiś termin? A może były rozmowy o tym co Pan pokaże? Czy uczestniczył Pan w organizowaniu wystaw Jagody Przybylak?

JB: Trudno powiedzieć, myśmy po prostu przychodzili i z tym nie było żadnych problemów. Gdy człowiek miał coś do pokazania to szedł, mówił o tym i to było pokazywane. Myśmy z tym nie mieli żadnych trudności. Tak jak do dzisiejszego dnia nie ma problemu, ja zawiadomię Marka Grygla i on mnie gdzieś tam wstawi do kalendarza... [...]

AM: Porozmawiajmy może jeszcze o Dłubaku w kontekście jego działalności w Związku i Małej Galerii...

JB: O Dłubaku zawsze możemy rozmawiać. On w tym czasie był prezesem, bo od niego tego wymagali. Nie znam szczegółów, ale ja mu mówiłem „Zbyniu, coś ty zrobił?! Po co ci to?!” Zresztą to była taka sytuacja jak z Winiarskim, on jak go wybrali na rektora, czy prorektora przyszedł dumny do domu, a Zosia się go pyta „Po co ci to? Coś ty zrobił?” I on nie pocieszony przyszedł tutaj, i mówi taki zadowolony, że go wybrali, a ja się pytam „Coś ty najlepszego zrobił Rysiu? Po co ci to?”. Jeśli chodzi o Dłubaka no to został tym prezesem. Czy to dobrze, czy to źle? Wtedy to już chyba nie miało takiego znaczenia. Czepiali się go zawsze. Był nawet taki towarzysz Proppe, bardzo przystojny, miał wygląd i nosił się co najmniej na ministra. To był znakomity fotograf. I ja zawsze mówiłem do Zbynia „A Proppe Związku”. On się ujawnił parę razy, gdy Zbynio miał jakiś odczyt czy coś, to on wstał i zarzucił Zbyniowi bełkot. On nic z tego nie rozumiał, bo i nie bardzo mógł zrozumieć. Większość członków Związku Fotografików do dziś dnia nie rozumie co Dłubak mówi, co Dłubak pisze. To nie jest takie łatwe. Związek składa się z ludzi, którzy myślą, że fotografia jest wspaniała i piękna i cudowna, że reporterka jest wspaniała i cudowna, no i Tomasz Tomaszewski odgrywa tam ważną rolę w tej chwili, on i syn Gudzowatego, ale o czym to świadczy - od Bułhaka jak zorganizowali Związek ta piękna fotografia była najważniejsza, a jak się pojawili ludzie tacy jak Dłubak, to tam tego nikt nie rozumiał.

AM: A jak wyglądała sytuacja wśród artystów Małej Galerii po wprowadzeniu Stanu Wojennego? Część artystów wyjechała, zamknięto PERMAFO, Znak, GN, w środowisku zapanował marazm Stanu Wojennego...

JB: No tak, i tu ma olbrzymie znaczenie działalność Marka Grygła, to że on się nie załamał, że dalej prowadził galerię, że znajdował ludzi, którzy tam wystawiali, i że tam odbywały się regularnie wystawy. To jest jego zasługa, bo wtedy wszystko od niego zależało. Pomagał mu oczywiście Komitet z Winiarskim, Hartwigiem, ale największe zasługi ma Grygiel... To był taki czas, ludzie się rozproszyli po świecie i po pracowniach... Oczywiście niektóre tendencje się przeżyły i faktycznie trzeba było szukać czegoś nowego, ale Marek cały czas dba, żeby to była galeria fotografii awangardowej, można powiedzieć w cudzysłowie, bo przecież cała masa tych wystaw nie ma nic wspólnego z awangardą, ale z jakąś ciekawością, z jakąś innością. Marek cholernie umie dobierać ludzi, żeby ta fotografia tam nie była taka banalna jak te obrazki ze Starej Galerii Związku, która przecież z Małą Galerią sąsiaduje. Jak Pan się zainteresuje, co jest w Starej Galerii, no to przeważnie obrazki - bardzo zacne, bardzo cenne, bardzo wartościowe, ale tutaj udaje się zrobić Markowi to, że galeria ma charakter awangardowy, i że ludzie bardzo chcą zrobić wystawę w Małej Galerii. To się liczy, bo to jest taka nobilitacja, że jak ma się wystawę w Małej Galerii, to się zaczyna być awangardowym artystą. To się wszystko ładnie do dzisiaj rozwija, i to się znakomicie Mareczkowi udaje, ale przy pomocy Robakowskich, Dłubaków, Lachowiczów, przecież oni też mieli tam wystawy...

AM: W rozmowach z innymi fotografami czasami powraca wątek wchodzenia do Związku, jako poważnej instytucji, gwarantującej w tamtych czasach - latach 70-tych, dobrą pracę i wysokie dochody. Często mówi się o nowych członkach jako o konkurencji. I to

właśnie w tamtych latach działający w Komisji Artystycznej Dłubak miał silnie naciskać aby do ZPAF przystępowali młodzi ludzie, artyści nie rzemieślnicy. To w tym czasie w ZPAF znajdują się i Lachowicze, cała grupa „łódzka”, a także Jórczak, Gajewski, Wojciechowski...

JB: Tak, oczywiście, Dłubak to jest motor twórczego działania w Związku...

AM: I czy faktycznie oni nie mieliby szans na dostanie się do Związku, gdyby tego Dłubaka nie było?

JB: Nie wiadomo jakby to było z nimi. Czy by chcieli i czy by mieli śmiałość do tego potrzebną. Doskonałym przykładem jesteśmy my z Jagodą. My byśmy nigdy się tam nie znaleźli, gdyby Dłubak nie powiedział pewnego dnia „Macie złożyć deklarację do Związku!”

AM: A jak wyście wprowadzali następnych ludzi do Związku?

JB: To oni już chcieli. Jórczak, Gajewski, Wojciechowski, oni przychodzili tu do nas pokazywać zdjęcia i traktowali nas jak zło konieczne, a Dłubaka traktowali jak boga. [...]

## Rozmowa za Zbigniewem Dłubakiem, 18 kwietnia 2001

Adam Mazur: W Pana działalności już od czasów wojny równoległe obok twórczości artystycznej ma miejsce działanie na polu organizacyjnym...

Zbigniew Dłubak: Tak, to się przeplata...

AM: Do czego zmierzam, otóż jest Pan, w pracy Bożenny Stokłosy na której w dużej mierze się opieram, wymieniany jako założyciel pierwszej galerii tzw. 'autorskiej' w powojennej historii sztuki polskiej. Oczywiście Stokłosie chodzi o Pańską działalność w Klubie Młodych Artystów i Naukowców, który jest jej zdaniem pewnego rodzaju prototypem i mutacją właśnie galerii tzw. 'autorskiej'. Galerie tego typu rozwijały się w dużej mierze w latach 60-tych i przede wszystkim 70-tych, między innymi za sprawą Pana działalności. Chciałbym, żeby Pan powiedział kilka słów na temat tych związków między Pańską aktywnością w sztuce oraz w tworzeniu i organizacji tych wszystkich 'miejsc sztuki'. Wydaje mi się, że jest to istotna sprawa, bo przecież nie wszyscy artyści zainteresowani są działalnością organizacyjną. Przeciwnie, wielu zdaje się jej celowo i w pełni świadomie unikać jako kolidującej właśnie z ich twórczością. Natomiast wielu z artystów zaangażowanych w tego rodzaju działalność nie przejawia aż takiego nią zainteresowania, nie mówiąc już o skuteczności ich działań.

ZD: Trzeba by przede wszystkim powiedzieć o stosunku moim, i całego środowiska w którym działałem odkąd wróciłem z obozu tu do Warszawy, do sytuacji społecznej i politycznej w kraju, bo to było wówczas bardzo istotne. Szczególnie, że w tym czasie środowisko, w którym pracowałem miało nadzieję, że wszystko się ułoży jakoś po ludzku.

Moi przyjaciele i ja byliśmy związani z lewicą i ruchem komunistycznym jeszcze sprzed wojny, więc mieliśmy wyobrażenie o tym wszystkim bardzo wyidealizowane - o możliwości stosunków między ludźmi, stosunków władzy do obywatela, i tak dalej. Rzecz polegała na tym, że z jednej strony były próby od samego początku zinstytucjonalizowania ruchu artystycznego, jeszcze w 40-latach mało, ale już w czasach stalinowskich zaczęło się to ocierać o sprawy policyjne, groziło to bardzo poważnymi konsekwencjami. Więc chcę Panu powiedzieć na jakiej w ogóle zasadzie powstały te galerie prowadzone przez artystów, czy jakieś kluby, stowarzyszenia tak jak Grupa Krakowska, jak Klub Młodych Artystów i Naukowców i inne ośrodki w innych miastach, otóż to była inicjatywa oddolna dość niechętnie widziana przez władze, no ale nie było możliwości od razu likwidacji tego. Nastąpiło to w tym tak zwanym 'okresie stalinowskim'. Zanim jednak to się stało, to przez te kilka lat te wszystkie ruchy się rozwijały, powstawały galerie i wytworzyła się w Polsce pewnego rodzaju tradycja. Nie wiem jak to wyglądało w innych krajach, ale w Czechach chyba działo się podobnie, powstała pewna atmosfera, pewna tradycja działania artystów na własną rękę. To jak powiedziałem zostało przerwane brutalnie w roku 1950, ale odżyło natychmiast po śmierci Stalina, kiedy nastąpiła odwilż, jeszcze niezbyt jasna, jeszcze niezbyt władze chciały popuścić, ale już powstawały galerie, już tworzyły się grupy, już były pojedyncze inicjatywy wystawiania gdziekolwiek - tak jak „Grupa-55” wystawiała gdzieś po pracowniach, wolnych mieszkaniach, które były do dyspozycji, czy nawet na wolnym powietrzu na płocie. Była kiedyś taka wystawa niedaleko budynku Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego. Tak więc ta tradycja odrodziła się natychmiast, jak tylko nacisk policyjny nieco zelżał. Właśnie w tej aurze powstawały w latach 60-tych i później przeróżne galerie, i na tej fali powstała również Mała Galeria w tych czasach kiedy działałem w Komisji Artystycznej [ZPAF - przyp.aut.].

AM: Można powiedzieć, że przez cały ten czas trwała taka gra między władzą a artystami...

ZD: Tak, z przerwą na socrealizm...

AM: Później z kolei był Stan Wojenny...

ZD: Tak, ale Stan Wojenny to już zupełnie inna historia...

AM: Spotkałem się z opiniami, że Pan będąc związany z Wojskiem Polskim był w pewnym sensie na pozycji uprzywilejowanej, że miał Pan pewien potencjał, który Pan wykorzystywał w swoich rozmowach z władzami na temat tworzenia tego czy tamtego miejsca w którym pokazywano by sztukę...

ZD: Miałem pewnego rodzaju uprzywilejowaną pozycję przede wszystkim ze względu na moją działalność konspiracyjną za czasów okupacji, więc trudno było mnie ruszyć. Co prawda zostałem wyrzucony w 1949 roku z wojska, ale zaraz po październiku [1956 - przyp. aut.] na nowo zostałem powołany na dwa lata do wykonania pewnych konkretnych zadań związanych z odwilżą, tym niemniej dawało mi to pewną określoną pozycję, którą oczywiście wykorzystywałem.

AM: Po wojnie występował Pan jako młody artysta, jako jeden z całego pokolenia debiutujących wówczas twórców, natomiast po dwudziestu latach, pod koniec lat 60-tych i na początku 70-tych dokonana się zmiana pokoleniowa i wówczas Pan występował już jako autorytet, zwłaszcza dla tych ludzi związanych z prądami konceptualnymi będącymi wówczas



bardzo na czasie, jak wyglądała z Pana punktu widzenia ta zmiana pokoleniowa? Pytam o to, gdyż wydaje mi się, że przez ludzi z Remontu czy Permafo nie był Pan mimo wszystko traktowany jako ‘starszy kolega’, ‘artysta z innej epoki’ czy po prostu z poprzedniego pokolenia, wręcz przeciwnie wydaje się, że szybko został Pan uznany za ‘jednego z nas’.

ZD: Skąd się brało? Otóż zawsze uważałem, że artysta dotąd jest żywy i ma prawo nazywać się artystą, dopóki wybiega naprzód, przelamuje pewne stereotypy, szuka jakichś dróg, które odpowiadają nie tylko poszukiwaniu jego stylu osobistego, ale również należą do tak zwanej ‘sytuacji w sztuce’, która jest zmienna, która jest wahliwa, więc to trzeba obserwować i trzeba być wyczulonym na te wszystkie zmiany, te wszystkie przekroczenia, te przejścia z pozycji dotychczasowych na pozycje nowe. To mi dawało taką postawę, że nie odczuwałem tego, że jestem o te kilka lat starszy od tych swoich nowych przyjaciół z którymi działałem. Czułem się na równi z nimi. Zresztą do tej pory, mimo że zdrowie mi już nie dopisuje stale uważam, że sensem w sztuce jest szukanie stosunku do tego co się dzieje, trzeba obserwować, trzeba mieć wyraźny stosunek do tego co się dzieje. Nie można pójść za falą, za skłonnością, która aktualnie obowiązuje, można mieć stosunek krytyczny, można wybiegać ponad tę sytuację jeszcze bardziej do przodu, czy jakoś krytykować ją w ten sposób, że tę sytuację pozornie nową uważa się za wcale nie nową, sytuację która przyhamowuje raczej ten bieg, stoi raczej na pozycji pewnego tradycjonalizmu. Tak jak sytuacja obecna, która dopuszcza wszystko i bierze za materiał, czy za idee tworzenia rzeczy pozornie nowych wszystkie idee stare, które wrzuca do jednego worka. Jest to zresztą sytuacja bardzo trudna, zwłaszcza trudna do krytyki. W każdym razie próba znalezienia postawy wobec tej sytuacji jest próbą artystyczną, próbą prawdziwie związaną ze sztuką, a nie stylizacją, a nie szukanie własnego, osobistego stylu jednolitego przez całe życie, gdzie człowiek starzeje się i okazuje

się, że należy już do przeszłości... Wcale nie czuję się jakbym należał do jakiejś przeszłości...

AM: Wracając do sytuacji z lat 70-tych, otóż cieszył się Pan wówczas dużym autorytetem jako artysta awangardowy i jako taki autorytet był Pan postrzegany przez artystów młodszych, teraz Pan powiedział, że był Pan jednym z nich. Wydaje mi się, że Pan był w centrum pewnego ogólnopolskiego środowiska artystów z Łodzi, Wrocławia, Warszawy...

ZD: Nie odczuwałem tego tak, może tak było, jak się patrzy z perspektywy lat, ale wtedy tego tak nie odczuwałem. Po prostu robiłem różne rzeczy: miałem wystawę w Galerii Foksal, i zaraz potem robiłem „Ikonosferę” w Galerii Współczesnej prowadzonej przez Boguckich, i potem na początku lat 70-tych, po „Ikonosferze 3” rozpocząłem zestawiać zdjęcia seriami. Cały czas wydawało mi się, że jest to moja osobista praca, i to nie miało ambicji wysuwania się na czoło, czy przewodzenia jakiemuś ruchowi. Jeżeli ktoś chciał ze mną współpracować, a znajdowali się tacy, to przyjmowałem to z radością.

AM: Na początku lat 70-tych zaangażował się Pan w działalność we wrocławskim Permafo, łódzkiej PWSSP i w Warszawie w Remoncie i ZPAF-ie. Skąd się wzięła potrzeba stworzenia Małej Galerii, miejsc działających intensywnie już przecież trochę było...

ZD: Przede wszystkim okrzepła już trochę awangarda na terenie fotografii, bo to była cała walka o to. Byłem od 1953 roku redaktorem miesięcznika „Fotografia” i cały czas miałem wielkie problemy ze Związkiem, nawet nosili się z zamiarem wyrzucenia mnie ze ZPAF, dlatego że nie oddaję tego czasopisma na użytek Związku Fotografików, i o to były do mnie wielkie żale. W zasadzie do prezesury Czaplńskiego stosunki były bardzo napięte

między redakcją „Fotografii” a Zarządem Związku Fotografików. Dopiero później doszliśmy do jakiegoś porozumienia. Może to było związane z wystawami „Fotografii subiektywnej” i „Fotografów poszukujących”. Wtedy Zarząd z prezesem Czaplińskim dostrzegł szansę w tym odrodzeniu fotografii jako awangardy, szczególnie że fakty przemawiały za tym - te dwie wystawy, moje „Ikonosfery”, które też zrobiły dużo zamieszania.

AM: Między tymi dwoma wystawami dochodzi do otwarcia Galerii ZPAF, obecnie znanej jako Stara Galeria ZPAF, w to otwarcie i uruchomienie Pan też był zaangażowany...

ZD: Tak, byłem w Komisji Artystycznej i też miałem coś do powiedzenia...

AM: W Biuletynach ZPAF oraz innych dokumentach z lat 70-tych nieustannie przewija się wątek konfliktu między dwoma antagonistycznymi względem siebie ugrupowaniami. Z jednej strony „rzemieślnicy”, z drugiej grupa artystów awangardowych, w dużej mierze reprezentowana w Związku przez Pana, czy nie było tak, że Stara Galeria należała do „tamtej” części Związku, podczas gdy dla was nie było miejsca w Związku, i istniała pewnego rodzaju niepisana umowa, że wy wystawiacie w innych miejscach, właśnie w Remoncie, Permafo itd....

ZD: Nie, to nie było tak. Stara Galeria nie była własnością „tradycjonalistów”. Ona po prostu dawała szansę pokazania swoich prac wszystkim członkom Związku, jeżeli tylko przedstawili prace na takim poziomie, że tę wystawę można było zrobić. Bywały tam również wystawy awangardowe. Tym niemniej istniała potrzeba zorganizowania placówki awangardowej, bardzo wysuniętej do przodu i na tle tej potrzeby powstała właśnie Mała Galeria, to organizował wówczas Jórczak i kilka jeszcze osób - Bąkowski, Przybylak...

AM: A jak wyglądał Pana udział w tworzeniu Małej Galerii, Pan pojawia się we wszystkich rozmowach jako osoba, która bezpośrednio przyczyniła się do powstania placówki...

ZD: Byłem współorganizatorem...

AM: W tym czasie, gdy powstawała Galeria prezesem był Stefan Figlarowicz, ale on był człowiekiem z zewnątrz i trudno jest mówić, że to była jego inicjatywa...

ZD: Poza tym on był zwolennikiem fotografii reportażowej. Był reprezentantem tej fali fotoreportażu, którą też się wybraniało przed tymi „tradycjonalistami”.

AM: Więc nie on...

ZD: Figlarowicz był bardzo przychylny idei powstania Małej Galerii, ale właściwie parło do tego całe środowisko awangardy. To Andrzej Jórczak, bo ja miałem kontakt z Galerią Remont, a Jórczak z tamtego środowiska pochodził, i w rozmowach z Jórczakiem, z Bąkowskim, Przybylak, jakoś tak wspólnie ześmy dochodzili do wniosku, że trzeba taką galerię założyć, i akurat była możliwość przejęcia tego lokalu na zasadach handlowych z PSP, to były skomplikowane kombinacje...

Marek Grygiel: Jurek Busza twierdził, że był „akuszerem” Małej Galerii...

ZD: Może i był, bo tam się wtedy wiele osób obracało, ja też nie uważam siebie za wyłącznego twórcę Małej Galerii. To wtedy powstało w naszym środowisku, a kto pierwszy wystąpił z tym pomysłem to ja nie wiem... i może to właśnie Busza był akuszerem...

MG: Ale to chyba też było tak, że sytuacja dojrzała do tego by stworzyć miejsce, taki azyl dla tych wszystkich poszukiwań...

ZD: Tak, tak, chodziło właśnie o takie miejsce wysunięte do przodu, bo jednak ta Stara Galeria nie była awangardowa...

AM: Azyl tak, ale przecież takich miejsc było wówczas więcej, na przykład w Warszawie azylem był Remont. To co mi się wydaje istotne, to fakt, że tworzona wówczas galeria, miała być oficjalnym przyczółkiem tego środowiska, taką ich instytucjonalną reprezentacją. To nie mógł być już dłużej klub studencki, który z natury był miejscem zamkniętych spotkań pewnej grupy ludzi, to musiała być galeria, instytucja. To było dążenie do otwarcia na publiczność...

ZD: Tak, galeria z własną nazwą, z lokalem otwartym 8 godzin dziennie 5 dni w tygodniu, dostępna dla publiczności... Tak to było pomyślane od początku...

MG: Ale i tak było pomyślane, że musiał być element ryzyka, poszukiwania... Andrzej zawsze podkreślał, że to ma taki charakter warsztatowy, prawda?

ZD: Tak, zwłaszcza jeśli chodzi o ten warsztatowy charakter, to na początku, przez dłuższy czas zresztą, było to tak pomyślane, że każdy wernisaż był spotkaniem. Polegało to na

tym, że przychodzili ludzie, rozsiadali się i była rozmowa na temat wystawy lub poruszane były jakieś tematy ogólne, więc to był też rodzaj klubu dyskusyjnego.

AM: Mam takie wrażenie, że ważną sprawą było to, że galeria od początku miała jednego kierownika, i dzięki temu nie należała jak Stara Galeria do wszystkich czyli do nikogo. W Starej Galerii spowodowane to było tym, że program był kompromisem szerszego gremium...

ZD: Tak, w Małej Galerii był natomiast Jórczak, który miał pomysł i robił wystawę, i nikt mu w tym nie przeszkadzał. To był jeden człowiek, do którego trzeba było mieć zaufanie. Zresztą podobny układ jest chyba do tej pory, tak mi się wydaje, prawda Marku?

MG: Nie byłbym tam gdyby było inaczej.

AM: Chciałbym zapytać o rolę spotkań z Panem w pracowni początkowo z Krzyśkiem Wojciechowskim, Andrzejem Jórczakiem i Henrykiem Gajewskim, a później na przykład z Seminarium Warszawskim.

ZD: Seminarium to była grupa ludzi z Łodzi, którzy umawiali się raz na kilka tygodni i przyjeżdżali do mnie. To była ustalona grupa ludzi, ale zawsze się kogoś jeszcze zapraszało i w efekcie było zawsze dwa razy więcej ludzi. Potem organizowaliśmy wystawy w Małej Galerii, Wrocławiu, Gorzowie Wielkopolskim...

AM: A czy Pan w jakikolwiek sposób sugerował Andrzejowi Jórczakowi co pokazywać, na przykład „Zobacz tu są młodzi ludzie, oni do mnie przyjeżdżają i robią całkiem ciekawe rzeczy...”

ZD: Mogło tak być, że jakoś tam sugerowałem, bo cały czas się przecież rozmawiało, i Andrzej też bywał u mnie w pracowni, a ja bywałem u niego. On mieszkał niedaleko mnie, na Mokotowie, przyjaźniliśmy się, rozmawialiśmy...

MG: Wtedy też atmosfera była inna, ludzi mieli więcej czasu dla siebie i dla sztuki...

ZD: Ja żyłem wówczas z jakiejś małej emeryturki, renty inwalidzkiej w zasadzie, i to robiłem... Wszyscy, żeśmy się tak urządzali, od czasu do czasu jakieś zlecenie się wykonało dla PSP i można było w skromnych warunkach przeżyć . W związku z tym było dużo czasu na rozmowy, na działalność artystyczną, na twórczość przede wszystkim... Jórczak był nie tylko prowadzącym galerię, ale również znakomitym twórcą...

AM: Jeszcze wróć do tego Pana udziału w powstaniu Małej Galerii. Wydaje mi się, że to jeszcze nie dosyć jasno zostało powiedziane, otóż w rozmowach z Janem Świdzińskim i Januszem Bąkowskim oni wyraźnie mówią, że spotykaliście się i były rozmowy „Kogo wybrać na kierownika Małej Galerii?” Padały różne propozycje, i z takich właśnie rozmów wynikałoby, że to Pan bezpośrednio uczestniczył nawet w wyborze ludzi do Galerii...

ZD: Odbywały się spotkania jeszcze w Galerii Remont z Jankiem Świdzińskim, Heńkiem Gajewskim, później z Januszem Bąkowskim, na których rozmawialiśmy o Małej Galerii. Byłem ze strony Związku takim człowiekiem, który mógł pewne rzeczy

przeprowadzić, przeforsować na Komisji Artystycznej. Miałem jakiś autorytet, więc na pewno tak było, chociaż nie przypominam sobie wszystkich szczegółów. Mogłem sugerować, polecać, zresztą ja walczyłem o tą Małą Galerię bardzo ostro, zjednywałem sobie do tego różnych ludzi spoza kręgu awangardy, jak na przykład Edward Hartwig, który bardzo dużo pomógł i który bardzo się liczył w Związku jako autorytet. On zawsze bronił Małej Galerii.

AM: Nie można powiedzieć, że Galeria powstałaby bez Pana...

ZD: Tak, trzeba by się zgodzić, że tak było. Oni nie mieli takiej siły przebicia i pewnie nie byliby w stanie galerii obronić. Miałem autorytet, byłem redaktorem naczelnym „Fotografii”...

AM: Ponieważ uczestniczył Pan w tym czasie w większości imprez awangardowych w całym kraju i znał Pan artystów z całej Polski, wszystkie te środowiska, to chciałbym Pana prosić, żeby Pan spróbował określić miejsce Małej Galerii na ówczesnej mapie artystycznej Polski? Czym się charakteryzowała, jaka była jej specyfika?

ZD: Przede wszystkim to było w pewnym momencie jedyne miejsce z tego kręgu zainteresowanego fotografią, które było rozszerzone, bo tam się wystawiało różne rzeczy także fotografie, ale był też i performans, i wideo. To się jednak kręciło cały czas wokół fotografii - takie było hasło, którym się broniło galerii przed zakusami Związku Fotografików. Stale były próby likwidacji Małej Galerii i otwarcia tam czegoś innego, ale to się wybroniło i tak to funkcjonowało. To była inicjatywa wyjścia fotografii szerzej na teren sztuki nowoczesnej, a nie tylko sztuki fotograficznej.



MG: To się teraz wydaje takie oczywiste, że wszyscy artyści używają fotografii i nikt im nic nie mówi. Wtedy to nie było takie oczywiste, wtedy po prostu ta fotografia musiała być „dociągnięta” do sztuki współczesnej, i to było jedno z istotnych zadań Małej Galerii, i ona chyba temu zadaniu sprostała.

ZD: Tak, to się wprawdzie już rozpowszechniło, ale ja do dzisiaj się spotykam z opiniami wśród krytyków sztuki starszej generacji: „Na fotografii to ja się nie znam! Nie będziemy o tym rozmawiać.”

AM: Galerię można więc uznać za inicjatywę trochę „edukacyjną”...

ZD: Ośrodek pionierski...

AM: Galeria, w przeciwieństwie do klubu studenckiego jest otwarta na publiczność, i tę publiczność kształci...

ZD: Oczywiście, przede wszystkim tę publiczność wernisażową, która przychodziła i aktywnie uczestniczyła w tych rozmowach. Tam się przekazywało te różne idee, różne myśli jakby na zewnątrz, dalej, one zaczęły funkcjonować w tym środowisku sztuki...

AM: A jak wyglądały Pana kontakty z Galerią w latach 80-tych i 90-tych?

ZD: Na początku lat 80-tych wyjechałem do Francji i nie miałem możliwości powrotu do Polski przed zmianami w 1989 roku, ale jeszcze zanim zacząłem znowu tu przyjeżdżać na początku lat 90-tych, to już miałem tu wystawę w Małej Galerii w 1988 roku, na którą zdjęcia

przywiózł ktoś z Francji. Na wystawie nie mogłem oczywiście być, ale przyjechała moja żona z synkiem.

AM: Czyli utrzymał Pan te związki z Małą Galerią?

ZD: Oczywiście, przecież to jest miejsce, które jest mi bardzo bliskie i związane z moją działalnością i myśleniem o sztuce...

MG: Ciekawe, że też wiele takich bliźniaczych miejsc upadło. Najpierw Stan Wojenny mocno to przetrzebił ,potem trudności finansowe lat 90-tych... To wszystko co tu dużo mówić wpłynęło na to, że to środowisko strasznie się jednak zatomizowało...

ZD: Tu chciałbym jeszcze jedną rzecz podkreślić, że Mała Galeria miała szansę przetrwania, trwa bardzo długo i będzie jeszcze trwała, o ile nie nastąpią jakieś administracyjne czy finansowe komplikacje dlatego, że Mała Galeria od samego początku nie była zamknięta i związana z jedną i tylko jedną koncepcją artystyczną, tylko zawsze była dość szeroka, otwarta na wszelkie próby, o ile tylko były dostatecznie ambitne, czy interesujące, czy wybiegające poza stereotyp. Natomiast inne galerie zwykle związane były z jakąś konkretną koncepcją artystyczną, i takie rzeczy muszą się szybko wyczerpać, bo koncepcja się określa, wypełnia i niewiele już można pokazać.

AM: To jest chyba jakiś klucz do zagadki długiego trwania galerii, bo już w latach 70-tych było to chyba jedyne miejsce, gdzie oprócz nurtu fotomedialnego pokazywano także Pruszkowskiego, ale i performensy, wideo, a nawet Dobkowskiego...

MG: Tak, ale również i za to była krytykowana...

ZD: Każdy z nas odczuwa pewien opór, kiedy pokazywana jest wystawa akurat taka, która mi na przykład nie odpowiada - „Co oni tam wystawiają?!”, mówię, ale od razu gryzę się w język, bo to przecież na tym polega siła Małej Galerii, że jest ona otwarta...

### **Rozmowa z Markiem Grygłem, sierpień 2000**

Marek Grygiel: [...] Andrzej Jórczak był założycielem Galerii. Prowadził Galerię pod względem merytorycznym. Był artystą związanym ze Zbigniewem Dłubakiem, grupą Seminarium Warszawskiego, którego Dłubak był *spiritus movens*. W każdym razie ta grupa postanowiła mieć tutaj, w galerii, miejsce spotkań, niezależnie od tamtej dużej galerii [ZPAF - przyp.aut.], mającej własny program. Andrzej w 1980 roku zaczął chorować i na wiosnę 1981 roku wyjechał z rodziną do Francji. Był tam kilka miesięcy i wspólnie z żoną podjęli decyzję, że już tutaj nie wracają. Po kilku miesiącach na skutek swojej choroby zmarł tragicznie. To się stało w listopadzie, a w grudniu był stan wojenny. Kierowniczka z ramienia PSP [Barbara Graboń - przyp.aut.] miała już wykupiony bilet do Stanów ale nie wyjechała bo wybuchł stan wojenny.

Adam Mazur: Kiedy miała miejsce pierwsza wystawa?

MG: W październiku 1977 roku. To była wystawa Janusza Bąkowskiego.

AM: I to Andrzej był pomysłodawcą?

MG: Pomysłodawcą i w jakiś sensie „ojcem chrzestnym” galerii był Zbigniew Dłubak. Andrzej się z nim przyjaźnił; on wywodził się z takiego kręgu, który tworzył Galerię Remont. Blisko współpracował z Henrykiem Gajewskim, był tam też Krzysiek Wojciechowski, Janusz Szczucki, Tomek Tuszko, Zygmunt Rytko. Galeria Remont była bardzo aktywna i było to ciekawe miejsce. Doprowadzili nawet do tego, że odwiedził ich Joseph Kossuth. Takie naprawdę ciekawe i awangardowe przedsięwzięcie w sztuce lat 70-tych. No, a ponieważ miało to również jakieś przełożenie na fotografię, bo przecież Dłubak był zawsze bardzo z fotografią związany, był w Permafo, a w Warszawie podobnego miejsca nie było, to Andrzej został wyznaczony, ponieważ on był już wtedy w Związku [ZPAF - przyp.aut.] i poprowadził galerię autorską z własnym programem. On decydował osobiście o tym, co się tu pokazuje, to był cały czas ten krąg artystów. Ta galeria była w sieci niezależnych galerii autorskich. [...]

AM: A kto wyłożył pieniądze na Galerię?

MG: Z powodu bliskości lokal należał do Związku. To pomieszczenie zostało odbudowane około 1973-4 roku. Znacznie później niż tamta część w której znajdowała się Stara Galeria i siedziba ZPAF. To było dobudowane bezpośrednio do „Bacciaréłwki”, Pałacu Ślubów. Związek wszedł w posiadanie tego lokalu, ale nie bardzo było wiadomo co z tym właściwie zrobić. Powstała więc galeria, która z początku była galerią sprzedażną. Pomysł był taki, żeby to również Pracownie Sztuk Plastycznych wyposażyły w gabloty, i miało się tu sprzedawać fotografie i biżuterię. Ale to szybko upadło. Nie wiem czy to przetrwało nawet rok.

AM: Czy był taki moment, kiedy obok sprzedaży galeria prowadziła normalną „niekomercyjną” działalność wystawienniczą?

MG: Był wyraźny moment, cezura, od kiedy Andrzej zaczął prowadzić Galerię już z programem artystycznym, i nie było już mowy o żadnej sprzedaży. Stało się to w roku 1977. Artystyczny życiorys galerii datuje się od tej wystawy „Kwadrat” Bąkowskiego z 1977 roku, i dlatego w 1997 roku obchodziliśmy 20-lecie istnienia Małej Galerii, była wystawa itd. Istnieje pewna ciągłość i z tej racji również Galeria jest chyba jednym z najstarszych miejsc tego typu na świecie, miejsc programowo kontynuujących swoją działalność w obszarze fotografii eksperymentalnej i poszukującej. Nie ma wielu instytucji na świecie, które by tak długo i nieprzerwanie działały...

AM: Czy pracowałeś w Galerii od samego początku?

MG: Nie, pojawiłem się tutaj później, a formalnie zacząłem pracować w 1979 roku [od września 1979 - przyp. aut.]. Niecałe dwa lata po rozpoczęciu działalności przez Galerię.

AM: Kto pracował w Galerii?

MG: Andrzej był kierownikiem, i była jeszcze pani z ramienia PSP, która zajmowała się administracją. Andrzej był ważną postacią, tylko że w pewnym momencie zachorował. Nikt właściwie nie wiedział, jakiego typu jest to choroba, ale w pewnym momencie musiałem przejąć prowadzenie galerii... A już w momencie, kiedy go fizycznie zabrakło, to ustalony przez niego program był realizowany do grudnia 1981 roku.

Śmierć Andrzeja spowodowała, że w Związku od razu pojawiły się pomysły, żeby zaraz zamknąć Galerię. Zaczęła się dosyć ostra walka o jej przetrwanie... W największym skrócie to takich prób zamachu na Galerię było kilka, ponieważ ona była solą w oku bardzo silnej i konserwatywnej części Związku. Członkowie Związku w większości w sztuce współczesnej mieli bardzo niewielkie rozeznanie. Po prostu byli to sprawni fotograficy mający dla siebie organizację o charakterze cechu. Z przynależnością do Związku łączyły się niesamowite korzyści, ponieważ Związek dawał legitymację członkowską - dokument uprawniający do wykonywania zawodu fotografa.

AM: Czy wówczas, jak chcieli zamknąć Galerię, to ze względu na pieniądze? Nie chcieli dzielić się swoimi pieniędzmi?

