

Anna Dzierżyc-Horniak

# **Początki są zawsze najważniejsze...**

**Geneza i działalność Galerii Foksal.  
Teksty programowe, wystawy,  
wydarzenia, artyści, 1955-1970**

The beginnings are always the most important...  
The genesis and activity of the Foksal Gallery.  
Programmatic texts, exhibitions, events, artists, 1955-1970



Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata  
Wydawnictwo Tako  
Warszawa-Toruń 2019

# SPIS TREŚCI

Wstęp .....	11
Stan badań .....	22
1. Formowanie się idei. Od Lublina do Warszawy .....	31
1.1. Jacek Woźniakowski i lubelska enklawa wolności .....	31
1.2. Grupa Zamek i „Struktury”. Z Jerzym Ludwińskim w poszukiwaniu ciągłości awangardy .....	36
1.3. Marian Bogusz i terminowanie w Galerii Krzywe Koło .....	49
2. „Przewodnicy artystyczni” Galerii Foksal .....	62
2.1. Henryk Stażewski .....	62
2.1.1. Tworzenie się legendy. Stażewski przedwojenny .....	62
2.1.2. Artystyczno-towarzyskie topografie Stażewskiego .....	67
2.1.3. Nie tylko klasyk, ale twórca konieczny i aktualny .....	74
2.2. Tadeusz Kantor .....	82
2.2.1. Metody Kantora – realności Kantora .....	82
2.2.2. Powiązanie Kantora ze środowiskiem warszawskim .....	88
2.3. <i>Mieliśmy dwóch koryfeuszy wyrastających z przeciwnych krańców sztuki</i> .....	94
3. Materializacja idei. Powstanie galerii .....	101
3.1. „Włamanie” do biblioteki .....	101
3.2. Interwencja w nieistniejącą galerię. <i>Cricotage</i> .....	109
3.2.1. Wejście Kantora na scenę .....	109
3.2.2. Czternaście czynności w kawiarni .....	112
3.2.3. Happening wedle Kantora – między „krainą czarów” a „cyrkiem” .....	116
3.2.4. Spotkanie Warszawy i Krakowa. Doświadczanie metody Kantora .....	120
3.3. Powstanie Galerii Foksal .....	127
3.3.1. Foksal – genealogia miejsca i biały sześcian .....	127
3.3.2. Wystawa inauguracyjna – jeszcze nie rewolucyjna .....	134
4. Galeria przeciw wystawie .....	145
4.1. Anty-pokaz i pułapka. Borowski 1966 .....	145
4.1.1. Autor w epicentrum lśnienia i zwielokrotniona publiczność .....	145
4.1.2. Pokaz, którego nie można było zobaczyć .....	150
4.2. <i>MIEJSCE. A więc MIEJSCE. Na pewno MIEJSCE</i> .....	154
4.2.1. Ruch plenerowy – nowa formuła współpracy artystów i krytyków .....	154
4.2.2. Od „obrazu-miejsca” do „wystawy-miejsca” .....	158
4.2.3. <i>MIEJSCE „rzeczą jednozgodną i organiczną”</i> . Poza utylitarnym pojmowaniem świata .....	165
4.2.4. <i>To mi zostało wyciągnięte z walizki!</i> Puławska linia podziału .....	173
4.2.4. <i>Anty-wystawa a Teoria Miejsca</i> .....	184
4.3. <i>„Artyści odpowiedzieli na to zaproszenie”</i> .....	188

5. Między environment a instalacją .....	191
5.1. Malarstwo poza obrazem .....	191
5.1.1. „Obrazy otoczenia” Zbigniewa Gostomskiego .....	193
5.1.1.1. Od „obrazów wewnętrznych” do „obrazów otoczenia” .....	193
5.1.1.2. Galeria jako darowane płótno i obraz wokół widza. Gostomski 1967 i 1968 .....	197
5.1.1.3. Systemy Gostomskiego. Unistyczna sytuacja w przestrzeni .....	202
5.2.1. Environment Henryka Stażewskiego .....	206
5.2.1.1. Ku wystawie totalnej. Stażewski 1967 .....	206
5.2.1.2. Ku serializacji. Stażewski 1969 .....	209
5.2.1.3. Ku barwnemu environment. Stażewski 1970 .....	215
5.1.3. Tajemnica żółtego pokoju. Bereziański 1967 .....	218
5.2. Przestrzeń interaktywna .....	223
5.2.1. Wielozmysłowa przestrzeń 5x. Kowalski, Morel, Szubartowski, Krauze 1966 .....	223
5.2.2. Obrazy z podświadomości zbiorowej. Kowalski 1968 .....	232
5.2.3. Świetlna gra wyobraźni. Elżbieta i Emil Cieślarkowie 1968 .....	236
5.3. Wielość punktów widzenia .....	240
5.3.2. Rzeźby linearne Edwarda Krasińskiego .....	241
5.3.1.1. <i>Z człowieka artystę robią nie profesorowie, lecz przyjaciele</i> .....	241
5.3.1.2. „Zdarzenie” w przestrzeni. Krasiński 1966 .....	246
5.3.1.3. Między spojrzeniem a dziełem, w którym się ono umiejscawia. Krasiński 1968 .....	255
5.3.2. Przestrzeń w dźwięku. Łobodziński, Zieliński 1968 .....	262
5.3.3. Plastyczne haiku. Kamoji 1967 .....	266
5.4. Malarstwo skonceptualizowane .....	272
5.4.1. Malarstwo bez udziału malarstwa. Dłubak 1966 .....	272
5.4.2. Cytowanie pejzaży. Stangret 1967 .....	276
5.4.3. „Realizm magiczny”. Narkiewicz 1968 .....	282
5.4.4. Znaki działające w przestrzeni intelektualnej. Kałucki 1969 .....	285
5.5. Environment, instalacja, spotkanie z widzem, a może miejsce konkretne? .....	288
6. Przedmiot poza malarstwem (happeningi) .....	299
6.1. „Artystycznie aktywna forma” według Kantora .....	299
6.2. Przesyłka, która zawładnęła całą galerią. <i>List</i> .....	303
6.2.1. Od Chexbres, Baden-Baden i Nowego Jorku do Warszawy .....	303
6.2.2. Od Ordynackiej do Foksalu .....	306
6.3. Patrzenie i słuchanie, które stało się przedmiotem. <i>Panoramiczny Happening</i> <i>Morski</i> .....	310
6.3.1. Rys sytuacyjny – V Plener Koszaliński .....	310
6.3.2. Od „realizacji niemożliwego” po totalny asamblaż .....	314
6.3.3. „Zatopienie” Galerii Foksal PSP. Odpowiedź galerii dla Kantora .....	322
6.3.4. Przedmiot – konwencja – „niemożliwe” .....	332
6.4. Spektakl, w którym nie uczestniczy publiczność. <i>Lekcja Anatomii wedle</i> <i>Rembrandta</i> .....	335
6.4.1. Lekcja deambalazu i kolażu .....	335
6.4.2. Malarstwo jako konwencja .....	338
6.4.3. Koniec z tzw. partycypacją .....	341
6.5. Pochód, w którym milicja broni przed rządem. <i>Kapelusz czteroosobowy</i> .....	345
6.6. Manifestacja, która odnosi się do przyszłości. <i>Wydarzenie: Przepowiednia I – budowa Żywego Pomnika</i> .....	348

6.6.1. W drodze na Foksal. Cień Kantora .....	348
6.6.2. Akt twórczy na oczach publiczności. Napięcie, zaangażowanie, zażenowanie ..	349
6.6.3. Niezależność, kontakt, równoważność – między podmiotem a przedmiotem ..	354
6.7. Przestrzeń i obecność, czyli przestrzeń obecności i obecność w przestrzeni .....	363
7. Galeria przeciw galerii (konwencji) .....	370
7.1. 5 x „NIE”. <i>Co nam się nie podoba w Galerii Foksal PSP?</i> .....	370
7.2. Niech DZIAŁANIE wyprze i skompromituje wykonanie. <i>Assemblage Zimowy</i> .....	375
7.3. <i>Nie rozejdziemy się stąd, proszę państwa w przekonaniu, że wszystko jest w porządku. Złote Grono</i> w Zielonej Górze .....	387
7.3.1. <i>Takiej koncentracji różnych sił nie było od dawna</i> .....	387
7.3.2. Krytycy prezentują artystów – Foksal w natarciu .....	392
7.3.3. Konieczność podzielenia i zdemaskowania staje się paląca .....	395
7.3.4. Tzw. ruch artystyczny i „klajstrowanie pozorów” .....	398
7.4. Nowy regulamin współpracy z Galerią Foksal .....	404
7.4.1. Galeria jest instytucją .....	404
7.4.2. Rozrzedzanie czy koncentracja „energii” i „partycypacja”? .....	411
7.5. Konflikt i rozpad tzw. pierwszej Grupy Foksal .....	415
7.5.1. „Linie podziąłu” .....	415
7.5.2. Rozpad Grupy. Narracje Ptaszkowskiej, Borowskiego, Tchorka .....	422
7.5.3. Po 1970 roku. Bilans .....	429
7.5.4. Nurt „galerii właściwej” a „drugi nurt” poza galerią .....	436
8. Kontakty zagraniczne Galerii Foksal .....	440
8.1. Źródła postawy europejskiej .....	440
8.1.1. Transformacja peryferyjnego w centralne. Henryk Stażewski .....	440
8.1.2. <i>Kantor tam był, widział to wszystko, opowiadał</i> .....	443
8.1.3. Wychodzenie poza kontekst lokalny. Marian Bogusz .....	447
8.2. Zagranica w Galerii Foksal .....	448
8.2.1. Anonimowi wobec siebie i świata. Anonima Group 1966 .....	448
8.2.2. Gumowe rzeźby artysty z baroku. Englund 1967 .....	453
8.2.3. „Francuscy łącznicy”. Od Restany’ego po Veauxa .....	456
8.2.4. Wszystko jest sztuką pojęciową. Jacquet 1969 i 1970 .....	459
8.2.5. Surrealistyczna aura w geometrycznej ramie. Perilli 1969 .....	464
8.3. Galeria Foksal za granicą. Lozanna 1970 .....	469
8.4. <i>Ta sieć adresów i ta korespondencja – ona była naszym głównym narzędziem</i> .....	481
Zakończenie. „Grupa Foksal” .....	487
Ewolucja i współkształtowanie .....	487
Fakt teoretycznej motywacji .....	492
<i>Miejsce może ustanowić tylko artysta</i> .....	497
Formuła działania galerii. „Krytycy praktykujący” .....	509
Epilog. Przeszłość galerii – nadal żywa? .....	517
Kalendarium .....	523
Spis ilustracji .....	527
Bibliografia (wybór) .....	534
Indeks osobowy .....	552