MG: To nie tylko to. Przynależność do Związku dawała możliwość większych zarobków, ponieważ wszystkie zlecenia, jakie dostawali tak zwani 'fotograficy' mogły być wykonywane po bardzo wysokich stawkach tylko w sytuacji, gdy się było członkiem Związku. Ale istniała też grupa ludzi, mniejszość, którzy uważali się za artystów i celem ich działalności nie było wykonywanie zleceń, dla nich sztuka była ważna i oni również byli członkami Związku. Dlatego w końcu nie przyjmowano żadnych nowych, młodych ludzi, tylko osoby znajome, ludzi z jakichś układów itd. W pewnym momencie dostać się do tego Związku było szalenie trudno, ponieważ każdy nowoprzyjęty członek stawał się konkurentem do pieniędzy, i do przydziałów na kolorowe filmy, papiery itd., które Związek dostawał i odpowiednio taniej sprzedawał w sklepiku na dole, czyli przydzielał reglamentowane dobra swoim członkom. Oczywiście Związek opiniował nadania pracowni fotograficznych itd. Teraz to się oczywiście zmieniło... Związek teraz jest tylko stowarzyszeniem.

AM: Czyli Związek znalazł się w posiadaniu Galerii, w której wystawiano ludzi spoza Związku?

MG: Tak. Po stanie wojennym nastąpił rozdział i PSP oddało całkowicie na utrzymanie Galerię Związkowi. Wtedy próbowano Galerię zamknąć. Powołałem komitet, radę artystyczną, gdzie m.in. był Edward Hartwig, i trudno już wtedy było podjąć decyzję o zamknięciu. Ale wtedy kilku prezesów Związku z Okręgu Warszawskiego miało różne pomysły. Byli niezrealizowani artystycznie i wydawało im się, że jak Galeria przejdzie pod ich zarząd, to w Galerii zaraz będzie można robić wystawy swoje i swoich kolegów. Nie zgadzałem się na to. Galeria była już określona. Z programem, którego pilnowałem i który musiałem rozszerzyć, bo sytuacja się zmieniła i już nie mogłem bazować na niektórych autorach. Prawie połowa z nich była już za granicą.

AM: Czy Galeria miała zawsze ten sam cykl wystawowy?

MG: Tak, zawsze organizowaliśmy wystawy co 4 tygodnie, czasami co 3. Generalnie od 12 do 16 wystaw rocznie.

AM: Kto ustalał program?

MG: Ja. A jak Andrzej jeszcze żył to on za to odpowiadał. Ktoś przychodził i coś proponował, jemu coś się spodobało, ktoś przychodził i go przekonywał. To byli ludzie z całej Polski, nie tylko otoczenie Dłubaka. Byli również ludzie spoza Związku.

AM: Czy po przyjeździe z Krakowa po prostu wpadłeś w to towarzystwo? Jak to było?

MG: Byłem historykiem sztuki. Obroniłem pracę u profesora Porębskiego i interesowała mnie sztuka współczesna, film, video, performance, fotografia, która okazała się bardzo zaniedbaną dziedziną, a która wówczas wchodziła bardzo ciekawie w obszar sztuki, zwłaszcza konceptualnej. Chciałem być blisko tego. I szybko zaprzyjaźniłem się z Andrzejem, „nauczyłem się” jego choroby, choć nigdy nie miałem z czymś takim do czynienia. To była trudna sytuacja. Chciałem być wobec niego lojalny i bardzo nie lubiłem, gdy źle o nim mówiono, i to nie tylko dlatego, że on był chory, ale również z powodu jego wyborów artystycznych. Andrzej był bardzo ciekawym artystą. Bardzo minimalistycznym. Wszyscy niechętni Galerii zawsze podważali jego profesjonalne umiejętności w zakresie warsztatu fotograficznego. Potem okazało się, że on ma bardzo dobry, warsztat. Było to podczas wystawy, którą mu zrobiliśmy rok po jego śmierci, i wówczas pokazaliśmy jego różne prace, także te wcześniejsze świadczące o wysokich umiejętnościach technicznych Andrzeja... Szkoda, że on wyjechał, i że jego wyjazd skończył się tak tragicznie...

AM: I ty tu byłeś sam, zupełnie sam?

MG: Tak. Kierowniczką z ramienia PSP, która miała wyjechać 20 stycznia 1982 roku (miała już wykupiony bilet lotniczy) nie wyjechała, ale urlop wzięła już od grudnia.. Wybuchł stan wojenny, ona tu siłą rzeczy wróciła i jeszcze była w galerii przez rok, oficjalnie na stanowisku kierowniczką. Ja natomiast powołałem radę artystyczną i robiłem wszystko, żeby tu cokolwiek robić, żeby to się tliło, ale wystaw też nie mogłem robić, bo był bojkot. Więc ta wystawa, która miała się odbyć w grudniu, odbyła się w kwietniu 1982, oczywiście bez żadnego otwarcia, bez żadnego wernisażu, ale wystawa się odbyła. I to nie było jakiego artysty, bo Edwarda Krasińskiego, który użył słynnego niebieskiego paska, co w katalogu jego



niedawnej wystawy w Zachęcie, do którego Dorota Monkiewicz z Muzeum Narodowego pisała wstęp, nie zostało uwzględnione. O tej wystawie w Małej Galerii prawie nikt nie słyszał. Wystawiał wtedy obraz z przeciągniętym przez całą Galerię niebieskim paskiem. Na początku 1983 roku postanowiłem, że mnie żadne bojkoty nie interesują, bo Mała Galeria nie jest Zachętą, ani Muzeum Narodowym, chciałem ocalić resztki tego rozproszonego środowiska. Poza tym przez cały stan wojenny sporo ludzi tutaj cały czas przychodziło. Było tu miejsce nieformalnych spotkań. Teraz rzadko kto o tym wspomina, ale tak było. Tutaj był punkt kontaktowy, tutaj artyści zostawiali wiadomości dla siebie, tutaj rozmawialiśmy o pierwszych internowanych, tu przyszedł człowiek, członek Związku, który dopiero co wyszedł z „internatu”, bo kilku członków Związku zostało internowanych, część z nich szybko wypuścili, i on o tym opowiadał... To był fatalny czas. W Związku był specjalny komisarz wojenny, pewna pani, która co jakiś czas sprawdzała, co tu się w ogóle dzieje. To już nawet nie chodzi tylko o to, że wielu ludzi siedziało w więzieniu, bo to było straszne, ale chodzi o to, że wielu po prostu nic nie robiło. Była to strata czasu. Jedyne, co mogłem zrobić, to utrzymać tę Galerię na jakimś poziomie. Niskim kosztem, bo Związek nie miał przecież wielkich pieniędzy, wszystko zjadała biurokracja. Pamiętam, jakie problemy były, żeby coś wydrukować, zaproszenia drukowane na powielaczu. W połowie lat 80-tych w galerii nastąpił remont [ostatnia wystawa: 14 listopada 1985, „Videofilmy”, J.Robakowski - pierwsza po remoncie: 13 stycznia 1987, „Wpisuję swoje uporządkowanie świata”, S.Wojnecki - przyp.aut.]. Strasznie ślimaczące się, wymienianie rur centralnego ogrzewania, które trwało ponad rok. Zacząłem wówczas pracować w Starej Galerii ZPAF, aranżować wystawy, coś robić, wierząc, że kiedyś to się skończy. Strasznie długo to trwało.

AM: Kiedy konkretnie byłeś w Stanach?

MG: W pierwszej połowie 1989 roku [04/02/1989-26/08/1989 - przyp. aut.]. W momencie jak wyjechałem, to znowu zaczęto zamykać Galerię. Wtedy zadzwoniłem do odpowiednich ludzi i utworzył się „Komitet Obrony Galerii przed Związkiem”. Krytycy sztuki, artyści zaczęli pisać listy protestacyjne, m.in. Anda Rottenberg czy Józef Robakowski [Apel! J.Robakowskiego - przyp.aut.]. Zorganizowali akcję uruchomienia opinii artystycznej o tym, że jest plan zamknięcia galerii. To było faktycznie jedną z przyczyn, dla których stamtąd wróciłem wcześniej.

AM: Kiedy zacząłeś współpracę z Jackiem Malickim?

MG: W pewnym momencie chciałem, by była tu jeszcze druga osoba, chociażby do pilnowania ekspozycji. Związek nie chciał się zgodzić na dodatkowy etat, wreszcie oddelegowano jakąś panią [Elżbieta Kuśnierczyk - przyp.aut.]. Ta pani siedziała tu samotnie i to miejsce po prostu umierało... I wtedy udało mi się zatrudnić Jacka, który był osobą kreatywną, ale jednocześnie trudną w relacjach z ludźmi. Chciał coś zrobić i to nie na polecenie, tylko sam z siebie. Był przedstawicielem pokolenia hipisowskiego, związany z „Dziekanką” i alternatywnym ruchem artystycznym. Pod moją nieobecność zrobił pierwszą niezależną wystawę instalacji Zosi Kulik. Pisał, zajmował się trochę krytyką artystyczną, robił dobre zdjęcia, ale nie był przywiązany do jakiegoś konkretnego medium.

AM: Po twoim powrocie?

MG: Podczas mojej kilkumiesięcznej nieobecności zaczęto forsować jakieś nowe pomysły z wystawami. Jacek nie mógł sobie z tym dać rady. Była na przykład na fali patriotycznej taka wystawa, poświęcona Piłsudskiemu [„Serce Marszałka”, E.Kupiecki -

przyp.aut.], skądinąd bardzo ciekawa, tylko ja nie wiem dlaczego ona miałaby odbywać się właśnie tutaj,. To był już maj 1989. Bardzo dziwny czas w kraju, okrągły stół, wybory... Jacek zrobił wtedy kilka takich wystaw, których ja bym nie zrobił na pewno. Nie potrafił utrzymać pewnej dyscypliny wystawowej, na przykład ktoś przychodził i mówił, że chce mieć wystawę i on mu robił na tydzień wystawę. Po prostu traktował to miejsce pozainstytucjonalnie, co było też bardzo niebezpieczne, bo dawało argument dla Związku, że to jakaś taka nieformalna pracownia, ktoś coś pokazuje, bez żadnego planu. Cały czas była wyraźna niechęć Związku do Galerii. Potem jak już się umocniła Rada Artystyczna Galerii, przygotowywałem plan wystaw, Rada się podpisywała i nikt już nie mógł powiedzieć, że to ja tu robię tylko swój program. Było już pewne gremium i władze Związku musiałyby walczyć z tym gremium. A ta Rada galerii rzeczywiście istniała, spotykaliśmy się i dyskutowali, każdy coś proponował, mówił co mu się podoba, a co nie, albo przynosił coś innego. Wszystko to się odbywało bardzo demokratycznie. Były to bardzo żywe i fajne rozmowy. Takie specyficzne środowisko, poza tym to był inny czas, ludzie wtedy nie żyli tak jak teraz, mieli dużo czasu, mogli sobie pozwolić na rozmowę o sztuce, interesowali się tym co kto pokaże, zostawali po wernisażu, organizowało się spotkania i dyskusje. Był to w ogóle inny klimat. Później Związek dostał takiego „zawału”, bo nie przyjmował nowych ludzi, odrzucał ich. Ci młodzi ludzie nie garnęli się do Związku, bo im piętrowo trudności, wymyślano ćwiczenia z fotografowania skóry, szkła, niewiadomo czego. Mówili wtedy: „Dziękuję bardzo! Ja fotografować potrafię, myślałem, że to chodzi o jakąś ideę. Mnie to nie interesuje”. Widziałem tych młodych ludzi i fajne rzeczy, które oni robią, i ja wiedziałem, że oni nie są w Związku, mało tego: już nie mają potrzeby należenia do tego Związku, i dlatego cały czas musiałem trzymać tę formułę, że w galerii robię wystawy członków Związku. Ale przecież z drugiej strony Robakowski był w Związku, Rytko, Mikołajczyk, Świetlik... Robiłem wystawy ludzi, którzy w Związku nie byli, ale robili ciekawe rzeczy z użyciem fotografii. Potem upadła

cała struktura administracyjna i upadł układ z glectami zaświadczającymi, że można wykonywać zawód fotografa. Jak to przestało obowiązywać, to Związek się obudził, zorientowano się że najmłodszy członkowie mają po 35 lat, a młodzi ludzie, którzy robią naprawdę ciekawe rzeczy, zupełnie już Związku nie potrzebują.

### **Rozmowa z Markiem Grygłem 17 czerwca 2001**

Adam Mazur: Kiedy właściwie zacząłeś realizować własne wystawy w Małej Galerii?

Marek Grygiel: Wystawy samodzielnie realizowałem już w 1980 roku. Bardzo wcześnie, bo Andrzej nie zawsze był sprawny - np. miała się odbyć wystawa, a Andrzej był w szpitalu. Przychodził artysta, i razem układaliśmy zdjęcia, razem to montowaliśmy.

AM: To jest sprawa realizacji wystaw, a jak to było z programem?

MG: O programie zawsze decydował Andrzej Jórczak.

Mało tego, przed swoim wyjazdem w 1981 r do Francji zaprogramował galerię na kilka miesięcy, ponieważ nie zakładał, że już nie wróci do kraju. Wyjechał z rodziną w maju, a we wrześniu j przysłał list, że zostają jeszcze na rok. Wiadomo było, że pewne wystawy jeszcze zrealizujemy oraz, że ja to będę kontynuował. To było jasne z bardzo prostej przyczyny - miałem kontakty bezpośrednie z artystami..

Oficjalnie pracę jako kierownik artystyczny galerii rozpocząłem już po wprowadzeniu stanu wojennego. Nie pamiętam, czy dostałem jakąś nominację, czy coś w tym rodzaju. Po prostu nie było nikogo, i zacząłem to robić samodzielnie.

AM: A jak to było z bojkotem w stanie wojennym? Czy były naciski ze strony artystów, krytyków, żeby galerię zamknąć?

MG: Pamiętam jak tutaj przychodziła Nina Smolarz z Januszem Boguckim, który wówczas przeszedł coś w rodzaju religijnego objawienia. Nina Smolarz, która była chyba najbardziej związana ze sztuką tzw. „przykościelną” była zdziwiona że kontynuując działalność galerii, twierdząc że jedyna wartościowa sztuka, jaka powstawała w tym czasie, to jest sztuka w kościele. Zapytałem, kto tak zadekretował, i dlaczego ja właściwie nie mam prawa kontynuować pracy galerii? Dlaczego mam nie robić wystaw skoro jest grupa artystów, którzy chcą tu nadal wystawiać? Oni pokazują swe nowe prace w swoich pracowniach i pokazują również tutaj.

To jest bardzo zakłamany i nierzetelnie przedstawiany moment z działalności tych wszystkich ludzi, którzy teraz nie pamiętają, że z Małą Galerią byli związani, nie przyznają się do tego że Mała Galeria była jednym z niewielu miejsc gdzie odbywała się normalna działalność wystawiennicza równie ważna jak kontestujące wystawy w kościołach, tyle że być może prezentująca zupełnie inną sztukę. [...]

AM: Przez cały rok 1982 w galerii pokazujesz wystawy retrospektywne podsumowujące działalność zamkniętych w tym czasie placówek, ale już od początku 1983 roku wznawiasz normalną działalność. Jak to jest, bo przecież cały czas trwa bojkot?

MG: Bojkot trwał i nie trwał, bo niektóre galerie coś jednak pokazywały. To była bardzo delikatna sprawa, bo brak jakiegokolwiek działalności mógł doprowadzić do szybkiej decyzji o likwidacji galerii. Związek był bardzo do tego chętny - już projektowano tutaj jakieś

biura.... Dla mnie było jasne - bojkot to krok samobójczy. Poza tym wiedziałem, że ci wszyscy ludzie związani jednak nadal z Małą Galerią robili różne ciekawe rzeczy. Miałem wgląd w to wszystko, bo byłem w tym środowisku - powstawały prace, zdjęcia, komentarze odnoszące się do stanu wojennego - na przykład „19 zdjęć” Tomka Sikorskiego, to była chyba druga wystawa po tym, jak wznowiłem normalną działalność galerii w styczniu 1983 roku.

AM: Czy rozmawiałeś z artystami na temat bojkotu? Może pytałeś ich o to czy chcą wystawiać i co o tym sądzą? Sam zdecydowałeś o przerwaniu bojkotu?

MG: Tak. To była moja osobista decyzja. Oczywiście, niektórzy z nich wymigiwali się, mówili „no tak, ale...”, „sam wiesz, jak to jest”, „nie, nie za bardzo...”, ale nie zdarzyło się, żeby mi odmówiono gdy zaproponowałem wystawę, żeby ktoś odpowiedział: „Nie, nie zrobię, bo jest bojkot.” Takiej sytuacji nie pamiętam. Ludzie przychodzili z projektami, pokazywali naprawdę ciekawe rzeczy. Wiadomo, że oni też coś ryzykowali, ale przecież jasne było, że nie przyjedzie tu telewizja i ten spiker w mundurze nie będzie opowiadał w Dzienniku Telewizyjnym o wystawach w Małej Galerii. Dla nich też byłoby to niewygodne... W pewnym momencie powstał problem z wystawą Krasieńskiego, to była właściwie sytuacja dość komiczna, bo wystawa była zadekretowana na grudzień 1981 roku i my te prace już mieliśmy, gdy wprowadzono stan wojenny. Formalnie, to właśnie otwarcie tej wystawy w kwietniu 1982 roku było złamaniem bojkotu. Oczywiście, nie było żadnego otwarcia, żadnych zaproszeń, nic - tylko wystawa. Przez trzy miesiące na drzwiach galerii wisiała jedynie kartka, że galeria jest zamknięta i nic się nie dzieje. Tu były puste ściany, a wystawa czekała - pamiętam jak poszedłem do Krasieńskiego, a on mówi: „Jaki stan wojenny? Co mnie to w ogóle obchodzi? Ja mam wystawę, ja ją robię i koniec!” On właściwie tego zażądał, i wystawa się odbyła. Wprawdzie bez zaproszeń, i bez katalogu, i pewnie dlatego nie ma po niej żadnego

śladu - są tylko jakieś dwa kiepskie zdjęcia, i dlatego nie znalazła się w katalogu opracowanym przez Dorotę Monkiewicz przy okazji niedawnej wystawy Krasieńskiego w Muzeum narodowym. Zwróciłem jej na to uwagę, ale miała prawo tego nie wiedzieć. W rozmowie Edward Krasieński nalegał na tę wystawę i nikt go nie zamierzał od tego zamiaru odwozić. On wiedział, że zaproszeń nie będzie. Wtedy pocztę kontrolowano, i taka ilość przesyłek na pewno zwróciłaby czyjąś uwagę, a tego też nikt nie chciał. To było komiczne, a później to my sami nie chcieliśmy już robić wystaw indywidualnych... Trzeba jednak pamiętać o tym, że na przykład Jerzy Olek otworzył wystawę w prowadzonej przez siebie galerii Foto-Medium-Art w styczniu 1982 roku, i wtedy we Wrocławiu wzburzyło to całe środowisko...

AM: Czy zdarzało się, że przez te trzy lata, kiedy prowadziłeś galerię, a nie byłeś oficjalnie członkiem ZPAF, czyniono ci z tego powodu jakieś zarzuty?

MG: Nie było wobec mnie żadnych zarzutów. Nawet nie można było ich po prostu wyartykułować, bo gdyby te zarzuty zaczęto stawiać, to byłoby to nieskuteczne. Istniała już Rada Artystyczna i to nie ja, tylko Rada takie wystawy zatwierdziła. A Rada, to jest kolegium, które się zbiera i decyduje, i tak rzeczywiście było. A formuła była wtedy, i nadal jest taka, że każdy członek Związku może mieć w galerii wystawę. Tylko, że ja teraz nie mam Rady i po prostu odmawiam. Przychodzi członek Związku, a ja mogę powiedzieć „Nie, tej wystawy nie zrobimy.” Członkowie Związku przez te lata zorientowali się, z czym mogą do mnie przyjść. Bardzo mało było takich sytuacji, że ktoś przychodził i awanturował się mówiąc: „Ja jestem w Związku, i ja chcę mieć tutaj wystawę!” Wtedy mógłbym powiedzieć: „Dobrze, ale ja się z tym nie zgadzam. Sprawę oddamy do Rady Artystycznej ZPAF, i niech Rada się wypowie,

czy się z tym zgadza, czy nie. Mnie zatrudnia tutaj Związek, i Związek daje mi takie uprawnienia.”

AM: Jak to było z twoim „honorowym członkostwem” w ZPAF?

MG: Dla mnie to było duże zaskoczenie. Przecież, gdybym chciał, to mógłbym próbować dostać się do Związku, [...] ale świadomie tego nie robiłem, bo chciałem pozostać jako osoba z zewnątrz. Nie musiałem należeć do Związku, bo miałem zawód historyka sztuki. Jeżeli by kwestionowano to, co robię, to musiałyby mi zostać postawione zarzuty merytoryczne, a jeśli by je postawiono, no to trzeba by je też obronić. Jeżeli nawet kwestionowano moje działania, to nigdy nie odważono się tego powiedzieć wprost, bo wiadano dobrze, że miałem możliwość postawienia tego na Radzie Artystycznej ZPAF i wtedy musiałyby dojść do jakiejś merytorycznej dyskusji. A tego się przecież nie obawiałem... Podejrzewam, że to „członkostwo honorowe” zawdzięczam tym przytomnym ludziom w Związku, którzy wiedzieli, że przyznanie mi go zamknie usta tym wszystkim, którzy nie akceptowali programowej linii galerii. Podejrzewam, że właśnie tak było, ale to są tylko podejrzenia, bo ja jedynie pojawiłem się na tej wielkiej gali wręczenia, zresztą razem z Adamem Sobotą który nie będąc formalnie fotografem tylko pracownikiem muzeum też otrzymał honorowe członkostwo. To był też taki czas, że Związek chciał pokazać władzom, jaki jest otwarty, i że dopuszcza też ludzi z zewnątrz.

AM: Czy członkostwo w ZPAF pomogło ci podczas remontu, który był przecież zagrożeniem dla galerii? Ale nie tylko dla galerii, bo przecież nic nie stało na przeszkodzie, żeby zwolnić też ciebie...



MG: Członkostwo w ZPAF nie miało z tym specjalnego związku. Remont miał trwać trzy miesiące, maksimum. Nikomu nie opłacałoby się zwalniać człowieka, jeśli okres wypowiedzenia pracy trwał ponad trzy miesiące. Z punktu widzenia Związku to byłby większy kłopot, a tak pracowałem przez ten czas w Starej Galerii. Dopiero później okazało się, że remont szybko się nie skończy. Całe Stare Miasto odbudowywane było na sposób „potiomkinowski”, i szybko stało się wiadomym, że tu potrzeba prawdziwego remontu, poza tym to były czasy komunizmu - wszystko szło strasznie powoli, nie mówiąc już o robotnikach... Remont był rzeczywistym zagrożeniem dla galerii, dlatego że jak zaczął się ślimaczyć, to od razu pojawiła się grupa ludzi, która uważała, że jego zakończenie, to będzie bardzo dobry moment na przejęcie galerii. Nowe meble, wszystko nowe. Ustaliłem więc, już zawczasu, że pierwszą wystawą po remoncie będzie wystawa Stefana Wojneckiego, który wtedy miał bardzo dobrą pozycję w Związku. To był człowiek spoza „układu warszawskiego”, mieszkał w Poznaniu, był pragmatyczny, miał stopień naukowy - był profesorem fizyki, był poważną osobą. To była trochę moja strategia. Oczywiście, ze Stefanem, to była zupełnie inna historia, bo to była bardzo dobra i ciekawa wystawa, jak na owe czasy...i znakomity, poważany artysta.

AM: Kiedyś wspomniałeś o kłopotach ze Związkiem, jakie galeria miała już w dekadzie lat 90-tych. Pamiętam, mówiłeś coś o pogroźkach ze strony prezesa Langdy...

MG: Tak, on zgłaszał bardzo konkretne pomysły natury finansowej. Powstała sytuacja rynkowa i Związek przestał otrzymywać dotacje celowe z Ministerstwa. Ogromne biuro, gdzie zatrudnionych było masę ludzi, nagle stało się zbędne i ci ludzie stracili pracę. To stanowiło też w pewnym sensie zagrożenie i dał mnie, bo Związek nie miał na „zbędne” etaty.

Połączenie się z Centrum Sztuki Współczesnej było bardzo dobrym wyjściem z sytuacji, z tym, że to ja niejako przyczyniłem się do „przyciągnięcia” galerii do Centrum.

AM: Jak to było?

MG: W tym czasie Centrum przejął Wojtek Krukowski, i dobierał ludzi do prowadzenia autorskich programów. Wojtek obserwował, co dzieje się w galerii, i odpowiadał mu ten profil, to znaczy, że nie pokazujemy tu tylko fotografii czystej, czy dokumentalnej i tak dalej, tylko jego interesowała zawsze fotografia w kontekście sztuki. Sam zresztą to robił w jakimś sensie, i zaproponował mi, żebym objął stanowisko kuratora programu fotografii w CSW...

AM: Zналиście się wcześniej?

MG: Tak, ale nie była to jakaś specjalna zażyłość. Po prostu czasami spotykaliśmy się w galerii u Dłużniewskich...ja sam wywodząc się z niezależnego teatru studenckiego - Teatr STU - znałem jego dokonania jako twórcy teatru Akademia Ruchu jeszcze w I połowie lat 70-tych. Ten krąg ludzi się przenikał, i on czasami przychodził tutaj, czasami ja chodziłem do Dziekanki, którą sobie zresztą bardzo ceniłem. Jego związki z Dziekanką miały zresztą miejsce wcześniej...

AM: Mówiłeś, że Krukowski szukał kuratorów, ale nie szukał galerii. Jak to się stało, że Mała Galeria jest jedyną galerią Centrum, która jest fizycznie na zewnątrz CSW?

MG: Wojtek przyszedł, czy zadzwonił, i zaprosił mnie oraz innych ludzi do kawiarni. Tam spotkaliśmy się wszyscy, i on powiedział „Słuchajcie, chciałbym z wami zrobić to Centrum.” Ważne, że to on mi tę posadę zaproponował, a ja powiedziałem, „Zgoda, ale pod jednym warunkiem, a mianowicie, że Centrum nawiąże współpracę z ZPAF i przejmie część odpowiedzialności za Małą Galerię.” Nie wiedziałem wtedy, że po prostu "kroję" sobie dwa etaty za jedną pensję, a trzeba pamiętać, że ja wtedy w galerii byłem sam. Jacek Malicki w ogóle nie wchodził w grę, ani Związek, ani Centrum go nie akceptowało... Wojtek zawsze był trochę takim menadżerem i wizjonerem jednocześnie... Zasugerowałem, że byłoby szkoda, aby to miejsce tak po prostu upadło i przestało istnieć, powiedziałem o planach, jakie miałem, o wystawach, jakie zamierzałem w galerii zrobić... i tak się złożyło, że również Związek był pogrążony w wewnętrznych sporach, ekipy były skłócone, frakcje, co chwila nowy prezes, kolosalne kłopoty... Nikt nie miał zupełnie głowy do Małej Galerii. Oczywiście były dziesiątki pomysłów, żeby zamienić galerię na foto-lab albo zrobić kawiarnię albo atelier fotografii ślubnej... Ja się tym nie przejmowałem, i jak zrelacjonowałem pomysł współprowadzenia galerii przez Centrum Sztuki, to przystano na to bardzo chętnie. Nie było konieczności wyrzucania mnie z pracy, i to była bardzo wygodna umowa. Galeria nazywa się Mała Galeria ZPAF-CSW. Dążyłem do tego, i może to zabrzmiało trochę nielojalnie w stosunku do Centrum, które to Centrum umożliwia trwanie galerii już ponad 10 lat, ale chciałem, żeby Związek był jednak w oficjalnej nazwie galerii na pierwszym miejscu. Tego na przykład dyrektor Krukowski nigdy do końca nie zaakceptował...

AM: A jak twoja praca w Centrum przekładała się na kontakty i wystawy artystów Małej Galerii z tą placówką?

MG: Od początku zdawałem sobie sprawę, że będę w jakiś sposób transmitował ten rodzaj fotografii, który pokazujemy w Małej Galerii także na Centrum. O to również chodziło Krukowskiemu, ale sytuacja skomplikowała się, w momencie jak fotografia weszła w obszar sztuki współczesnej w stopniu dotąd niespotykanym, i każdy mógł zrobić wystawę fotografii gdzie byłoby sporo fotografii w Centrum....

AM: Lata 90-te to jest moment, kiedy wychodzisz z galerii nie tylko do Centrum, ale zaczynasz również organizować wystawy w całym regionie - od Bratysławy po kraje Bałtyckie...

MG: No tak, to jest jednak Centrum - to jest Warszawa, każdy chce tam mieć wystawę, i to są też od lat utrwalane kontakty. Jestem cały czas w tym środowisku, które jest mocno już jednak przetrzebione... a nowe nie może się ukształtować...

AM: Nie uważasz, że to nie galeria przyciąga, tylko ty przyciągasz?

MG: Galeria też przyciąga - swoją tradycją. Łatwo można sprawdzić czy ja przyciągam, czy galeria, wystarczy sobie wyobrazić, co by było, gdybym teraz założył galerię na Marszałkowskiej. Sam jestem ciekaw... Wydaje mi się, że bardziej przyciąga to miejsce, i ten czas, który już upłynął, niż ja osobiście.

AM: Jeszcze jedno pytanie, tym razem o Fototapetę, którą zacząłeś wydawać w pierwszej połowie lat 90-tych. Jakie były powody, dla których zacząłeś to robić?

MG: To już były inne czasy i uważałem, że ten obieg informacji jest zbyt zamknięty. W tym czasie upadła „Fotografia” i upadły inne pisma, a ja miałem zawsze dużo wiadomości w tej galerii, tu zawsze przychodziły sterty zaproszeń, katalogów... Uważałem, że są osoby, które mogłyby pisać. Osobiście nigdy nie miałem ambicji bycia krytykiem, recenzentem. W pewnym momencie rozszerzyłem obszar zainteresowań galerii, ale w Fototapecie rozszerzyłem go jeszcze bardziej. Zaczęła mnie interesować również fotografia reportażowa, i inne rodzaje fotografii niż to, do czego sprowadzał ją program galerii... Fototapeta też zresztą nigdy nie ograniczała się do galerii. Uważałem, że jeśli te wszystkie pisma, te informacje tu przychodzą, do galerii, do mnie, niejako z klucza, to ja powinienem z tym wyjść na zewnątrz, podzielić się tym z innymi.

AM: A jak to było z przejściem Fototapety na Internet?

MG: Fototapeta, zanim przeszła na Internet istniała pięć lat, tylko w formie drukowanej zaczęła się ukazywać coraz rzadziej ( Ukazuje się do dzisiaj - ostatni numer wyszedł w grudniu 2000). To wszystko było non-profit, i właściwie robiłem to od początku za własne pieniądze. Sam, i z grupą przyjaciół, fascynatów, którzy wszystko robili za darmo. Fototapeta, nawet w swojej wersji drukowanej, jest dzieckiem komputerów, bo to był ten czas, że wszyscy przechodzili ze składu ręcznego na komputerowy. W pewnym momencie przyszedł do mnie Janusz Grzeszek, fotograf, na początku lat 90-tych wierny sympatyk Małej Galerii, który nigdy nie miał tu wystawy, i w pewnym sensie, to on stał się inicjatorem pisma. On był zafascynowany komputerami i znał grupę ludzi z firmy robiącej skład komputerowy, zaprowadził mnie tam, i jak ja to zobaczyłem, szybko się zorientowałem, że mogę to robić prawie sam, bez żadnej cenzury, poza Centrum, byłem tym oczarowany - po tych wszystkich przygodach, jakie miałem z katalogami galerii, których druk sprawiał zawsze ogromne

trudności - drukarnie, papier, cenzura... Początkowo Fototapeta była miesięcznikiem, ale z czasem entuzjazm tych kolegów opadł, poza tym oni mieli coraz więcej pracy, a robili to wszystko absolutnie za darmo. Jedyne druk kosztował. Brakowało czasu po prostu. Wtedy mój przyjaciel z Kanady dostał kilka egzemplarzy i zapytał, dlaczego by tego nie zrobić w Internecie? Wtedy dowiedziałem się, co to jest Internet. To zbiegło się w czasie z moją pracą w Gazecie, gdzie mogłem korzystać z tego całego zaplecza technicznego - wtedy jeszcze miałem na to czas...

### **Rozmowa z Jackiem Malickim, 27 luty 2001**

Adam Mazur: Przypomina Pan sobie może w jakich okolicznościach pojawił się Pan w Galerii, i kiedy to było? Słyszałem, że pisał Pan jakiś tekst o Galerii, i w związku z tym zaczął się Pan tam pojawiać. Jak to było?

Jacek Malicki: No właśnie nie pamiętam czy ja ten tekst napisałem. Ale rzeczywiście coś napisałem. To było w takim piśmie nieperiodycznym, które nazywało się „Integracje”. Było wydawane przez Młodzieżową Agencję Wydawniczą, a redaktorem był Koperski, i tam napisałem dwa eseje: jeden o Stażewskim, drugi o formistach. Idąc za ciosem zaproponowałem mu tekst o Galerii, bo już wtedy przychodziłem tam regularnie. O Stażewskim pisałem w 1983, o formistach w 1985, czyli to musiało być (to o Galerii) w 1986 lub 1987 roku. On się na to zgodził z tymże ten tekst już wydrukował w takiej części mniej atrakcyjnej, mniejszą czcionką. To był dosyć duży tekst: 5-6 szpalt. To miało tytuł „Nie tylko fotografia w Galerii Małej”, wyszedłem w nim od wystawy Dobsona [„Albo-albo” - przyp.aut.]. Zresztą do tej wystawy tekst napisał Jórczak.

AM: Przy okazji pisania tego tekstu poznał Pan Marka Grygla?

JM: Nie, on mnie chyba znał już wcześniej, bo ja tam przychodziłem w końcu dosyć regularnie. On wiedział o tym, że ja fotografuję i o tych moich kontaktach z „Integracjami”. On zawsze szukał możliwości zareklamowania Małej Galerii, czy doprowadzenia do sytuacji, gdzie nazwa jej mogłaby zaistnieć gdzieś w prasie. A mi zależało, żeby pisać te teksty, bo wtedy myślałem, że się rozwinę w tym kierunku. To się tylko do pewnego momentu spełniło...

AM: To kiedy Pan zaczął pracować w Galerii?

JM: Od stycznia albo lutego 1988 roku. Pierwszą wystawą, którą robiłem razem z Grygłem to był Paweł Kwiek [„Ekumenizm sztuki” - przyp.aut.]

AM: Jak wam się układała współpraca?

JM: Wie Pan, co tu dużo ukrywać, dla mnie to był jakiś stały dochód...

AM: Tak, ale czy Pan wpływał na program Galerii? Czy wspólnie podejmowaliście decyzje? Czy rozmawialiście o sztuce? Czy tylko Marek podejmował decyzje, a Pan był tam po to, żeby pilnować wystaw?

JM: To było przyczyną dla której odszedłem, ponieważ w tym czasie kiedy tam byłem i o paru wystawach mogłem zdecydować sam, to on jak wrócił ze Stanów, [...] to

zauważyłem, że nigdy go nie przeskoczę, że on będzie zawsze tą osobą, która będzie o wszystkim decydowała, a ja mogę tylko skromnie przebąkiwać czy mi się to podoba czy nie, a i tak ostatecznie w 90 procentach będzie to ostatecznie jego decyzja. I w ten sposób doszedłem do wniosku, że bardziej interesuje mnie bycie artystą niż urzędnikiem. To był jeden z powodów dla którego zrezygnowałem. Czułem, że dłużej z nim nie wytrzymam, bo tam jest za mało miejsca dla dwóch osób. Teraz jest inaczej, bo on tam rzadko bywa i Krzysiek [Wojciechowski - przyp. aut.] ma dużo swobody...

AM: Ale ta swoboda nie dotyczy realizowania własnych projektów wystaw...

JM: Jak teraz jest to ja nie wiem. [...] Ja sobie nie wyobrażam sytuacji, że może być dwóch kierowników, więc odszedłem...

AM: Po wyjeździe Marka Grygla zagranicę Pan został sam i w pewnym momencie musiał Pan podejmować decyzje na własną rękę... [...]

JM: Wszystkiego nie pamiętam... Grygiel przed wyjazdem zostawił mi parę nazwisk ludzi, którzy z nim rozmawiali o wystawach, i którzy mogli się tu zgłosić. Z tymże tam zrobiła się taka sytuacja, że po paru miesiącach od jego wyjazdu Związek [ZPAF] odmówił finansowania katalogów. Od tego się zaczęło, potem było ograniczanie funduszy na druk zaproszeń i w końcu bezpośredni atak, kiedy w wyniku postanowień jakiejś tam Rady Artystycznej przyszli ci z Okręgu Warszawskiego. To była wystawa Szczuckiego [„Wspólne zdjęcia”, 2 maja 1989 - przyp.aut.], i ja zrobiłem taką rzecz, bo już wiedziałem, że oni będą robić zamach czy coś w tym rodzaju, i zamieniłem kłódki - tą co była w drzwiach z jakąś inną. Oni nie mogli otworzyć tej kłódki i przepiłowali ją. To był taki akt użycia siły. Jak ja



przyjechałem to oni właśnie wieszali wystawę Kupieckiego [Edmunda - „Serce marszałka” - przyp.aut.]. No trudno, przesiadzałem przy tej wystawie Kupieckiego, której teraz zupełnie nie pamiętam...

AM: Jak Pan zareagował na ten atak?

JM: Próbowałem zawiadomić różnych ludzi...

AM: Czy Józef Robakowski sam z siebie napisał „Apel!”, czy działaliście w porozumieniu?

JM: Wie Pan, ja ani nie byłem członkiem Związku, ani nie jestem, Robakowski wtedy był i teraz też jest. Nie byłem żadnym rejestrowanym artystą, wie Pan, jak kiedyś byli rejestrowi kozacy, tak wtedy byli tacy artyści. Byłem jedynie urzędnikiem, który był opłacany przez Związek, więc musiałem działać dosyć ostrożnie. Wybrałem taką taktykę, że będę robił co się da przede wszystkim szukając pomocy u tych ludzi, którym może na tym zależeć. Oczywiście dzwoniłem także do Grygła do Nowego Jorku, on mi tam coś radził, ale czułem, że on nie wróci wcześniej... Czułem, że to jest jakaś próba sił, że jest tak, że jeśli ten Okręg Warszawski tam wejdzie i zrobi ten sklep, to on może podjąć decyzję w Nowym Jorku, że zostanie tam pół roku dłużej, czy że w ogóle zmieni swoje plany życiowe. Moim celem nadrzędnym stało się obronić tę koncepcję galerii fotograficznej, których wydawało mi się, że nie jest tak dużo. [...] Staralem się szukać pomocy u artystów, którzy byli członkami Związku takich jak Robakowski, Rytka, Hartwig, Dłubak, który był wtedy w Paryżu, i do którego dzwoniłem, jeszcze chyba Lachowicz, ale to jest facet, który to wszystko bardzo taktycznie rozgrywał, bo Robakowski to po prostu lekcewał tych facetów ze Związku [...] Ważną

postać był oczywiście Hartwig, którego tam nikt nie mógł ruszyć, i to żeśmy go skaptowali było wielkim sukcesem. On chyba podpisał ten apel, ja nie pamiętam kto go napisał... [Robakowski - przyp. aut.]

AM: Czy Hartwig do nich dzwonił, czy Pan go o to prosił?

JM: Nie pamiętam, być może wystąpił na tej Radzie... Skończyło się to tak, że powołano Radę Małej Galerii [...] To był chyba maj, a potem była od razu Kulik [...] Ona przysłała do Galerii, coś pokazała, a ja się na to zgodziłem, ale jak to sobie wyobrażałem i jak to miał odebrać Związek to nie wiem, bo dla nich to była na pewno jeszcze jedna wystawa pokazująca, że oni [Mała Galeria - przyp. aut. - pokazują] „No tak, coś takiego!”, a jednocześnie było coś paranoicznego w tej jej precyzji, w tych zdjęciach. Pamiętam, że oni [P.Kwiek i Z.Kulik - przyp.aut.] zajmowali się fotografią zawsze. Oni mieli tę Pracownię Dokumentacji. Oni mnie nauczyli fotografować. To było zaraz po studiach. Zosia to wielokrotne naświetlanie płaszczyzny papieru doprowadziła do perfekcji. Nie wiem czy w ogóle ktoś na świecie doprowadził to do podobnej perfekcji, bez użycia techniki kolażu. Przecież to jest zapamiętywanie i przesuwanie tego po ciemku. Zapamiętywanie w głowie... [...]

AM: Z tą wystawą związany jest pewien incydent...

JM: No tak, bo Truskowski był najpierw na tych fotogramach, na pewno był też Libera... Tam były jakieś relacje między tą trójką. Nie wiem czy chodziło o zazdrość artysty czy o zazdrość personalną. W każdym bądź razie on do Galerii wtargnął, mam to nawet tutaj zapisane [w notesie - przyp.aut.], o tu 10 maja Rada Artystyczna... moment... tylko czyja

Galerii czy Związku? ...o jest „Zosia - wieszamy”, to było w poniedziałek, a we wtorek miał być wernisaż, i to miała być krótka wystawa, bo ona powiedziała, że chce krótką wystawę - 2 tygodnie, do 6 czerwca... był wernisaż i następnego dnia, 24 maja, jest zapisane proszę bardzo: „11:35 Napad Truskowskiego”. Nie pamiętam o której myśmy wtedy otwierali Galerię, ale wcześniej, być może o 11. No i wszedł Truskowski i wszystko to zerwał, bo tam były takie dekoracyjne elementy: jakieś baldachimy, jakieś halabardy. [...] Wszystko to zerwał, wszystko leżało na podłodze, ale nic nie porwał i nie uszkodził...

AM: Czy robiliście później dokumentację tego zajścia?

JM: Jak to leżało? Nie, ja nie czułem takiej potrzeby. Zastanawiałem się nawet czy to zgłosić na policję, i konsultanci ze Związku mówili, że tak, że koniecznie, i w końcu musiałem to zrobić [...] Doszedłem do wniosku, że to wszystko bez sensu. Zresztą Truskowski wcześniej miał performans i cisnął aparatem fotograficznym o ziemię. Miał takie napady. [...] Nic się w końcu nie stało. Zadzwoniłem do Zosi, przyjechała i powiesiła to wszystko z powrotem, i nigdzie to nie było zgłaszane. Musiałem wprawdzie coś zrobić, więc jak on już to wszystko zerwał to pokazałem mu palcem drzwi i powiedziałem „Wyjdź!”. I wyszedł. Potem pojawił się po paru miesiącach, tak ostrożnie, uśmiechając się, bo taki miał sposób zachowania. Czuł winę, ale wyczuł też, że może już przyjść [...]

AM: W jakich okolicznościach Pan odszedł z Galerii? Pan zrezygnował z pracy?

JM: Mi się wydawało, że to ja rezygnuję. To nie była komfortowa sytuacja. Myślałem, że wrócę do malowania obrazów, co okazało się iluzją. Nic nie osiągnąłem z tego co chciałem. [...]

AM: Pan miał wcześniej wystawę w Małej Galerii...

JM: Tak z Hilgemannem. To było chyba w 1986 roku. [„Fotografie - dokumentacja artystyczna”, 5 marca 1985 - przyp.aut.] Ja byłem na przełomie 1978 i 1979 roku w Holandii, i to był mój jedyny wyjazd zagraniczny. Pojechałem na zaproszenie takiej duńskiej grupy artystycznej z Christianii, która była wcześniej w „Akademii Ruchu” u Krukowskiego, w „Dziekance”, i ja miałem jechać jako tłumacz. Nie wiem kto wpadł na ten pomysł. Ale ponieważ wydawanie paszportu opóźniło się o dwa tygodnie to oni już wrócili, i ja nie miałem po co jechać, ale skoro już miałem ten paszport w ręku to pojechałem do Danii, potem odwiedziłem Pawła Freislera w Szwecji, który nie wrócił do Polski, [...] on mieszkał w Lundzie, tam gdzie Świdzińskiego pokazywali. I powiedział mi „Jedź do Anity Thierry, do Holandii”. Anita Thierry była jego pierwszą żoną. Udało mi się tam dojechać, i zostałem tam trzy tygodnie, bo Anita kiedyś przyniosła 500 guldenów i mówi, że to dla mnie. Nie pytałem skąd, ale oni mieli jakieś rządowe „supporty” dla tych spoza „żelaznej kurtyny”. Wtedy pierwszy raz usłyszałem o Hilgemannie, rzeźbiarz - konceptualista. Widziałem jego katalog, i bardzo mi się to spodobało. A moje prace to była taka dokumentacja ulicy, budynków i portrety z zasłoniętą twarzą, bo ja miałem taki etap, że robiłem takie portrety. Nie chcę wnikać w tej chwili skąd się to wzięło. [...]

## Rozmowa z Wojciechem Prażmowskim (fragmenty)<sup>304</sup>

Adam Mazur: W 1977 dostajesz się do ZPAF, 1982 odchodzisz z PWSP, i co dalej?

Wojciech Prażmowski: Wówczas zaczyna się taki nieciekawy czas w Polsce, bardzo kiepski, są już dwuletnie dzieci, dwie córki, i teraz coś trzeba z tym wszystkim zrobić. W tym czasie dużo robię takich prac dokumentacyjnych. Współpracuję z Wojewódzkim Konserwatorem Zabytków. Robię dokumentację tu w regionie b. województwa częstochowskiego: klasztor św. Anny, paroletnia praca, przy kościele w Gidlach, pokartuskim, Szczekociny, Koniecpol. Robiłem dokumentację, bo trzeba przecież z czegoś żyć, wszystko przy tej całej paranoi, jak ciągły brak benzyny, a trzeba przecież było się jakoś przemieszczać. Robiłem też dużo reprodukcji dla wydawnictw, galerii. To zaczęło mi nawet dobrze iść, szybko się tego nauczyłem. To trwało do 1986-87, i tu wydarzyło się coś istotnego, tuż przed wystawą w 1988 u Marka [Grygla – przyp. aut.]. Ja w 1979 roku zrobiłem *Portret Wewnętrzny*, w tym zdjęciu są zakłete takie moje wyobrażenia o fotografii, fotografii, takiej jaką chciałem robić. Wyszedłem wtedy z ciemni i skoczyłem do góry, bo wiedziałem, że to ma dokładnie tak wyglądać. Tak sobie to wymarzyłem, i taką chcę robić fotografię. W tej fotografii zawarty jest też wielki dramat, ponieważ przez te następne lata taka druga fotografia nie powstała, która by jej dorównała. Próbowałem, próbowałem i co się coś pokazało to kosz i kosz. Za wysoko została zawieszona poprzeczka albo to nie był jeszcze ten czas, teraz to oczywiście widać dokładnie: to był traf- tak miało być, żebym trochę pocierpiał i spokorniał. Tak mi się teraz wydaje. To było bardzo dobre i potrzebne. No i tak, jest ta fotografia, druga taka nie powstaje, ta mi się śni i to nie z tygodnia na tydzień, tylko z roku na rok. [...] Na przełomie 86-87 pojawia się istotne pytanie, należałoby coś

---

<sup>304</sup> Rozmowa z Wojciechem Prażmowskim (marzec 2000) publikowana na łamach Fototapety, por.

zdecydować: czy pójdę w tę fotografię dokumentacyjną, która po tych kilku latach odkryła przede mną już wszystko, i zaczęła pojawiać się rutyna, czy też powrócę do tej mojej ukochanej fotografii, którą wymyśliłem sobie leżąc pod drzewem w lesie w 1968 czy w 1969, właściwie to nawet nie do fotografii, tylko do bycia artystą: mnie się marzyło stanąć za kamerą i z Wajdą robić filmy albo robić zdjęcia jak Richard Avedon. Po to przecież z tego lasu uciekałem... Coś trzeba było z tym zrobić.

No i Marek złożył mi tę propozycję wystawy. Ona była planowana na styczeń 1988 roku, i tutaj postanowiłem zrobić taki ostatni rzut na taśmę: albo tak, albo tak - trzeba się skoncentrować i zarzucić te wszystkie jakieś wyobrażenia: o tym, co do tej pory było w fotografii, co inni robili... Trzeba zrobić to jak ja sobie to wyobrażałem, to jakie są moje marzenia. Też przełamanie niektórych standardów, jak to, że wystawa fotograficzna to 40 zdjęć - wszystkie 50x60, wybluszczzone. Te rzeczy były gdzieś zakodowane, a mnie się układało, że tych fotografii będzie znacznie mniej, będą małe, i bardzo intymne, osobiste, z mojego albumu rodzinnego, i że to się może komuś nie podobać itd. No i wykonałem ten ostatni rzut na taśmę, to miało zdecydować jak to się potoczy. Wystawa odbyła się i pamiętam taki tryumf wielki, kiedy miałem przygotowane 24 fotografie, co w ogóle było ilością bardzo małą, w tym jeszcze dwie nie za bardzo mi do gustu przypadły, chciałem z nich zrezygnować, pozostawało mi 22. Cały czas toczyłem walki ze sobą: „A może je przemycić, może jednak zabrać?”, ale cały czas odzywało się gdzieś pod spodem to moje drugie Ja: "No słuchaj stary przecież to miało być coś naprawdę twojego, daj spokój, nie można tak, jak 22 to 22!". No i wziąłem do Warszawy te 22, co poczytuję za wielki sukces, że zostawiłem, że nie sprzeniewierzyłem się w tamtym momencie i dopiąłem swego, i tak to się potoczyło. 22 moje fotografie, od początku do końca, i wszystko tak jak ja to sobie wyobrażałem.

AM: Jak to się stało, że Marek Grygiel się o tobie dowiedział i zrobił ci wystawę?

WP: Ja gdzieś tam się pojawiałem. Przez całe te 10 lat, od roku 1977 do '87, ja bardzo aktywnie, no może aktywnie uczestniczyłem w tym, co się działo, przede wszystkim jako członek ZPAF. Jeździłem na wszystkie zebrania do Katowic, tam był nasz okręg. Wystawy... ja w tym brałem udział. Ale przez cały czas to też się rozmijało z moim wyobrażeniem o ZPAF-ie. Moje dostanie się do ZPAF-u to był wielki tryumf. Do dnia dzisiejszego odczytuję to jako niezwykle ważne wydarzenie, coś bardzo istotnego, choćby ze względu na pamięć tych, którzy tam byli, przecież jakie tam były nazwiska! Jak tam przychodziłem na początku lat 70-tych to dosłownie chodziłem na palcach, nazwiska takie, że ho! ho! No i ja z należną atencją, z pokorą gdzieś tam sobie o tym ZPAF-ie marzyłem. I potem przyznam się, że te lata w ZPAF-ie mnie trochę rozczarowały. Może to nie był też najlepszy czas dla ZPAF-u, to zaczęło się trochę walić, i może polityka naszego okręgu była trochę zbyt poddańcza. Przez te 10 lat uczestniczyłem w tym aktywnie, na tyle, na ile mogłem. Brałem udział w wystawach m.in. w Warszawie, także byłem tam osobą może i znaną. Równocześnie jak przystępowałem do tej wystawy w 1987 roku to czynię taki rozwód z tym moim ZPAF-em, z tym moim okręgiem. Nabrałem do tego dystansu, widziałem takie niespełnienie, rozgoryczenie, czegoś więcej się spodziewałem. Zaczynają się przygotowania do wystawy w styczniu 1988 roku i ja zaczynam działać sam, na własną rękę.

Pamiętam takie znamienne zdarzenie: przyjechała grupa Francuzów do ZPAF-u do Katowic i zaczęło się to wszystko: komitety, wojewoda, sekretarze... i przyjechał taki koleś z Centrum Fotograficznego z Francji przywiózł z sobą katalogi, oni byli w ZPAF-ie, ja byłem przy tym nieobecny, tam ta cała świta, *naczelstwo*, ale potem na pierwszym zebraniu po całej tej wizycie - pamiętam z detalami, że leżały te katalogi fotograficzne, no i była taka relacja,

że był wojewoda, i sekretarz, i kierownik wydziału kultury itd. no i, że przyjechali do nas Francuzi i chcieli współpracy. Ja wstałem i mówię, że jest to fajne, że są katalogi, o jakich wówczas nam się nie śniło, że może by coś spróbować, bo nas było 30-tu na sali. Mówię: "Posłuchajcie, niech każdy z nas przyniesie po 10 wglądówek, to razem będzie 300, wtedy coś wybierzemy i zrobimy wystawę, powiedzmy 150 zdjęć i im to wyślemy". Wtedy padła taka odpowiedź, że nie ma co wysyłać, że trzeba poczekać, bo nie wiadomo czy oni są amatorami, czy oni są artystami! To pamiętam doskonale, a tam były takie nazwiska jak Doisneau, Koudelka... Ja pamiętam, że wtedy wziąłem katalog i spisałem z tyłu adres Centrum Fotograficznego i powiedziałem sobie: "Nie! Z tym trzeba coś zrobić". Pojechałem do Warszawy do ZPAF-u, i tam poprosiłem miłą sekretarkę... tak, Ewę, która mi dała wykaz galerii zagranicznych. Napisałem swoje dossier i wysłałem 99 listów do tych galerii. Był listopad 1987 roku, przed świętami. Wysłałem też do tego Centrum. Przyszło kilka odpowiedzi w tym jedna na tak, i to właśnie z Francji. Ja coś tam następnego wysłałem, i w marcu 1988 roku, już po wystawie w Małej Galerii, spotkaliśmy się z dyrektorem tego Centrum, który przyjechał tu na spotkanie z świętej pamięci Zofią Rydet, i ze mną. Spotkaliśmy się, o ironio!, piętro nad ZPAF-em, Warszawska 5 [w Katowicach], gdzie na pierwszym piętrze znajduje się galeria ZPAF-u, a na drugim siedziba Alliance Francaise. Tam spotkaliśmy się z Pierrem Devin, dyrektorem tego Centrum. To był koniec lutego, a w czerwcu już byliśmy z Zosią Rydet, Maćkiem Plewińskim i Stasiem Michalskim we Francji, gdzie była już wystawa. Oczywiście to wszystko zaczęło się od tej wystawy w Małej Galerii, to był gotowy materiał, ja go pokazałem na tym spotkaniu w marcu. Potem jeszcze równolegle pojechałem gdzieś tam jeszcze, i gdzieś tam jeszcze... Od tego momentu pojawiło się po tych 7-8 latach to drugie zdjęcie do pary, a po nim następne i następne. To wszystko dostało rozruchu, ruszyło z miejsca... Tak więc jest to historia i tej fotografii, i tej wystawy w 1988, i tej sytuacji, wszystko naraz, ale tak to się dzieje. Teraz tłumaczę to moim studentom,



że nic się nie dzieje tak, że coś nagle wyrasta w naszej głowie, jakaś fotografia, czy jakiś obraz, tylko, że jest to wypadkowa wielu rzeczy, nieraz niezwykle ambitnych, a nieraz, a właściwie na ogół, zawierających masę prozaicznych zdarzeń, czy sytuacji, po prostu prozę życia. Ta wypadkowa coś powoduje, albo i nie.

AM: Tak więc zaczynają się dla ciebie intensywne lata 90-te. Zostałeś już rozpoznany i co dalej? [...]

WP: Jeszcze mówiąc o tych ciężkich latach 80-tych, to tak żeby zupełnie nie zwariować od tej ciężkiej rzeczywistości, i od pracy, która cały czas przypominała: "To nie o tym przecież marzyłeś!", to wyjeżdżało się na wschód, jakby instynktownie przeczuwając, że tam może się coś ciekawego dziać. Tak gdzieś od Białegostoku do Leska, przez Włodawę... Cmentarze, cmentarze prawosławne. Trzeba było z ojcem zbierać przez pół roku benzynę. Zrobiłem tam prawie 2000 negatywów, taką dokumentację. Działy się też wtedy jakieś wystawy, a to w Towarzystwie Przyjaźni z Polonią Zagraniczną w rocznicę wybuchu powstania w getcie... coś się działo. Aha, a ta wystawa jak już trafiła do Francji, to potem pojechała do Grecji, do Salonik, i dalej. Zaczęły się pokazywać plakaty, publikacje. Potem Urszula Czartoryska coś organizowała, bo ona zobaczyła tę moją wystawę u Marka, i spodobała jej się. Zadzwoniła do mnie później, że chce kupić 3 prace do kolekcji Centrum Sztuki. To było dla mnie coś fantastycznego. Potem robiła wystawę w Glasgow, *Dziesięciu Współczesnych*, potem Szwajcaria, Tokio...

AM: No dobrze, ale przecież na materiale dla Małej Galerii się nie skończyło. Wiem, że robiłeś i ciągle robisz nowe zdjęcia, nowy świeży materiał...

WP: Tak, po tym co się zdarzyło w roku 1988 i dalej we Francji, gdzie miałem możliwość zobaczenia jak takie centrum fotograficzne wygląda: książki, publikacje, oprawienie zdjęć, różne takie rzeczy z jakimi tu nie miałem kontaktu, i które po raz pierwszy tam widziałem. Pojawia się też kontakt osobisty z dyrektorem centrum Pierrem Devin, który zresztą trwa do dziś. On był bardzo zainteresowany i Zosią Rydet, i mną, i Markiem Gardulskim. Mną dosyć dużo, ponieważ ja zdradzałem zainteresowanie połączeniem wątku rodzinnego, a dla niego była to rzecz odkrywczą. To jest rok 1988 i zaczyna się robić trochę gorąco, zaczynają pękać mury, kurtyny. Dosyć dużo na ten temat rozmawialiśmy z Pierrem: podziały, mury... [...]

AM: Czy *Sto Fotografii* można jeszcze gdzieś zobaczyć?

WP: Tak, to powinno być w maju-czerwcu w Łodzi i potem część tego jedzie do Berlina. Tam będzie w dwóch galeriach w sierpniu i wrześniu... Ta wystawa miała zamykać te 10 lat, od wystawy u Marka w Małej Galerii [„Pierwsza Światowa Wystawa Zdjęć Zepsutych”, styczeń 1988 r.] do 1997, gdzie się pojawiły te duże barwne fotografie [„Bardzo martwe natury”, wrzesień 1997 r.]. To był niezwykle intensywny czas: wystawy, podróże... I całe spektrum fotografii od intymnej do tych *Bardzo "zmartwionych" natur*, gdzie właściwie też jest zaczyn *Biało-czerwono-czarnej*, bo mnie chodziło o ten kolor, który wcześniej robiłem śladowo, tu właściwie po raz pierwszy zrobiłem kolor, gdzie chodziło o przeskalowanie, i o świadome użycie koloru nie takiego *made in Kodak*, tylko takiego trochę przybrudzonego. Takiego w polskim wydaniu, jak ja to nazywam. W ogóle wystawa miała się nazywać *Wesołych świąt w samym środku lata*, i to miało być zwrócenie uwagi na to, że ten świat wspaniałych kolorów, który jest na tych maskach samochodów, na wystawach sklepowych, na wspaniałych opakowaniach, że te wszystkie czerwienie, takie z Coca-Coli, z

Marlboro, to one nie są dla wszystkich, że oprócz tego pięknego koloru jest jeszcze taki nasz lokalny, może trochę bardziej przybrudzony, ale nasz. I że one są, że istnieją, że nie można tak do przodu lecieć, zapędzać się, tak jak u nas w Alejach, bo ja się tak zawsze odwołuję do tego miejsca, gdzie ja mieszkam. Najłatwiej jest mi przelecieć Aleje na prawo i na lewo, gdzie są piękne witryny, ale gdzie są jeszcze uliczki w bok i tam też są witryny, ale tam już są te kolory trochę inne, że są ludzie, którzy mogą tylko stać i pogapić się na te witryny, że dla nich to są te kolory z innej palety. To właśnie jest o tym. I ta Coca-Cola, która będzie w *Biało-czerwono-czarnej* jechała to właśnie jest o tym. Co pewien czas Bang! Trochę takiej dydaktyki jest potrzebne, chociażby po to, żeby zadać sobie to pytanie: „No, ja znam te śmietniki! Ale dlaczego to jest tak? Po co ta Coca-Cola co jakiś czas przejeżdża?”

### **Rozmowa z Józefem Robakowskim, 29 kwietnia 2001**

Adam Mazur: [...] Zanim przejdziemy do etapu łódzkiego, chciałem zapytać o wasze kontakty z innymi artystami z zewnątrz, spoza Torunia, na ile te kontakty były świadome i jak one wyglądały?

JR: Otóż to wszystko zaczęło się dosyć wcześnie. Chcąc zmanifestować odrębność tego środowiska trzeba było zrobić po prostu wystawy, przeglądy filmowe, czy inne spotkania. Inaczej nie można było. Grupa Zero-61 zrobiła pierwszy Festiwal Fotografii Studenckiej w Toruniu, w 1962 roku. Była to wyśmienita okazja do spotkania się z Urszulą Czartoryską, Zofią Rydet, Edwardem Hartwigiem. Przyjechała też Natalia LL, wówczas jeszcze studentka, która dostała Grand Prix. Wtedy poznałem też Andrzeja Lachowicza, całą grupę „Stodoła” z Warszawy, czyli już wtedy całe to środowisko jakoś się poznało i funkcjonowało... Następnie już jako STKF „Pętla” powołaliśmy Festiwal Filmu

Studenckiego, pierwszy tego typu festiwal w Polsce. To była okazja na poznanie się z Tadeuszem Junakiem, czy Józefem Gębskim, z którymi później spotkaliśmy się w Szkole Filmowej... Festiwal był olbrzymią imprezą sponsorowaną przez ZSP. [...]

Mnie i Różyckiemu to zawodowe życie fotografa nie bardzo pasowało. Traktowaliśmy raczej „fotografię”, jako tworzywo artystyczne, obok prac zleconych. Do Związku Fotografików zostaliśmy zaproszeni w 1966 roku przez Hartwiga, Gardzielewską i innych. Egzamin był jedynie formalnością w momencie, gdy popierał nas, co ciekawe, nie Dłubak, tylko Hartwig i Gardzielewska. To było tak, jakby nam to z nieba spadło. Na wystawę organizowaną w Krakowie przez Z.Łagockiego i Z.Dłubaka pod tytułem „Fotografia subiektywna” w 1968 roku zostali zaproszeni z grupy Zero-61 wyłącznie związkowcy. Tam było bardzo dokładnie widać różnicę między fotografem związkowym i nie-związkowym. Na przykład W.Bruszewski, czy A.Mikołajczyk, którzy jeszcze wtedy w Związku nie byli, nie zostali zaproszeni. „Nie-związkowcy” nadal nie mieli prawa być tymi oficjalnymi artystami. To jest ciekawe, że nawet uchodzący za tolerancyjnego Zbigniew Dłubak przestrzegał tych praw Związkowych.

AM: Może zatrzymajmy się jeszcze na chwilę nad wystawami w 1968 i 1971 roku...

JR: Tak, te wystawy były naprawdę bardzo ważne. Otóż w moim przekonaniu „Fotografia subiektywna” kończyła na zawsze okres poszukiwań grupy Zero-61. Już wtedy były to prace trochę nieświeże, bo ich racja wzięta była z dalekiej historii. One nie były robione specjalnie na wystawę. Rzuciły się tam w oczy, bo grupa była mocno reprezentowana dużym, efektownym zestawem, ale moim zdaniem tego rodzaju twórczość nie pasowała do nowoczesnego świata, w którym my już wtedy byliśmy, to znaczy w Szkole Filmowej. W Szkole byłem od 1966 roku...

AM: Często się słyszy, że wystawa „poszukująca” miała znaczenie dla konsolidacji środowiska fotografów, ale z tego co Pan mówi wynika, że ono w znacznej mierze było już wcześniej skonsolidowane... W 1962 poznajecie Lachowiczów, w 1966 wchodzić do Związku, czy wystawa z 1968 ma jeszcze jakieś znaczenie dla tych kontaktów? Czy po wejściu do Związku spotykaliście się częściej, na przykład na zebraniach, zjazdach itp.?

JR: Nie skąd. Nigdy nie byłem aktywistą Związkowym. Mnie szczerze mówiąc Związek w ogóle nie interesował. Jedynie później, kiedy w latach 70-tych prezesem został Dłubak, to się nieco w Związku ożywiło.

AM: A wystawa z roku 1971 - „Fotografowie poszukujący”?

JR: Tak, ona jest może nawet ważniejsza, bo otwiera pewien okres. Tam pojawia się już Warsztat Formy Filmowej. To jest jakby otwarcie działalności Warsztatu. Pokazujemy nasze pierwsze filmy, ja pokazuję foto-przedmioty, i instalacyjne problemy. Kompletnie inny świat. To wyraźne „przełamanie” nastąpiło w Toruniu na zorganizowanej przez nas w 1969 roku „Kuźni”. [...]

AM: Kiedy konkretnie nastąpiło spotkanie z Dłubakiem?

JR: W 1969 roku, i potem byłem nawet krótko jego asystentem. To był już dosyć ścisły związek. Z tym że Zbigniew Dłubak sympatyzował z Permafo, a z nami miał stosunek bardziej dyskusyjny, bo on nigdy nie był filmowcem i chyba filmu nie rozumiał. Pamiętam, że były między nami poważne spory na ten temat. Dłubak współtworzył Permafo i był też wtedy

w bardzo ścisłym związku z Janem Świdzińskim, z którym bardzo się lubił, i którego bardzo szanował. Mówiąc szczerze wiele z ich koncepcji jest wspólnych, co do tego nie ma wątpliwości. Intelktualnie Świdziński był o wiele lepiej przygotowany od Dłubka, który był niesłychanie praktycznym człowiekiem - wyśmienicie przygotowanym do życia, a ponadto był wyśmienitym strategiem związkowym. Natomiast J.Świdziński imponował intelektem, za co był nielubiany w Warszawie. Powszechnie wręcz go tam nienawidzono za to, że wielu teoretyków i artystów przerastał intelektualnie. To był konflikt na szczeblu intelektualnym między J.Świdzińskim i A.Turowskim i całą resztą z „grupy foksalowej”. [...]

AM: Pierwsza połowa lat 70-tych jest dla Pana i Warsztatu czasem nawiązywania i pomnożenia kontaktów krajowych i zagranicznych. Mówił Pan także o „wzajemnym uszanowaniu”, ale istniało też wówczas pewnego rodzaju ciśnienie między wami, a starą awangardą z lat 60-tych. Spotykaliście się, no bo nie było wyboru, ale co chwila się słyszy o istniejących wewnątrz awangardy podziałach, na tych „prawdziwych” i tych co są „pseudo”. Momentem przełomowym jest oczywiście 1975 rok - moment publikacji tekstu Wiesława Borowskiego „Pseudoawangarda” w „Kulturze”...

JR: Ważne jest jeszcze to, że w latach 70-tych powołane były jeszcze inne miejsca w których się można było spełniać. Wielokrotnie nas nie interesowało wystawianie z „tamtymi” z lat 60-tych.

AM: Z „tamtymi” czyli z tą „starą awangardą”?

JR: Tak, z tymi, z którymi myśmy nie chcieli mieć nic do czynienia. Nie chcieliśmy mieć z nimi żadnej styczności. To co my robiliśmy w latach 70-tych, to był zupełnie inny

trend – multimedialny, który mógł się manifestować na przykład w Galerii Labirynt Andrzeja Mrocza w Lublinie. To było istotne miejsce, bo Andrzej Mroczek bardzo wcześnie nas odkrył dla Galerii Labirynt, on już wtedy wiedział, że te „nowe media” mają przyszłość. Dalej był „Remont” w Warszawie, ważna galeria prowadzona przez Henryka Gajewskiego i znienawidzona przez „foksalowców”. „Remont” wspierał swoim autorytetem Zbigniew Dłubak i Jan Świdziński, a dla nas to było doskonałe miejsce do wystawiania. Mieliśmy tam bardzo dużo pokazów i udziałów w ich przedsięwzięciach. Duży wpływ na Remont miał Świdziński. Olbrzymie festiwale, performances, to były osiągnięcia Remontu, galerii, którą dzisiaj historycy zupełnie wyeliminowali, a która w latach 70-tych odegrała bardzo ważną rolę. Tam się pojawił też Andrzej Jórczak i to właśnie z tej galerii urodziła się właściwie Mała Galeria. Z Remontu, z tej opcji, bo Jórczak z Gajewskim przez cały czas byli bardzo blisko siebie, współdziałali...

AM: Przypomniałem sobie, że w Toruniu była taka galeria w której debiutowali w 1969 roku Gajewski, Jórczak i Wojciechowski. Czy wy aby nie spotkaliście się wówczas w „Prezentacjach”?

JR: To była znienawidzona przez nas galeria. Tam działał Marcelli Bacciarelli, którego myśmy notorycznie prześmiewali. To była typowa socjalistyczna galeria przy ZMS-ie. Nie chciałem mieć z tym nic wspólnego, natomiast tam wystawiał później Wardak i Kuchta, bo oni sympatyzowali z J.Gardzielewską, która była szefową tej galerii razem z Bacciarellim.

AM: To mnie intrygowało dlaczego oni, późniejsza „trójca z Remontu”, pojechali z tą wystawą „Psów rasowych” właśnie do Torunia?

JR: Bo tam był M.Bacciarelli, który był bardzo bystry, przedsiębiorczy, który krążył jako redaktor „Pomorza” po Polsce i wybierał debiutantów. Oni zresztą byli też zaproszeni na Kinolaboratorium do Elbląga w 1973 r.. To było wtedy młoda i silna grupa fotograficzna z Warszawy - Gajewski, Jórczak i inni...

AM: Wróćmy może do tego podziału na „foksalowców” czy „starą awangardę” i resztę czyli „pseudo”. Nie był to podział pokoleniowy, bo po stronie „pseudo” znalazł się Dłubak...

JR: Tak, ale on fotografował...

AM: To by się zgadzało z tym, co mówił Jana Świdziński, według którego „linia podziału” przebiegała wzdłuż medium, jakim się artyści posługiwali: oni-malują, my mamy „nowe media”, ale przecież Dłubak też malował...