## Wstęp

*Owładnięci ideą sztuki radykalnej, wraz z wieloma przyjaciółmi i sympatykami wciąż szukaliśmy ujścia dla naszych idei, naszej potrzeby ryzyka i przygody oraz nowej płaszczyzny dyskusji o sztuce... Tworzyliśmy z niemalą starannością swoisty kontekst problemów sztuki współczesnej...*

[*Historia Galerii*, 1978]

Powstała w 1966 roku i aktywna do dziś Galeria Foksal była unikalnym zjawiskiem na polskiej scenie artystycznej okresu PRL-u, a patrząc z perspektywy historycznej, także dla całego dawnego bloku wschodniego. Wielu badaczy uważa ją za najważniejszą krajową galerię tamtych czasów. Do historii sztuki weszło bezsprzecznie wiele organizowanych przez nią wydarzeń. Były to nie tylko pierwsze w kraju happeningi, ale i wystawy o szerokiej formule, które rozpisać można między environment a dzisiejszą instalacją. Nie bez przyczyny Foksal został przez ówczesną prasę okrzyknięty mianem „sali prób” i „galerii eksperymentalnej”. Większość artystów, którzy związali się bliżej z galerią zaliczamy dziś do najważniejszych twórców po 1945 roku. Jej oblicze kształtowali w samej tylko dekadzie lat 60., tacy artyści, jak Henryk Stażewski, Tadeusz Kantor, Zbigniew Gostomski, Edward Krasiński, Jerzy Bereś, Włodzimierz Borowski, Maria Stangret, Koji Kamoji. Po drugiej stronie znaleźli oni gotowych do współpracy i „zaangażowanych” krytyków sztuki: Wiesława Borowskiego, Ankę Ptaszkowską, Mariusza Tchorka. Wszystko zaś działo się na zaledwie trzydziesto- i kilku metrowej przestrzeni, ulokowanej w oficynie zabytkowego Pałacu Zamoyskich w Warszawie.

Powstanie Galerii Foksal należy przy tym wiązać z odnowieniem w Polsce tradycji awangardowych. „Byli w pobliżu nas artyści, którzy przeżywali wówczas erupcję swej nowatorskiej twórczości i którzy byli współtwórcami, a zarazem najbardziej upoważnionymi spadkobiercami najlepszych tradycji awangardowych” – takie słowa można wyczytać w jednym z opracowań powstałych w galerii<sup>1</sup>. Trudno się z tym nie zgodzić. Organizatorzy galerii, towarzysząc Henrykowi Stażewskiemu i Tadeuszowi Kantorowi w ich działaniach artystycznych, szukali wciąż na nowo odpowiedniej formuły dla jej funkcjonowania, przez co jej oblicze zmieniał się dość szybko, ale konsekwentnie. Jednocześnie, sztukę prezentowaną na Foksal wpisać można w światowe poszukiwania, które w swoich tekstach i schematach Jerzy Ludwiński opisywał jako rewolucję artystyczną lat 60. i początku lat 70.<sup>2</sup>. Faza przedmiotu, gdzie dzieło stawało się przedmiotem a granice między malarstwem, rzeźbą a obiektem artystycznym

<sup>1</sup> *Historia Galerii*, [w:] *Historia i Status Galerii Foksal*, [brak inf. o autorze], mps, Archiwum Galerii Foksal, 1978, s. 1.

<sup>2</sup> J. Ludwiński, *O klasyfikacjach i prognozowaniu sztuki*, [w:] idem, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, oprac. J. Kozłowski, Poznań 2009, s. 104–107, 170.

zacierają się, reprezentowały w warszawskiej galerii m.in.: asamblaże Kantora oraz konstruktywistyczne, minimalistyczne, wizualne prace Gostomskiego i Krasińskiego. Faza przestrzeni, w której dziełem była już zaaranżowana przez artystę przestrzeń, otwarte wnętrza galerii, a widz znajdował się wewnątrz dzieła, wpisywały się environment Stażewskiego i Gostomskiego, pokazy Henryka Morela, Grzegorza Kowalskiego, Zygmunta Krauze oraz Andrzeja Łobodzińskiego i Krystyna Zielińskiego. Faza czasu, którą określała akcja i stworzona przez artystę sytuacja czasowo-przestrzenna, z widzami jako obserwatorami lub współtwórcami, wskazywały happeningi i eventy Kantora, Jerzego Beresia, Włodzimierza Borowskiego. Faza wyobraźni, w której dzieło istniało w sferze pojęciowej, a konkretyzowało się poprzez odwołanie do wyobraźni widza, przedstawiała zaś od 1970 roku konceptualne pokazy Drużej Grupy, Stanisława Dróżdża, Jarosława Kozłowskiego, Krzysztofa Wodiczko, Kantora, Gostomskiego<sup>3</sup>.

Bez wątpienia, Galeria Foksal wciąż zmieniając się, wypracowała pozycję jednej z najbardziej wpływowych galerii polskich w okresie PRL-u, co zarazem wiązało się z jej uczestnictwem w międzynarodowym ruchu artystycznym na skalę podobną jedynie do Muzeum Sztuki w Łodzi. Od początku powstania Galeria Foksal była miejscem niekomercyjnym i ta fundamentalna zasada wraz z formułą ścisłej współpracy z artystami obowiązuje do dziś.

Mimo swojego znaczenia warszawska galeria nie doczekała się do tej pory całościowego opracowania i jest to istotna luka w historii polskiej sztuki po 1945 roku. Co więcej, dziś można mówić o odpowiedniej perspektywie czasowej, by zmierzyć się z mitem Foksalu, jej „autobiografią”, narosłymi przez lata interpretacjami. Ambicją niniejszej pracy była zmiana tej sytuacji. Pierwotnie, opracowanie

miało w sposób możliwie najbardziej kompetentny i wielowymiarowy ukazywać działalność Galerii Foksal. W trakcie pracy badawczej stało się jednak jasne, że historia ta kryje tak wiele interesujących wątków, które wymagają szczegółowego badania, że nie jest realne – przy uwzględnieniu zaprezentowanych niżej kryteriów – napisanie pełnej monografii, w ramach której byłyby zebrane, uporządkowane i zinterpretowane wyczerpująco fakty z życia galerii, od momentu jej założenia do czasów obecnych. Konieczne zatem stała się redukcja i zawężenie tematu, w tym też zakresu czasowego. Było to jedyne rozwiązanie w sytuacji niemożności pogodzenia wielowątkowej historii galerii z dążeniem do skrupulatnego ukazania wyłaniających się z badań powiązań i zależności.

Stąd początkowe założenie, aby poprzez pełne monograficzne ujęcie przedstawić historię Galerii Foksal, zastąpione zostało próbą nakreślenia kontekstu, który spowodował, że warszawska galeria osiągnęła swój niewątpliwy, krajowy i zagraniczny sukces. Proponowana tutaj analiza uwzględnia zatem formowanie się idei, które stały u powstania galerii oraz jej właściwą działalność artystyczną i teoretyczną w latach 1966–1970. Jest to bowiem okres „heroiczny” dla galerii. Okres, w którym wykształciła się charakterystyczna dla niej formuła działania. Okres, który w dużej mierze stworzył „legendę” Foksalu i dał podwaliny pod jej ugruntowanie w późniejszych działaniach. Z tego też powodu, choć jest to monografia „niepełna”, to porusza ona wątki i tematy wydaje się, że kluczowe dla zrozumienia istoty funkcjonowania tej galerii. I w tym też sensie, jest odpowiedzią na potrzebę monograficznego opracowania dziejów jednej z najważniejszych polskich placówek wystawienniczych.