JR: Ja też przecież malowałem obrazy, nawet tam wiszą... te malutkie... To nie do końca było tak. To był podział wynikający z zupełnie innej racji. Otóż, myśmy ich nazwali „awangardzistami”. Ten „awangardyzm” to było w naszym rozumieniu coś ujemnego, czyli to co prezentował z uporem maniaka Tadeusz Kantor. To była postawa „nachalnego awangardyzmu”, po prostu narzucające się bożyszcze. Myśmy nie lubili tych artystów „wyjaśnionych”, przyjmujących postawę „kapłana sztuki”. Dlatego w grupie Zero-61 nie było żadnego szefa, dlatego w „Warsztacie” działaliśmy wspólnie bez mistrza. To było coś bardzo istotnego. Myśmy takiego pryncypała nie tolerowali. To była zupełnie inna postawa. Dalej, różnił nas cały ten „ruch amatorski”, który nigdy nie miał wejścia w ten układ związkowo-profesjonalny. To było dla nas niezmiernie ważne, żeby ten „inny ruch” umocować w



autentycznie nowej okoliczności, stąd Galeria El, te galerie nieznane, podwórka, piwnice, domy prywatne, odszukane przez nas miejsca. Myśmy pierwszą wystawę „Warsztatu” robili na dziedzińcu Szkoły Filmowej, tak samo Zero-61 - dziedzińce, opuszczone miejsca, ulica, stara kuźnia. To był zupełnie inny model i dlatego my nie braliśmy w ogóle pod uwagę pracy „galeryjnej” na przykład Kantora. Spotkaliśmy się z nimi po raz pierwszy, co jeszcze potwierdziło nasze spostrzeżenia, w Edynburgu, gdzie okazało się, że w sposób pryncypialny konkuruje z J.Szajną... Ci wszyscy polscy awangardiści nienawidzili się do tego stopnia, że tam gdzie wchodził Szajna, tam nie wchodził Kantor... Myśmy, jako ci „debiutanci”, to obserwowali i widzieliśmy, że ten świat jest zupełnie zdemoralizowany i niegodny statusu tolerancyjnego artysty. Myśmy w związku z tym serwowali różne prześmiewcze kawały i psoty. Wszystko na zasadzie odświeżającej interwencji... Ci, co byli sympatyczni jak Gostomski, no to byli z nami, natomiast ci wszyscy o postawie bufonów byli przez nas strasznie wyszydzani. Trzeba przyznać, że bali się nas jak ognia. Kogo w tym czasie lubiliśmy to na pewno Włodka Borowskiego, to była jedyna postać poza Dłubakiem, którą tolerowaliśmy... [...]

AM: Ale w waszym środowisku też były różne podziały i tarcia...

JR: Owszem, była między artystami konkurencyjność, ale to tylko dobrze wszystkim nam zrobiło...

AM: A jakie były reakcje na tekst Wiesława Borowskiego?

JR: Dla mnie to był od początku rodzaj lewizny. Jak się to dzisiaj czyta, no to jest to tekst żenujący, typowy donos. „Foksalowcy” mieli wtedy swoich agentów w „Kulturze”,

najbardziej poczytnym i oficjalnym piśmie. Hniedziewicz i jej mąż, którzy tam pracowali, mogli ten tekst tam umocować. Jego rolą było pryncypialne wyeliminowanie nas z pejzażu sztuki polskiej. Wiesław Borowski, szef Foksalu, tym gestem odebrał nam status oficjalnych artystów, czyli wszystkie oficjalne placówki w kraju mogły od tego momentu uznać, że my dalej jesteśmy jakimiś amatorami, głuptasami i pseudo-artystami o mitomańskich skłonnościach. To było coś najgorszego, co można było zrobić, bo my o to byliśmy posądzeni od samego początku przez oficjalne czynniki, jako że robiliśmy rzeczy ostentacyjnie nietypowe. Natomiast świetnie wykorzystały ten tekst na przykład władze kinematografii zatrzymując nam pracę w Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi, gdzie kręciliśmy filmy o sztuce. Jak się okazało później ten artykuł spełnił swoją rolę idealnie. [...]

AM: Ale Małą Galerię, która była galerią Związkową przyjęliście dobrze...

JR: Bo prowadził ją Andrzej Jórczak... Podobnie akceptowaliśmy program Mrocza w Lublinie...

AM: Poza tym cała grupa była w Związku...

JR: Tak. Wtedy pojawia się zdecydowany opór w oficjalnym układzie. Niektóre związki stały się ambitniejsze, na przykład Andrzej Wajda został szefem Związku Filmowców Polskich, Zbigniew Dłubak ZPAF-u. Silne postacie uzyskały status „szefów”, i za tym poszły pewne racje. Ale moim zdaniem 1979 rok to były głównie nasze wyjazdy. Uciekaliśmy stąd za granicę, bo mieliśmy fantastyczne, przez nas zrobione wcześniej kontakty, masę wyjazdów, i realizowaliśmy się głównie poza krajem: przez sztukę poczty, przez filmy, bo była możliwość wysyłki ich pocztą. Ta możliwość kontaktów z innymi

utwierdzała nas tak na prawdę w naszej drodze do wolności... Świdziński też z nami jeździł. On wtedy sobie powołał sytuację kontekstualizmu. Na początku ją również reprezentowaliśmy, nawet braliśmy udział w pierwszej wystawie w Szwecji. Pamiętam jak Świdziński zaczął z nami jeździć po Zachodzie, i zaczął coraz bardziej zwracać uwagę na siebie, wtedy go odtrąciliśmy, wyrzuciliśmy go poza nawias „Warsztatu”, bo nam nie odpowiadała postać lidera. On się wtedy odnalazł przy galerii „Znak” z Białegostoku, Galerii Sztuki Najnowszej z Wrocławia, i Seminarium Dłubaka [Seminarium Warszawskie]. To były moim zdaniem schyłkowe sytuacje tamtego czasu, które nie miały już żadnej siły artystycznej. Natomiast tu [w Łodzi] poszło to w zupełnie innym kierunku, raczej w spór polityczny, w czym oni zupełnie nie brali udziału. Kontekstualizm był politycznie niejasny i ta niewyraźna postawa tego ruchu nam nie odpowiadała...

AM: Pod jakim względem był „niejasny”?

JR: Był to okres klarowania się postaw politycznych. Ludzie partii byli skompromitowani. Przygotowywaliśmy „rewolucję” w Szkole Filmowej, w której Zbigniew Dłubak, jako członek partii już nie mógł brać udziału... Przecież jego los „ludzi partii” w 1980 roku był losem tragicznym. On chyba musiał stąd wyjechać.

AM: Zbigniew Dłubak wyjeżdża w 1982 roku...

JR: Był to pierwszy rok stanu wojennego. To był czas rezygnacji już ze wszystkich związków zawodowych. Przystałem pracować w Szkole Filmowej zostając kompletnie bez środków do życia. Dla mnie czas tragiczny. Na szczęście mieliśmy w Łodzi oddolny ruch progresywny, „Kulturę zrzuty”...

AM: Z drugiej jednak strony dzięki jego inicjatywie działał Remont, działała Mała Galeria...

JR: Wszystko jasne, ale do naszej grupy nie należał nikt, kto działał w partii. Nie byliśmy z tym związani i należeliśmy politycznie do zupełnie innej opcji i nam zawsze to przeszkadzało, że Dłubak był umoczonej w tę sztukę materialistyczną, i on to manifestował na każdym kroku...

AM: Mi się wydaje, że miał pełne prawo do tego...

JR: Podobno Zbigniew Dłubak w 1980 r. Oddaje legitymację partyjną i wyjeżdża do Francji. To przecież jego decyzja, jego wola...

AM: Zbigniew Dłubak twierdzi, że wyjechał z zupełnie innych względów - prywatnych nie politycznych. Tutaj miał grono ludzi skupionych wokół siebie, niesamowitą pozycję w Związku...

JR: Nieprawda, w 1980 roku już nikt nie chce należeć do tego związku [ZPAF]. Związek Fotografików staje się martwy artystycznie. [...]

AM: Wtedy zaczynają się też ataki na awangardę, szczególnie na post-konceptualizm. Pojawiają się opinie, że awangarda nie ma nic wspólnego ze społeczeństwem, z rzeczywistością społeczną...

JR: Zaraz powiem dlaczego, otóż łatwo było tak twierdzić, ale przecież w tym ruchu progresywnym było wielu różnych ludzi, i na przykład „Konstrukcja w procesie” w Łodzi zorganizowana przez nas w 1981 roku wynikała z zupełnie innej sytuacji. To była polityczna impreza. Manifestacja naszej wtedy skromnej wolności artystycznej.

AM: Podsumowując, waszą działalność w drugiej połowie lat 70-tych można nazwać ją polityczną. Pomimo tego, że opierała się o konceptualizm, bądź z niego wychodziła, miała wyraźnie polityczny charakter w takim sensie, że była wyrazem niezależności.

JR: Tak, oczywiście. Była manifestacją niezależności - przez wyjazdy, kontakty, i możliwość wystawiania w nielicznych galeriach państwowych prowadzonych przez przyjaciół tego ruchu. W takim kontekście można ten ruch jak najbardziej rozpatrywać – jako niezależny ruch galeryjny i artystyczny lat 70-tych... Ten ruch ma bardzo wyraźną, czystą drogę. Nikt z nas nigdy nie był w żadnych organizacjach partyjnych...

AM: Z drugiej jednak strony działalność organizacyjna na przykład Zbigniewa Dłubaka wynikała z wyraźnie ideowych pobudek. W rozmowie ze mną Dłubak jasno mówi, że wszystkie te ruchy, zwłaszcza powstałe tuż po wojnie, były wynikiem przeniesienia lewicowych ideałów sprzed wojny, ideałów działalności, pracy „oddolnej”...

JR: Tak, zdroworozsądkowa działalność Dłubaka na pewno warta jest uznania, ale on przy tym był jednak strasznym „pryncypałem”. Zwłaszcza jeszcze jako szef Związku. Zaraz o tym opowiem, bo to musi być powiedziane jasno. Była wielka wystawa przygotowywana przez Związek Fotografików Polskich w Ameryce, w ramach której Dłubak miał swoją wystawę. Byli na niej prezentowani między innymi moi studenci, ale z nas [Warsztatowców]

nie było tam, z wyjątkiem A.Różyckiego, nikogo. Wszyscy byliśmy pominięci jako fotografowie. Dlaczego? Nie wiem. Myśmy wtedy protestowali, ale nic się nie dało zrobić. Jak pryncypał, to pryncypał. Przecież wiem jak Zbigniewa Dłubaka powołano na prezesa, otóż nie mogło gremium fotografików nikogo wybrać na zjeździe [w 1979] i postanowiono, że komórka partyjna przy Związku Fotografików Polskich wybierze prezesa tej nocy, więc zostaliśmy w Warszawie jedną noc dłużej. Przedłużyli nam pobyt w hotelu, itd. Na następny dzień przyszła grupa ludzi i powiedzieli, że prezesem został wybrany w ramach obrad komitetu partyjnego Zbigniew Dłubak. Tak właśnie wyglądały te „wybory”. Nas to piekielnie bolało, że jak było potrzeba to Dłubak staje się „partyjniakiem”, jak trzeba to jest „pryncypałem”. Myśmy zapamiętali mu to, że w latach 60-tych przez osiem lat nic o nas nie publikował w „Fotografii”...

AM: Jak Pan widział Małą Galerię wówczas? Jak ona wyglądała z perspektywy Łodzi, i czym się różniła, Pana zdaniem, od innych placówek tego typu?

JR: Mała Galeria była galerią zorganizowaną, która miała status „galerii państwowej”, więc wiadomo, że w niej się dobrze wystawiało, bo był i katalog, i wszystko było świetnie zorganizowane, zawodowo. Najważniejsze, że lubiliśmy tego, kto tę galerię prowadził. Zaufanie do Andrzeja Jórczaka było olbrzymie. On był gwarantem tego, co się tam działo. Podobnie było u Mrocza w Lublinie, i gdzie wielu z nas wystawiało w stanie wojennym, bo to „u Mrocza”, i koniec. Mieliśmy do niego zaufanie. Do Jórczaka też mieliśmy w pełni zaufanie. Nie było innej możliwości, bo po prostu byli ludzie zaufani, albo nie-zaufani. Nie chcieliśmy natomiast wystawiać w Pałacu Kultury u Z.Sosnowskiego...

AM: Jak wyglądało życie w Małej Galerii? Oprócz katalogów wystaw zachowały się zdjęcia z różnego rodzaju pokazów filmów, spotkań mniej lub bardziej oficjalnych, także z Panem. Galeria, pomimo, że była instytucją cały czas miała ciągoty w kierunku takiej „warsztatowości”...

JR: Tak, może lepiej powiedzieć „laboratorium”. To był taki typowy model galerii wypracowany w latach 70-tych...

AM: Mi chodzi o coś innego, bo to, że Mała Galeria była miejscem otwartym dla artystów z Warszawy to wiem, że była laboratorium także, ale jak to wyglądało z perspektywy Łodzi... Przyjeżdżaliście na wernisaże, na spotkania? Jak to było?

JR: To było dla nas po prostu miejsce „życzliwe” pod każdym względem. Podobnie jak na przykład z działającym równolegle Foto-Medium-Art Jerzego Olka we Wrocławiu, tam były doskonale przygotowane wystawy i wszyscy chętnie do nich jeździli. Jerzy Olek, tak samo jak Andrzej Jórczak był bardzo dobrym organizatorem... Podobnie było z galerią GN [z Gdańska]... Ci ludzie się po prostu wyspecjalizowali... W Warszawie również Remont [Henryka] Gajewskiego był bardzo dobrze prowadzoną galerią...

AM: W drugiej połowie lat 70-tych trudno było już mówić o spontanicznej działalności organizacyjnej...

JR: Nie, to były galerie prowadzone przez specjalistów, z własnymi wydawnictwami, katalogami. Ci ludzie nawiązali odpowiednie kontakty, spotykali się, stali się odpowiedzialni za swoje miejsce. To już przestało być takie spontaniczne, to się po prostu zorganizowało...

AM: Ale jednocześnie Mała Galeria była otwarta i życzliwa dla artystów. Czy może była jakaś bariera instytucjonalna?

JR: Nigdy nic takiego nie było. Chciałem pokazać zdjęcia, to mówiłem Andrzejowi o tym, ale też często to on nas prowokował do wystawiania. To była taka galeria, która pracowała jakby w „stanie niepodległości”. Mogła funkcjonować, bo miała wysmienity poziom artystyczny. Andrzej gwarantował swoim poziomem intelektualnym to, że tam się byle co nie pojawi. Tak samo było u Olka, tak samo w GN, czy u Mrocza. Oni gwarantowali wysoki poziom artystyczny i nikt z artystów nie oglądał się na polityczne sytuacje. Strategię specjalnego nadzoru uprawiała galeria Foksal czy poznańskie Akumulatory 2. Tam mogli wystawiać namaszczeni wybrańcy, a u Jórczaka mógł się pojawić debiutant czy jakiś człowiek z zewnątrz, nawet przypadkowy, ale pokazujący coś na poziomie. Otwartość była manifestowana od początku, i była dla nas bardzo ważna... [...]

AM: Przejdźmy teraz do stanu wojennego. Życie artystyczne wtedy uległo z jednej strony ograniczeniu, nie mogło mieć tak publicznego wymiaru jak w latach 70-tych, ale z drugiej strony uległo intensyfikacji - ludzie mieli czas na rozmowy, spotykali się, razem działali...

JR: O tak, wtedy to było bardzo intensywne...

AM: Jest to też czas kiedy Łódź zaczyna dominować na mapie artystycznej Polski - odpada Wrocław, Gdańsk, o Białymstoku i innych aktywnych w latach 70-tych ośrodkach nie wspominając. Jak wyglądała Mała Galeria w tym czasie z punktu widzenia Łodzi? Remont



przeszedł istnieć i w tej Warszawie zrobiło się mniej ciekawie. Czy to było nadal życzliwe wam miejsce, bo wtedy pojawia się w roli kierownika nowy człowiek, Marek Grygiel...

JR: Marek Grygiel był wtedy postacią bardzo kontaktową. Myśmy jeździli razem z nim na Węgry i w inne miejsca. Był postacią szalenie kontaktową i operatywną, przyjeżdżał do nas na te wszystkie „Strychy”, jest na wielu zdjęciach. On wiele jeździł, interesował się - nie był postacią administracyjną, ale był szefem galerii przyjaznym i ruchliwym. Marek był z nami w doskonałym kontakcie właśnie przez to, że uwielbiał Rzepeckiego i był w bardzo bliskim kontakcie z Łodzią Kaliską. Wówczas Łódź była takim ważnym miejscem, ale nie tylko, bo zaczęły się też pojawiać zupełnie nowe, na przykład Koszalin. Dalej intensywnie spotykaliśmy się w Lublinie. W Warszawie wbrew pozorom też były różne miejsca, gdzie można było pójść, była Stodoła, była Pracownia Dziekanka... Były to aktywnie działające miejsca - tam działał Paweł Kwiek i Grzegorz Kowalski, Jacek Kryszkowski, Janusz Bałdyga i wielu innych... Foto-Medium-Art traci wówczas swoją pozycję, ludzie odsuwają się od Olka, który traci dobrą opinię i nie potrafi się odnaleźć w tym momencie przełomu... No i jest Mała Galeria, która z takich państwowych galerii była niewątpliwie nam najżyczliwszym miejscem.

AM: Dlaczego Mała Galeria nie pojawia się w Pana opracowaniu ruchu niezależnego?

JR: Bo to nie była galeria niezależna...

AM: Traktowaliście ją jako galerię państwową?

JR: Państwową i oficjalną o autorskim programie Marka Grygla.

AM: Państwową i oficjalną? To dlaczego wszyscy tam regularnie wystawialiście?

JR: Dla postaci prowadzącego... To było jedyne usprawiedliwienie dla tych wszystkich ludzi. Tak samo było u Mrocza, bo Mroczek w czasach „Solidarności” został powołany na dyrektora BWA i w stanie wojennym nie zdjęto go ze stanowiska. Uznawaliśmy, że on kontynuuje to co było wcześniej, są to ci sami ludzie, więc nie ma sensu robić bojkotu itp.

AM: Dobrze, ale z Mroczkiem to jest trochę inna sytuacja, bo wy go znacie od początku lat 70-tych, podczas gdy Marek Grygiel...

JR: Grygiel był nam już bardzo dobrze znany. Poza tym, że był tam już dosyć długo, to on jednak kontynuował precyzyjnie program wytyczony wcześniej przez Jórczaka, więc to była jedna linia. Poza tym znaleźmy jego przekonania polityczne, bo on je dosyć mocno manifestował w rozmowach. Myśmy dobrze wiedzieli kto to jest, co myśli o naszej politycznej rzeczywistości.

AM: A jak wyglądało wówczas życie w galerii? Przyjeżdżaliście przecież na wystawy?

JR: Masę ludzi przychodziło. To było jedno z najlepszych miejsc w Warszawie. Absolutny „full” i pamiętam, że przychodzili bardzo różni ludzie, przychodził co jest ciekawe Henryk Stażewski, i cała masa ludzi, którzy przychodzili z szacunku, bo uważali, że to jest bardzo dobre miejsce, na przykład A.Turowski, H.Skarżanka, E.Rosenstein i inni. To jest

bardzo ciekawa sprawa, że przychodzili tacy ludzie, którzy by gdzie indziej nie przyszli. Zupełnie różni ludzie, także to było bardzo ważne miejsce, bardzo istotne. Gdzie mogli się spotkać ludzie, którzy w innym wypadku pewnie by się nie spotkali...

AM: Cały czas nie mogę zrozumieć tego rozróżnienia między ruchem niezależnym, a galerią, która jest wprawdzie związkowa, ale wystawiają tam artyści niezależni, jest to miejsce spotkań, punkt kontaktowy itd....

JR: Tak, jasne, ale tam było chyba coś takiego niewyraźnego, co dziś chyba nie bardzo da się opisać... Na pewno wszyscy tam byliśmy przez postać. Przez Marka Grygla, którego przekonania znaleźliśmy i który pracował w tym nurcie podziemnym. To wszystko wiemy. Myśmy wiedzieli „kto to jest ten Grygiel”.

AM: Jedyne raz, i chyba najważniejszy z punktu widzenia Małej Galerii, kiedy Pan bezpośrednio zaangażował się w jej sprawy to jest rok 1989 i napisany przez Pana „Apel!” w sprawie obrony galerii przed Związkiem...

JR: Mnie na Związku już w ogóle nie zależało. Uważałem, że Związek jest już od dawna w wyjątkowo złych rękach. Wszystkie ambicje Związku siadły i wystawy w Starej Galerii stały się po prostu żadne. Wtedy jedyną perełką w tym wszystkim to była ta ostatnia ostoja, czyli Mała Galeria, która w tamtym czasie stała się czymś naprawdę bardzo istotnym - ona gwarantowała poziom, ona gwarantowała niezależność... Tam były wtedy różne polityczne aferki, różne naciski, chciano zabrać pomieszczenia i przyłączyć je do Zamku Królewskiego lub zrobić sklep.

AM: Ale widzę, że Pan był w tym wszystkim bardzo dobrze zorientowany.

JR: Bardzo dobrze. Wiedziałem, że Zarząd Związku w tym czasie jest kompletnie przeciwko nam, przeciwko sztuce...

AM: Dodatkowo wtedy nie było Marka Grygla. W galerii został, jako jego zastępca Jacek Malicki...

JR: Wiem, wiem, to była trochę nieszczęsna sytuacja z tym Malickim, ale byłem absolutnie zdecydowany to miejsce ze wszystkich sił bronić...

AM: Skąd Pan się dowiedział, że są jakieś ruchy przeciw galerii wykonywane?

JR: Jeździliśmy tam i cały czas się o tym mówiło. Poza tym dostawaliśmy różne pisma i wiedzieliśmy, że Związek się kończy, że obniża poziom, że wysiadły wszystkie ambicje artystyczne. [...]

AM: Może ma Pan jeszcze coś do dodania o samej Małej Galerii?

JR: Co jest ważne to fakt, że to wszystko ma swoją linię, że to się wszystko ze sobą łączy i z nieba nie spadło. Przyjazd Jórczaka z Gajewskim na Kinolaboratorium w 1973 roku, gdzie się zaprzyjaźniliśmy. Następnie galeria Remont, bardzo ważna moim zdaniem galeria, która jest dzisiaj wyrzucona poza nawias historii jako coś najgorszego, a to było wyśmienite miejsce, gdzie oni obaj aktywnie działali - Jórczak i Gajewski byli przecież szefami tego miejsca. Tam się świetnie czuł Świdziński, Bąkowski, Dłubak, Winiarski, Borowski Włodek -

czyli ludzie bardzo nam bliscy. Z Remontem mocno związany był Winiarski, który w 1981 roku odegrał bardzo ważną rolę w „Konstrukcji w procesie”, jako że on był sygnatariuszem wielu zaproszeń, i on nam gwarantował przez swoje wyśmienite kontakty dostęp do wielu artystów, do których my nigdy byśmy nie dotarli, i to on ich zwerbował. [...] Wtedy też Grygiel był kimś innym, był człowiekiem bardziej ruchliwym, aktywnym, mniej zajęтым, powiedziałbym, że bardziej dostępnym ... Jeździł po Polsce i po świecie, ciągnął wiele spraw i ta galeria była bardzo żywa, i cały czas niekonwencjonalna. On też dostrzegł te zmiany z nurtu analitycznego, na operacje artystyczne na aktualnej rzeczywistości. Tam u niego mogłem na przykład pokazać swoje filmy z lat 80-tych. To było coś już zupełnie innego niż ten ruch medialny z lat 70-tych.

AM: A jak wyglądały pokazy filmów w Małej Galerii...

JR: One tam były pokazywane. Wszystko pokazywaliśmy, nawet chyba ten film „Z okna”, który dopiero teraz skończyłem, a wówczas pod koniec lat 70-tych to były takie pierwsze gesty, które potem zupełnie łatwo przeczuliśmy na lata 80-te. Krytyk Krzysztof Jurecki zupełnie nie rozumie tych zmian o tym pisząc, że „aha bo ci to są medialności, a ci to są tacy”. Tak nie było, tylko była ciągłość tych wszystkich działań. Przynajmniej u niektórych. Potem była „Konstrukcja w procesie” - już nie konstruktywistyczna konstrukcja, tylko właśnie jako proces. Zaczęliśmy badać inne rzeczy nie tylko media, ale i siebie nawzajem, swoje nawyki, przyzwyczajeni i sytuacje socjologiczne. Wtedy nam bardzo odpowiadała idea kontekstualizmu Świdzińskiego - odniesienia się artysty do rzeczywistości. [...]

AM: A jak w latach 90-tych wyglądały Pana związki z Małą Galerią?

JR: One siłą rzeczy trochę się rozluźniły... W ogóle pojęcie fotografii stało się skomplikowaną sprawą. Dzisiaj to już jest taką galerią jedną z wielu. Oczywiście polecam to miejsce swoim studentom jako wyjątkowe, bo cały czas przecież tego typu miejsc jest niewiele. Bardzo cenię inicjatywę Marka Grygla w galerii, w Centrum Sztuki, śledzę to wszystko, ale to nie jest już to samo miejsce. Galeria straciła swój charakter. Dzisiaj w ogóle utrzymanie takiego miejsca z charakterem nie jest łatwe, na przykład Muzeum Sztuki w Łodzi zupełnie go straciło...

AM: Galeria była oparta w dużej mierze o działalność specyficznej grupy ludzi, indywidualności...

JR: Tak, z pewnością. Część z nich opuściła nasz kraj, część robi inne rzeczy, no i oni może nie są już tak sprawni jak kiedyś byli, ale niewątpliwie Mała Galeria jest nadal jedną z najlepszych tego typu. Ona ma w Łodzi konkurencję w postaci doskonale prowadzonej przez Krzysia Cichosza Galerii FF, która teraz jest od niej chyba dużo lepsza, bo ten gospodarz cały czas tam jest i się o to z wielkim pietyzmem troszczy, i nic innego nie robi tylko pieści to miejsce. Oczywiście Galerii FF też jest trudno utrzymać odpowiedni, poszukujący charakter. To są w tej chwili takie dwie bardzo dobre galerie, właśnie Mała i FF. Jedyne dwie galerie fotograficzne godne tej nazwy, które dalej odgrywają bardzo ważną rolę. Trochę nawet ze sobą konkurują... K.Cichosz ma o tyle lepszą sytuację, bowiem w Łodzi nadal bardzo dobrze funkcjonują galerie niezależne, na przykład Galeria Wschodnia, z którą on świetnie kolaboruje.

AM: Galeria FF powstała później niż Mała Galeria, bodajże w 1983, i nawet katalogi FF do złudzenia przypominały znany, kwadratowy format katalogów Małej. Czy aby nie jest tak, że wzorem dla FF była właśnie Mała Galeria?

JR: Cichosz w swoim czasie niewątpliwie był pod urokiem Małej Galerii, przecież on zaczynał od niczego, od amatora. On nawet nie miał skończonych wyższych studiów i dla niego Mała Galeria i Marek Grygiel to była Ziemia Święta. Na pewno tak było, że Mała Galeria była wzorem dla K.Cichosza, zresztą on do dzisiaj uwielbia to miejsce... [...] Niewątpliwie wzorem dla niego była Mała Galeria i my, jako to środowisko „fotografów poszukujących”, progresywnych. Przecież ja widzę jaki on ma życzliwy stosunek do mnie, do Dłubaka i do innych już starych wyjadaczy...

### **Rozmowa z Zygmuntem Rytką, 27 marca 2001**

Adam Mazur: Przez wszystkie lata swojej działalności artystycznej fotografował Pan intensywnie środowisko artystów awangardowych. Takie Pana wystawy w Małej Galerii jak „Katalog S.M.” czy „Kolekcja prywatna” dowodzą, że był Pan uważnym obserwatorem życia tego środowiska...

Zygmunt Rytką: Można powiedzieć „obserwatorem wewnętrznym”, bo czym innym jest obserwacja z zewnątrz, a czym innym przyglądanie się temu z pozycji uczestnika.

AM: Debiutował Pan w „Remoncie” w 1974 roku, wtedy poznał Pan Andrzeja Jórczaka i Henryka Gajewskiego?

ZR: Może miesiąc wcześniej. Dokładnie nie pamiętam, ale to było tuż po „Kinolaboratorium” Józka Robakowskiego w Elblągu. Zdaje się, że tam był też Henryk Gajewski, i jakoś się zgadaliśmy. W „Remoncie” miał przede mną, albo tuż po mnie, wystawę Józek Robakowski i tak to poszło... [...] Poznaliśmy się bardzo szybko. To stało się nagle, i nie jestem w stanie powiedzieć jak i kiedy doszło do pierwszego spotkania z nimi. Pod koniec 1973 roku miałem już pewnie wyznaczony termin wystawy. Oczywiście wcześniej musiałem pokazać Jórczakowi i Gajewskiemu materiał, który chciałem przedstawić. To były „Przedziały czasowe”, wystawa bardziej konceptualna niż wizualna. Tak się poznaliśmy, ale jakie były losy tej trójki - Gajewski, Jórczak, Wojciechowski - i jak doszło do powstania Małej Galerii, to ja nie wiem. Zналиśmy się, ale ja funkcjonowałem w innym otoczeniu. Cały czas rejestrowałem te rzeczy, które działy się w „Remoncie”, brałem udział w wystawach, pokazach...

AM: A jak było z Pana pierwszą wystawą [„Fotowizja - Katalog S.M” 25 maja 1981 - przyp.aut.] w Małej Galerii? Jak do niej doszło, jaka to była koncepcja i jak powstawała?

ZR: Nie mogę powiedzieć, że „koncepcja powstawała”, bo nie będę „żyć teorii, której nie było”. W momencie kiedy to zacząłem, a było to około 1971, na wernisażu Dłubaka we Współczesnej [Galeria Współczesna w Warszawie - przyp.aut.], a 10 lat później była wystawa, żadnej koncepcji nie było. Mogę się do tego przyznać. Nie wiem skąd to się brało. Niektórzy mówią „pasja zatrzymywania mijającego czasu”, w moim przypadku była to po prostu chęć fotografowania środowiska, w którym się obracałem. Nie selekcyonowałem, że ten robi sztukę, a ten nie, to tego fotografuję, a tego nie. To było moje otoczenie, dlatego później nazwałem to „Kolekcją prywatną”. Robiłem to w sposób absolutnie dowolny. Tak zwana



teoria „Some Meeting” powstała może rok przed wystawą. Bardzo możliwe, że to zaczęło się klarować w 1979 roku, gdy drugi raz podchodziłem do egzaminu na członka ZPAF. Mam to sobie na plus, że z dokumentacji zrobiłem sztukę, bo zwykle te rzeczy są od siebie oddzielone. Około 1980 zwróciłem się do Andrzeja Jórczaka z propozycją, że ja chcę coś takiego pokazać, i on się zgodził. Był jak najbardziej „za”. [...]

AM: Między 1977 i 1981 rokiem pozostawał Pan w kontakcie z Jórczakiem i Małą Galerią?

ZR: Tak, fotografowałem imprezy w „Remoncie”, w „Małej Galerii”... Wówczas dużo się działo, a ja byłem z nimi przez cały czas w bliskim kontakcie.

AM: Po otwarciu Małej Galerii przychodził Pan na wernisaże robić zdjęcia?

ZR: Tak, chociaż na pierwszej wystawie, Janusza Bąkowskiego chyba nie byłem.

AM: W 1979 roku został Pan członkiem ZPAF. W jakich okolicznościach zdecydował się Pan składać aplikację do Związku? Czy znał Pan wcześniej Zbigniewa Dłubaka?

ZR: Dłubaka nie znałem osobiście. Inaczej niż chłopcy z Remontu nie miałem z nim żadnej rozmowy. Do wejścia do Związku przygotowywałem się wcześniej, najpierw wszedłem do ZAIKS-u, a dopiero w 1979 do ZPAF. Moimi wprowadzającymi byli Jórczak i Robakowski, z którymi tyle lat współpracowaliśmy razem. [...] Egzamin składał się z dwóch części, najpierw była Komisja Okręgowa, w której zasiadali przeważnie fotoreporterzy z miejscowych gazet, a potem Komisja Artystyczna. W każdym bądź razie moje prace były w

ten sposób skomentowane na pierwszej Komisji: „Proszę Pana, może Pan i jest artystą, ale Pan nie jest fotografem!” To był w ich ustach zarzut! Ale pierwszą komisję przechodziło się bardzo prosto, choćby z racji pochodzenia z Warszawy, dopiero na drugiej mogli odrzucić prace. Wtedy w komisji zasiadał Lewczyński, Hartwig, Plewiński... Pokazałem im te prace, i oprócz Hartwiga nikt nawet nie podjął z tym dyskusji. To było zbyt mało atrakcyjne wizualnie. Ja niestety wychowany byłem na konceptualizmie, bo zadawałem się z Markiem Koniecznym, fotografowałem jego rzeczy i sam uczyłem się myślenia. „Zyga tu trzeba myśleć!” - mówił mi. Na Komisji pokazałem właśnie takie rzeczy, no i nie zdałem za pierwszym razem. Paranoją było to, że można było przedstawić piękne obrazki: koniki albo pejzaże, ale głównie pytali z chemii, z technologii. To się może i przydawało, ale jak na egzamin do związku twórczego, to kładziono na to zbyt duży nacisk. No i nie zdałem - przesunięto mnie na następny termin, za pół roku. Zaproponowano mi „częściową zmianę zestawu” [zdjęć - przyp.aut.]. Nie pamiętam co zmieniłem, ale niedużo. „Remontowcy” poprosili Zbyszka, żeby w trakcie trwania Komisji Artystycznej był na sali. Po prostu. I to wystarczyło - zdałem.

AM: Po wprowadzeniu Stanu Wojennego, gdy Galerię próbowano zamknąć, Pan był w Radzie Artystycznej Małej Galerii...

ZR: To była taka nieformalna Rada Artystyczna, którą powołał Marek Grygiel. Myślę, że Marek zrobił to bardzo czujnie, bo wtedy tak zwani „spafowcy” chcieli tę Galerię „przekręcić”. I on powołał Edwarda Hartwiga - to jest postać wielka, nie tylko w polskiej i światowej fotografii, ale też jako człowiek. Dla nich wszystkich Hartwig to była świętość. W Radzie Artystycznej był on i Marek [Grygiel] jako kierownik galerii, [Józef] Robakowski, [Paweł] Kwiek, [Janusz] Szczucki...

AM: A jak wyglądała praca Rady, i dlaczego Pan się w niej znalazł?

ZR: Nie wiem. Może dlatego, że miałem wystawę. Wszystkie sprawy kręgów towarzyskich, znajomych, grup i tym podobnych określam mianem „doboru naturalnego”. Grupują się ludzie w różny sposób. [...] Nie wiem dokładnie kto mi zaproponował udział w Radzie, Józek Robakowski czy Marek Grygiel. To się stało samorzutnie. Tak działa zasada „doboru naturalnego”. Oczywiście Rada powołana była w celu ochrony Małej Galerii, a później, żeby pokazać tamtym „Panom”, że tu się robi coś więcej, że wspólnie kształtujemy profil Galerii. Były różne propozycje, Marek nas zwoływał i były spotkania na których radzono, czy to się nadaje do Galerii czy nie. Nie była to działalność formalna, jak powiedzmy Komisji Artystycznej ZPAF, to nie było „surowe” czy „cięte” sądenie kogoś czy czegoś, to było na zasadzie „koleżeńskiej dyskusji na temat”.

AM: Czy Pan często bywał w latach 80-tych w Galerii? Galeria była wówczas miejscem nieformalnych spotkań, zwłaszcza w okresie Stanu Wojennego... Jak wyglądały Pana kontakty z Małą Galerią w czasie Stanu Wojennego? Nadal fotografował Pan środowisko, w tym artystów z Warszawy, i z tego powstała „Kolekcja prywatna”...

ZR: [...] W Stanie Wojennym przeżyłem szok i wróciłem do „epoki kamienia” - zacząłem mianowicie robić wtedy różne rzeczy z użyciem kamieni, a w 1983 roku miałem już wystawę w Małej Galerii! [...] W tym czasie nadal byłem związany z Małą Galerią poprzez kontynuację Marka Grygla. On świetnie zrobił zapewniając trwanie temu miejscu. Natomiast w „Kolekcji prywatnej” niewiele jest Warszawiaków, to są na ogół ludzie z Łodzi, z całej Polski: Natalia LL, Rzepecki, Witek Czerwonka... To środowisko ogólnopolskie, które Ignęło

do Łodzi. Oprócz Poznaniaków, którzy Łódź wyeliminowali z artystycznej mapy Polski. Nie wiem dlaczego - ja w sprawy polityki w sztuce nie wchodzę. Do tego stopnia, że jak Józek Robakowski był skłócony z Kryszkowskim, to ja z jednym i z drugim się zadawałem. Byłem jakby katalizatorem. Te rozgrywki z czasem przemijały - nie było ani zwycięzców, ani pokonanych. Ja w tym nie chciałem uczestniczyć.

AM: A jak to było z Pana kontaktami z Łodzią. Jest Pan jedynym chyba z artystów mieszkających w Warszawie, właściwie to pod Warszawą, który przez lata pozostawał w bardzo dużej zażyłości z „Łodzianami”.

ZR: To chyba z powodu Józka Robakowskiego i „Żywej Galerii”. Przypadek zdarzył w 1973 spotkaliśmy się w Elblągu, i tam był też Krzysław Zarębski, któremu też przypadkowo w 1971 sfotografowałem jego happening „Kwiaty”. Ja wtapiałem się w to środowisko stopniowo wykonując dla paru artystów prace dokumentacyjne, wcześniej mówiłem już o Marku Koniecznym, teraz o Krzysiu Zarębskim, no i w pewnym momencie pojawił się Józek Robakowski, który wtedy robił „Żywą Galerię”, i chciał, żebym robił zdjęcia. Nie zdjęcia kamerą, tylko zdjęcia z filmu, bo miała być do tego też książka. Powstała do tego niesamowita dokumentacja. I Józek był z Łodzi, i myśmy się zaprzyjaźnili. Nawet nie bardzo wiedziałem co oni wówczas robili. Owszem widziałem ich filmy w Elblągu, ale okazuje się, że ja robiłem podobne rzeczy jako samouk. Oni na sprzęcie profesjonalnym, a ja sprężynową kamerą „Krasnogorsk”, i też robiłem badanie linii, przedziały czasowe, odległości międzyklatkowe... W ten sposób się porozumieliśmy. [...] Można powiedzieć, że tam było moje środowisko, bo w Warszawie, to poza „Remontem”, to czegoś podobnego nie miałem. Łódź była moim drugim domem. A dziś Józek wymienia mnie jako „warszawskiego Łodzianina”...

AM: Pana wystawy w Małej Galerii to były zawsze premiery...

ZR: Tak. Tylko „Ciągłość nieskończoności” można powiedzieć, że pierwsza odbyła się u Mrocza [Galeria „Labirynt” BWA Lublin]. Nie wiem dlaczego odbiło mi i zrobiłem odbitki metr na siedemdziesiąt, i 25 zdjęć to nie wiem jak mogłoby się zmieścić do Małej Galerii. Chyba, że warstwowo. Ale premiera i tak była w Małej Galerii, bo specjalnie dla niej zrobiłem odbitki 30x40cm. To się zrobiła już tradycja - zawsze w Małej Galerii pokazuję prace po raz pierwszy. W ten sposób podtrzymuję ten związek z nią, i z tą jej obroną, taki związek zwyczajny, ludzki...

AM: Czy brał Pan udział w obronie Galerii w 1989 roku, czy tylko Pan podpisał „Apel!” Józefa Robakowskiego?

ZR: Wtedy tylko podpisałem „Apel!”. Staram się jak najrzadziej mieszać w te wszystkie spory, rozgrywki, bo to jedynie rujnuje mi czystość myślenia. Oczywiście nie unikam tego, zwłaszcza gdy wiem, że stoję po właściwej stronie - tak jak wtedy gdy podpisałem apel Józka...

AM: Gdy spojrzeć na daty Pana wystaw w Małej Galerii widać pewną ciągłość: 1981, 1983, 1985, 1987, 1988, potem 1994 po małej przerwie. W latach 80-tych był Pan zdecydowanie takim „artystą galerii”, a jak jest w chwili obecnej? Czy Pan nadal uważa się za „artystę Małej Galerii”? Czy Pan w ogóle myślał o sobie w tych kategoriach?

ZR: Pokazywałem też w innych galeriach: FF, BWA w Lublinie... Cenię sobie bardzo Małą Galerię, ale nie chciałbym się sam klasyfikować jako „artysta Małej Galerii”. Takie

klasyfikowanie należy właśnie do was - historyków sztuki, krytyków - jak się zasufladkuje to nie umknie. Po tym co widać można mnie tak nazwać...

AM: Mi nie chodzi tyle o szufladkowanie, co o to jak Pan widzi swoje związki z Małą Galerią...

ZR: Na pewno nie jestem w tym co robię skrajny, że „tylko w Małej Galerii i nigdzie indziej!” Ale oczywiście nie wystawiam też we wszystkich galeriach. Teraz rzeczywiście wystawiam rzadziej, ale to wynika z czego innego: starzejemy się, dochodzą różne choroby, każdy ma życie, inne powiązania... ale nie uważam, żebym w jakiś sposób zerwał swoje związki z Małą Galerią. Ogólnie robię mniej wystaw indywidualnych. Wpływ na to miał z pewnością fakt, że przechodziłem na kolor... Teraz mam znów propozycję od Marka Grygla na początek przyszłego roku... [...]

AM: Może ma Pan jeszcze coś do dodania na temat Małej Galerii?

ZR: Ja od jakiegoś czasu obserwuję Galerię i wydaje mi się, że się ona trochę zinstytucjonalizowała. Oczywiście, doszło Centrum Sztuki Współczesnej, bez którego Galerii nie dało by się utrzymać, gdyż Związek nie ma tyle pieniędzy. Galerię prowadzi Marek, który nie wymaga już od dawna pomocy żadnej Rady, tylko on własnym doskonałym rozeznaniem krytyka i historyka sztuki wybiera i decyduje. Jest dużo wystaw sentymentalnych, na przykład Łódź Kaliska „Palta, nie palta”. Takie wystawy nie-fotograficzne, ale kiedyś też tak było, bo nawet Dobson miał tam wystawę. Trudno mi prognozować w sprawie Galerii, ja mogę tylko życzyć wszystkiego najlepszego, dalszego rozwoju i trwania. Muszę się przyznać, że ja nawet nie bardzo wiem czym się teraz młodzi ludzie zajmują, czy młodszy od nas... [...]

AM: Ostatnio oglądałem nagranie VHS z wernisaży w Małej Galerii. Między innymi z otwarcia Pańskiej wystawy z 1994 roku oraz wystawy Zbigniewa Dłubaka, która była zaraz po niej. Dłubak w swojej przemowie nawiązuje do tradycji wernisaży Małej Galerii, mówi, że zwykle na otwarcie ktoś, krytyk bądź autor, przygotowuje krótki wstęp, a później była dyskusja na temat sztuki, fotografii etc.

ZR: Na bazie tych spotkań i tego życia w Małej Galerii powstały moje wystawy „Some Meetings” i „Kolekcja Prywatna”. Tam są zdjęcia z otwarć, ze spotkań w Małej Galerii, jest święto, nowe prace i my to oglądamy, jest dużo ludzi, potem robi się ich coraz mniej, aż w końcu zostaje mały zestawik, wynik doboru naturalnego. I ten składzik nie zmieniał się przez całe lata. Po otwarciach myśmy chodzili do knajpy „Samson” na Nowym Mieście, stoły były zestawiane, jak przychodziliśmy to kelnerzy już wiedzieli, że jedna sala będzie zajęta na kilka godzin. To były bardzo fajne spotkania, nie pamiętam by coś głupiego czy nieprzyjemnego się wtedy wydarzyło. Czasami gdy było nas mniej, lub gdy nam się nie chciało wychodzić to zostawaliśmy na zapleczu Małej Galerii. [...]

AM: Czy te spotkania miały charakter dyskusyjny? Czy otwierały je bardziej oficjalne przemówienia tak jak w wypadku Dłubaka na otwarciu w 1994 roku?

ZR: Ja nie pamiętam, żeby odbywały się jakieś programowane z góry działania. To wszystko było spontaniczne. Chyba, że miały być jakieś pokazy na przykład video. Sam miałem taki pokaz i po nim spotkanie z ludźmi, ale każdy mówił to co chciał. Wszystko odbywało się jak najbardziej spontanicznie, na luzie. Każdy podchodził do autora i rozmawiał. Nie było żadnych tak zwanych „dyskusji programowanych”. Jedyłą rzeczą

bardziej oficjalną był zwyczaj tak zwanego „zdjęcia zbiorowego”. Nie wiem czy to Marek Grygiel, czy ktoś inny powiedział, że to ja ten zwyczaj zainicjowałem i później przestrzegałem jego wykonania. Z reguły te zdjęcie robiliśmy przed Galerią. Nie chciałbym sobie tego przypisać, ale później na pewno to ja pilnowałem, żeby tego przestrzegać. Przechodziłem przez Galerię i prosiłem wszystkich głośno by wyszli do zdjęcia przed galerię, robiło się zamieszanie, ktoś zostawał, ktoś nie zdążył... To były bardzo miłe, świetne sytuacje, które wiązały ludzi z artystami, atmosfera robiła się od razu inna, luźniejsza, rodzinna...

### **Rozmowa z Basią Sokołowską – 20 czerwca 2001**

Adam Mazur: Jakie były okoliczności powstania twojej pierwszej wystawy w Małej Galerii [„Carmen Infinitum”, marzec 1992 – przyp. aut.]? Czy byłaś wtedy w Polsce?

Basia Sokołowska: Nie, byłam zagranicą. To się stało niejako poza mną. Właściwie to zorganizowała moja mama, która wtedy była bardzo zaangażowana w moją fotografię. Była w Australii, widziała moje prace, moje wystawy, i sobie wymyśliła, że ja będę tutaj miała wystawę. Nie miałam wtedy żadnego pojęcia o tym, co się tutaj w ogóle dzieje, nie mówiąc już o fotografii. Mama poprosiła mnie o jakieś *portfolio*, kilka prac. Przysłałam jej te zdjęcia, i jakoś trafiła do Marka [Grygla – przyp. aut.]. Wiem, że najpierw była w Starej Galerii, i jeszcze gdzieś. Z tego, co wiem, jak trafiła do Marka, on od razu zdecydował, że to pokaże. Wtedy zaczęła się korespondencja między mną a Markiem. Choć właściwie wszystko było ustalone poza mną, a ja przyjechałam od razu na otwarcie. Byłam wtedy w Polsce cztery tygodnie, to było w marcu. Przywiozłam prace, na miejscu były oprawione, był wernisaż i



finisaż. Ponoć wystawa była bardzo popularna, choć trudno mi powiedzieć jak ona się prezentowała na tle ówczesnej działalności galerii.

AM: Wcześniej nie wiedziałaś ani nie słyszałaś nic o galerii, co galeria pokazuje, jaki ma profil?

BS: Nie. Od 1981 roku byłam zagranicą i nie wiedziałam nic. Jedynie wiedziałam coś o galerii Foksal, bo tam pracowałam podczas studiów. Znałam Wiesia Borowskiego i kilka innych osób z kręgu galerii. Pracowałam nad archiwami kantorowskimi, i z fotografią jako taką nie miałam nic wspólnego. Wyjechałam na pierwszym czy drugim roku studiów, które skończyłam w Australii.

AM: A jak było z twoją drugą wystawą [„Interior / Mieszkanie” styczeń 1994 – przyp. aut.]?

BS: W pewnym sensie to była kontynuacja pierwszej. Moje pierwsze dwie wystawy były o tyle inne, od tego co w tym czasie wystawiano w Małej Galerii z tego, co ja się zorientowałam, że to była fotografia inscenizowana, kolorowa, postmodernistyczna. Wtedy w Polsce mało kto robił fotografię kolorową, choćby ze względu na brak możliwości technicznych. Jurecki, pamiętam, napisał tekst do „Exit-u”, że to postmodernizm, i się tym zachwyił. Wydaje mi się, że częścią tradycji galerii jest to, że współpracuje się z artystami i pokazuje się ich prace co dwa, trzy lata. Ja w latach 90-tych dużo tworzyłam. Cykl „Interior/Mieszkanie” wystawiono najpierw w Australii, a potem ustaliłam z Markiem, że będzie pokazana też tutaj, w Małej Galerii.

AM: Kiedy dowiedziałas się czegoś więcej o Małej Galerii?

BS: Po pierwszej wystawie miałam z Markiem kontakt w miarę regularny. Interesował się tym, co się dzieje, w fotografii w Australii. Pracowałam wtedy w Muzeum [ Art Gallery of New South Wales – przyp. aut.], byłam w tym środowisku, i wiedziałam dosyć dużo na ten temat. Kontakt był regularny, listowny oczywiście, bo e-maili wtedy jeszcze nie było. Marek przysyłał mi katalogi bieżących wystaw, ale jakoś nie bardzo czułam tego typu fotografię. Dużo bliższe było mi to, co działo się wtedy w fotografii australijskiej i amerykańskiej. Wiedziałam, że Mała Galeria ma tradycję od 1977 roku... Poznałam kilku fotografików...

AM: Za drugim razem?

BS: Za pierwszym chyba też: Zbyszka Tomaszczuka, Zygmunta Rytkę, Krzyśka Wojciechowskiego... W każdym bądź razie zaczęłam się powoli trochę bardziej orientować, ale nadal absolutnie nie byłam częścią żadnego środowiska. Byłam outsider'em, i tak mnie traktowano. [...]

AM: Za drugim razem pokazałaś „Interior/Mieszkanie”...

BS: To były duże, kolorowe prace, i znowu to było duże zaskoczenie, bo w Australii fotografia artystyczna funkcjonuje w trochę inny sposób. Tam sytuacja w fotografii artystycznej od połowy lat 70-tych jest fenomenalna. To jest nieprawdopodobnie dynamiczne medium, które funkcjonuje we wszystkich muzeach państwowych i stanowych. Każda z tych instytucji ma specjalny dział fotografii, który ma swoją stałą galerię. Oprócz tego ma aktywny program nabywania prac od artystów, i jeszcze do tego organizuje wystawy, które jeżdżą po

całym kraju. Jest też rynek kolekcjonerski, szkolnictwo wyższe i bardzo mocne środowisko. Poza tym są centra fotografii artystycznej, szczególnie w Sydney, Adelaidzie i Melbourne. Są to galerie z biblioteką, kawiarnią z organizowanymi kursami i korzystania z ciemni lub studio. Te centra były organizowane przez samych fotografów w latach 70-tych, jako niby-agencje, ale w tej chwili są to miejsca, gdzie skupia się życie artystyczne się – są wykłady, pokazy, spotkania z przyjeżdżającymi do Australii kuratorami fotografii. Poza tym w samym Sydney są dwie komercyjne galerie fotograficzne. *Tylko* fotograficzne, nie mówiąc o tym, że dużo galerii komercyjnych regularnie wystawia fotografię. Tam się po prostu dużo więcej dzieje, i na początku lat 90tych w Sydney nie było żadną atrakcją, że ktoś zrobił „cibę” [kolorowa technika fotograficzna – przyp. aut.] metr na metr, i to pokazał. Natomiast tutaj to było duże zaskoczenie - taki czysto techniczny zachwyty, że to takie duże i kolorowe. A mnie to zupełnie nie przejmowało, bo technika, to jest tylko środek do celu. Nigdy nie byłam opętana ani sprzętem, ani chemią...

AM: Czyli fotografii uczyłaś się zupełnie już nie tylko poza tradycją Małej Galerii, ale fotografii polskiej w ogóle...

BS: Tak, fotografii jako sztuki na pewno uczyłam się w oderwaniu od tej tradycji. Jedyne, co miałam tutaj do czynienia z fotografią, to było archiwum Galerii Foksal, ale to była fotografia jako dokumentacja, na przykład performansów Wodiczki i Kantora. To było wszystko... [...]

AM: Później, w 1998 roku, pokazałaś „Ars Moriendi”?

BS: To są jedyne z prac, które zrobiłam w Polsce. Były dobrze przyjęte w Wiedniu, i przez ludzi z Australii, i w Poznaniu też, a w Małej Galerii nikt nie był w stanie zrozumieć tego rodzaju prezentacji fotografii, że bez pass-partout, że taka dziwna rama. Ktoś mówił, że to jest w ogóle wosk, nie fotografia, Anna Beata Bohdziewicz namawiała mnie, że ramy powinny być złote, albo niebieskie. Miałam wrażenie, że to się trochę minęło tutaj. Te prace przygotowałam na Pierwsze Biennale do Poznania w 1998 roku, i chciałam to pokazać Markowi. Po dwóch wystawach w Małej Galerii z Markiem wytworzyła się inna relacja. Marek jest pierwszą osobą, której pokazuję nowe rzeczy - czy pokazuję coś, czy mówię o czymś, co robię za nim jest gotowe. To jest dla mnie bardzo ważny moment... Marek pomimo tego, że nie jest bardzo komunikatywny, i nie mówi wprost tego, co sądzi o jakiejś pracy, tylko się dowiaduję „co Marek powiedział” od osób trzecich dwa lata później, jest dla mnie ogromnym autorytetem. Mam ogromne zaufanie do jego widzenia fotografii. Mimo tego, że Mała Galeria pokazuje bardzo dużo bardzo różnych rzeczy i nie ma absolutnie jakiejś wyraźnej linii ani formalnej, ani teoretycznej, ani jakiegokolwiek innej to, jeśli chodzi o sprawy jakości artystycznej w szerokim tego słowa znaczeniu, Marek jest dla mnie wyrocznią - szczególnie jeśli chodzi o moje własne rzeczy... On widzi to w kontekście dla mnie nieosiągalnym. Nigdy nie słyszałam, żeby powiedział coś głupiego na temat fotografii mojej albo czyjejś innej. Mam pełne zaufanie do jego sposobu widzenia.

AM: Mówisz z jednej strony, że galeria nie ma wyraźnej linii, i pokazuje różnych artystów, różne estetyki, a z drugiej strony powiedziałaś, że te prace nie zagrały w Małej Galerii, że źle zostały przyjęte przez osoby przychodzące do galerii...

BS: Mówimy o dwóch różnych rzeczach: jedna to jest linia Marka, a druga to jest to, co mówią ludzie, którzy tam przychodzą. Dużo bardziej wierzę temu, co Marek robi, niż temu, co mówi publiczność galerii...

AM: Innymi słowy uważasz, że Marek prowadząc galerię ma określony program, podczas, gdy środowisko jest już bardziej zróżnicowane...

BS: Tak, tylko ja nie wiem, czy to środowisko w ogóle jeszcze jest. Osobiście tego nie czuję. Strasznie nad tym płakałam, jak przyjechałam tutaj na początku. To znaczy zdawałam sobie sprawę z tego, że miesiąc w 1992 roku, i trzy miesiące w 1994, to za krótko, żeby tego środowiska tutaj zasmakować. Poznałam fotografów, którzy tutaj przyjeżdżali z zewnątrz – Amerykanina, Pfersicka [„Panoramy” 2 maja 1995] i Litwina, który pokazał fotoinstalację [Zelmenis], ale to wszystko byli ludzie z zewnątrz, którzy byli w galerii trochę na takich warunkach jak ja... Natomiast czego w ogóle nie czułam, to żadnego kontekstu od fotografów z którymi się tutaj spotykałam. Nie było żadnego dialogu i tego mi strasznie brakowało, dlatego, że jak ja te prace wystawiałam w Australii, gdzie to środowisko fotografii artystycznej było bardzo namacalne, większe, stymulujące i też bardziej krytyczne. Moje wystawy wpadały tam w bardzo konkretny kontekst i od razu miałam reakcję. Byłam w stanie znaleźć w tym wszystkim jakąś pozycję dla siebie. Tutaj to trafiało w próżnię, nic do mnie nie wracało. Moje prace, takie przynajmniej miałam wrażenie, bardzo się podobały osobom spoza środowiska fotograficznego, zwykłym przechodniom i... operatorom filmowym. Natomiast fotografowie artyści, albo tego nie łapali w ogóle, albo podchodzili do tego w niechętny sposób. A może po prostu nie rozmawiali ze mną na ten temat. Może to, co wtedy robiłam było za mało osadzone w tradycji polskiej fotografii. Tak sobie to tłumaczyłam... „To takie kobiece”, mówiono. Ile ja się tego typu „obelg” nasłuchiwałam. W Australii też się tak mówi,

ale tam określenie „kobiece” w stosunku do sztuki czy fotografii ma zabarwienie neutralne a nie wartościujące. Inaczej jest tutaj... A co do Marka, to wydaje mi się, że pejzaż wystaw, które robi jest bardzo konsekwentny, ale musiałabym się długo zastanawiać, żeby to zdefiniować. Nie ma chyba wystawy, która znalazłaby się w galerii bez wewnętrznego przekonania kuratora. Jeżeli nawet takie wystawy były, to naprawdę mało... Ostatni cykl prac robiłam na 1. Biennale Fotografii do galerii Arsenał, w Poznaniu, ale ponieważ, to było zupełnie inne i zamierzałam te zdjęcia pokazać również w Małej Galerii, umówiłam się z Markiem, pokazałam zdjęcia, i on powiedział, że chciałby to pokazać w Małej Galerii jeszcze przed Poznaniem. W ten sposób cykl miał premierę w Małej Galerii i to dla Marka było ogromnie ważne...

Potem pojawili się Maurycy Gomulicki, Piotr Trzebiński, Grzegorz Jarmocewicz... [por. Kalendarium] To mi się spodobało, bo to było świeże myślenie fotograficzne, i z tymi ludźmi mogłam się dogadać. Bardziej z nimi, niż z pokoleniem Dłubaka, Rytki, bo to była już zupełnie inna bajka. Z tymi młodszymi zaczęłam się czuć bardziej w swoim środowisku, ale też nie do końca, bo my z kolei nie spotykamy się regularnie. Może to wynika z tego jak ja funkcjonuję – nigdy nie czułam się dobrze w zrzeszeniach, stowarzyszeniach... Zawsze byłam niezależna... [...]

AM: A jak wygląda twoja współpraca z Markiem poza galerią? Czy to się wiąże, a jeśli tak, to w jaki sposób? Czy obecnie można w ogóle mówić o kontaktach z galerią, czy jest tylko kurator, który jest równoznaczny z galerią?

BS: W dużym stopniu tak jest. Marek podejmuje wszystkie decyzje programowe. Z kolei z Krzyskiem Wojciechowskim jestem w bardzo dobrych, przyjacielskich stosunkach, może dlatego, że on częściej od Marka jest w galerii. Natomiast Marek był zawsze bardzo

pomocny w moich działaniach wystawienniczych poza Małą Galerią. Mała Galeria, to nie tylko wystawy, i to, co się tam znajduje, ale to cała sieć kontaktów, możliwości rozwiązywania problemów. Na przykład w 1995 roku, gdy robiłam wystawę „Cienie Nieśmiertelności”. To były duże prace, które miały być pokazane w Filharmonii w czasie Konkursu Chopinowskiego, ale Filharmonia w ostatnim momencie nie zgodziła się na wbijanie haków w ściany. Chcieli mi dać jakieś stojaki, podpórki. Był problem i Marek przez Małą Galerię i Centrum Sztuki Współczesnej pomógł mi go rozwiązać. Ostatecznie cykl ten pokazałam w Zamku Królewskim, i tam już zgodzili się wbić haki. To stało się jedynie dzięki Markowi... To, że brałam udział w Miesiącu Fotografii w Bratysławie, też jest Marka zasługą. Marek przygotowuje bardzo dużo wystaw fotografii polskiej zagranicą, Budapeszt, Litwa, Łotwa... Jest też źródłem informacji, i jeśli jest jakaś wystawa czy konkurs, o którym powinnam wiedzieć, on mi daje o tym znać.

AM: W wystawach zagranicznych, które Marek organizuje, zwykle bierze udział pewne grono artystów. Czy te wspólne wyjazdy nie wpływają na zawiązanie się kontaktów zawodowych, środowiskowych, a może nawet znajomości czysto towarzyskich?

BS: Jak najbardziej, To jest bardzo ważne, bo jest inna dynamika wystawiania razem z kimś, tego że się wiesz swoje prace obok prac kogoś innego, że się patrzy razem na nie, że ten człowiek patrzy na twoje prace, że się z tym człowiekiem idzie na wino, że się z nim rozmawia... To buduje zupełnie inny kontekst dla własnych prac. Tak powstają kontakty zawodowe i towarzyskie. Tak, jeżeli to środowisko w ogóle istnieje, to chyba właśnie na takich zasadach, że to są spotkania przy okazji wystaw grupowych i bycie razem, rozmowy, pójście na piwo, czy sympozjum. Raczej coś takiego, niż „no dobra, robimy u kogoś imprezę”. Dopiero, jak ci ludzie razem wyjeżdżają, na przykład do Bratysławy i są odcięci od

tego wszystkiego, co ich na co dzień otacza, skazani na siebie i na fotografię, to wtedy to ożywa... [...]

AM: Jak oceniasz wystawy zagraniczne w Małej Galerii?

BS: Wydaje mi się, że one były równorzędne, jeśli nie lepsze. Nie miało się wrażenia, że jest to zapychanie dziur czymś z zagranicy. Zawsze miałam odczucie, że to między wszystkimi wystawami, które galeria pokazuje to jest bardzo płynne przejście. U Marka nie ma tak, że coś się dzieli – „Teraz pokazujemy wystawy polskie, a teraz zagraniczne”. Wydaje mi się, że jego myślenie jest, może on sobie nawet z tego sprawy nie zdaje, w taki miły sposób regionalne, że on obejmuje tę część Europy, i pokazuje artystów litewskich, węgierskich, łotewskich, austriackich, słowackich, niemieckich... Może to wynika z tego, że on jest z Galicji i jest wielo-kulturowy, mimo tego, że nie chce być... To promowanie Środkowej i Wschodniej Europy jest bardzo cenne, bo ona niesie własną jakość artystyczną, pewną odrębność kulturową i oczywiście fotograficzną. Dobrze, że on to robi, bo mogłaby być na przykład taka tendencja, że „zagraniczne”, to jest zachodnie, że pokazujemy fotografię amerykańską i zachodnioeuropejską, bo tylko tam coś ważnego się dzieje. [...]

AM: Czy chciałabyś coś jeszcze dodać o Małej Galerii?

BS: Był taki moment, kiedy wszyscy się strasznie bali, jak Marek odchodził do Gazety Wyborczej - pamiętam, to był październik, i ja też wtedy tutaj byłam, to był 1995 rok, i wszyscy myśleli, że to już koniec Małej Galerii. Po prostu nikt nie wiedział, czy on da radę, czy to jest fizycznie możliwe, aby te dwie rzeczy połączyć. Marek też nie był chyba do końca pewien. Pamiętam ten niepokój, bo przecież było już kilka zamachów na galerię - Związek



robi co pewien czas taki „zamach”, a to kawiarnię chcą robić, a to coś innego, natomiast to że Mała Galeria do dzisiaj istnieje jest chyba jakimś dowodem siły przetrwania. To, że działa, i wydaje się, że działa całkiem przyzwoicie...

### **Rozmowa z Janem Świdzińskim 30 marca 2001**

Adam Mazur: Gdy Pan w latach 70-tych współpracował z Dłubakiem, to gdzie zeście się spotykali? Czy było już wówczas jakieś środowisko artystów w Warszawie z którymi byliście związani? Remont?

Jan Świdziński: Tak, wszystko zaczęło się od galerii „Zero” na Krakowskim Przedmieściu 24 [Galeria Zero działa od marca 1972 do stycznia 1973 - przyp. aut.], później był tam „Repassage”<sup>305</sup>. Ale wcześniej w 1970 roku ogłosiłem artykuł pod tytułem „Spór o istnienie sztuki”, gdzie opisałem sytuację w sztuce światowej, jaka się wytworzyła w latach 60-tych. W Polsce nie było właściwie kontaktu z tym co się działo aktualnie na Zachodzie. [...] Jak napisałem ten artykuł, to młodzi zaczęli się tym bardzo interesować. Młodzi, to znaczy ówcześni absolwenci oraz studenci Akademii Sztuk Pięknych. Robili wówczas w Nowej Rudzie imprezę, której jednym z organizatorów był Paweł Kwiek, i on mnie tam zaprosił. W ten sposób zaczęła się nasza współpraca. Było to grono ludzi, które się wówczas powołało do życia galerię „Zero”. Z tych bardziej znanych działał tam Włodek Borowski, Krzysio Wodiczko no i Zbyszek Dłubak, mimo że z trochę innej formacji. Potem byliśmy z Dłubakiem doradcami w galerii Boguckich [„Współczesna” - przyp. aut.]. Współpracowałem również z Warsztatem Formy Filmowej, który wtedy zaczął działać w Łodzi. Warsztatowcy

---

<sup>305</sup> Program „Galerii /muzeum zero/” oraz innych „galerii niezależnych” można znaleźć w: *Działalność > galerii niezależnych < - wybór ważniejszych wystaw, akcji, wydawnictw i publikacji istotnych dla nowego ruchu*

pojawił się po raz pierwszy właśnie na imprezie w Nowej Rudzie. Dlaczego Fotografia? Była taka sytuacja, że malarstwo tradycyjne tworzyło zasłonę między powiedzmy „autentycznością” a rzeczywistością. Dublowało, w przenośni, w pewien sposób propagandę, która odcinała nas od rzeczywistości. [...] I fotografia to było pójście w kierunku tej realności. Odrzucić sztukę za jej upiększanie, i wejść w rzeczywistość, wejść w nią i ją pokazać. Myśmy wtedy ostro występowali przeciwko malarstwu i sztuce tradycyjnej. Dużo było takich akcji „czyszczenia sztuki”, np. wychodzenia na ulice, wtedy to były wydarzenia, robiło się zdjęcia, wychodziło się w rzeczywistość. I tym wszystkim zainteresowali się też młodzi z Politechniki - między innymi Henryk Gajewski, który studiował elektronikę. Dostali lokal w „Remoncie” i chcieli zrobić galerię. Wtedy poprosili Wodiczkę, a potem mnie i Dłubaka do Rady Artystycznej. Myśmy ich ukierunkowali na tę fotografię. Potem Warsztat Formy Filmowej, Galeria Sztuki Współczesnej z Wrocławia, którą prowadzili Kuterowie i Remont - całe to grono zaczęło pracować nad wystawą do Lund w Szwecji. [...] Zorganizowaliśmy tę konferencję [„Sztuka w kontekście rzeczywistości” - przyp. aut.], co było ogromną zasługą [...] Gajewskiego, bo rząd nie popierał podobnej działalności, ale były napięcia i trzeba było je rozładować, więc rząd pozwalał na taką zamkniętą działalność w klubach studenckich. Ja, co prawda już dawno studentem nie byłem, ale to było jedyne miejsce, gdzie wraz tym młodym pokoleniem mogłem działać. [...] Siedzieliśmy tu któregoś dnia z Dłubakiem, ja mówię, że „wiesz, ta duża galeria [obecnie „Stara Galeria ZPAF” - przyp.aut.] nie może wszystkiego co my byśmy chcieli pokazywać, bo to jest Związek Fotografików, i trzeba zadowolić potrzeby tych wszystkich członków - przydałaby się jakaś galeria dla nas.” O ile tamte galerie [Zero, Remont - przyp.aut.] były galeriami nie tyle podziemnymi, co zamkniętymi klubami, o tyle Galeria Fotograficzna była otwarta, i pod tą fotografią łatwiej było nową sztukę przemycić. Na to się nałożyło kilka czynników, to że fotografia bardzo

weszła w modę i była mocno związana ze sztuką, ale także i to, że Związek miał kompleksy i chciał tę sztukę do siebie przyciągnąć. W końcu jesteśmy jedynym krajem na świecie, gdzie istnieje słowo „fotografik”, nie „fotograf”... Dłubak działał wtedy w Związku, i oni byli nam przychylni, to ich trochę nobilitowało. „Słuchaj, tam jest taki pusty magazyn, zrobmy tam galerię”, mówi Dłubak, i zrobiliśmy. Na kierownika powołaliśmy Andrzeja Jórczaka, którego wzięliśmy z Remontu. Fizyk z wykształcenia, zdolny, bardzo ciekawy artysta. Po pewnym czasie zaczął się tam kręcić Marek Grygiel, też bardzo otwarty człowiek, i zaczął współpracować z Małą Galerią, i jak umarł Jórczak, to on to wszystko przejął. [...]

AM: A jaki był stosunek Remontu do Małej Galerii?

JŚ: Mała Galeria była oficjalna, otwarta dla publiczności, Związkowa itd., a Remont nie, bo to był w zasadzie klub studencki... [...]

AM: A jak wyglądały związki z Wrocławiem, Permafo i tak dalej?

JŚ: Działalność artystyczną we Wrocławiu na dobrą sprawę zainicjował Ludwiński kiedy założył swoją ‘Monę Lizę’, potem wyjechał stamtąd. Jak ja zacząłem działać z tymi różnymi ugrupowaniami, z tymi ludźmi, których poznałem w Nowej Rudzie, to związałem się też z Permafo Lachowiczów, no i byłem jeszcze w Radzie Artystycznej galerii Makarewicza w Bolesławcu. Później mocno związałem się z Galerią Sztuki Najnowszej, tam był Sosnowski, który jest teraz we Francji, Kuterowie, i Leszek Mrozek. Oni wszyscy wchodzili do grupy kontekstualnej i razem występowaliśmy jako taka polsko-kanadyjska grupa... [...]

AM: A jak wyglądały spotkania w Małej Galerii, Pan tam przez cały czas bywał?

JŚ: Tak, regularnie tam wystawiałem, i całe to grono bliskie sztuce kontekstualnej. W Małej Galerii w zasadzie chyba wszyscy wystawiali, bo i Dłubak, Bąkowski, Warsztat Formy Filmowej... Myśmy wtedy tworzyli taką jakby rodzinę. Oczywiście, nie obyło się bez drobnych sporów, jak to w rodzinie... W pewnym momencie ten ruch tak się rozwinął, że utworzono galerie w Białymstoku [Galeria Znak Janusza Szczuckiego - przyp.aut.] w Gdańsku [Galeria GN Leszka Brogowskiego - przyp.aut.], w Lublinie [Galeria Labirynt Andrzeja Mrocza - przyp.aut.] to wszystko to było jedno ogólnopolskie środowisko. Może nie dokładnie ci sami ludzie, ale ten sam krąg.