Analizowany tutaj zakres czasowy obejmuje okres około piętnastu lat<sup>4</sup>. O takim wyborze zdecydowało kilka przesłanek. Mimo, iż oficjalne rozpoczęcie działalności galerii nastąpiło w 1966 roku, kiedy to w przejętej bibliotece

<sup>3</sup> Więcej o przemianach sztuki w Galerii Foksal, w powiązaniu z wizją rozwoju sztuki według Ludwińskiego, zob. A. Dzierżyc-Horniak, *Poza pięknem a brzydota, awangardowy „zmierzch sztuki” w Galerii „Foksal”, [w:] Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, red. M. Geron, J. Malinowski, Kraków 2011, s. 257–265. Przykład warszawskiej galerii posłużył tu do egzemplifikacji procesu redefinicji kanonów estetycznych – poprzez ukazanie strategii artystów neoawangardowych w obliczu kryzysu obrazu i sztuki.

<sup>4</sup> W niektórych partiach pracy, rozciągnięcie czasowe jest jeszcze większe: przy omawianiu legendy Henryka Stażewskiego przypomniany jest czas przedwojennej awangardy, z kolei przy Tadeuszu Kantorze następuje powrót do przełomu lat 40. i 50. XX wieku. Oczywiście, w wielu miejscach są nawiązania do faktów z najnowszych dziejów galerii czy też dekady lat 80. i 90.



zakładowej Pracowni Sztuk Plastycznych odbyła się wystawa inauguracyjna, to uzasadnione jest uwzględnienie w tej historii również dekadę wcześniejszej. Na początku lat 50. XX wieku swoje studia w Lublinie rozpoczął Wiesław Borowski, a nieco później Anka Ptaszkowska. Jest to moment, który można uznać za początek formowania się postaw założycieli galerii. Takie postawienie sprawy wpisuje się w kluczowe dla tej pracy założenie, że historia Foksalu to historia ludzi ją tworzących, a zatem opowieść o galerii powinna rozpocząć się o wiele wcześniej niż od pierwszej wystawy. Rok 1970 jest z kolei niesłychanie istotny, to wtedy doszło do pierwszego poważnego kryzysu w długoletnim funkcjonowaniu galerii: odeszło lub zawiesiło z nią współpracę pierwsze pokolenie krytyków (Tchorek i Ptaszkowska) oraz artystów (Stażewski, Krasiński, Bereś, fotograf Eustachy Kossakowski). Z tego też powodu Ptaszkowska pisała wprost o pierwszej Grupie Foksal<sup>5</sup> i dlatego koniec dekady lat 60. stanowi tak wyraźną, a jednocześnie naturalnie ujawniającą się cesurę w historii galerii<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Sformułowania „pierwsza Grupa Foksal” używa Anka Ptaszkowska, podkreślając w ten sposób odrębny charakter działań krytyków sztuki i artystów współpracujących ze sobą w pierwszych latach funkcjonowania galerii od tego, co działo się w niej po 1970 r. Zob. *Tadeusz Kantor. Z Archiwum Galerii Foksal*, oprac. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, A. Przywara, Galeria Foksal SBWA, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 1998, s. 442–444, 452; A. Ptaszkowska, *Kilka sekretów ciągłości i tymczasowości: od artystów, którzy żyli w tym miejscu – dla tych, którzy tu są*, [w:] *Awangarda w bloku*, red. G. Świtek, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2009, s. 165, 170–173.

<sup>6</sup> Inne dalsze możliwe podziały to lata 1970–1981/1984 oraz 1984–2006. Po 1970 r. (pierwsza cezura) pracami galerii kierował Wiesław Borowski. W dekadzie lat 70. współpracował z galerią Andrzej Turowski (1970–1981), chwilę później do zespołu dołączyła Milada Ślizińska (1972–1987). Pojawili się wówczas tacy artyści, jak Stanisław Dróżdż, Jarosław Kozłowski, Krzysztof Wodiczko, Andrzej Szewczyk, Roman Siwulak i Andrzej Wełmiński, swoje zaangażowanie w galerię zwiększyła Druga Grupa (Wacław i Lesław Janiccy, Jacek M. Stokłosa) oraz Koji Kamoji.

W 1981 r. z powodu stanu wojennego nastąpiło zawieszenie działalności galerii na trzy lata. Kolejny okres działania galerii, od 1984 r. (druga cezura), przyniósł ze sobą wiele zmian. Wraz z upadkiem komunizmu nastąpiły zmiany organizacyjne, sama galeria musiała odnaleźć się w nowej rzeczywistości społeczno-gospodarczej i artystycznej. Pod koniec lat 80. na Foksal pojawił się Andrzej Przywara, do którego dołączyli następnie Joanna Mytkowska i Adam Szymczyk, tworząc nowe pokolenie „foksalowych” krytyków sztuki. W tamtym czasie z gale-

Pierwszy okres działalności galerii stanowił ponadto czas znaczącego fermentu intelektualnego i artystycznego. Powstały wówczas historyczne dziś teksty programowe i dynamicznie rozwijała się twórcza współpraca między artystami a krytykami, aż do punktu kulminacyjnego, którym okazał się konflikt i rozłam środowiska. W latach kolejnych zasada wzajemnej stymulacji przybrała inne formy, kończąc niejako pewien etap rozwoju i działalności galerii. Galeria wycofała się z próby równoprawnej pozycji wobec artystów, i wydaje się, że z galerii krytyków i artystów stała się galerią artystów. Ten zmieniony profil oznaczał również zwrot ku innej sztuce (lata 70. XX wieku Foksal rozpoczął sztuką konceptualną), a także inny kierunek działania. Wcześniej, do 1970 roku ramy galerii przesuwane były na zewnątrz poprzez krytykę wystawy i samej galerii, później zaś, wyraźnym dążeniem była wewnętrzna autonomia. Podsumowując, inny zakres zainteresowań i inny skład osobowy (krytyków i artystów) zdecydowanie odróżniał kolejną dekadę od okresu „heroicznego”. Lata 1955/1965–1970 to zatem samoistnie i naturalnie narzucający się podział<sup>7</sup>.

rią współpracować zaczęli nowi artyści, m.in.: Mirosław Bałka, Tomasz Tatarczyk, Leon Tarasewicz, Tomasz Ciecierski, Paweł Althamer, Mikołaj Smoczyński, Zuzanna Janin, Marek Chlanda, Wojciech Gilewicz. Później jednak doszło do drugiego konfliktu wewnątrz galerii i odłączenia się Fundacji Galerii Foksal (wraz z młodymi krytykami i popierającymi ich artystami) od macierzystej jednostki.

Rok 2006 (trzecia cezura) to moment odejścia Wiesława Borowskiego po 40 latach z galerii, którego na dwa lata zastąpił Jaromir Jedliński. Obecnie wciąż podejmowane są próby znalezienia nowej formuły jej działania. Obecnie kuratorem programowym jest Katarzyna Krysiak, związana z placówką od 2002 r., w zespole jest jeszcze Lech Stangret od 2006 r. i Maria Rubersz od 2017 r. Niewątpliwie, podjęcie wątków obejmujących lata 1970–1981/1984 oraz 1984–2006 (i dalej?) pozwoli dokończyć prowadzoną tutaj narrację o Galerii Foksal. Niestety, w ramach niniejszej pracy, jest to po prostu niemożliwe.

<sup>7</sup> Skupienie się na okresie zamykanym 1970 rokiem, spowodowało, że informacje wybiegające poza tę datę ujmowane są tutaj wybiórczo, by raczej wskazać czy zasygnalizować pewne wydarzenia czy też zależności, nie opisując już ich tak szczegółowo.

Wagę tych pierwszych lat w pewien, choć niebezpieczny sposób potwierdzają słowa Adama Mazura, który w rozmowie z Wiesławem Borowskim powiedział: „Rozmawialiśmy o czterech latach trwania galerii, a przed nami kolejnych trzydzieści!” – W. Borowski, *Zakrywam*

Podjęta tutaj próba wielowymiarowej analizy działalności Galerii Foksal ukierunkowana jest na udzieleniu odpowiedzi na najważniejsze pytania problemowe, pozwalające w efekcie wyodrębnić „charakter” placówki. Uwaga skierowana zostanie, po pierwsze, na historyczny i artystyczny kontekst powołania tego miejsca, co powiązane jest z pytaniem – jakie były warunki i jakie osoby przyczyniły się do powstania warszawskiej galerii? Po drugie, analizowane będzie wzajemne przenikanie się teorii (manifestów galerii i tekstów prowadzących ją krytyków sztuki) oraz praktyki artystycznej (realizowane przez artystów wystawy, pokazy, akcje), co odpowiada pytaniu – jak wyglądała w praktyce współpraca środowiska uformowanego wokół Galerii Foksal w okresie tzw. pierwszej Grupy Foksal? Równie kluczowe, wydaje się po trzecie, rozwijanie bezpośrednich kontaktów zagranicznych galerii – a zatem w jaki sposób środowisko Foksalu dążyło do łączności z Europą i kulturą uniwersalną?