AM: To wszystko zaczęło się rozpadać po wprowadzeniu Stanu Wojennego - część ludzi wyjechała, część przestała tworzyć, zamknięto niektóre galerie... Jak to było?

JŚ: Środowisko zaczęło się rozpadać jeszcze wcześniej, bo byliśmy równocześnie atakowani z kilku stron. Byliśmy bardzo nie lubiani przez sztukę tradycyjną, co jest zrozumiałe, bo atakowaliśmy malarstwo, z drugiej strony przez tradycyjną awangardę, która chciała te zdobyte jeszcze przed wojną pozycje utrzymać, no i przez władze za tą samodzielność. Za dużo mieliśmy kontaktów zagranicznych. Byliśmy niewygodni, bo nie podporządkowaliśmy się. Pierwszy taki atak to był w Świnoujściu na konferencji, gdzie wpłacono gigantyczne pieniądze na honoraria i spili tych wszystkich 'filozofów', potem zamknęli galerię we Wrocławiu [Sztuki Najnowszej - przyp. aut], potem po wprowadzeniu Stanu Wojennego, utrzymała się tylko Mała Galeria i Labirynt w Lublinie. To były nasze oficjalne miejsca prezentacji, których nie bojkotowaliśmy... Jeszcze wcześniej rozpoczęła się taka rywalizacja, właściwie walka o własne interesy między grupą łódzką, a otoczeniem

Galerii Remont, bo Robakowski nie był w stanie oddać pierwszeństwa komukolwiek spoza Łodzi, w której zresztą też pojawiła się rywalizująca z nimi grupa Janiaka, z którą także współpracowałem... Inną sprawą jest to, że w pewnym momencie zaczęło się robić nudno, taki formalizm konceptualno-kontekstualny... Formuła szybko się wyczerpała i trzeba było pójść w kierunku społecznym. Bardzo na to namawiałem, ale u nas to nie bardzo chwytało - władzom to było nie na rękę, bo „społeczne”, to oni by widzieli najchętniej jakiś socrealizm, a to byłoby nie tyle społeczne, co propagandowe.

AM: A jak wyglądało życie artystyczne w Warszawie po wprowadzeniu Stanu Wojennego?

JŚ: Gajewski dostał od władz bilet w jedną stronę, Remont zamknięty, i myśmy nie mogli już tak aktywnie działać, może w Lublinie, u Mrocza, bo to było trochę na uboczu. Wtedy bardzo ważną rolę zaczęła odgrywać Łódź. Założyliśmy nawet „Stowarzyszenie Łódzkie” i pod tym hasłem prowadziliśmy taką nielegalną działalność przede wszystkim z Łodzią Kaliską, która też robiła wystawy w Małej Galerii. To cały czas był to jeden krąg...

AM: Pamięta Pan może jak wyglądało przejście Małej Galerii spod zarządu Andrzeja Jórczaka do Marka Grygla?

JŚ: Pamiętam, żona Jórczaka była Żydówką i jej rodzice zostali wypędzeni z kraju w 1968 roku, oni mieli ciężką sytuację materialną i zdecydowali się na wyjazd. Andrzej już wtedy chorował na schizofrenię i w końcu odebrał sobie życie, co w tej chorobie czasami się zdarza. Wtedy Marek, który już wtedy był drugą osobą po Andrzeju w sposób jak najbardziej naturalny przejął sprawy Galerii. [...]

AM: A jak było z tą Pana wystawą ze zdjęciami ze wsi? Wolność i ograniczenie...

JŚ: A tak, myśmy wtedy ze Szczuckim i dwoma innymi osobami pojechali, w ramach działalności grupy kontekstualnej. Takie działanie w kontekście rzeczywistości robiliśmy już wcześniej z Kuterami. Jeździliśmy między innymi na Kurpie, chcieliśmy wejść w te społeczności lokalne. Podobną akcję zrobiliśmy we współpracy z galerią „Znak” Szczuckiego. Pojechaliliśmy do wsi, która leżała na granicy ze Związkiem Radzieckim. Była to śmieszna sytuacja, bo ludzie mieszkający we wsi przedzielonej Bugiem byli nauczeni od lat nieufności do obcych. Były dwa cmentarze, prawosławny i katolicki, kościół i cerkiew, i miejscowi spotykali się dopiero w niedzielę w gospodzie, gdzie popijali wódeczkę. Można było wypić jeden kieliszek, więc stali w kolejce, pili, znów stali w kolejce i tak w kółko. Nie mieli żadnych powodów, żeby nam ufać. To była jesień i taka beznadziejność. Wziąłem aparat, postawiłem go przy oknie i z tego pokoju, gdzieśmy też co prawda popijali wódeczkę, 24 godziny fotografowałem co godzinę, a potem to opisałem. To była taka synteza polskiej beznadziei.

AM: Wiem, że Pan miał w Galerii także spotkania z publicznością przy okazji wernisaży, ale także prelekcje i spotkania w sprawie swoich książek, dyskusje, jak to wyglądało?

JŚ: Tak, takie spotkania były. Zawsze były jakieś wystawy i przy tej okazji spotykaliśmy się, książki też... Wtedy masę ludzi przychodziło. Teraz nie ma już takiej atmosfery, a wtedy siedziało się i dyskutowało nawet 5-6 godzin. Ja byłem straszna gaduła i takich spotkań miałem dużo, w całej Polsce. Towarzystwo, które przychodziło na takie

spotkania było nawet całkiem wykształcone, bo czytali Wittgensteina, Feyerabenda, wszystkich logików, Poppera i tak dalej, tam właśnie [Grzegorz - przyp.aut.] Kowalski przychodził i całe to towarzystwo, Wojciechowski Jasio, który jest teraz dyrektorem Instytutu, z Uniwersytetu przychodzili studenci, wtedy był bardzo dobry czas intelektualny dla Polski...

AM: Wtedy, to znaczy w latach 80-tych?

JŚ: Wtedy to już było dużo gorzej...

AM: Mi bardziej chodzi o spotkania w Małej Galerii...

JŚ: One były jak wszystkie inne, chociaż działy się głównie przy okazji wystaw. Po otwarciu wystawy, i zawsze było masę ludzi, było gęsto. Tylko, że tam nietrudno o to żeby było gęsto...

AM: Dobrze, na koniec może mi Pan powie jaki jest Pana stosunek do Galerii w ogóle? Co Pan o niej sądzi, o tym co tam się dzieje?

JŚ: Mała Galeria zawsze mi była bardzo bliska, i z wszystkimi kierownikami się przyjaźniłem, z Andrzejem i z Markiem, to było zawsze to samo grono ludzi. Bardzo cenię ich działalność. Marek może nawet teraz bardziej jest fotograficzny niż przedtem. W Małej Galerii całe to grono ludzi z którymi także i ja byłem związany tam właśnie wystawiało. W Warszawie, to przeważnie tam wystawiam, i z tego względu galeria jest mi szczególnie bliska i przyjazna. Teraz chyba też tam zrobię wystawę. Dobrze, że Galeria po wejściu do Centrum [CSW - przyp.aut.] nie straciła swojej samodzielności, bo Centrum chyba nie ma większego

wpływu na program Galerii. Jedyne co Markowi chyba narzucają, to żeby się trzymał tego nurtu fotograficznego...

AM: A co Pan zamierza tam teraz pokazać?

JŚ: Coś co się nazywa „Anomia”. To jest termin socjologiczny na taki stan społecznego niezrozumienia, bo uważam że świat się taki zrobił, że jeździmy, podróżujemy, rozmawiamy, ale tak naprawdę to z nikim nie dyskutujemy, nie jest to zbyt głębokie, nie ma powodów do dyskusji. Wszystko jest przyjazne i miłe, ale porozumienia bliższego to nie ma, i w związku z tym zrobiłem zdjęcia w barze w Calgary. Zdjęcia rozmawiających ludzi, i plansze na których były zapisane różne bzdury, które się mówi, na przykład jak spotkałem się z artystką kanadyjską i mówię: „Wiesz, to niesamowite, spotkaliśmy się po 20 latach!”, a ona mówi „Wiesz co, to niesamowite, po 20 latach znów się spotkaliśmy!”, i dalej „Niesamowite, nie uważacie?”

AM: Takie barowe sceny przywodzą mi na myśl to co Pan zrobił w Małej Galerii w 1994 roku...

JŚ: Tak, tam też był jakiś tekst i na ścianie wisały takie drobnomieszczańskie zdjęcia, a ja siedziałem przy stoliku i mówiłem o tym, że już jestem z powrotem...

### **Rozmowa z Krzysztofem Wojciechowskim, październik 2000**

Adam Mazur: Chciałbym, żebyś mi opowiedział o swoich związkach z Małą Galerią, w jakich okolicznościach i kiedy konkretnie spotkałeś Andrzeja Jórczaka?



Krzysztof Wojciechowski: Formalnie w samej Galerii jestem od 1990 roku, i moje związki z Galerią były innego rodzaju niż Marka [Grygla - przyp. aut.]. Ale to jest tak, że to można doskonale umiejscowić w czasie. Na jesieni 1968 roku zacząłem uczyć dzieci w szkole imienia Cervantesa, gdzie Andrzej [Jórczak - przyp. aut.] już uczył. Obaj uczyliśmy fizyki. Miałem wówczas taki okres, że znowu zacząłem wchodzić w fotografię.

AM: To było twoje „hobby”?

KW: Można tak powiedzieć. Już na przełomie szkoły podstawowej i liceum zacząłem się w to bawić, potem nie miałem czym robić zdjęć i potem dostałem aparat dosyć dobry jak na tamte czasy, to był 1967, i zacząłem coś robić pokazałem to Andrzejowi, okazało się, że on też coś robił, i tak to się zaczęło. Obaj zaczęliśmy się, że tak powiem, pobudzać do robienia tych rzeczy. W jakiś sposób wynikło to, że znaleźliśmy się w WTF-ie [Warszawskie Towarzystwo Fotograficzne - przyp. aut.], tam z kolei spotkaliśmy Elżbietę Tejchman, która pomogła wielu osobom pewne rzeczy zrozumieć. I myślę, że z nami było podobnie, może nawet ja bardziej niż Andrzej więcej jej zawdzięczam... I ona nas skontaktowała z Dłubakiem. To jest jedna ścieżka. Ona prowadziła jakieś spotkania, powstało pewne środowisko, były takie wieczory, gdzie ludzie pokazywali sobie zdjęcia z głosowaniami, które i kogo najlepsze. I tu jeszcze nałożyła się jedna rzecz, to był już 1969, był taki Paweł Łucki i myśmy robili przez miesiąc zdjęcia takiego przytułku dla zwierząt, który był na Polu Mokotowskim, w tym całym smrodzie i brudzie. Andrzej w jakiś sposób się przyłączył do tej wystawy z takimi swoimi pejzażami miejskimi. I już po wyjeździe Pawła, w grudniu 1969 roku, zrobiliśmy naszą „Wystawę Psów Rasowych” w WTF-ie i nam się tak udało zrobić, że ona od razu została pokazana w Galerii Prezentacje w Toruniu, która wówczas była jedyną pokazującą

fotografię artystyczną na stałe, z niewielkim katalogiem itd. Mam ten katalog. On przypomina nasze katalogi, też jest niewielki i kwadratowy. No, i to było właściwie takie wejście w już poważniejsze rzeczy, a później co jakiś czas chodziliśmy do Dłubaka, i były jakieś rozmowy. Dłubak miał pracownię na Waszyngtona, i my wpadaliśmy do niego co jakiś czas na kawę.

AM: We dwójkę z Jórczakiem?

KW: Tak, Paweł już wyjechał i to była zupełnie inna sytuacja. Jego nie było już na tej wystawie, chociaż był jednym z dwóch głównych autorów. W tym czasie poznaliśmy Henryka Gajewskiego, który prowadził galerię w „Remoncie”, i w tym momencie, to był chyba rok 1971, może wcześniej około 1970, powstało coś co zaczęło się nazywać „Grupą Remont”, i tam był Heniek, Andrzej, i ja. W zasadzie to było nas trzech, ale też zdarzało się, że więcej: Tomek Tuszko, Gosia Pieńkowska, Waldek Świtka. I to już było takie forum, gdzie mogliśmy prowadzić jakąś politykę wystawienniczą, wystawy były co miesiąc, zaproszenia w formacie A5, o dosyć głupim logo. I jednocześnie też różni ludzie tam pokazywali, były spotkania, performensy, ludzie z zagranicy. I myśmy dochodzili w jakiś sposób do Związku. Gdzieś tam byliśmy obecni, a to coś tam pokazaliśmy u Kwiatkowskiego w Elblągu... No i mieliśmy możliwość sami coś robić, a to była największa zasługa Heńka, to on animował to wszystko, sprawy organizacyjne itp. On rzeczywiście miał silne dążenie do bycia na bieżąco i śledzenia trendów... Była na przykład taka akcja jak spotkanie z Andy Warholem, i on nas podprowadził tym do końca, bo wszyscy myśleli, że on faktycznie przyjedzie. Cała „Warszawka” się zbiegła, było trochę reprodukcji pozawieszanych i oczywiście wszyscy byli bardzo zawiedzeni, a przy okazji okazało się, że jak Warhola nie ma, to nie ma o czym mówić, o ile pamiętam to nie znalazła się żadna osoba, która chciałaby o czymś porozmawiać, wszyscy czekali na sensację. Tak właściwie myśmy dotrwali do 1975 roku, kiedy to

weszliśmy we trzech do Związku [H.Gajewski, A.Jórczak, K.Wojciechowski - przyp. aut.]. W tym roku pojawił się też [Jan - przyp. aut.] Świdziński i zauroczył przede wszystkim Andrzeja, wciągnął go, bo on miał silne inklinacje intelektualne, filozofował, i wciągnął go do tego, co on wówczas nazywał sztuką kontekstualną. Ja przyznam się, że mnie to trochę odepchnęło, poza tym to się wówczas ożeniłem i siłą rzeczy mniej uczestniczyłem w tych działaniach. Rzeczywiście cały czas myśmy się spotykali i razem robili różne rzeczy, także zarobkowe. [...]

AM: A czy Dłubak aktywnie z wami działał w Remoncie?

KW: To znaczy on tam coś pokazywał, ale traktował to raczej tak jak to należało traktować, czyli że grupka studentów ma swoje miejsce, gdzie sobie coś robi...

AM: Po roku 1975 twoje związki z Remontem zaczęły się rozluźniać...

KW: Tak, i także moje związki przyjacielskie i towarzyskie zaczęły się rozluźniać. To wynikało z różnych przyczyn. Inna sprawa, że ten kierunek mnie wcale nie podniecał - kontekstualizm - to co robił Świdziński. To jest dziwne, bo po latach zacząłem bardzo cenić Świdzińskiego, i to nie za te jego teksty, które wydawały mi się nieznośne, ale za jego praktykę artystyczną, która jest mi bardzo bliska... Później znowu ześmy się do siebie zbliżyli, na pewno około 1979, 1980-81, na to nakładała się jeszcze choroba Andrzeja, ale i w nim samym dokonała się jakaś przemiana - to wyraźnie widać w takiej jego deklaracji, to Marek będzie wiedział na pewno w której, z której wynikło między innymi to, że on zrobił wystawę Dobsona [„Albo, albo” - przyp. aut.], która była *stricte* malarska i niefotograficzna. I on mówił, że ważna jest sztuka, żeby tego podziału nie ciągnąć dalej. Chciał skończyć z pewnym

dogmatem pokazywania tylko tego, co należy do pewnego zbioru. Mówił o tym, że czas rozszerzyć tę formułę. Myśmy się też zbliżyli do siebie osobiście. [...]

AM: Później utrzymywałeś kontakty z Galerią?

KW: Tak, wpadałem tutaj. To było miejsce, które skłaniało do tego. Później doszło do tego, że Andrzej przed swoim wyjazdem za granicę na stałe przepisał na mnie swoją pracownię na Żoliborzu.

AM: Kiedy poznałeś Marka Grygla?

KW: Myślę, że wtedy jak zaczął tu pracować. Ja bywałem tu na prawie każdej wystawie i zawsze byliśmy w kontakcie. [...]

AM: Jak wyglądały twoje kontakty z Galerią w latach 80-tych?

KW: Bywałem tu często i nawet robiłem zdjęcia na otwarciach. Kontakt z Galerią miałem cały czas. Oczywiście to wszystko było oparte na układach towarzyskich, wszyscy się tu znaliśmy... Miałem też wystawy w Galerii w tym czasie i później. Pierwszą w 1981 roku, na początku, „Przechodzień” nazywała się ta wystawa, potem było „Kilka zdjęć dla Andrzeja” - kilka osób zrobiło zdjęcia w hołdzie... Potem była powtórka z „Przechodnia”, już w nowych okolicznościach...

AM: A jak to było z twoim podjęciem pracy w Galerii?

KW: Ja nie znam okoliczności, ale wiem, że zbiegło się to w czasie z odejściem z Galerii Jacka [Malickiego - przyp.aut.], i z tym, że straciłem swoją dotychczasową pracę w Państwowej Dyspozycji Mocy, czy jak się to tam nazywało... To było w 1989 roku. A odejście Jacka związane było chyba z podjęciem współpracy Galerii z CSW. I jak się okazało, że jest okazja i wolne miejsce, to ja z tego skorzystałem. [...]

### **Nagranie z otwarcia wystawy Zbigniewa Dłubaka „Asymetria ‘94” - 1 marca 1994**

(Nagranie z kasy VHS z Małego Archiwum)<sup>306</sup>

Marek Grygiel: Chciałbym państwa serdecznie przywitać na wystawie Zbigniewa Dłubaka. Myślę, że nie trzeba nikomu z państwa przedstawiać autora, ale może się zdarzyć, że są osoby, które po raz pierwszy przyszły do Małej Galerii, więc tylko krótko powiem, że Zbigniew Dłubak jest jedną z najważniejszych postaci w fotografii artystycznej w Polsce. Dokonał przez wiele lat bardzo dużo. Oprócz swojej działalności artystycznej, tak znaczącej, tak ważnej, która w jakiś sposób odcisnęła się na twórczości wielu artystów w Polsce, pełnił również ważne funkcje, był między innymi Prezesem Związku Polskich Artystów Fotografików i brał przez wiele lat czynny udział w życiu artystycznym w kraju. Z początkiem lat osiemdziesiątych wyjechał, przez kilka lat go nie było, ale to w zasadzie była tylko chwila, bo już w 1988 roku myśmy tutaj zrobili jego wystawę indywidualną - wtedy jeszcze nie mógł do Polski przyjechać. Dwa lata temu przypomnieliśmy Zbigniewa Dłubaka dużą wystawą retrospektywną w Centrum Sztuki Współczesnej. Ponieważ Zbigniew Dłubak był u narodzin tej Galerii, właściwie był jedną z osób, które tę Galerię zakładały pod koniec lat 70-tych, wraz z już nieżyjącym Andrzejem Jórczakiem, jest nam szczególnie przyjemnie, że tych kontaktów

---

<sup>306</sup> Wypowiedź Zbigniewa Dłubaka publikowana na łamach *Fototapety*, nr 1 (13) 1994.

z Małą Galerią nie zerwał. Efektem tego jest między innymi ta wystawa. Bardzo dziękuję Zbyszku, że zechciałeś przyjechać i otworzyć tę wystawę.

Zbigniew Dłubak: To ja dziękuję, że zechciałeś zrobić mi wystawę. Proszę państwa pozwolę sobie powiedzieć kilka słów na temat Galerii przede wszystkim. Mała Galeria ma znakomitą tradycję wernisaży. Nie wiem jak to w tej chwili wygląda, bo bywam tu teraz rzadko, ale dawniej bywało tak, że wernisaż był jednocześnie rodzajem spotkania dyskusyjnego. Autor, albo zaproszeni krytycy wygłaszali referaty, a potem rozmawiało się o sztuce. Wydaje mi się, że do tej tradycji warto byłoby wrócić, dlatego, że w tej chwili brakuje refleksji nad problemami sztuki. Robi się wiele rzeczy, sztuka jest szalenie wielowątkowa, ale brakuje prób scalenia tego, jakiejś myśli generalnej, jakiegoś uporządkowania intelektualnego tego stanu, w jakim się sztuka znajduje. Ze względu na tę tradycję pozwolę sobie kilka słów powiedzieć o tym, co w tej chwili robię. Już widzę przerażone spojrzenia państwa, to będzie trwało bardzo krótko...

Ta wystawa ma dla mnie szczególne znaczenie, ponieważ zmieniła się jakość formalna tego co dotychczas robiłem, chociaż nie zmieniła się istota. Tak jak w innych dziedzinach sztuki, tak samo w fotografii są dwa bieguny. Jeden biegun dotyczy samej materii fotograficznej, to znaczy tego, co fotograf prezentuje publiczności, czy oglądającym do obejrzenia, zaakceptowania, zrozumienia. I druga strona tej sprawy polega na tym, że w tym co się prezentuje kryje się jeszcze coś takiego, co zaprezentować wprost się nie da. Wtedy można liczyć tylko na to, że odbiorca ma ten typ wrażliwości, który w jakiś sposób będzie w stanie skontaktować się z tym materialnym dziełem prezentowanym przez artystę. Tak też jest i w fotografii. Otóż wydaje mi się, że w tym co w tej chwili robię, a w każdym razie takie mam ambicje, te ukryte właściwości zostały bardziej ujawnione niż dotychczas. I jeżeli to w ogóle w fotografii jest możliwe one może łatwiej się zaprezentują odbiorcom i publiczności.

Poza tym ja uprawiam nie tylko fotografię. To jest bardzo istotne, bo ta wystawa ma charakter cząstkowy, jest to jeden fragment mojej pracy. Ja równolegle maluję, zresztą teraz niebawem będę miał w Łodzi wystawę fotografii i malarstwa - one są do siebie równoległe, i są jednocześnie wykonywane. Chodzi o to, że fotografia ma pewien specjalny obszar, na którym się może znaleźć właśnie jako fotografia. Nie musi naśladować niczego - jest po prostu czystą pracą aparatu fotograficznego, czystą pracą układu optycznego, pewnej geometrii przestrzennej. To staram się zachować. Natomiast malarstwo dysponuje zupełnie innymi środkami, chociaż też należy do dziedziny sztuk wizualnych, a więc odbieranych wzrokiem. W malarstwie też staram się wykorzystać możliwie w najczystszy możliwy sposób właściwości malarstwa samego. I teraz jeśli udaje mi się, a wydaje mi się, że czasami mi się udawało, i udaje się nadal, jeżeli udaje się te rzeczy gdzieś ponad właściwościami formalnymi, ponad zaletami formalnymi tych prac gdzieś zetknąć, to to jest właśnie możliwość wyjścia poza sam przedmiot, poza to co można bezpośrednio na ścianie powiesić, przekazać publiczności do oglądania. Taki jest sens mojej pracy. Teraz, jaki może być sens pokazania tej jednej nogi, tej jednej strony mojej pracy? Otóż widzę w tym pewien sens, dlatego że zarówno w malarstwie jak i w fotografii staram się, żeby środki wypowiedzi były jak najpełniejsze, żeby one mówiły za siebie, żeby nie odwoływały się do tej drugiej części, żeby fotografia nie liczyła na to, że wesprze się malarstwem i odwrotnie, malarstwo nie musi się wspierać na fotografii.

Tych kilka słów chciałem powiedzieć dla wyjaśnienia, i poza tym jeszcze dwa słowa o znaczeniu symbolicznym fotografii. Otóż tak jak każdy obraz fotografia również przedstawia „coś”. Na przykład malarstwo abstrakcyjne przedstawia samo siebie, a fotografia przedstawia jakieś przedmioty istniejące w rzeczywistości, ale oprócz tego i fotografia, i malarstwo zawierają pewną warstwę symboliczną, mówią nam coś takiego, czego się nie widzi bezpośrednio na samym obrazie. Właśnie ta wystawa dotyczy trochę tego tematu:

usymbolizować coś, co nie jest bezpośrednio pokazane, co bezpośrednio nie wynika z oglądu rzeczy, a jednak wynika z oglądu rzeczy, bo w końcu ten przedmiot przed aparatem się znajdował. Druga rzecz jest taka, że istnieje jeszcze pewien sposób techniczny, pewien sposób rozebrania fotografii w przestrzeni, i w związku z właściwościami optycznymi aparatu fotograficznego, i ten sposób, tę drogę zachowuję w ostatnim powiedzmy 15-leciu dosyć konsekwentnie. Tutaj też ta mała głębia ostrości, rozwianie drugiego planu zmienia zupełnie widok rzeczywistości, widzimy, że jest coś co zostało sfotografowane, ale właściwie tego nie widzimy, tylko ukazuje się już coś zupełnie innego. Dziękuję bardzo za wielką cierpliwość...

### **Marek Grygiel z katalogu wystawy „Kontakt” Zygmunta Rytki”**

Co stanowiło charakterze galerii, która istniejąc przez kilkanaście lat stara się utrzymać określony poziom artystyczny? Co zrobić, by przez te wszystkie lata nie zsunąć się w monotonię tych samych stylistyk, tych samych klimatów i uniknąć niebezpieczeństwa wyjałowienia ustanowionych na początku założeń programowych? Szczególnie wtedy, gdy ma się na koncie ponad 200 wystaw i gdy czas wydłuża dystans do początków obrosłych legendą. Odpowiedź nie jest prosta. Ale z całą pewnością pokusić się można o stwierdzenie, że czynnikiem warunkującym stały poziom prezentowanych propozycji jest ta sama grupa artystów, tworząca - jeśli to nie zabrzmie staroświecko - środowisko galerii. Zawsze znajdzie się też grupa stałych sympatyków tychże artystów, zaciekawiona ostatnimi rezultatami ich pracy i talentu. Ta konfrontacja rozciągnięta na lata umacnia sens istnienia galerii, która zdaje relację z przeobrażeń, zmian, wzlotów, a niekiedy upadków tej właśnie, związanej z galerią, grupy ludzi. Aby takie relacje mogły zaistnieć, potrzeba lat.

Twórczość ZYGMUNTA RYTKI wpisana jest bardzo silnie w MAŁĄ GALERIĘ w Warszawie, której pozostał wierny przez te kilkanaście lat. Wystawiał tu w miarę regularnie,



poddając pod osąd swoje najnowsze prace. Pozostał również wierny własnym wyborom estetycznym, swojemu rozumieniu fotografii, a właściwie rozumieniu sztuki.

Wystawa KONTAKT, efekt najnowszych poszukiwań artystycznych ZYGMUNTA RYTKI jest silnie osadzona w tradycji Galerii. Jest swoistą "ciągłością nieskończoności", a jednocześnie potwierdzeniem trafności wyborów dokonanych przed laty.

Marek Grygiel

### **Program i formy działalności Małej Galerii PSP-ZPAF**

/tekst informacji wygłoszonej na zebraniu Okręgu Warszawskiego/

Sprawy programu i formy działalności galerii wiążą się dla mnie z określonym rozumieniem sztuki i fotografii. Chciałbym więc na początku te moje rozumienie krótko przedstawić.

Fotografię pojmuję się często jako technikę służącą rejestracji rzeczy i zdarzeń. Tak pomyślana jest tylko i wyłącznie odbiciem świata i obojętnie jak jej użyjemy, odbiciem pozostanie. Jednakże, jako wytworzona sztucznie przez człowieka, fotografia zawsze znajduje się w związku z pytaniem o intencje, którymi kierowano się przy jej produkcji. W tym miejscu zaczyna się kulturowe znaczenie fotografii. Jeżeli intencją jest sztuka, to fotografia przestaje być świadectwem zjawisk i faktów, jednym słowem świata, a staje się świadectwem idei. Kiedyś jedną z takich idei była myśl, że sztuka ma ukazywać ludziom piękno. Ta idea i dzisiaj jest jeszcze w obiegu. Tylko czy jest ona jeszcze żywa, czy jest w stanie zapładniać nasze myślenie?

Jednym z celów działalności Małej Galerii jest prezentowanie twórczości tych artystów, którzy poszukują nowych idei sztuki. Jest to oczywiście pójście na ryzyko, że wśród wystaw znajdą się sprawy wątpliwe lub nie znajdujące powszechnego uznania, ale jak w każdych poszukiwaniach, takie ryzyko jest konieczne. Nie jest bowiem naszą intencją, i to

należy podkreślić, aby wystawy miały charakter domkniętych ekspozycji, skończonych dzieł sztuki czy nieodpartych propozycji artystycznych. Wręcz przeciwnie, chciałbym zwrócić uwagę na roboczy i dyskusyjny charakter naszej działalności.

Jest to ściśle związane z szybkozmienną sytuacją w sztuce i świadomością potrzeby ujawniania tej sytuacji na bieżąco. Kiedyś podobną rolę pełniły ogromne wystawy, takie jak „Fotografia subiektywna” lub „Fotografowie poszukujący”. Sądzę jednak, że pracująca w sposób ciągły galeria, lub system galerii lepiej się do tego celu nadaje. Poza tym na dużych, zespołowych wystawach poszczególne idee nie zawsze dają się odczytać w sposób czysty, ze względu na wzajemną ingerencję wielu propozycji autorskich opartych często na zupełnie odmiennym rozumieniu sztuki. W przeciwieństwie do tego, wystawy w Małej Galerii, chociażby ze względu na jej własną naturę, są w zasadzie wystawami jednego problemu i jednego autora.

Chciałbym również zwrócić uwagę, że działalność galerii bliżej jest związana ze współczesnym traktowaniem roli mediów w sztuce niż tradycyjnymi podziałami sztuki na poszczególne dyscypliny jak malarstwo, grafika, fotografia, itd. Dlatego też, jeśli wymaga tego koncepcja autorska, używane są inne media: zapis wideo, obraz, tekst.

Nie ograniczamy się wyłącznie do poszukiwań nowych idei, ale wystawiamy także prace, które w jakiś sposób poszerzają powszechnie uznane już pole zainteresowań fotografii. Przykładem tego może być wystawa „Barierka” Krzysztofa Pruszkowskiego.

Trudno jest omawiać charakter galerii w sytuacji, gdy jak podkreślałem, jest ona galerią roboczą. Ogólnie dałoby się powiedzieć, że interesuje nas raczej refleksja niż ekspresja. Bardziej szczegółowo o profilu mówią nasze wystawy czy też związki, jakie łączą Małą Galerię z innymi galeriami i ugrupowaniami twórczymi. Są to: galeria „gn” w Gdańsku, „Labirynt” i „Arcus” w Lublinie, „Znak” w Białymstoku, „Galeria Sztuki NajnowszejI i

„Foto-Medium-Art” we Wrocławiu, „Remont” w Warszawie, „Seminarium Warszawskie”.  
Jest to ruch o ogólnopolskim zasięgu. [...]

Andrzej Jórczak<sup>307</sup>

### **Marek Grygiel, Jerzy Busza i inni. Otwarcie wystawy „Kolekcja” - 8 grudnia 1987**

(Nagranie z kasety VHS z Małego Archiwum)

Marek Grygiel: Chcieliśmy tą wystawą uczcić 10-lecie Małej Galerii. Dokładna data: 10 październik 1977, galeria rozpoczęła wówczas swoją działalność wystawą Janusza Bąkowskiego „Kwadrat”, natomiast ta wystawa, którą państwo teraz oglądają, jej specjalny charakter polega na tym, że w maju tego roku zaprosiliśmy wszystkich autorów, którzy brali udział w działalności artystycznej Małej Galerii do wzięcia udziału w tej wystawie. To jest 100 osób, dokładnie równo 100 osób, z tego 3 osoby już nie żyją, do 3 nie udało się nam dotrzeć, i dostaliśmy pozytywną odpowiedź od 65 osób. Każda z tych osób nadesłała nam jedną pracę. Oczywiście, temat pracy był dowolny. Pozostawiliśmy to uznaniu autorów. Jedynym ograniczeniem był format. Chodziło o to, żeby prace nie były większe niż 30x40 cm. Oczywiście nie wszyscy się do tego zastosowali, i bardzo dobrze. Niemniej rzutuje to na ekspozycję, którą tutaj mamy, ten taki chaos i pewna przypadkowość jest jedynie wynikiem szczupłości miejsca, którym dysponujemy. Jest tu jedynie 30 metrów kwadratowych i 17 metrów bieżących... Co chciałbym powiedzieć, chyba to, że tej kolekcji nie zamkniemy, będziemy z każdej wystawy prosili autora o jedną pracę. Dodam jeszcze, że przez te 10 lat było tutaj 115 wystaw, oprócz tego szereg spotkań autorskich, pokazy slajdów, projekcje filmów video i tak dalej... Trochę się tu chwale, ale uważam, że jest to jedna z niewielu galerii w Polsce, która może się poszczycić ciągłością programową, bowiem galeria została

utworzona przez artystów związanych ze Zbigniewem Dłubakiem, a pierwszym kierownikiem artystycznym Małej Galerii był Andrzej Jórczak, który tragicznie zmarł w 1981 roku, zresztą większości z Państwa te fakty są znane. Tak sobie myślałem dzisiaj jak przygotowywaliśmy się do tej wystawy, że z reguły zawsze było tak, że jak ja tutaj stałem, to obok zawsze stał ktoś, kto był autorem danej wystawy, żeby tak stało się dzisiaj, to musiałoby stanąć tutaj te blisko sto osób, i myślę, że galeria by ich nie pomieściła. Niemniej im wszystkim chciałbym bardzo podziękować, i życzyć wszystkim dalszych dobrych wystaw. To tyle... Oczywiście zdjęcie grupowe zrobimy za chwilę, ale jeszcze nie skończyła się część oficjalna. Chciałbym prosić o zabranie głosu Jurka Buszę, znanego krytyka, którego uważam, zresztą nie tylko ja, za akuszerę galerii, bowiem był przy narodzinach tej galerii, i jej towarzyszył wiernie, krytykował, zgadzał się, nie zgadzał i tak dalej... Proszę bardzo o zabranie głosu...

Jerzy Busza: Tak jak Achilles był szybko nogi, tak ja jestem znany. Otóż myślę, że znany to był Kiepusza, od tego trzeba zacząć, natomiast ja rzeczywiście byłem, proszę Państwa, przy narodzinach tej galerii i może małą anegdotę Państwu opowiem. Nim tutaj ta galeria istniała, istniał tutaj punkt sprzedaży fotografii Związku, i ja tutaj pracowałem. Byłem czymś między piecem a referentem, między oknem i drzwiami. Oni tu handlowali koniami, zdjęciami pańienek za 65 złotych... Dzisiaj już nie pamiętam tych cen. Był to punkt sprzedażny po prostu. Był rok 1977 i sytuacja artystyczna w fotografii polskiej stwarzała sytuację, w której powinna była powstać taka galeria. Tak się szczęśliwie złożyło, że prezesem Związku został Zbigniew Dłubak [w rzeczywistości prezes ZPAF od 1979 roku - przyp.aut.], otóż on miał takie doświadczenia, i miał ze sobą grupę ludzi, między innymi Mariusza Łukawskiego, wspomnianego już najświętszej pamięci, naszego przeznaczonego kolegę Andrzeja Jórczaka, jeszcze parę innych osób. W każdym razie wytworzyła się taka sytuacja,

---

<sup>307</sup> Cyt. frag. z A.Jórczak *Program i formy działalności Małej Galerii PSP-ZPAF*. W: Biuletyn ZPAF nr 83,

że można było rozmawiać z panem dyrektorem Henrykiem Urbanowiczem. O tym panu to my sobie kiedy indziej porozmawiamy, w każdym razie był to bardzo słynny dyrektor PSP. Ten pan zrezygnował ze swojego punktu sprzedaży i tu zaczęła się galeria artystyczna. Ja ją witałem na łamach ówczesnej nieboszczki, świętej pamięci tygodnika „Kultura” bardzo entuzjastycznym artykułem... [słysząc w tle strzały z pistoletu, jeden po drugim, coraz bliżej, publiczność żywo na nie reaguje, na miejsce przybywa Łódź Kaliska, śmiech na sali] ...Witamy cię Marku, witamy cię bardzo serdecznie Marku! ...Potem próbowałem towarzyszyć jako krytyk tej galerii. Były momenty dobre i były momenty złe. Jako dobre, jako fantastyczne wspominam, że w końcu lat 70-tych tu wytworzyła się naprawdę fenomenalna atmosfera i chcę powiedzieć, że ubolewam ogromnie, że nas starych bywalców, którzy w październiku 77 roku tu byli na pierwszej wystawie jest zaledwie kilka osób. Ja nie będę pokazywał palcem, ale potem dokoptowaliśmy innych członków i było bardzo miło... Potem jak Państwo pamiętacie była feeria Solidarności, a potem był ten okropny Stan Wojenny, i pewnego dnia wszyscy jak zbite psy przyszliśmy tu spojrzeć sobie w oczy i powiedzieć sobie, co jeszcze mamy do powiedzenia. Wtedy, kiedy było tak ciężko i niedobrze, kiedy każdy siebie podejrzewał o „rosyjskiego człowieka” wyhodowanego w sobie, otóż wtedy jakoś potrafiliśmy podolać, coś robić, gdzieś być, zaistnieć sobą, i to było fantastyczne. Sytuacja sztuki jest makabryczna, sytuacja tej galerii jest koszmarna, tylko dlatego, że my jesteśmy apatyczni, bo taka jest sytuacja. Podlegamy takiemu okrutnemu ciśnieniu. Myślę, że to jest wentyl i trzeba mieć świadomość, że jest to wentyl. To jest bardzo potężny wentyl i kto wie czy on nas nie przerośnie, czy my mu podolamy... To tyle co mogę powiedzieć. Dziękuję bardzo... [...]

## Zaproszenie na „Aukcję” Adama Rzepeckiego i Jacka Kryszkowskiego

[awers] Adam Rzepecki, Jacek Kryszkowski, Mała Galeria uprzejmie jak i nie, ogłaszają aukcję stulecia na której: **Pozbędziemy się dzieł sztuki światowej i rodzimej jakie** znajdują się w naszym zasięgu, dnia 22.04.1985 o godz.18, Warszawa Plac Zamkowy 8

[rewers] PRZYPOMINAMY O POBRANIU ZE SOBĄ GOTÓWKI JAK I DUŻYCH TOREB, ORAZ ZNAJOMYCH I KOLEKCJONERÓW

DZIEŁA W POSTACI: obrazów, grafik, rekwizytów performance, obiektów, fotografii, zestawów katalogów, rzeźb, rysunków, maszyn czy urządzeń, filmów, książek, plakatów, rękopisów, przedmiotów, /również gotowych/, projektów, kostiumów, taśm czy przedmiotów nieokreślonych, POCHODZĄ NIEMAL WYŁĄCZCIE Z MOJEGO MIESZKANIA. Cena wywoławcza każdego z nich /500 zł/, z pewnością nie odpowiada ich wartości rynkowej, ale to już pozostawiam artystom i kolekcjonerom. Dzieła znalazły się w moim posiadaniu wyłącznie drogą upartych darowizn umyślnego pozostawienia, zgubienia czy kradzieży. Doświadczenia jak i oczekiwania Jałcie czerpię z kultury ZRZUTY i wrodzona tolerancja nakazują mi ani nie niszczyć, ani nie przechowywać tych dzieł /jak i unikać ich gromadzenia w przyszłości/. Chcę, aby wróciły do tych, którym ich posiadanie i produkowanie zapewnia osiągnięcie szczęścia człowieczego. LICYTOWANE DZIEŁA POZOSTAWILI MI, DAROWALI BĄDŹ NAGLE UTRACILI:

Aumer, Czartoryska, Ciecierski, Ciba, Ciesielski, Czajkowski; Działowski, Dłużniewski, Dederko, Dobkowski, Dłubaka niestety brak, Dudek-Durer, Dóbrzyński, Freisler, Grzyb, GrosPierre, Gajewski, Gierowski, Honory, Hasse, Janiak i zespół produkcyjny, Józwiak, Jurkiewicz, Jung, Kowalska, Kostołowski, Kołodrubiec,, Kwiek-Kulik oraz brat, Kwietniewski-Ropiecki, Kuterowie, Konart, artyści anonimowi, Kamok, Kamoji, Kobzdej, Kowalski, Konieczny, Kępińska, Kozłowski, Krukowski, Korzeb, Kantor i

Janiccy, Krasiński z opiekunem Stażewskim, Kłępka, Lemke, Lachowicz i.Lach Ludwiński. Ławrynowicz, Łuczko, Morawski, Mikołajczyk, Matuszewski, Mroczek, Makarewicz, Murak, Modzelewski, Michlewski, Małysa, Malicki, Borowski, Młodożeniec, Nowakowski, Olek, Onuch, Osiński, Olkiewicz, Płotnicka, Partum, Partumowa, Piotrowski, Porębski, Piegza, Przyjemski, Pierzgalski, Ptaszkowska, Połom, Petasz, Potocka, Robakowski, Rypson, Rytka, Różycki, Świdziński, Snopkiewicz, Szajna, Szczerek, Sapija, Sosnowski, Soliński, Stanisławski, Skrodzki, Sztabiński, Sikorski, Świetlik, Singer, Kaja z Solińskim, Schulz, Staniszewski Trelński, Turowski, Trzeciakowski, Truszkowski, Urbański, Wnuk, Wajda Winiarski, Warpechowski, Waško, Wojciechowski, Wodiczko, Woźniak, Zagrodzki, Zarębski, Wiśniewski, Zarzycka,. Zygier, Duchamps [sic!-przyp.am], Zagórska, Nikifor oraz Love, Samosionek, Janssen, Gostomski, Christo, Cavelini, Buren, o nas pomyśli Kosuth, Dibbets, Weiner, Brogowski, Kovacs, Lewitt. trochę Włochów, Kaprow, nieodzowny Beyus, Warhol, Stella, no i cała kupa Japończyków których wypisywać już mi się nie chce jak i wielu innych...

AUKCJĘ poprowadzi mój niezbyt stary kumpel, Adam Izaak Rzepecki, z zamiłowania wędkarz i /-/. Z nim to właśnie stosownie rozdysponujemy zgromadzonym funduszem, wspierając kulturę ZRZUTY /jak i jej nowe pismo p.n HALO HALOO/

Dzieła, które nie ulegną sprzedaży zostaną zniszczone, aby przypadkiem nie zasiliły sztuki bez wiedzy organizatorów i nie wywołały środowiskowych zawiści tudzież zazdrości czy awantur. Organizatorzy zastrzegają sobie prawo wycofania z aukcji tych dzieł, które przez swą atrakcyjność mogą być szczególnie groźne społecznie. Korzystając z okazji, pragnę pozdrowić rodzinę Rzepeckiego jak i podziękować Markowi Gryglowi za udzielenie nam gościny w ramach wypoczynku od sztuki.

J.Kryszkowski

## **„Apel!” Józefa Robakowskiego z dnia 20 kwietnia 1989 roku**

### APEL!

Związek polskich. Artystów Fotografików, to firma pojemna, mieści w sobie wszystkich FOTOGRAFIKÓW i FOTOGRAFÓW. Dylematem tego stowarzyszenia jest fakt, że jednym, chodzi o rzeczywistą pracę artystyczną a innym o pieniądze. Jak się okazało w 150 rocznicę wynalezienia fotografii nie można dalej tych dwóch racji pogodzić w wyniku czego Plenum ZPAF postanowiło zamknąć działalność MAŁEJ GALERII. Ta wzorowo prowadzona przez historyka sztuki Marka Grygla placówka szczycąca się w ubiegłym roku 100-tną wystawą, dużym sumiennie prowadzonym archiwum, kontaktami zagranicznymi i wyśmienitą opinią artystów i specjalistów zostaje zlikwidowana. Widocznie nie są Związkowi potrzebne postawy poszukujące i twórcze powodujące pewnie swoją pasją jakieś niepotrzebne kłopoty i zamieszanie. Zastanówcie się panowie raz jeszcze, bowiem zapadła decyzja fatalna świadcząca o głębokim kryzysie ZPAF jako instytucji, Likwidując MAŁĄ, GALERIĘ, traciecie nie tylko dobrze funkcjonującą placówkę, ale nasze serca i przekonanie, że jesteście coś warci,

Józef Robakowski



Jerzy Busza  
ul. Osiedlowa 24 m.48  
26-600 Radom

25 10.1.89

Radom: 1989, 04, 25.

L. dz. 528/89

888 - 05 -

Zarząd Główny i Rada Artystyczna  
Związku Polskich Artystów Fotografików  
w Warszawie

Dotarła właśnie do mnie wiadomość, że ZG ZPAF raczej beztrąsko urzęduje sobie bezlitosne kpiny z - było nie było - "życia artystycznego" środowiska sztuki-fotografii, o którym to "życiu artystycznym" mniemałem, iż pozostaje nadal w centrum Waszej, Panie, Panowie, uwagi. Dowiedziałem się bowiem, że MAŁA GALERIA przestała istnieć, albowiem MAŁA GALERIA w biurze Okręgu Warszawskiego nie jest MAŁĄ GALERIA, na tej samej zasadzie, na jakiej scena Filharmonii Narodowej przestaje być sobą w chwili zainstalowania na jej deskach biura stowarzyszenia muzyków etc. Pojmują to nawet niezbyt rozgarnięte dzieci, nie wspominając już o specjalistach od "dokwaterowań"...

Już raz, w czasie stanu wojennego napisałem do Państwa uprzejmy list tłumacząc Państwu jaki jest sens tej instytucji, kulturotwórcza ranga i artystyczna pozycja a wreszcie dorobek. Wówczas, to jest w czasie ogólnonarodowego szoku aberracyjne decyzje likwidatorskie, aczkolwiek nikomu nie przynosiły szacunku, to przynajmniej dawały się jeszcze jakoś usprawiedliwić, - niepewnością jutra, poziomem strachu etc. Dzisiaj nie znajduję dla tej decyzji żadnego usprawiedliwienia poza złą wolą, bo czym mam objaśniać dewastację środowiska artystycznego, które: po pierwsze jest w ogóle kojarzone ze ZPAF, po drugie powołało do istnienia MAŁĄ GALERIE a po trzecie stworzyło jej prestiż, również w zagranicznych środowiskach artystycznych, co - zaiste - ZPAF nie ujmuje splendorów.

Tym razem daruję sobie bardziej szczegółowe objaśnianie Państwa o moim stosunku do decyzji likwidacji MAŁEJ GALERII. Uczynię to oczywiście publicznie.

W każdym razie, na moją dyskrecję proszę nie liczyć.

Jerzy Busza

P.S. Ponieważ macie Państwo bogate doświadczenia w pisaniu własnej kroniki, co parę lat od początku, to przynajmniej zatroszczcie się profesjonalnie o archiwum MAŁEJ GALERII, bodaj najbardziej kompetentne z kilku istniejących.

L. skł. 503/84  
28/04/89

Józef Kobakowski  
al. Mickiewicza 19/29  
90-307 Łódź, t. 363092

25  
Prezydent  
K.K.  
10.04.89

Łódź 20 kwietnia 1989

(11)

Apel !

Związek Polskich Artystów Fotografików, to firma pojemna, mieści w sobie wszystkich FOTOGRAFIKÓW i FOTOGRAFÓW. Dylematem tego stowarzyszenia jest fakt, że jednym chodzi o rzeczywistą pracę artystyczną a innym o pieniądze. Jak się okazało w 150 rocznicę wynalezienia fotografii nie można dalej tych dwóch racji pogodzić w wyniku czego Plenum ZPAF postanowiło zamknąć działalność MAŁEJ GALERII. Ta wzorowo prowadzona przez historyka sztuki marka Grygla placówka szczycąca się w ubiegłym roku 100-tną wystawą, dużym sumiennie prowadzonym archiwum, kontaktami zagranicznymi i wysmienitą opinią artystów i specjalistów zostaje zlikwidowana. Widocznie nie są Związkowi potrzebna postawy poszukujące i twórcze powodujące pewnie swoją pasją jakies niepotrzebne kłopoty i zamieszanie. Zastanówcie się Panowie raz jeszcze, bowiem zapadła decyzja fatalna świadcząca o głębokim kryzysie ZPAF jako instytucji. Likwidując MAŁĄ GALERIĘ tracicie nie tylko dobrze funkcjonującą placówkę, ale nasze serca i przekonanie, że jesteście coś warci.

Józef Kobakowski

J. Kobakowski

Proszę o wyrażenie swego zdania:

Wielokrotnie na zebraniach Prezydium, a także na ostatnim Plenum, protestowałam zdecydowanie przeciw zamianom oddania Małej Galerii Olszowi Warszawa. Na ostatnim Plenum decyzja taka jednak zapadła (minimalna większość głosów, przy wielu wstrzymanych się, ja głosowałam - przeciw). Olsz Warszawa wstawił swego Prezesa twierdząc, że nie w programie działalności Małej Galerii nie ulegnie zmianie. Jest to oczywiście niemożliwe - w olszu Wuski zbyt wiele jest zdecydowanych uwagów tej Galerii. Mniejsze archiwum, rajony, parnery i dokumenty Olszu Warszawskiego. Biorąc w uwagę nie wyprze sztuki... Na dołatkach w tym to odbywa się pod

adresat: Prezes ZPAF p. Paweł Piersciński, Pl. Zamkowy 8, 00-277 WARSZAWA

nieobecności Marka Grogala, co jest nieeleganckie i nie-  
lojalne. Jest on bowiem jedynym pracownikiem WPAF z  
prowchowskiego zarobku. Samodzielnym i oddanym sprawom  
Galein. Narzekamy na brach takich ludzi, a jeśli ich mamy,  
traktujemy ich w taki właśnie sposób. To bardzo marnie  
i szkodliwie. Ta decyzja Plenum rezygnacji jest kolejnym  
dowodem głębokiego kryzysu naszego związku. Być może  
nie należy się dłużej oszukiwać, że stanowimy jakiś jednolity  
interesy są różne i całkowitemu sprzeczne. I zbliża się być  
może moment rozłamów między, rozłamów nieuchronnego.

Artysta bowiem tworzy, ponieważ musi, taki jest ich  
wewnętrzny imperatyw. Natomiast "profesjonalistów" chce  
propaganda zarabiania fotografiami. Interesy i potrzeby  
tych dwóch grup są sprzeczne.

Jestem przekonana, że bardzo szybko stanie się  
że Oluf Havnowski zniszczy Marka Galein. Głosowałam  
zanim powiedziałam o oddaniu Marka Galein O/W - ale  
czuję się zupełnie bezpieczna w tej sprawie. Wiśniewski chce  
inaczej - ale to oznacza, dla mnie osobiście, że wkrótce  
moim czuję niepokój z tą wiśniewskim.

(2)

Anna Bichnerová

Sekretar Prac. 26.

(pamiętam za charakterystyczny styl -  
pamiętam ze szpitalnego łóżka, utwarty dzień po operacji)

Antoni Mikołajczyk  
 Łagiewnicka 80/98/371a  
 91-456 Łódź  
 Art. plastyk, Fotografik

Związek Polskich  
 Artystów Fotografików

List otwarty

14

Są w życiu narodu polskiego decyzje, które jeszcze po wielu latach są powodem do uczucia wstydu i zażenowania dla przyszłych pokoleń. Znamy wszyscy do dziś przynoszącą wstyd kulturze polskiej decyzję byłego ministra W. Sokorskiego, usunięcia z łódzkiej uczelni plastycznej Władysława Strzemińskiego, jednego z najwybitniejszych osobowości sztuki polskiej tego stulecia. Odbywało się to w imię wyższych racji.

ZPAF pomimo, że ma w swoim szyldzie słowo ART, od lat boryka się ze znalezieniem właściwej formuły swej tożsamości.

Problem ten istnieje i osobiście go poznałem od początku lat 70-tych, wystawy fotografii poszukującej, która obiegła prawie cały świat będąc polskim oryginalnym wkładem do światowej sztuki fotograficznej, w Polsce nie doczekała się nawet najskromniejszego katalogu. Podobny sposób podejścia do fotografii można było także zauważyć na skandalicznej wręcz dla mnie wystawie z okazji 40-lecia ZPAF w 1987 roku w Zachęcie, gdzie nie wiadomo było co bardziej podziwiać nonszalancję, dyletanctwo czy brak odpowiedzialności osób decydujących o kształcie wystawy.

Na domiar złego dowiadujemy się, że na jedyną galerię fotograficzną o ustalonym profilu i renomie artystycznej, znaną w całym świecie, grupa fotografów czyni zamach, stawiając wyżej swoje małe, partykularne interesy od może nie zawsze dla nich zrozumiałej, ale faktycznie istniejącej artystycznej kilkuletniej pracy grona artystów i prowadzącego galerię Małą ZPAF, Marka Grygiela.

Obserwując od lat działalność niektórych kolegów w ZPAF odnoszę czasem wrażenie, że najważniejszym dla nich celem jest otrzymanie medalu, tytułu excellence, magnificence etc., zapominając o tym, że dla artysty sztuka nie jest dekoracją życia ale jego sensem.

Obyśmy nie musieli wspominać po latach odpowiedzialnych za zniszczenie tej galerii z takim samym uczuciem, jakim dzisiaj obdzielamy wyżej wspomnianego byłego ministra, który teraz publicznie bije się w piersi. Ale jest już niestety za późno.

Antoni Mikołajczyk  
*A. Mikołajczyk*

Szanowny Panie,

przeinformowano mnie, że Piernom  
z PAF ustanowił zarządca Macej Goleń. Przewidz  
goleńka powołana jest w sposób o. intermisyjny i  
guzi walis kompetentne, a zgodnie z prawem  
mnie obywat. intermisyjnym wykus to z całego  
prekmaniem i z prawa winna być powołani  
rozpatrzona. Bedy Panu zobowiązany za podzi  
-lenie się ze mną argumentami, które zdecydowały  
zarząd do podjęcia takiej decyzji. Być może  
nie znamie mi się jakieś istotne metostates  
Macej Goleń.

W-a

2/√  
-/89

z wyrazami szacunku  
Ryszard Morawski  
ul. Waszyngtońska 20m.21  
03910 Warszawa

Janusz Szczucki  
Białystok  
ul. Wąska 6 m 55

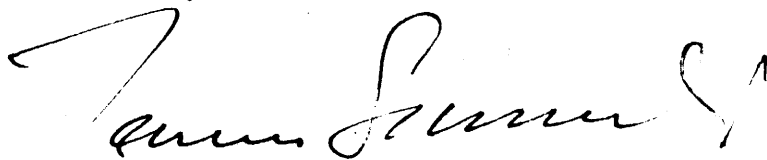
Białystok, 1989.06.14

Zarząd Główny  
Związku Polskich  
Artystów Fotografików  
W A R S Z A W A  
Plac Zamkowy 8

P R O T E S T

Niniejszym protestuję przeciwko niedopuszczalnej w wystawnictwie i prawie autorskim praktyce pozwalającej na zlikwidowanie w dniu 10 maja br. mojej wystawy pn. "Wspólne zdjęcia" eksponowanej w Małej Galerii ZPAF w Warszawie bez uprzedniego porozumienia ze mną - tzn. jej autorem. Termin zamknięcia wystawy został uprzednio ustalony z kierownictwem i Radą Programową Małej Galerii i tylko data 27 maja br. była dla obu stron wiążąca.

Domagam się ujawnienia osób personalnie odpowiedzialnych za zaistniałą sytuację, wyjaśnienia i uzasadnienia tych - jak mierniam - szczególnie ważnych powodów, dla których nie liczy się wysiłek autora, nie respektowane jest prawo autorskie, trud organizatorów, a potencjalnym zwiedzającym odbiera się prawo obejrzenia wystawy, co w konsekwencji naraża dobrą opinię i podważa autorytet jakim cieszy się Mała Galeria ZPAF w środowiskach twórczych i gronie swoich odbiorców.



Do wiadomości:

- Rada Artystyczna ZPAF
- ~~Mała Galeria ZPAF~~
- Okręg Północno-wschodni ZPAF

Pan Paweł Pierściński  
Prezes ZG ZPAF  
Pl. Zamkowy 8  
00-277 Warszawa

Odpowiadając na apel Józefa Robakowskiego w sprawie projektowanego zamknięcia Małej Galerii w Warszawie pragnę wyrazić swe zdanie. Nie trzeba nikogo przekonywać, aby stwierdzić, że Mała Galeria jest jedną z najbardziej prężnych i renomowanych galerii w Polsce. Jej zamknięcie potwierdziłoby smutny, lecz prawdziwy fakt, że ZPAF stał się cechem rzemieślników - technologów, dla których sprawy fotografii artystycznej są czymś mało istotnym czy nawet zupełnie obcym. Konieczne wydaje mi się kontynuowanie programu wypracowanego przez Andrzeja Jórczaka, rozwijanego do chwili obecnej przez Marka Grygla, ponieważ tylko to może zapewnić dalszy prestiż i wysoki poziom prezentowanych wystaw. W Małej Galerii odbyło się wiele znaczących wystaw, które na trwałe zapisały się w annałach historii fotografii i historii sztuki, czego nie można powiedzieć np. o Starej Galerii ZPAF-u. Decyzja zamknięcia, bądź ograniczenia dalszej działalności Małej Galerii potwierdzi głęboki kryzys ZPAF-u, odbywający się w pozorowanym, ale bardzo hucznym jubileuszu 150 rocznicy wynalezienia fotografii. Świadczy o tym także fakt, że wielu wybitnych fotografów (K.Gierałtowski, M.Wieczorkowski, E.Ciołek), artystów (A.Rzepecki, M.Janiak), młodych zdolnych (A.J.Lech, T.Sobecki) nie może się dostać do ZPAF-u.

Z poważaniem

Krzysztof Jurecki

Józef Robakowski  
Al. Mickiewicza 19/29  
90-307 Łódź, t. 363092

Dotk. 528/89

1989 - 10.11.89; Apel!

25 Pierzdy  
10.11.89

Łódź 20 kwietnia 1989

(4)

Związek Polskich Artystów Fotografików, to firma pojemna, mieści w sobie wszystkich FOTOGRAFIKÓW i FOTOGRAFÓW. Dylematem tego stowarzyszenia jest fakt, że jednym chodzi o rzeczywistą pracę artystyczną a innym o pieniądze. Jak się okazało w 150 rocznicę wynalezienia fotografii nie można dalej tych dwóch racji pogodzić w wyniku czego Plenum ZPAF postanowiło zamknąć działalność MAŁEJ GALERII. Ta wzorowo prowadzona przez historyka sztuki Marka Grygla placówka szczycąca się w ubiegłym roku 100-tną wystawą, dużym sumiennie prowadzonym archiwum, kontaktami zagranicznymi i wysmienitą opinią artystów i specjalistów zostaje zlikwidowana. Widocznie nie są Związko- wi potrzebna postawy poszukujące i twórcze powodujące pewnie swoją pasją jakieś niepotrzebne kłopoty i zamieszanie. Zastanówcie się Panowie raz jeszcze, bowiem zapadła decyzja fatalna świadcząca o głębokim kryzysie ZPAF jako instytucji. Likwidując MAŁĄ GALERIĘ tracicie nie tylko dobrze funkcyj- nującą placówkę, ale nasze serca i przekonanie, że jesteście coś warci.

Józef Robakowski

*(signature)*

Proszę o wyrażenie swego zdania:

Szanowny Panie Prezese,  
W pełni solidaryzuję się ze środowiskowymi opiniami, wy-  
rażającymi protest przeciw likwidacji Małej Galerii. Jest to  
placówka unikalna - w skali europejskiej - o tak oryginalnym,  
detekku i tak wyjątkowym, w historii najnowszej sztuki polskiej,  
w tym samym, artystycznym obszarze, że ze wszelkimi zasługuje ona  
na finansowe wsparcie, a nie na zamknięcie z przyczyn ekono-  
micznych. Stawiam ona wrenty najlepszą wizytówkę działalności  
ZPAF i w trosce o swoje dobre imię Związek powinien obywać  
Małą Galerię szczególną opieką zamiast próżno podejmować pry-  
wację mu z tego stanow decyzyj zamknięcia tak ważnego ośrodka  
życia artystycznego w Polsce.

Bożenna Skłodowska

Warszawa, 8.05.1989

Adresat: Prezes ZPAF p. Paweł Pierściński, Pl. Zamkowy 8, 00-277 WARSZAWA



Józef Robakowski  
Al. Mickiewicza 19/29  
90-307 Łódź, t. 363092

Łódź 20 kwietnia 1989

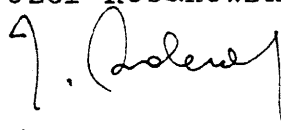
7

25 Pierzycki  
10. IV. 89

Apel !  
1988 -35- 3

Związek Polskich Artystów Fotografików, to firma pojemna, mieści w sobie wszystkich FOTOGRAFIKÓW i FOTOGRAFÓW. Dylematem tego stowarzyszenia jest fakt, że jednym chodzi o rzeczywistą pracę artystyczną a innym o pieniądze. Jak się okazało w 150 rocznicę wynalezienia fotografii nie można dalej tych dwóch racji pogodzić w wyniku czego Plenum ZPAF postanowiło zamknąć działalność MAŁEJ GALERII. Ta wzorowo prowadzona przez historyka sztuki Marka Grygla placówka szczycąca się w ubiegłym roku 100-tną wystawą, dużym sumiennie prowadzonym archiwum, kontaktami zagranicznymi i wysmienitą opinią artystów i specjalistów zostaje zlikwidowana. Widocznie nie są Związko- wi potrzebne postawy poszukujące i twórcze powodujące pewnie swoją pasją jakieś niepotrzebne kłopoty i zamieszanie. Zastanówcie się Panowie raz je- szcze, bowiem zapadła decyzja fatalna świadcząca o głębokim kryzysie ZPAF jako instytucji. Likwidując MAŁĄ GALERIĘ, tracicie nie tylko dobrze funkcyj- nującą placówkę, ale nasze serca i przekonanie, że jesteście coś warci.

Józef Robakowski



Proszę o wyrażenie swego zdania:

Nie mogę nie podzielić opinii Józefa Robakowskiego. Chciałbym przypomnieć że Mała Galeria powstała w miejscu nieużywanego pomieszczenia -magazynu z inicjatywy ówczesnego prezesa Z. Dłubaka. Jej ambitnym celem było włą- czenie fotografii w nurt bieżących problemów sztuki, wykazanie kreatywnej roli jaką w nim odgrywa fotografia. Ten wysiłek przyczynił się do wzmoc- nienia pozycji sztuki polskiej jak i do nobilitacji zawodu fotografa i związku. Nie byłoby dobrze gdyby fotografia została odizolowana od sztuki. W takim wypadku traci sens dalsze używanie terminu fotografik nieznanego w innych krajach gdzie mówi się o fotografach i o artystach używających medium fotografii w zależności od potrzeby. Złe stanie się gdy działalność Małej Galerii przejmą inne galerie niezwiązane z ze ZPAF, a związek utraci swą artystyczną legitymację, stając się związkiem zawodowych fotografów.

Jan Świdziński

adresat: Prezes ZPAF p. Paweł Piersciński, Pl. Zamkowy 8, 00-277 WARSZAWA

L. obk. 515/84

WARSZAWA, ul. DŁUGA 26  
Warszawa, 26 kwietnia  
1989

Pan

Rafał Piernicki

Prezes ZPAF

Pl. Zamkowy 8

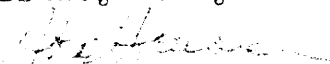
00-277 Warszawa25  
10.4.89Pierwsi  
A.I.C.A.

(8)

Zaalarmowana wiadomością o zamiarze likwidacji Pałej Galerii ZPAF - Sekcja Polska AICA wyraża stanowczy sprzeciw wobec tej decyzji. Przez dziesięciolecie obserwuje się w całej Polsce niepokojące zjawisko, polegające na zakłócaniu działań ocenianych jako pozytywne - także w sferze życia artystycznego. Pała Galeria przez kilka lat swego istnienia zdołała wpisać się do obiegu artystycznego i utworzyć własną, wartościową tradycję, polegającą na prezentacji sztuki z porażką fotografii lub też fotografii w jej nietradycyjnym sensie. Nazwa galerii stała się znana nie tylko w Polsce, lecz w wielu innych krajach - stała się więc ona ośrodkiem wymiany informacji z tej dziedziny. Doprawdy, panie Prezesie, łatwiej jest zburzyć niż zbudować - i czy naprawdę możemy sobie pozwolić na niszczenie czegośkolwiek, nawet jeśli będzie to kilkuletnia tradycja stworzona w niewielkiej przestrzeni Pałej Galerii?

W oczekiwaniu na odpowiedź, a przede wszystkim na zmianę tej decyzji, pozostajemy z koleżeńskim pozdrowieniem -

W imieniu Polskiej Sekcji AICA

  
/Anda Rottenberg/

Przewodnicząca Sekcji

Do wiadomości: Józef Robakowski, Łódź, Al. Mickiewicza 19/29

**Zofia Kulik: Performance z cyklu „Wizualne Idiomy Socwiczka”<sup>308</sup>**

Mała Galeria ZPAF, Warszawa, 23 maj 1989 r.

Kompozycja przygotowana do performance — na wprost wejścia do galerii.

Początek akcji. Leżę na trotuarze.

Mężczyzna umocowuje moje włosy w dwie listwy, które zśrubowuje.

„Wchodzę” w kompozycję i .....

..., „wiosłuję” trzymanym w rękach łopato-szpicem\*, obracając się z lewa w prawo, z prawa w lewo, na zakręcie lekko uginając kolana, a wtedy moja twarz każdorazowo odsłania się zza czerwonej zasłony, gdyż moje włosy poprzez system sznurków podnoszą ją i opuszczają. Trwa to kilka minut: moje obroty + podnoszenie i opadanie czerwonej zasłony (w kształcie niepełnej ramy).

Z lewej strony zbliża się jakaś kobieta. (Widzowie długo nie zwracają na nią uwagi). Staje naprzeciwko mnie. W rękach trzyma siatki z zakupami. Ja nieruchomieję. Stoimy na wprost siebie ok. 1 minuty:

ja — element sztucznej kompozycji,

ona — z siatkami.

Po minucie kobieta stawia te siatki na chodniku, wyjmując z torby nożyczki, odcina mi włosy tuż przy listwie, a następnie odchodzi. Ja „uwolniona” od kompozycji...

\* Jest to trzon łopaty zakończony metalowym zwieńczeniem drzewca sztandaru.

---

<sup>308</sup> Powyższy opis happeningu wraz z dokumentacją zdjęciową Zofia Kulik opublikowała w autorskiej książeczce

### Mała Galeria (najkrótsza historia)<sup>309</sup>

Kiedy przed dwudziestu laty grupa poszukujących fotografów skupionych wokół Zbigniewa Dłubaka rozpoczynała działalność w Małej Galerii, w przestrzeni wykorzystywanej wcześniej jako galeria sprzedażna, nikt nie przewidywał, że ta galeria na przeciąg dwudziestu lat stanie się jednym z najbardziej regularnie prezentujących fotografię współczesną miejsc w Polsce, a może i w Europie.

7 października 1977 roku wystawa Janusza Bąkowskiego pt. „KWADRAT” zainaugurowała działalność niezwykle aktywną jak na tamte czasy. Były to lata gdy sztuka na dobre wchłonęła w swój obszar zainteresowania fotografię. Wielu wybitnych artystów zaczęło w świadomie wykorzystywać techniki fotograficzne w swoich realizacjach. Często było i tak, że fotografia nie była dominującym środkiem w artystycznych manifestacjach prezentowanych w galerii.

Przyczynił się do tego wzrost zainteresowania artystów najnowszymi kierunkami w sztuce, szukaniem alternatywnych środków wypowiedzi, ocieranie się nieraz o formy skandalu a czasem banału. Prowadzący przez pierwsze dwa lata działalność Małej Galerii Andrzej Jórczak silnie odcisnął na programie artystycznym swoje własne upodobania i preferencje oscylujące głównie wokół minimal artu, sztuki konceptualnej i neokonstruktywnej. Galeria stała się wówczas jednym z ważniejszych miejsc dla poszukiwań bardzo daleko wybiegających poza oficjalnie rozumianą sztukę. Przybierało to nieraz formy nie tylko wystaw poszczególnych artystów. W galerii odbywały się liczne spotkania teoretyczno-dyskusyjne, pokazy filmów, video odbywały się hapeningi i performances. Nurt otwarcia na różne formy sztuki pozostał w galerii przez cały czas, jednak w latach późniejszych nie miał on już takiego znaczenia jak w pierwszym okresie z końca lat 70-tych.

---

pt. „Idiomy socwiczka”, wydanej przez Galerię Grodzką BWA w Lublinie.

<sup>309</sup> Tekst publikowany w katalogu wystawy Janusza Bąkowskiego „Niefoto-grafie”, październik 1997.

Wydarzenia początków lat 80-tych, powstanie Solidarności, Stan Wojenny i stagnacja lat osiemdziesiątych miały na działalność galerii wpływ bardzo pośredni. Istniała oczywiście cenzura, ale wystawy Małej Galerii nie mieściły się w kręgu zainteresowania czynników oficjalnych. Galeria jako jedno z bardzo niewielu miejsc w Polsce stała się miejscem integrującym artystów, którzy nie chcieli się identyfikować ze sztuką oficjalnych, państwowych salonów lub sztuką znajdującą schronienie w galeriach i miejscach przykościelnych. To spowodowało, że przez całą dekadę lat 80 galeria skupiała dość zwartą grupę artystów i sympatyków regularnie prezentujących swoje prace w tym miejscu. Po 1989 roku galeria nie zmieniła swoich założeń artystycznych rozszerzając może tylko nieco bardziej zakres prezentacji fotograficznych co było związane z sytuacją jaka pojawiła się w sztuce współczesnej w której do głosu doszły tendencje postmodernistyczne. Fotografia jak mało która technika została zawładnięta przez artystów.

W tej chwili w Małej Galerii nie istnieje jakiś dominujący kierunek. Fotografia tak różnie wykorzystywana przez współczesnych twórców daje nieograniczone możliwości wypowiedzi. To zapewne sprawi, że Mała Galeria ma zapewnioną przyszłość w prezentacji tych wypowiedzi jeszcze być może na następne 20 lat czego wszystkim artystom, ich sympatykom, miłośnikom sztuki najnowszej i sobie życzę.