Analiza wskazanych obszarów opierać się będzie, co istotne, na podstawowym założeniu, że w całym projekcie Galerii Foksal najważniejsza była wzajemna stymulacja artystów i krytyków. To główna oś konstrukcyjna niniejszej pracy. W przyjętej perspektywie badawczej ważne są więc nie tyle same daty i wydarzenia, co raczej zmagania ideowe krytyków i artystów związanych z galerią. Dla tego środowiska wydaje się, że charakterystyczne było nieustanne błędzenie i krążenie wokół pytań o sens i miejsce sztuki, o status dzieła, artysty i galerii. Z tego też względu programy, wystawy, wydarzenia, zrealizowane w i poza fizyczną przestrzenią galerii traktowane są tutaj jako urzeczywistnienie owych zmagania. Być może właśnie to sprawiło, że stała ona się jedną z najważniejszych i najbardziej wpływowych galerii powojennych w Polsce, i przez lata stanowiła dla Zachodu wizytówkę awangardy na całą Europę Środkowo-Wschodnią. Parafrazując Winstona Churchilla można wręcz powie-

dzieć – uwzględniając niewielką przestrzeń galerii i jej stosunkowo wąski nurt kontaktów i znajomości – że w tamtym okresie nigdy tak wiele polska sztuka nie zawdzięczała tak nielicznym. Czy stać się tak mogło tylko dlatego, że była galerią artystów i krytyków, którzy nieustannie podejmowali ryzyko i zaprzeczali kolejnych swym „zdobyciom”?

Pytań tego rodzaju można oczywiście zadać więcej. Analizując sztukę wystawianą na Foksal można spróbować wskazać pewne prawidłowości i powtarzające się tendencje, mając na uwadze oczywiście dość mocno ograniczony zakres czasowy przedstawianych wydarzeń. Nie przeszkadza to jednak zapytać, na ile galeria była „rozdartą” między „linią konstruktywistyczną” reprezentowaną przez Stażewskiego a „linią surrealistyczną” (dadaistyczną) nadawaną przez Kantora, i czy miało to wpływ na jej rozwój? Jest to między innymi pytanie o to, kto tworzył środowisko warszawskiej galerii i czy można powiązać je z określoną formacją artystyczną. Innym wątkiem, który przy wstępnym rozpoznaniu jawi się jako ważny „rys charakterologiczny”, jest działalność teoretyczna prowadzących galerię krytyków sztuki. Budzi to zarazem kolejne wątpliwości. Na ile propozycja teoretyczna galerii była spójna i czy była odpowiedzią (reakcją) na działania artystów? Dla części komentatorów ówczesnej sceny artystycznej poszczególne teksty krytyków w formie programu stanowiły wytyczne dla określonych realizacji artystycznych<sup>8</sup>. Czy należy się z tym zgodzić? Jaką rolę przypisali sobie krytycy-organizatorzy galerii? Dobrym przykładem do podjęcia takich rozważań może być *Wprowadzenie do ogólnej teorii MIEJSCA* (1966), jeden z najważniejszych tekstów powstałych w kręgu Galerii Foksal. Ciekawym tematem jest też splatająca się nieustannie ze sobą historia i autohistoria galerii. W tym kontekście mówi się też o „płonącej historii” Galerii Foksal, w której zmagania z własną instytucjonalnością

to, co niewidoczne. Wywiad-rzeka. Rozmawiają Adam Mazur i Ewa Toniak, Warszawa 2014, s. 337. Słowa te padają na 337 stronie wywiadu, gdy cały tekst liczy sobie 537 stron. Tym samym lata obejmujące okres od 1970 r. aż po 2006 i dalej zajmują zdecydowanie mniej zawartości książki. Można zatem uznać, że i ten wywiad pokazuje, jak ważne był czas pierwszych kilku lat działania Foksalu.

<sup>8</sup> A. Kostołowski, *Galeria i krytyka*, „Współczesność” 1968, nr 11, s. 8; idem, *Miejsce. Galeria i krytyka* (2), „Współczesność” 1968, nr 16, s. 8; idem, *Eliminacja. Galeria i krytyka* (3), „Współczesność” 1969, nr 1, przedruk wszystkich tekstów, [w:] idem, *Sztuka i jej meta-. Teksty z lat 1968–2003*, wyb. M. A. Potocka, Bunkier Sztuki, Galeria Miejska Arsenał, Kraków 2005, s. 27–39, [w dalszych przyp. strony wg tej reedycji].



zbiegały się z pragnieniem posiadania i administrowania historyczną narracją<sup>9</sup>. Ponadto, pojawiają się w tej historii „wykluczenia” i „nieciągłości”, a zarazem w wypowiedziach organizatorów jako kluczowe wskazywane jest trwanie we współpracy z artystami. Czy w związku z tym, można tu rozpisywać swoistą „teorię konfliktu”, w której kolejne fakty (traktowane jako punkty przełomu) stanowią naturalny (i wskazany) czynnik rozwoju? A może należy przyjąć założenie, że warszawska placówka jest specyficzną całością o własnym obliczu, które jest odbiciem owej stymulującej współpracy w ramach galerii artystów i krytyków?

Wskazany wyżej obszarom problemowym i pytaniom pomocniczym odpowiadają określone wybory metodologiczne, z wyborami zaś wiążą się różne poziomy analizy.

Pierwszy z nich sprowadza się do opisu działalności artystycznej i teoretycznej w ramach Galerii Foksal, a więc przedstawienia wystaw, tekstów programowych, dyskusji związanych z funkcjonowaniem galerii i jej współpracą z artystami. Pojedyncze fakty (wydarzenia i teksty) powiązane ze sobą w narrację ukazującą „fazy rozwojowe” galerii. Co istotne, zastosowano tu, a następnie zmodyfikowano, teoretyczną propozycję wypracowaną przez samą galerię w opracowaniu *Rozwój sztuki – przemiany galerii*<sup>10</sup>. Propozycja ta wydaje się z badawczego punktu widzenia niezwykle interesująca, gdyż łącząc rozwój warszawskiej placówki z rozwojem sztuki tamtego czasu odnosi się wprost do wzajemnego oddziaływania artystów i krytyków. Kolejne wyszczególnione, a zarazem przenikające się fazy określane są fragmentami tekstów organizatorów galerii. Do 1979 roku zdefiniowano dziewięć takich okresów rozwojowych. W analizowanych tutaj latach były to: 1966 – galeria przeciw wystawie; 1966–1969 – eliminacja sztuki w sztuce; 1965–1969 – przedmiot poza malarstwem; 1967–1970 – galeria przeciw galerii<sup>11</sup>. Odnaleźć w nich można, odpowiednio, zakwestionowanie wystawy

jako formy wtórnej wobec dzieła i nieaktywnej artystycznie, a tym samym pojawienie się „Miejsca”. Stwarzanie terenu dla prowadzenia – w oparciu o akty wyrzeczenia się, negacji, dezaprobaty, eliminacji w sztuce – nieustannego dialogu z granicami sztuki. Wychodzenie poza formę malarską i teatralną, z powrotem w życie, które zapewnić miała formuła happeningu. Zakwestionowanie „reżimu” działania samej galerii poprzez działalność artystów. Wszystkie te zagadnienia stanowią „bazę konstrukcyjną”, na której „nabudowywane” są dalsze rozważania. Co ważne jednak, w toku pracy badawczej pojawiły się nowe tropy, dlatego propozycja przemian Galerii Foksal została rozszerzona – już nie tylko eliminacja, ale i przestrzeń oraz obecność.

Należy przy tym zaznaczyć, że przedstawiony powyżej podział ma swoje konsekwencje w stosunku do granicznej daty, czyli 1970 roku i zaczynających pojawiać się od tego czasu realizacji o charakterze konceptualnym. Jako że wpisują się one w etap rozwoju galerii określony jako „rzeczy i myśli” (obejmujący lata 1970–1974), wykraczają poza zakres niniejszej pracy i z tego powodu nie są tutaj omawiane<sup>12</sup>.

Wiesław Borowski (ur. 1931) przekonywał, że „pomimo, że Galeria Foksal od samego początku poszukiwała innej, nowej relacji z artystami, to – jak każda inna – stała i stoi na artystycie. Nowością (w tamtym czasie) było oddanie mu jej do całkowitej dyspozycji”<sup>13</sup>. W tę narrację włączono zatem – prowadzone na drugim, równoległym poziomie analizy – poszukiwania o charakterze biograficznym i historycznym, pozwalające na uwzględnienie perspektyw indywidualnych, czy też inaczej mówiąc, osobowości i jednostkowych historii osób tworzących środowisko warszawskiej placówki. Badane są zatem zależności między artystami i krytykami-organizatorami w polu galerii. Jednocześnie z tej perspektywy ocenie podlegają wytwory ich

---

gardy; 1974–1979 – sztuka i co innego; 1975–1979 – kolekcja poza galerią – ibidem.

<sup>9</sup> L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009, s. 299–319.

<sup>10</sup> *Rozwój sztuki – przemiany galerii*, [brak inf. o aut.], mps, Archiwum Galerii Foksal, b.r., s. 1–3.

<sup>11</sup> Kolejne okresy autorzy tekstu określili następująco: 1970–1974 – rzeczy i myśli; 1971–1972 – galeria przeciw dokumentacji; 1974–1977 – galeria wobec pseudoawan-

<sup>12</sup> Dotyczy to takich wystaw i pokazów z 1970 r., jak: T. Kantor, *Multipart*, Z. Gostomski, *Zaczyna się we Wrocławiu*, Druga Grupa, *Zapis bromowy*, M. Stangret, Z. Gostomski, *Ulisses Jamesa Joyce’a*, Druga Grupa, *Kolekcja, Giewont*.