Marek Grygiel

— 3. KATALOG WYSTAW MAŁEJ GALERII<sup>310</sup>

L.P.	Imię	Nazwisko	Tytuł	Katalog	Data otwarcia
1.	Janusz <sup>i</sup>	Bąkowski	Kwadrat	Brak	10.10.1977
2.	Ireneusz	Kulik / Ryszard Tabaka	Poza formą	Tak	22.11.1977
3.	Jadwiga	Przybylak	Zdjęcie	Tak	20.12.1977
4.	Zbigniew	Dłubak	Desymbolizacje	Tak	27.01.1978
5.	Jerzy	Olek	Fotografia-tekst	Tak	24.02.1978
6.	Zdzisław	Jurkiewicz	Kształt ciągłości	Tak	31.03.1978
7.	Józef	Robakowski	Zapisy biologiczno- mechaniczne	Brak	21.04.1978
8.		Seminarium Warszawskie		Tak	30.05.1978
9.	Kazimierz	Bendkowski	Obraz relatywny	Tak	27.06.1978
10.	Wojciech	Wawrzonowski	Wystawa fotografii	Tak	02.08.1978
11.	Andrzej	Lachowicz	Fotografia konkretna 2	Tak	05.09.1978
12.	Elżbieta	Tejchman	Panoramy	Tak	10.10.1978
13.	Tadeusz J.	Bukowski / Jan Jaśkiewicz	Komunikat binarny II Redukcje	Tak	09.11.1978
14.	Krzysztof T.	Pruszkowski	Barijerka	Tak	19.12.1978
15.	Natalia	LL	Śnienie	Tak	26.01.1979
16.	Jolanta	Marcolla	Relacje	Tak	20.02.1979
17.	Andrzej	Różycki	Analityczne rozpoznanie fotografii	Tak	22.03.1979
18.	Paweł	Kwiek	Uczestnictwo, poznanie, decyzja	Tak	27.04.1979
19.	Jan	Świdziński	Stale mówimy o człowieku	Tak	24.05.1979
20.	Andrzej	Jórczak	Prześwit	Tak	26.06.1979
21.	Lech	Mrożek	Mój kontekst	Tak - niekompl etny	12.07.1979
22.	Mariusz	Hermanowicz	Jeden z czterech miliardów	Tak	28.08.1979
23.	Jerzy	Łapiński	100 dni	Tak	25.09.1979
24.	Romuald	Kutera	Projekcje	Tak	19.10.1979
25.	Andrzej	Brzeziński	Algorytmy	Nie drukow.	20.11.1979
26.	Andrzej	Paruzel	Wypowiedzi - motywacje – konfrontacje	Tak	18.12.1979
27.	Wojciech	Bruszewski	Horyzont	Nie drukow.	22.01.1980
28.	Jarosław	Kudaj		Nie drukow.	21.02.1980
29.	Leszek	Brogowski	Przygotowanie do iconologii	Tak	18.03.1980
30.	Paweł	Borkowski	Krajobraz mechaniczny	Nie drkw.	11.04.1980

<sup>310</sup> Spis wystaw drukowany także na łamach magazynu EXIT (nr 2/1990 wrzesień-czerwiec, s.51-52; 3/1990 lipiec-wrzesień, s.105; nr 4/1990 październik-grudzień, s.142-3)

31.	Ewa	Partum	Samoidentyfikacja	Tak	29.04.1980
32.	Józef	Robakowski	Czeluście	Tak	20.05.1980
33.	Zbigniew	Dłubak		Tak	17.06.1980
34.		Seminarium Foto-Medium-Art		Brak	08.07.1980
35.		Łódź Kaliska G.T.		Tak	29.07.1980
36.	Stano	Filko	Transcendencja	Tak	19.08.1980
37.	Mariusz	Łukawski	Rysunki	Tak	09.09.1980
38.	Andrzej	Kuczmiński	Continuum	Tak	30.09.1980
39.			Nowe narzędzia	Nie drukow.	22.10.1980
40.	Anna	Kutera	Remanent	Tak	28.10.1980
41.	Mirosław	Woźnica	Niuans [?] A propos „readymades”	Tak	14.11.1980
42.	Rolf	Sachsse	Incongruent print	Tak	02.12.1980
43.	Krzysztof	Wojciechowski	Przechodzień	Tak	07.01.1981
44.	Jan	Świdziński	Wszyscy mamy kłopoty	Tak	03.02.1981
45.	Yoshio	Shirakawa	Instalacja	Tak	24.02.1981
46.	Zygmunt	Świątek	Poszukiwania	Tak	10.03.1981
47.	Tomasz	Tuszko	Portrety żołnierzy	Tak	31.03.1981
48.	Marek	Janiak	Gra	Tak	28.04.1981
49.	Zygmunt	Rytka	Fotowizja - katalog S.M.	Tak	26.05.1981
50.	Jan	Dobkowski	Albo - albo ...	Tak	23.06.1981
51.	Jan	Jaśkiewicz	Punkt widzenia	Tak	28.07.1981
52.	Mariusz	Hermanowicz	10 lat	Tak	18.08.1981
53.	Jadwiga	Przybylak	Zdjęcie grupowe	Tak	15.09.1981
54.	Zbigniew	Warpechowski	Performance - bis	Tak	15.10.1981
55.	Akira	Komoto	Barwy natury, fotografii, malarstwa	Tak	20.10.1981
56.	Antoni	Mikołajczyk	Zapisy świetlne	Nie drukow.	17.11.1981
57.	Edward	Krasiński			14.04.1982
58.		Mała Galeria	Mała Galeria 1977 - 1981		17.06.1982
59.	Andrzej	Jórczak	1944 - 1981	Tak	14.09.1982
60.		Galeria Sztuki Najnowszej - Wrocław	Działania zbiorowe 1973 - 80		15.11.1982
61.		Galeria GN - Gdańsk	Dokumentacja działalności w latach 1978 - 1981		13.12.1982
62.	Jerzy	Koba / Andrzej Wielogórski	Działania prywatne	Nie drukow.	00.02.1983
63.	Tomasz	Sikorski	19 prac	Tak	15.02.1983
64.	Małgorzata	Potocka	Tryptyk: Pamięć, korekcja, ingerencje	Tak	01.03.1983
65.	Richard	Boulez	Sztuka mechanicznej reprodukcji	Tak	06.04.1983
66.	Susan	Kerr	W czasie	Tak	26.04.1983
67.	Paweł	Kwiek	Objawienie	Tak	24.05.1983
68.	Zygmunt	Rytka	Obrazy uzupełniające	Tak	05.07.1983
69.	Janusz	Szczucki	Relacje	Tak	02.08.1983
70.	Mariusz	Wieczorkowski	Odpowiedź	Tak	30.08.1983

71.	Józef	Robakowski / Andrzej Różycki	Dwa zdjęcia	Tak	20.09.1983
72.	Edward	Hartwig	Strefy ochronne	Tak	18.10.1983
73.	Susan	Kerr / Kaspar Thomas Linder	Pokaz	Nie drukow.	14.11.1983
74.	Ted	Ciesielski	Przejścia	Tak	15.11.1983
75.	Tomasz	Tuszko	1984	Tak	09.12.1983
76.	Andrzej	Brzeziński	Siedem działań w przestrzeni świadomości (performance)	Tak	13.01.1984
77.	Zygmunt	Świątek	Poszukiwania nr. 2	Tak	17.01.1984
78.	Kaspar Thomas	Linder	Zakonserwowane (Preserves)	Tak	14.02.1984
79.	Andrzej	Świetlicki / Andrzej Maciejewski	Fiu	Nie drukow.	10.03.1984
80.	Jerzy	Lewczyński	Negatywy - ciąg dalszy	Tak	20.03.1984
81.	Paweł	Kowalewski / Zdzisław Kwiatkowski	Zły znak	Nie drukow.	07.04.1984
82.	Jan	Świdziński	Wolność i ograniczenie	Tak	10.04.1984
83.	Jerzy	Łapiński	Zbiory: kanty	Tak	15.05.1984
84.	Andrzej	Michałowski	Granice	Nie drukow.	09.06.1984
85.	Anna	Płotnicka	Przybliżanie - oddalanie	Tak	12.06.1984
86.	Krzysztof	Pruszkowski	Alexander	Tak	03.07.1984
87.		Łódź Kaliska G.T. - Janiak, Kwietniewski, Rzepecki, Świetlik, Wielogórski		Tak	31.07.1984
88.	Antoni	Mikołajczyk	Przestrzeń i światło	Tak	04.09.1984
89.	Tomasz	Konart	Tractatus Chaoticus	Tak	02.10.1984
90.	Jerzy	Onuch	Użycie życia	Tak	30.10.1984
91.	Karol	Grabowski	Ciepłe zimno (Ensemble)	Tak	20.11.1984
92.		Strynkiewicz Szczucki Tuszko Wojciechowski	Kilka prac dla Andrzeja		08.01.1985
93.	Leszek	Brogowski	Na temat „jeden”	Tak	29.01.1985 12.02.1985
94.	Mirosław	Duchowski	Transformacja - Body Language	Nie drukow.	02.03.1985
95.	Ewerdt	Hilgemann	Fotografie - dokumentacja artystyczna	Nie drukow.	05.03.1985
96.	Zdzisław	Pacholski	Dotknąć to uwierzyć	Tak	12.03.1985
97.	Tadeusz	Sumiński	Anatomia krajobrazu	Tak	28.03.1985
98.	Adam	Rzepecki / Jacek Kryszkowski	Aukcja		22.04.1985
99.	Adam	Rzepecki	Wystawa dla krasnoludków	Tak	23.04.1985
100.	Zygmunt	Rytka	Ciągłość nieskończoności	Tak	14.05.1985



101.	Erika	Kiffel	Kontakty	Tak	03.07.1985
102.	Ewerdt	Hilgemann / Jacek Malicki	Fotografie seryjne - dokumentacja artystyczna	Nie drukow.	03.09.1985
103.	Józef	Robakowski	Videofilmy		14.11.1985
104.	Stefan	Wojnecki	Wpisuję swoje uporządkowanie świata	Tak	13.01.1987
105.	Jan J.	Madejski	Notatnik	Tak	03.02.1987
106.	Andrzej J.	Lech	Amsterdam, Warka, Kazanówek	Tak	24.02.1987
107.	Bogdan	Sarwiński	Fotografia dla syna - przesłanie w 2000 rok.	Tak	18.03.1987
108.	Andrzej	Janaszewski	Fotografia przymulona. Technika: luźna guma.	Tak	14.04.1987
109.	Reimar	Fischer	Fotografia i wyobrażenia	Tak	19.05.1987
110.		Galeria Liget - Aljona Frankl, Istvan Halas, Laszlo Hegedus, Laszlo Lugosi-Lugo, Lenke Szilagyi, Tibor Varnagyi, Tibor Zatonyi	Fotografia	Tak	06.06.1987
111.	Bruno	Jehle	Woda	Tak	30.06.1987
112.	Kjell	Bjorgeengen	Fotografia i wideo	Tak	04.08.1987
113.	Mary	Pikula	Wizualny głos	Tak	15.09.1987
114.	Antoni	Mikołajczyk	15 instalacji	Tak	13.10.1987
115.	Janusz	Piszczatowski	Pejzaże	Tak	10.11.1987
116.			Kolekcja	Tak	08.12.1987*
117.	Wojciech	Prażmowski	I Światowa Wystawa Zdjęć Zepsutych	Tak	05.01.1988
118.			Inscenizacje - współczesna fotografia Republiki Federalnej Niemiec		27.01.1988
119.	Paweł	Kwiek	Ekumenizm sztuki	Tak	01.03.1988
120.	Natalia	LL	Luźna przestrzeń	Tak	24.03.1988
121.	Jerzy	Truszkowski	Pożegnanie Europy	Tak	23.04.1988*
122.	Allen	Ginsberg			26.04.1988*
123.	Zygmunt	Rytka	Kolekcja prywatna	Tak	10.05.1988*
124.	Józef	Robakowski	Gabinet kątów energetycznych	Tak	07.06.1988
125.	Zbigniew	Dłubak	Asymetria	Tak	12.07.1988
126.	Zbigniew	Tomaszczuk	Hommage a G.T	Tak	09.08.1988*
127.	Gabor	Kerekes	Fotografie	Tak	06.09.1988
128.	Wacław	Ropiecki	Pejzaże z przyszłości - próby fotografii w piątym wymiarze	Tak	03.10.1988
129.	Tomasz	Sikorski	Sztuka ulic: Nowy Jork - Warszawa - Wrocław	Nie drukow.	18.10.1988
130.	Krzysztof	Pruszkowski	W oczekiwaniu na Ludwika (Fotosynteza)	Tak	24.10.1988*

131.	Zygmunt	Rytka	Partum School of the Positive Nihilism of Art - pokaz filmu	Nie drukow.	09.11.1988
132.	Andrzej Piotr	Lipiński	Ułuda	Tak	15.11.1988*
133.	Paweł	Kwiek	Myślkształty Lecha Wałęsy	Nie drukow.	03.01.1989*
134.	Andrzej	Lachowicz	Ukos na luzie	Tak	10.01.1989
135.	Janusz	Bałdyga	Przyptywy pozorowane (performance)	Nie drukow.	31.01.1989*
136.	Stefan	Bayer		Nie drukow.	07.02.1989
137.	Jan	Świdziński	Jestem z powrotem	Tak	07.03.1989
138.	Krzysztof J.	Cichosz	Zmyślenia	Tak	04.04.1989
139.	Janusz	Szczucki	Wspólne zdjęcia	Tak	02.05.1989
140.	Zofia	Kulik	Wizualne idiomy socwiczca (pomniki, medale, mandale, dywany i bramy), wystawa i happening	Nie drukow.	23.05.1989
141.	Zygmunt	Piotrowski	'shan		06.06.1989
142.	Dorota	Sadowski	Ziemia Egipt Twarze	Tak	13.06.1989
143.	Waldemar	Chądzyński	Ciało symbolu (Zapis foto-video: obiekty i performance)	Nie drukow.	04.04.1989
144.	Tomasz	Majcherowicz		Nie drukow.	11.07.1989
145.	Andrzej	Michałowski	Portret	Nie drukow.	25.07.1989
146.	Włodzimierz z	Krzemiński	Military style	Tak	08.08.1989
147.	Mariusz	Hermanowicz	Lekkie przesunięcie	Tak	12.09.1989*
148.	Zdzisław	Pacholski	Próba kiczu	Brak	17.10.1989
149.			Jeden dzień Warszawy	Tak	07.11.1989
150.	Krzysztof	Wojciechowski	Przechodzień c.d.	Tak	14.11.1989
151.	Mariusz	Wieczorkowski	Czarny pas	Brak	05.12.1989
152.	Bruce	Checefsky	Maszyna wyobraźni (Fabricated works)	Tak	05.01.1990
153.	Zbigniew	Tomaszczuk	Wojna sprayowa (pokaz audiowizualny)	Nie drukow.	16.01.1990
154.	Marek	Mak-Gołowacz	Kartki z albumów	Tak	23.01.1990
155.	Vistan Wiesław	Brzóska	Entropia	Brak	13.02.1990
156.	Sławomir	Barcik	Ściana	Tak	13.03.1990
157.	Krzysztof	Wojciechowski	Rozmowy	Nie drukow.	30.03.1990
158.	Andrzej	Różycki	Raj tracony	Tak	03.04.1990
159.	Adam	Rzepecki	Veni, video, vici (pokaz video)		20.04.1990
160.	Tony	Dyrek	Dom Dziadzi i Busi	Tak	24.04.1990
161.		Paweł Kwaśniewski,	Sztuka performance (zapis dokumentalny)	Tak	30.06.1990

		Zygmunt Piotrowski, Janusz Bałdyga, Zbigniew Warpechowski, Teresa Murak, Jerzy Bereś	połączony z prezentacją video przy współdziałaniu Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku/ komisarz Z.Wieczorek)		
162.	Leszek	Golec	Drzy i pochyla się	Tak	10.07.1990
163.	Richard	Boulez	Przebieranie - zarabianie (Dressing for Success)	Tak	07.08.1990
164.	Josef	Moucha	Fotografie	Tak	04.09.1990
165.	Zbigniew	Tomaszczuk	Ślad	Tak	25.09.1990
166.			Fotografika polska: wystawy zagraniczne w roku 1990 <sup>311</sup>		26.10.1990
167.	Lucjan	Demidowski	Lustra	Tak	30.10.1990
168.	Grzegorz	Zygier	Perfo-Racje	Tak	04.12.1990
169.			Czas zapamiętany (fotografia meksykańska)		09.01.1991
170.	Petr	Faster	Fotografie	Tak	05.02.1991
171.	Janusz	Bąkowski	Nie tak dawno temu	Tak	05.03.1991
172.	Narmi	Michejda	Obrzeża Anarchii	Tak	09.04.1991
173.	Wiktor	Nowotka	Dotyk światła (fotografia otworkowa)	Tak	03.05.1991
174.			Fotografia wyobraźni		28.05.1991
175.	Marek	Konieczny	Opera na rzeźbę: Kryptokonserwatyzm		28.06.1991
176.	Waldemar	Jama	Podróże	Tak	02.07.1991
177.	Teresa	Gierzyńska	Cienie i zakryte ciało, ale jest sierpień - myślimy o przyrodzie	Tak	06.08.1991
178.	Erika	Kiffl	Dialog	Tak	03.09.1991
179.	Paweł	Kwiek	Spotkania ze światłem	Tak	01.10.1991
180.	Sławomir	Barcik	Na papierze	Tak	05.11.1991
181.	Andrzej	Georgiew	Prace	Tak	03.12.1991
182.	Radosław	Nowak	RAP	Tak	07.01.1992
183.	Edward	Hartwig	Najnowsze ...	Tak	04.02.1992
184.	Barbara	Sokołowska	Carmen infinitum	Tak	03.03.1992*
185.	Agnes	Eperjesi / Tibor Varnagyi	Przeplatane zdjęcia TAVATE	Tak	31.03.1992*
186.	Paweł	Szanajca	Oczywistość	Nie drukow.	28.04.1992
187.	Jerzy	Sadowski	Album	Tak	05.05.1992*
188.	Maristella	Campolunghi	Odkrycia wyobraźni	Tak	02.06.1992*
189.	Ryszard	Woźniak	Powstrzymywanie wychodzenia	Tak	30.06.1992*
190.	Wiesław	Barszczak	Fotografie	Tak	04.08.1992*
191.	Jagoda	Przybylak	Jesteśmy	Tak	01.09.1992*
192.	Ireneusz	Kulik	Continuum	Tak	15.09.1992*

<sup>311</sup> „Wystawa i konferencja prasowa połączona z prezentacją video i przezroczy pt. „Fotografia Polska - wystawy zagraniczne w 1990 roku” z udziałem pp.U.Czartoryskiej, E.Hartwiga, B.Kosińskiej, W.M.Zielińskiego, T.Sumieńskiego.” w: *Skrótowy opis działalności Małej Galerii ZPAF-CSW i Działu Fotografii CSW w 1990 roku*, Archiwum Małej Galerii, Teczka ‘1991’.

193.	Tomasz	Wesołowski	Bruki	Tak	01.10.1992*
194.	Chris	Barry	Lost in Translation	Tak	06.10.1992*
195.	Tono	Stano	Niech ciało mówi	Tak	03.11.1992
196.	Konrad J.	Kuzyszyn	Exi(s)t	Tak	08.12.1992
197.	Krzysztof J.	Cichosz	Demontaż - humanologii poświęcam	Tak	05.01.1993
198.	Tomasz	Michałowski	Napełnić przestrzeń	Tak	09.02.1993
199.	Jochen	Lempert	Historia naturalna	Tak	02.03.1993
200.	Zygmunt i Mariusz	Hermanowicz	Testament	Tak	30.03.1993
201.		Janusz Jasiński, Artur Matuszczyk, Tomasz Piątkiewicz, Tomasz Siwek, Jolanta Szczepaniak, Przemysław Winczewski	Pomaturalne Studium Kulturalno-Oświatowe w Opolu, Pracownia fotografii Marka Szryka	Nie drukow.	04.05.1993
202.	Robert	Mapplethorpe	Promocja albumu		11.05.1993
203.	Minyo	Szert	Fotografie	Tak	01.06.1993
204.	Zbigniew	Tomaszczuk	Niewielka szyba	Tak	29.06.1993
205.	Stanisław J.	Woś	Pojawia się znak	Tak	27.07.1993
206.	Marek	Późniak	Trzydzieści trzy	Tak	07.09.1993
207.	Luis	Paredes Trigueros	Las Marias	Tak	05.10.1993
208.	Radosław	Krupiński	Taki pejzaż	Tak	02.11.1993
209.	Zbigniew	Treppa	Przepowiadanie	Tak	30.11.1993
210.	Barbara	Sokołowska	Interior / Mieszkanie	Tak	04.01.1994
211.	Zygmunt	Rytka	Kontakt	Tak	01.02.1994*
212.	Zbigniew	Dłubak	Asymetria 94	Tak	01.03.1994*
213.	Jan	Świdziński	W porządku	Tak	29.03.1994
214.	Ricky	Denoue	Plaza de Toro	Tak	26.04.1994*
215.	Małgorzata	Mikołajczyk	Światło życia	Tak	10.05.1994*
216.	Martin	Zelmenis	Ulica wolności - czy jak ją tam zwać	Tak	31.05.1994*
217.	Jerzy	Modrak	Underground	Tak	28.06.1994*
218.	Paweł	Kwiek	Pomiędzy wodą a powietrzem		26.07.1994*
219.	Marcin	Giżycki	Znaki Ameryki	Tak	06.09.1994*
220.	Edward	Hartwig	Na bieżąco	Tak	04.10.1994
221.	Marek	Likszet	Notatki Aqua	Tak	08.11.1994*
222.			Międzynarodowa wystawa fotograficzna „Rodzina”		06.12.1994
223.	Tomasz	Woźniakowski	Kwiaty cięte i rośliny doniczkowe	Tak	03.01.1995*
224.	Tadeusz	Krzywicki	Venus Vanitas	Tak	31.01.1995*
225.	Jerzy	Truszkowski	Rh+	Tak	28.02.1995
226.	Mikołaj	Grynberg	Fotografia - początek	Tak	04.04.1995
227.	Peter M.	Pfersick	Panoramy	Tak	02.05.1995
228.	Alfonzas	Budvytis	Fotografia	Tak	30.05.1995
229.	Grzegorz	Jarmocecwicz	Rekwizytornia	Tak	27.08.1995

230.	Maciej	Kuszela	Portret	Tak	05.09.1995*
231.	Jim	Cooke	Noc / Night		03.10.1995*
232.	Waldemar	Jama	Fantomy	Tak	31.10.1995
233.	Piotr	Trzebiński	Córka długozębych/Południce	Tak	28.11.1995
234.	Maurycy	Gomulicki	Szklana Viosna	Tak	09.01.1996
235.	Andrzej	Świetlik	Jak dzieci	Ta	06.02.1996
236.	Konrad	Kuzyszyn	Rezultaty	Tak	05.03.1996*
237.	Daniel	Kazimierski	Żelazny blues. Cyjanotypie	Tak	02.04.1996*
238.	Wojciech	Zawadzki	Miejsce i czas	Tak	30.04.1996*
239.	Susanne	Gamauf	Metamorfozy	Tak	28.05.1996
240.	Kostas	Kiritsis	Księga	Tak	25.06.1996*
241.	Janusz	Kobyliński	Partytury	Tak	13.08.1996
242.	Irena	Nawrot	Dotyk	Tak	17.09.1996
243.		Evelyne Egerer, Thomas Freiler, Robert Hammerstiel, Wolfgang Raffesberg	PL/A -A/PL	Tak	22.10.1996
244.			Kalendarz Pirelli	Nie drukow.	12.12.1996
245.	Maurycy	Gomulicki	Nauka pływania (instalacja dźwiękowa Roberta Nizińskiego)		07.01.1997
246.	Cezary	Filew	Akwarele	Tak	04.02.1997
247.	Johnny	Jensen	Bez tytułu	Tak	04.03.1997
248.	Marcin	Jagiełło	Portret kobiety niedokończony	Nie drukow.	03.04.1997
249.	Katarzyna	Januszko	Za szybą	Tak	08.04.1997
250.	Damjan	Kocjancic	Krok/Step/Korak	Tak	06.05.1997
251.	Józef	Robakowski	Foto Video Kały	Tak	03.06.1997
252.			Mała Galeria i przyjaciele - z kolekcji Zygmunta Rytki	Nie drukow.	01.07.1997
253.	Wojciech	Prażmowski	Bardzo martwe natury	Tak	09.09.1997
254.	Janusz	Bąkowski	Niefoto-grafie	Tak	07.10.1997
255.	Aleksander	Janicki	Visitor. Re-produkcjeX. Instalacja interaktywna.	Nie drukow.	12.12.1997
256.	Malwina	Wieczorek	Niedzielni dandysi	Tak	16.12.1997
257.	Piotr	Kawęcki	Blisko ciała	Brak	20.01.1998
258.	Barbara	Sokołowska	Ars Moriendi	Tak	03.02.1998
259.	Anna Beata	Bohdziewicz	Dziennik tunezyjski	Tak	03.03.1998
260.		Galeria Liget	Tak, tak	Tak	07.04.1998
261.	Bogdan	Konopka	Koniec i początek	Tak	05.05.1998
262.	Andrzej	Czieżin	Sen. Sankt Petersburg - Warszawa	Tak	02.06.1998
263.	Katarzyna	Deparis	Serie Noire II	Tak	30.06.1998
264.	Tomek	Sikora	Nie do wiary, nie do pary	Tak	08.09.1998
265.	Piotr	Wojnarowski	Miejsca	Tak	06.10.1998
266.	Aleksander	Salij	Ślady	Tak	10.11.1998

267.	Jakub	Byrczek	Matce światło	Tak	15.12.1998
268.	Maurycy	Gomulicki	Typologie sentymentalne	Brak	05.01.1999
269.	Wiesław	Barszczak	Kółko	Tak	02.02.1999
270.	Zbigniew	Tomaszczuk	Obrazy, które pamiętam z przeszłości	Tak	02.03.1999
271.	Ewa	Andrzejewska	Fotografia	Tak	30.03.1999
272.	Paweł	Żak	Opowieści		27.04.1999
273.	Wanda	Michalak	About Men	Tak	01.06.1999
274.	Krzysztof	Wojciechowski	Barwy walki. Pewna kolekcja krawatów.	Nie drukow.	26.06.1999
275.	Rita	Jokiranta	Nieobecności / Absences	Tak	02.07.1999
276.	Edward	Hartwig	9 fotografii	Tak	03.09.1999
277.	Sławomir	Kubala	Oddzielenie	Tak	05.10.1999
278.	Joanna	Zastróżna	Messenger	Tak	02.11.1999
279.		Łódź Kaliska	Jak powstaje obraz. Palta nie palta.	Tak	30.11.1999
280.	Janusz	Szczucki	Perspektywa wielokrotna	Tak	04.01.2000
281.	Waldemar	Jama	Ankry - śląskie rydwany	Tak	01.02.2000
282.	Witold	Węgrzyn	Sytuacje III - Stół	Tak	29.02.2000
283.	Bruno	Wagner	Lata ... świetlne temu	Tak	04.04.2000
284.	Paweł	Kwiek	19 fotografii	Nie drukow.	29.04.2000
285.	Dag	Alveng	Summer light	Tak	09.05.2000
286.	Takuya	Tsukahara	Kaktusowa fantazja	Tak	06.06.2000
287.	Tomasz	Komorowski	Na fotografii	Tak	
288.	Wojciech	Prażmowski	Biało-czerwono-czarna	Tak	05.09.2000
289.	Bogdan	Sarwiński	Fotografia dla syna - przesłanie w 2000 rok {por.#107}	Nie drukow.	
290.	Wiktor	Nowotka	Oswojenie II	Tak	24.10.2000
291.	Tomasz	Sikora	Ludzie z mojej ulicy	Tak	28.11.2000
292.	Stanisław	Woś	Tło i jego obraz	Tak	02.01.2001
293.	Grzegorz	Rogiński	Aura	Tak	30.01.2001
294.	Alicja	Łukasiak	Transpozycja	Tak	27.02.2001
295.	Grzegorz	Kowalski	Przedmioty fotograficzne	Tak	03.04.2001
296.	Wojciech	Wilczyk	Z wysokości	Tak	08.05.2001*
297.	Marek	Poźniak	Przeszłość w teraźniejszości	Tak	05.06.2001
298.	Katarzyna	Januszko	W okamgnieniu	Tak	03.07.2001*

\* - Oznacza dokumentację wideo wystawy, najczęściej nagrania z wernisażu. Kasety ze zbiorów Małej Galerii (ew. Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie).

## VI — BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, Walter *Mała historia fotografii; Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: 'Anioł historii', Poznań 1996.
- Bogucki, Janusz *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983.
- Braudel, Fernand *Historia i trwanie*, Warszawa 1999.
- Busza, Jerzy *Wobec odbiorców fotografii*, Warszawa 1990.
- Dłubak, Zbigniew *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, Warszawa 1977.
- Dziamski, Grzegorz *Szkice o nowej sztuce*. Warszawa 1984.
- Dziamski, Grzegorz *Galerie lat siedemdziesiątych*, w: 'Biuletyn ZPAF', numer specjalny pt. „Fotografia polska lat 1946-1986”. Materiały z sesji Instytutu Sztuki PAN zorganizowanej z okazji czterdziestolecia ZPAF w dniach 12-13 lutego, s.39-70.
- Foucault, Michel *Nadzorować i karać*. Warszawa 1998, s.133.
- Grygiel, Marek *O małej fotografii*, w: 'Biuletyn ZPAF', numer specjalny pt. „Fotografia polska lat 1946-1986”. Materiały z sesji Instytutu Sztuki PAN zorganizowanej z okazji czterdziestolecia ZPAF w dniach 12-13 lutego 1987 roku, część I, s.158-160.
- Jurecki, Krzysztof *Fotografia polska lat 80-tych*, Łódź 1988.
- Kluszczyński, Ryszard W. *Sztuka video w Polsce lat osiemdziesiątych*, w: 'Obieg', nr 9-10/1991, s.20-23.
- Kluszczyński, Ryszard W. *Warsztat Formy Filmowej (1970-1977). Z notatek kuratora wystawy*. W: 'Exit' nr 3 (43) 2000, s.2252-2257.
- Kowalczyk, Iza *Wątki feministyczne w sztuce polskiej*, w: 'Artium Quaestiones VIII', s.135-152.

- Labuda, Adam „*Dla ludzi przez ludzi*”. *Historia i kontekst w historii sztuki*, w: ‘Przemysleć historię sztuki’, materiały XIII seminarium metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki pod redakcją prof. Marii Poprzęckiej, Nieborów 15-17 października 1992, Warszawa 1994, s. 33-42.
- Misiewska, Joanna *Działalność publikacyjna Zarządu Głównego i Okręgu Warszawskiego ZPAF w latach 1947-1989*. Niepublikowana praca magisterska wykonana pod kierunkiem dr Aleksandra Żakowicza, WSP Częstochowa 1989.
- Patrick, Martin *Polish Conceptualism of the 1960s and 1970s. Images, Objects, Systems and Texts*, w: ‘Third Text’, Spring 2001, s.25-46.
- Piotrowski, Piotr *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce - wybiórczo i subiektywnie*. Poznań 1991.
- Robakowski, Józef *PST! czyli SYGNIA NOWEJ SZTUKI*, Warszawa 1989.
- Robakowski, Józef *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992*. Tom I (1969-1981), Łódź 2000.
- Rytko, Zygmunt *Ciągłość nieskończoności*. Kat.wyst.Muzeum Sztuki w Łodzi, październik-listopad 2000.
- Sobota, Adam *Fotografia awangardowa*, w: G.Dziamski (red.) ‘Od awangardy do postmodernizmu’, Warszawa, s.123-145.
- Sobota, Adam *PERMAFO 1970-1981*. Druk ulotny towarzyszący wystawie w CSW.
- Stokłosa, Bożenna *Galerie autorskie. Przegląd koncepcji*. W: ‘Studia artystyczne CDN..’, Warszawa 1980, nr 2, s.38-51.
- Stokłosa, Bożena *Wybrane galerie autorskie i grupy artystyczne młodych twórców w relacji do ruchu artystycznego i przemian sztuki w latach 1970-1976*. W: ‘Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP’ nr 3 (132) 1978. s.20 i następne.



- Stokłosa, Bożenna *Uwagi o ruchu fotomedialnym*. W: 'Fotografia' nr 4 (12) 1978, s.22-3.
- Stokłosa, Bożenna *Postawy artystyczne*, w: 'Studia artystyczne CDN..', Warszawa 1980, s.62-67.
- Stokłosa, Bożenna *Artystyczno-społeczna problematyka zrzeszeń plastyków w Polsce w latach 1946-76. Grupy twórcze i tzw. 'galerie autorskie'*. Niepublikowana rozprawa doktorska, promotor: doc. dr hab. Marcin Czerwiński, Warszawa 1981,
- Turowski, Andrzej *Polska idea*, w: 'Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji SHS, Warszawa - listopad 1984', Warszawa 1987.
- Włodarczyk, Wojciech *Lata osiemdziesiąte – sztuka młodych*, w: 'Obieg' nr 11 (19) 1990, s.8-15.
- Wojciechowski, Aleksander *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992.
- Wojciechowski, Jan (opracował w oparciu o własne archiwum) *Działalność >galerii niezależnych< - wybór ważniejszych wystaw, akcji, wydawnictw i publikacji istotnych dla nowego ruchu artystycznego w Polsce w latach 1971-74*. Wyd. Galeria Remont, Warszawa 1975.
- Wojciechowski, Jan *Plastyka w społeczno-artystycznej perspektywie*, w: 'Studia artystyczne CDN..', Warszawa 1980, nr 2, s.20-21.
- Ziębińska, Karolina *Praktyka widzenia. Twórczość fotograficzna Zbigniewa Dłubaka w latach 1947-2000*, praca magisterska napisana w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego pod kierunkiem prof.M.Poprzęckiej, Warszawa 2001.

\* \* \*

- *Bóg zazdrości nam pomyłek*. Łódź Kaliska Muzeum, Łódź 1999.

- *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku.*  
Praca zbiorowa pod redakcją Adama S.Labudy, Poznań 1996.
- *Galeria REMONT*, red. H.Gajewski, A.Jórczak, K.Wojciechowski: „W publikacji zamieszczamy teksty towarzyszące wystawom fotograficznym mającym miejsce w galerii Remont od września 72 do czerwca 73r.”
- *Polska fotografia intermedialna lat 80-ych*, kat. wyst. w poznańskim „Arsenale” (BWA), marzec 1988.
- *Repassage*, kat. wyst. w warszawskiej Zachęcie, 28 czerwca-1 sierpnia 1993 roku, pod red. M.Sitkowskiej.
- *Sztuka młodych 1975-1980*, w układzie M.Sitkowskiej ze wstępem G.Dziamskiego, Warszawa 1987.
- *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań*, red.T.Gryglewicz, A.Szczerski, materiały z seminarium naukowego zorganizowanego przez IHS UJ w dniach 11-12 grudnia 1997, Kraków 1999.
- *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal.* Opracowali: M.Jurkiewicz, J.Mytkowska, A.Przywara, Warszawa 1998.
-