<sup>13</sup> W. Borowski, *ON i ONA*, [w:] *Tadeusz Kantor. Z Archiwum...*, op. cit., s. 430–431.

działania: realizacje artystyczne i teksty teoretyczne. Według Normana K. Denzina „biografia przedstawia doświadczenia i definicje danej osoby, danej grupy lub danej organizacji tak, jak ta osoba, grupa lub organizacja interpretuje te doświadczenia”. Biografia w tej definicji jest rozumiana jako pewne założenie, „że zachowanie ludzkie musi być badane i rozumiane z perspektywy osób, której ono dotyczy”<sup>14</sup>. W niniejszej pracy wykorzystuje się elementy powyższego podejścia, choć również nie w sposób ścisły. Poddano analizie dostępne materiały – w formie wywiadów, autokomentarzy, opracowań i tym podobnych tekstów – które posłużyły do uchwycenia subiektywnie nadawanych znaczeń omawianym wydarzeniom. W dużej mierze ważne stało się więc odtworzenie prowadzonych wtedy zmagania ideowych krytyków i artystów oraz ich wzajemne oddziaływanie. Wykorzystywane tu były elementy biografii tematycznej, a więc nastawionej na określone momenty życiowe (artystyczne). Badania uwzględniały wąski zakres, czyli indywidualne historie życiowe, zdarzenia i fakty jednostkowe. Szerszy zakres, obejmujący badanie układów i instytucji, wydał się tu mniej nieprzydatny, z racji wspomnianej wyżej, stosunkowo krótkiej perspektywy czasowej.

Trzeci poziom analizy prowadzony jest w oparciu o badanie już konkretnego, pojedynczego dzieła (tekstu). Przyjęto przy tym założenie, że nie każdy czytelnik musi znać działania artystyczne i programowe przeprowadzone pół wieku temu w warszawskiej galerii. Intencją tej pracy jest niejako swoiście rozumiana „praca u podstaw”, stąd w jej różnych partiach pojawiają się opisy dzieł i próby rekonstrukcji wydarzeń. Wydaje się to szczególnie ważne dla działań o charakterze efemerycznym znanym z nielicznych opisów i/lub fotografii. Powiązane z opisami interpretacje bazują z kolei na tradycyjnej metodzie, której elementy składowe tworzą: autor – dzieło (tekst) – interpretator – interpretacja. Z racji przyjętych założeń nacisk położony jest na „autora” i z jego perspektywy podejmowane są tutaj próby odtworzenia (zrekonstruowania) różnorodnych kontekstów,

w jakich powstały omawiane dzieła. Bardziej istotne znaczenie ma zatem wymiar wartości analizy, a więc związek artysty (krytyka) i jego twórczości z poprzednimi dokonaniami, następujące zerwania lub kontynuacje wątków; mniejsze zaś – wymiar horyzontalny, czyli całość jego dokonań twórczych w ramach właściwego mu nurtu twórczości czy epoki (jej kontekstu kulturowo-społecznego)<sup>15</sup>. W prowadzonej analizie nie można jednakże zapomnieć o tym, że – jak twierdzą poststrukturaliści w osobie między innymi Rosalind E. Krauss – poszczególne dzieła z zasady oplecione są już siecią dyskursów i są tekstualnie zapośredniczone<sup>16</sup>. Język jest bowiem tym, co występuje między „realnością doświadczenia i przedmiotu” a ich świadomością. Odkrywanie kolejnych warstw interpretacyjnych nadbudowanych nad artystycznymi zdarzeniami w warszawskiej galerii jest zatem sporym wyzwaniem dla niniejszej pracy.

Powstała w ten sposób narracja będzie raczej nastawiona na budowanie, a nie na dekonstruowanie (rozbijanie) historii Foksalu i demaskowanie ukrytych zależności. Efektem podjętych wysiłków ma być historyczna praca próbująca wytyczyć drogę w zawilości poplątanych losów galerii, jej organizatorów i współpracujących z nimi artystów. Nie chodzi przy tym o zatrzymanie się na tradycyjnych i przyjętych interpretacjach, ale poszukiwanie i zaproponowanie pewnej wizji rozwoju galerii w ciągu (sieci) wydarzeń, w których są przerwania i nieciągłości. Stefan Morawski „opowiadał się za holistycznym, a nie analitycznym pojmowaniem i sposobem rozumienia struktury. (...) Przyjął, że każda struktura ma tak zwane centrum czy też zasadę naczelną, która ją organizuje”<sup>17</sup>. Takie podejście jest bliskie

<sup>15</sup> A. Szahaj, *Teksty na wolności (strukturalizm – poststrukturalizm – postmodernizm)*, „Kultura Współczesna” 1993, nr 2, s. 8. Zob. J. Budzińska, *Wnieb(nie)wzięcie. Poststrukturalistyczna interpretacja świata przedstawionego*, „Sensus Historiae” 2014, vol. XVII (2014/4), s. 105–120, <http://www.sensushistoriae.epigram.eu/index.php/czasopismo/article/viewFile/235/238> [dostęp 3.05.2015].

<sup>16</sup> R. E. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2011.

<sup>17</sup> P. J. Przybysz, *Teoria dzieła sztuki Stefana Morawskiego – próba rekonstrukcji*, „Estetyka i Kultura” 2013, nr 28/1, s. 122.

<sup>14</sup> I. K. Helling, *Metoda badań biograficznych*, [w:] *Metoda biograficzna w socjologii*, red. J. Włodarek, M. Ziolkowski, Warszawa 1990, s. 13.

podstawowym założeniu niniejszej pozycji. Innymi słowy, to relacjom artyści – krytycy sztuki i ich dialogowi o zasadnicze problemy twórczości artystycznej podporządkowana jest praca badawcza. Jednocześnie należy dodać, że zaprezentowana tutaj narracja nie ma charakteru uzurpatorskiego i nie chce kolonizować sfery wytwarzanych znaczeń. Niezależnie od tego, wobec zgromadzonego materiału, to w czytelniku dokonywane są ostateczne wybory i końcowa interpretacja przedstawionych znaczeń. Zadaniem tej pozycji jest ułatwienie mu tego zadania, poprzez „przebrnięcie” przez ogromną ilość rozproszonych materiałów i zaproponowanie pewnych tropów badawczych, co nie oznaczać będzie jednakże linearnego trybu opowieści. Proponuje się bowiem spojrzenie poprzez określone problemy – obszary tematyczne.

Struktura pracy odpowiada przyjętym powyżej założeniom.

Historyczny i artystyczny kontekst powołania Galerii Foksal przedstawiony jest w trzech pierwszych rozdziałach.

**Rozdział pierwszy** prezentuje, jak formowała się idea galerii w osobach jej późniejszych współzałożycieli – początkujących wówczas krytyków sztuki Wiesława Borowskiego, Anki Ptaszkowskiej oraz Mariusza Tchorka. Obejmuje on okres około dziesięciu lat, od początku lat 50. XX wieku, kiedy to Borowski z Ptaszkowską znaleźli się w lubelskiej enklawie wolności, jaką stanowił wówczas KUL. Poznali wtedy Jacka Woźniakowskiego, młodego wykładowcę historii sztuki – pierwszą z ważnych osób na swej drodze na Foksal. Kolejną był Jerzy Ludwiński, kolega ze studiów, z którym uczynili pierwsze kroki w świat sztuki, wspierając działania Grupy Zamek i współredagując plastyczne „Struktury”. Po „okresie lubelskim” omawiany jest „okres warszawski”, a więc już początek dekady lat 60., gdy do Warszawy powróciła dwójka krytyków. Przez kilka następnych lat, już z Tchorkiem, „terminowali” oni u Mariana Bogusza w prowadzonej przez niego Galerii Krzywe Koło. To właśnie był moment zbierania pierwszych doświadczeń w roli „organizatorów” placówki wystawienniczej.

**Rozdział drugi** poświęcony jest w całości Henrykowi Stażewskiemu i Tadeuszowi Kanto-

rowi, bowiem wskazuje się ich tutaj jako „przewodników artystycznych” i „filarów” przyszłej galerii<sup>18</sup>. Galerię można traktować jako pewien fenomen w tym sensie, że jej organizatorzy potrafili, mimo wręcz niemożliwych do pogodzenia sprzeczności, zmieścić w jej ramach zarówno ich odmienne koncepcje artystyczne, jak i również osobowościowe. Dlatego też każdy z nich pokazany został inaczej. Stażewski – poprzez przedstawienie tego, jak stworzyła się jego powojenna legenda i jakie znaczenie dla formowania się środowiska „foksalowego” miały jego miejsca: kawiarnia SARP-u i pracownia. Kantor – poprzez zaproponowane metody działania, które odnaleźć można następnie we wszystkich jego poczynaniach w Galerii Foksal. W części tej przywoływany jest szerszy kontekst historyczny – od lat 20. po 60. XX wieku.

Decyzja o przeznaczeniu w pracy tyle miejsca Stażewskiemu i Kantorowi wynikała z konieczności podkreślenia ich roli jako „przewodników artystycznych”. Jest to kwestia ważna dla zrozumienia tego, co działo się w warszawskiej galerii i jakie wybory artystyczne dokonywane były w jej ramach. Intencją jest tutaj nie tyle zinterpretowanie na nowo twórczości obu artystów, co raczej wyszczególnienie tych elementów ich postawy artystycznej i osobowości, które mogły mieć znaczenie dla powstania i formowania się oblicza galerii.

Rozpisany w dwóch pierwszych rozdziałach obszerny wątek wpływów Woźniakowskiego, Ludwińskiego, Bogusza, i przede wszystkim Stażewskiego oraz Kantora, ma więc swoje uzasadnienie. W ten sposób przedstawiona została geneza powstania galerii.

**Rozdział trzeci** to już 1965 i 1966 rok, czyli wreszcie moment, w którym idea galerii się zmaterializowała w oficynie Pałacu Zamojskich w Warszawie. W rozdziale przedsta-

<sup>18</sup> Ich rolę podkreślali wszyscy założyciele galerii, wskazując ją również największe działania wydawnicze prowadzone w kręgu Galerii Foksalu i Fundacji Galerii Foksal: wywiad-rzeka Borowskiego z Kantorem (W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982), monumentalna, zapełniona archiwaliimi pozycja przedstawiająca związek Kantora z galerią (*Tadeusz Kantor. Z Archiwum...*, op. cit.) czy też powstała z inicjatywy Borowskiego książka poświęcona Stażewskiemu – *Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia i postrzegania*, oprac. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, W. Borowski, Fundacja Galerii Foksal, Galeria Foksal, Warszawa 2005.



wiono pierwsze działania środowiska, które zaczęło tworzyć się wokół powstającej galerii: happening *Cricotage* i wystawa inauguracyjna. Rekonstrukcja Kantorowskiego zdarzenia znacząco przerasta opis pierwszej wystawy, ale jest to świadomy wybór. O ile inauguracja przybrała raczej charakter „konwencjonalnej” prezentacji, to *Cricotage* był pierwszym polskim happeningiem „plastycznym”. Zapoczątkowywał on współpracę krytyków i artystów z Kantorem, a przy tym zaangażował, co istotne, po raz pierwszy organizatorów galerii w bezpośrednie działanie artystyczne. Poza tym, w kolejnych fragmentach pracy, rozwijane są tropy wskazane na pokazie otwierającym galerii, co dotyczy właśnie pokazanych wówczas reliefów Henryka Stażewskiego, obiektów optycznych Zbigniewa Gostomskiego, „przedmiotów w przestrzeni” Edwarda Krasińskiego. W rozdziale nie zapomniano również podkreślić rolę mecenatu, jaki nad placówką sprawowało Państwowe Przedsiębiorstwo Pracowni Sztuk Plastycznych (PSP).

W kolejnych czterech rozdziałach – od czwartego do siódmego – ukazane jest wzajemne przenikanie się teorii oraz praktyki artystycznej w ramach współpracy środowiska artystów i krytyków. Poszczególne partie tekstu opisują rozwój i przemiany sztuki w warszawskiej galerii.

**Rozdział czwarty** omawia *Wprowadzenie do ogólnej teorii MIEJSCA* (1966), najważniejszy i najbardziej znany manifest teoretyczny powstały w tym kręgu. Pokazano bezpośrednie inspiracje do powstania *Teorii Miejsca* (II Pokaz Synkretyczny Włodzimierza Borowskiego), dokonano jej wielowymiarowej analizy, przedstawiono reakcję artystów – przede wszystkim Tadeusza Kantora („to mi zostało wyciągnięte z walizki!”). Całość ilustruje główną tezę tej części pracy, to jest hasło „galeria przeciw wystawie”.

**W rozdziale piątym**, najdłuższym, zaproponowano interpretację przemian sztuki w galerii w oparciu o cztery główne kategorie tematyczne. W ten sposób wystawy i pokazy z dekady lat 60. podzielono na: „malarstwo poza obrazem” (realizacje Zbigniewa Gostomskiego, Henryka Stażewskiego, Andrzeja Bereziańskiego), „przestrzeń interaktywną” (Grzegorza Kowalskiego, Henryka Morela, Cezarego

Szubartowskiego i Zygmunta Krauze, Elżbiety i Emila Cieślarów), „wielość punktów widzenia” (Edwarda Krasińskiego, Andrzeja Łobodzińskiego i Krystyna Zielińskiego, Kojiego Kamojiego), „malarstwo skonceptualizowane” (Marii Stangret, Jerzego Kałuckiego, Edwarda Narkiewicza). Narracja prowadzona jest wokół pytań o environment i instalację, przy uwzględnieniu takich czynników, jak miejsce konkretne, obiekty, spotkanie z widzem. Rozdział ten częściowo pokrywa się z propozycją Galerii Foksal, zdefiniowaną jako „eliminacja sztuki w sztuce”.

Analiza przedmiotu poza malarstwem, czyli happeningów zawarta jest w **rozdziale szóstym**. Poza realizacjami Kantorowskimi (*List, Panoramiczny Happening Morski, Lekcja Anatomii wedle Rembrandta*) omówiono też wpisujące się w te rozważania manifestacje Jerzego Beresia i *activité* studentów Kantora: Mieczysława Dymnego, Andrzeja Lisa, Jana Petryszyna, Tomasza Wawaka. Wydarzenia te opisane są według podobnego schematu: próba rekonstrukcji (często na podstawie materiału zdjęciowego), a następnie interpretacji. Na koniec dokonano podsumowania całości w ramach kategorii zastosowanych w rozdziale poprzednim, to jest w oparciu o „przestrzeń” i „obecność”.

**Rozdział siódmy**, czyli „galeria przeciw galerii” przedstawia ciąg wydarzeń natury artystycznej i personalnej, które w swoich konsekwencjach doprowadziły do niespodziewanego rozpadu tzw. pierwszej Grupy Foksal. Mamy tu zatem omówienia kolejnych ważnych manifestów, jak *Co nam się nie podoba w Galerii Foksal PSP?* (1969) i *Nowy regulamin współpracy z Galerią Foksal PSP* (1969) oraz odpowiedzi artystów na propozycje krytyków: warszawski *Assemblage Zimowy*, zielonogórskie akcje na *Złotym Gronie* (*My nie śpimy, Eventy Drugiej Grupy* – Jacka M. Stokłosa, Lesława i Waclawa Janickich, *Permanentne Jury*), działania Krzysztofa Niemczyka. Wszystko to kończy się przedstawieniem konfliktu i ujawnieniem kolejnych „linii podziału” w środowisku warszawskiej galerii.

**W rozdziale ósmym** ukazano, w jaki sposób galeria stawiała się „europejska”. Analizie poddano więc kontakty zagraniczne galerii jako wyraz łączności z Europą i kulturą uniwersalną. Punktem wyjścia stała się analiza kluczowych w tym procesie osób, jak Stażewski, Łunkiewicz-Rogoyska, Bogusz, Kantor. Ich „europej-

skie” postawy przejęli prowadzący galerię, co uwidoczniło się w kontaktach z wpływowymi krytykami sztuki, realizacjach twórców zagranicznych, wreszcie – zaproszeniu i wyjeździe na prestiżowy, międzynarodowy „salon galerii” w Lozannie / Paryżu. Opisy tych poszczególnych wydarzeń są jednak przedstawieniem drogi, jak dzięki przypadkowi, zbiegom okoliczności, dawnym znajomościom budowana była sieć kontaktów osobistych, która pozwoliła konfrontować sztukę polską ze sztuką światową.

W zakończeniu podjęta została próba stworzenia charakterystyki „Grupy Foksal”. Zarysowano środowisko galerii: osoby krytyków-organizatorów zapewniające obecność dyskursu teoretycznego i krytycznego, poszczególnych artystów i ich rozmaitych związków (i zerwań) z galerią, fotografów dokumentujących wydarzenia rozgrywane w i poza przestrzenią galerii. Na koniec, podjęto ponownie problematykę ciągłej konfrontacji ideowo-artystycznej i współkształtowania oblicza galerii przez artystów i krytyków. Jest to swego rodzaju podsumowanie całości prezentowanych tutaj rozważań.

Powyższe wybory merytoryczne wymagają jeszcze kilku wyjaśnień.

Historia Galerii Foksal jest na tyle wielowątkowa, że mimo rozmiarów niniejszej pracy, nie w sposób zawrzeć tu wszystkich możliwych tropów badawczych. Przedstawiona narracja skupia się na rozrysowaniu pewnych, określonych na wstępie motywów, pomijając część innych. Jednym z powodów takiego postępowania jest stosunkowo krótka perspektywa czasowa obejmująca zaledwie kilka lat działania galerii. Dlatego też, rozwijanie pewnych wątków – jak dążenie do wewnętrznej autonomii galerii, współpraca z PSP, cenzura i funkcjonowanie w kontekście polityki kulturalnej państwa czy też szerzej, relacje galerii wobec świata zewnętrznego – nie ma do końca swojego uzasadnienia. Podobnie można potraktować problem oceny działań „międzynarodowych” galerii i powiązania jej działalności z tym, co działo się wówczas za „żelazną kurtyną”. Następuje to tutaj w dość niewielkim niestety stopniu, i być może aspiracyjny potencjał Foksalu nie zostaje należycie ukazany. Ale pierwsze lata to przecież

dopiero początek prezentowania sztuki zagranicznej na Foksal, ważne było znalezienie źródeł postawy europejskiej, a następnie pokazanie jej pierwszych przykładów i fundamentów późniejszego sukcesu. Dekada lat 70. XX wieku i następne są w takie wydarzenia o wiele bogatsze. Dłuższa perspektywa wydaje się bardziej przydatna na tego typu rozważania, pozwalając na ciekawsze i bardziej uzasadnione porównania oraz wnioski. Dotyczy to między innymi też pytań o istotne pominięcia w stosunku do sztuki europejskiej i inne podobne, interesujące tropy. Niewątpliwie, część z tych zarysowanych tematów powinna stać się przedmiotem kolejnych badań<sup>19</sup>.

W toku pracy badawczej zrezygnowano z przeprowadzenia dodatkowych wywiadów. Taki zamysł pojawił się oczywiście w pierwszym konspekcie pracy i to zamierzenie miało być zrealizowane, bez pośpiechu, po napisaniu większości rozdziałów – a więc w momencie posiadania odpowiedniego zasobu wiedzy i dobrego przygotowania<sup>20</sup>. Jednakże, wraz z coraz większym wglębieniem się w temat i gromadzeniem materiału, który narastał w postępie geometrycznym, okazało się, że nie są one warunkiem koniecznym. Najbardziej interesujące głosy krytyków prowadzących Galerię Foksal zostały ujawnione, co zdarzyło się na etapie

<sup>19</sup> W trakcie prac nad książką, gdy okazało się, że pierwotne założenia muszą ulec modyfikacji, pojawił się pomysł, by kontynuować ten temat w kolejnym projekcie badawczym. Powstanie pozycji obejmującej losy galerii w dekadzie lat 70. i 80., a więc do końca PRL-u, można by uznać za rozwiązanie, które pozwoliłoby „pozamykać” wszystkie rozpoczęte lub zasygnalizowane tropy. W ten sposób, rozpisana na dwie części monografia, mogłaby się stać monografią Foksalu w klasycznym znaczeniu tego słowa.

<sup>20</sup> Częściowo te zamierzenia realizuje od pewnego czasu Adam Mazur, mający w swych dorobku m.in. wywiad-rzekę z Wiesławem Borowskim, rozmowy m.in. z: Miladą Ślizińską, Kojim Kamojijem, Tadeuszem Rolke, Andrzejem Turowskim – A. Mazur, *Niedźwiedzie mięso. Rozmowa z Miladą Ślizińską*, „Szum” 2016, nr 14, s. 128–143; idem, *Zmieniaj się powoli. Rozmowa z Kojim Kamojijem*, „Szum” 2016, z 4 XI, <http://magazynszum.pl/rozmowy/zmieniaj-sie-powoli-rozmowa-z-kojim-kamojij> [dostęp 20.12.2016]; idem, *Foksal. Rozmowa z Tadeuszem Rolke*, „Szum” 2016, z 11 IX, <http://magazynszum.pl/rozmowy/foksal-rozmowa-z-tadeuszem-rolke> [dostęp 20.12.2016]; idem, *Demitologizacja Galerii Foksal. Rozmowa z Andrzejem Turowskim*, „Postmedium” 2019, t. 1–2, s. 247–299, <http://postmedium.art/wp-content/uploads/2019/03/postmedium-1-2-lite.pdf> [dostęp 6.09.2019].



kończenia podstawowych wątków pracy. Mowa tutaj o dwóch ważnych źródłach: *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven* autorstwa Anki Ptaszkowskiej (2010) oraz *Zakrywam to, co niewidoczne. Wywiad-rzeka. Rozmawiają Adam Mazur i Ewa Toniak* (2014, projekt prowadzony od 2012 roku<sup>21</sup>). W dużej mierze wyczerpują one temat, prezentując spojrzenie na zaangażowanie w Foksal dwójki żyjących krytyków-założycieli galerii. Wcześniej Borowski niejednokrotnie mówił, że „wszystko już poprzednio zostało powiedziane”, i właściwie miał rację. Choć w ostatnich kilku latach, ostatecznie zgodził się na kilka rozmów (nagrań), to w większości – nie licząc wywiadu-rzeka – powielają one pytania i udzielane wcześniej odpowiedzi. Z tego też względu na potrzeby niniejszej książki zdecydowano się, że uważna lektura i analiza dostępnych wywiadów, będzie wystarczająca do poprowadzenia własnej narracji<sup>22</sup>.

Kwestią, która wymagała dodatkowego namysłu, był sposób przedstawienia sporu, który spowodował rozpad „pierwszej Grupy Foksal”. Jest to niezwykle delikatna materia, pełna niewygasłych jeszcze emocji, pretensji, oskarżeń. Temat ten przez część jego uczestników był spychany na margines, można było wręcz natrafić na „mur milczenia”<sup>23</sup>, ale zmieniło się to częściowo wraz z wydaniem w 1998 roku książki *Tadeusz Kantor. Z Archiwum Galerii Foksal*. Zaprezentowane tam zostały trzy różne, osobiste perspektywy patrzenia na tę historię. Dwanaście lat później Anka Ptaszkowska powróciła do tego zagadnienia, rozbudowując swoje mocne stanowisko w tej sprawie pozycją *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven*. Do niedawna jej głos był z tego powodu najbardziej widoczny i dominujący. W 2014 roku pojawił się wywiad-rzeka z Wiesławem Borow-

skim, ale w odróżnieniu do krytyczki, marginalizuje on w swoich odpowiedziach (tak jak to bywało wcześniej) kwestie dawnych konfliktów. Naturalnym stało się, że opinii Ptaszkowskiej znalazło się tu prawdopodobnie najwięcej, w pracy mimo wszystko nie brak wypowiedzi Wiesława Borowskiego (tych starszych i najnowszych – uzupełnionych) czy też wersji Mariusza Tchorka, który jeszcze w inny sposób przedstawił istotę sporu. Główną intencją było tutaj przedstawienie wielości różnych spojrzeń, w tym przede wszystkim krytyków-założycieli galerii, nie faworyzując przy tym i nie opowiadając się za żadną ze stron. W żadnym wypadku prowadzone rozważania nie miały dokonać jakiś rozstrzygnięć, ale raczej poprzez uważną lekturę pozwolić każdemu czytelnikowi wyrobić sobie własne zdanie. Można zresztą przywołać słowa Ptaszkowskiej, która twierdziła, że cała prawda jest niemożliwa, a już z pewnością nie jest własnością jednej osoby. Niewątpliwie jednak kwestie wewnętrznych sporów zajmują sporo miejsca, ale stało się tak z racji wagi konfliktu dla losów galerii i jej współzałożycieli. Należy jednak pamiętać, że jest to jeszcze jeden z aspektów badanych tutaj relacji między artystami i krytykami, a to przecież one zajmują kluczowe miejsce w rozważaniach o galerii. Cała narracja prowadzona jest tak, aby poprzez historię ludzi pokazać historię instytucji.

Przy lekturze niniejszej pozycji należy jeszcze mieć na uwadze bardzo ważny fakt, że jej zasadniczy kształt nadany został na przełomie 2013/2014 roku w oparciu o pracę doktorską<sup>24</sup>, ale niestety z różnych powodów jest ona publikowana dopiero teraz. Ma to swoje konsekwencje. Przez ten czas zdążyły pojawić się publikacje, które wkraczają częściowo na ten sam teren badawczy<sup>25</sup>. Naturalnym było, że

<sup>21</sup> A. Ptaszkowska, *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven*, Gdańsk 2010; W. Borowski, *Zakrywam...*, op. cit. Więcej o tych pozycjach w dalszej partii tekstu, omawiającej stan badań.

<sup>22</sup> Temat poprowadzenia rozmów z różnymi osobami związanych w różnych okresach z galerią nie został całkowicie zarzucony, w luźnych zarysach funkcjonuje on jako przedmiot osobnych projektów badawczych. W niniejszej pozycji nie ma już na to po prostu miejsca.

<sup>23</sup> Działo się tak z różnych powodów – w okresie PRL-u częściowo też z obawy przed daniem pretekstu władzy, do zamknięcia galerii.

<sup>24</sup> A. Dzierżyc-Horniak, *Geneza i działalność Galerii Foksal. Programy – manifesty – wystawy – wydarzenia – artyści, 1956–1970*, t. I–II, praca dr pod kier. prof. dr hab. J. Malinowskiego, Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa, Wydział Sztuk Pięknych, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2014.

<sup>25</sup> Na przykład w książce Justyny Michalik o happenin-gach Tadeusza Kantora z 2015 r. znajdują się m.in. omówienia happeningowych realizacji z udziałem środowiska Galerii Foksal – J. Michalik, *Idea bardzo konsekwentna. Happening i Teatr Happeningowy Tadeusza Kantora*, Kraków 2015. Nie chodzi tu tyle o kwestię pierwszeństwa, ale zaznaczenie, że teksty te powstawały niezależnie od

pojawił się dylemat, na ile wykorzystać informacje w nich zawarte w ukończonej właściwie pracy. Ostatecznie, przy zachowaniu zasadniczej struktury opowieści, została ona w wielu miejscach wzbogacona (często w formie przypisów) głównie o słowa Wiesława Borowskiego z jego wywiadu-rzeki. Ich wartość badawcza i dokumentacyjna była zbyt duża, aby po prostu je zignorować, choć należy zaznaczyć, że fakty przedstawione przez Borowskiego pokrywają się w dużej mierze z tym, co zostało tutaj wcześniej napisane. Trochę na podobnej zasadzie wykorzystano również kolejne rozmowy Adama Mazura z osobami tworzącymi środowisko Galerii Foksal<sup>26</sup>.

Niezależnie od tego, przedstawiana tutaj narracja nie rości sobie prawa do wyłączności – pretensji do wyczerpania niezwykle bogatej i wielowątkowej historii Galerii Foksal. Niniejsza pozycja jest opowieścią o tym, jak działania artystyczne łączyły się z teorią i losami ludzkimi prowadząc do dynamicznego rozwoju miejsca, które powstało pół wieku temu i wciąż trwa. W poszukiwaniu odpowiedzi na postawione pytania nie zawsze łatwo było rozstrzygnąć, gdzie mity, a gdzie fakty. Być może w niektórych fragmentach książki ten splot wspomnień, nieprzepracowanych historii, narosłych interpretacji nie został w całości rozspłany. Ale to też pokazuje, jak bardzo historia warszawskiej galerii jest historią złożoną.

\* \* \*

Praca ta nie powstałaby, gdyby nie moje pojawienie w Galerii Foksal w związku ze zbieraniem materiałów do pracy magisterskiej o twórczości malarskiej Marii Stangret. To wtedy zaczęły się rozmowy i dyskusje, w tym między innymi z Wiesławem Borowskim, kierującym jeszcze galerią, Katarzyną Krysiak, która jest obecnie kuratorem programowym galerii oraz z Lechem Stangretem, który okazał mi nieocenioną pomoc w odnajdywaniu właściwych informacji, tropów badawczych, zdjęć. Bez tej życzliwej pomocy wysiłek budowania narracji o takim miejscu, jak Galeria Foksal, byłby wręcz syzyfowy. Podjęta wówczas decyzja o zmierzeniu się z jej mitem znalazła poparcie w osobie prof. dr hab. Jerzego Malinowskiego. Zgodził się on pełnić rolę promotora pracy doktorskiej, a następnie wspierał mnie merytorycznie, cierpliwie czytał jej kolejne fragmenty, wierzył w pozytywne zakończenie tego projektu, za co jestem ogromnie wdzięczna. Chciałabym również podziękować prof. dr hab. Annie Markowskiej oraz prof. dr hab. Eleonorze Jedlińskiej, recenzentkom pracy, które wniosły wiele, jakże ważnych dla mnie, inspirujących i cennych uwag. Bardzo pomogły mi one w nadaniu ostatecznego kształtu niniejszej książki. Dużo zawdzięczam też mojemu mężowi Andrzejowi, na którego wsparcie i krytyczne spojrzenie pierwszego czytelnika mogłam zawsze liczyć.

Niewątpliwie historia galerii jest niepełna bez dokumentacji fotograficznej, która wówczas powstała. Dzięki zdjęciom wiele z realizowanych działań (szczególnie o charakterze efemerycznym) zachowało się w naszej wizualnej zbiorowej pamięci. Niech stanowią one zatem równoprawny element tej opowieści. Dlatego też na osobne, szczególne podziękowania zasługują: Katarzyna Krysiak za zgodę na szerokie wykorzystanie materiałów z Archiwum Galerii Foksal; autorzy wielu pokazanych tu fotografii Waclaw Janicki oraz Tadeusz Rolke, którego zdjęcia w większości przekazała Agencja Gazeta; dyrektor Muzeum w Koszalinie Jerzy Buziałkowski za udostępnienie fotografii Józefa Piątkowskiego z archiwum Działu Sztuki Współczesnej; Lech Stangret za umożliwienie wykorzystania zbiorów z Archiwum Fundacji im. Tadeusza Kantora; Fundacja Ga-

---

siebie. Można w tym kontekście przywołać też wydane w 2016 r. wspomnienia Marii Stangret – M. Stangret-Kantor, *Malując progi. Maria Stangret-Kantor o swoim życiu i twórczości. Spisał i zredagował Lech Stangret*, Kraków 2016. W pracy też nie jest przywołane, poza krótkim omówieniem w zakończeniu, ostatnie wydawnictwo własne galerii omawiające jej historyczne dokonania – *Galeria Foksal 1966–2016*, red. J. Wesołowska, M. Jachuła, Galeria Foksal, Mazowiecki Instytut, Warszawa 2016. Być może znajdzie się jeszcze kilka pozycji, do których można by się odwołać, gdyby książka była pisana dzisiaj.

W trakcie pisania książki nie były też rozbudowane, tak jak obecnie, *Archiwa Sztuki Współczesnej* – projekt digitalizacji i prezentacji archiwów związanych z praktykami artystycznymi po 1945 r., rozwijany online na stronie Muzeum Sztuki Nowoczesnej: <http://artmuseum.pl/pl>.

<sup>26</sup> A. Mazur, *Niedźwiedzie mięso*, op. cit., s. 128–143; idem, *Zmieniaj się powoli*, op. cit.; idem, *Fotograf poszukujący. Rozmowa z Jackiem Stokłosą*, „Szum” 2017, z 21 VII <http://magazynszum.pl/rozmowy/fotograf-poszukujacy-rozmowa-z-jackiem-maria-stoklosa> [dostęp 29.07.2017].

lerii Foksal za możliwość pokazania dawnej pracowni-mieszkania Henryka Stażewskiego, a dziś Instytutu Awangardy – Studio Edwarda Krasińskiego.

Mam nadzieję, że wnikając tak głęboko i obszernie w działania galerii oraz próbując zarysować ich genezę, udało się mi przybliżyć tak istotne w tym procesie zmagania ideowe artystów i krytyków.

## Stan badań

*Historia Galerii Foksal, gdy patrzeć na nią z dzisiejszej perspektywy, obrosła też pewną mitologią. Sprawili to artyści oraz przychylni lub złośliwi krytycy, a także sama galeria, krążąca wokół swej przeszłości i błędząca w teraźniejszości. Nie należy jednak przesadzać ani z rozmiarem, ani zasięgiem tego mitu.*

[Wiesław Borowski, 1998]

O Galerii Foksal napisano dotąd wcale niemało. Mimo wielości tekstów, w których się pojawia, jako pierwszoplanowy bohater występuje głównie w krótkich formach – w artykułach, recenzjach, polemikach, wywiadach. Galeria nie ma swojej własnej monografii, a w tych pozycjach, gdzie napisano o niej więcej, jest częścią szerszej narracji, omawiającej na przykład konceptualizm albo sposoby prezentacji sztuki w okresie PRL-u. Tekstów odnoszących się wprost do galerii jako takiej jest stosunkowo niewiele, uwagę badaczy, historyków czy krytyków sztuki, częściej przyciąga konkretna wystawa, jej autor, albo też program lub manifest powstały w kręgu galerii. Dlatego też pamiętając o roli, jaką ta placówka odegrała w kształtowaniu polskiej sceny artystycznej od połowy lat 60. po lata 90. XX wieku, można mówić o istotności podjęcia niniejszego tematu w stosunku do istniejącego zasobu wiedzy.

Pierwsze wzmianki o Galerii Foksal związane są z prasą warszawską i periodykami kulturalnymi, które już przy wystawie inauguracyjnej z kwietnia 1966 roku zapowiadały i oceniały powstanie nowej galerii. Pierwszym komentatorem był Andrzej Ekwiński, który w „Kulturze” z entuzjazmem pisał, że „otwarcie Galerii Foksal w Warszawie nie jest zwyczajnym wydarzeniem w naszym życiu artystycznym” oraz

że jej głównym mecenasem i opiekunem jest Dyrekcja Naczelna Pracowni Sztuk Plastycznych<sup>27</sup>. W „Ekspresie Wieczornym” również zapowiadano pojawienie się nowego mecenasa sztuki i nowego wystawcy<sup>28</sup>. Z kolei w „Tygodniku Kulturalnym” Juliusz Garztecki paradoksalnie zachwycał się „kieszonkowymi” wymiarami galerii, konkludując, że „ODKRYCIEM jej jest MAŁOŚĆ (...) Tak niewiele potrzeba: mała sala, osiem kroków wzdłuż, osiem wszerz, trochę świetlówek, parę reflektorków, kartki papieru z objaśnieniem przez krytyka i wypowiedzią autora”<sup>29</sup>. Kolejni autorzy, jak Ignacy Witz i Ewa Garztecka, na łamach odpowiednio „Życia Warszawy” i „Trybuna Ludu” zaznaczali eksperymentalny charakter nowej galerii<sup>30</sup>. Dwa lata później Witz pisał już, że Galeria Foksal to najbardziej eksperymentalny spośród wszystkich warszawskich salonów. „W naszej geografii artystycznej stanowi ona punkt interesujący i ważny, chociaż niekiedy wywołujący sprzeciw jednych, a nadmierny entuzjazm innych. (...) »Foksal« wymaga zawsze od nas wyraźnego stanowiska, zawsze musimy mieć na jego temat zdanie – i to, jak sądzę, w działalności tej galerii jest niezwykle pociągające i słuszne”<sup>31</sup>. Podobnych, krótkich tekstów prasowych w dalszych latach też nie brakowało. Można tu wymienić m.in. rozmowę z Borowskim dla „Ekspressu Wieczornego”<sup>32</sup> czy też artykuł Marcelego Bacciarellego o galeriach<sup>33</sup>.

<sup>27</sup> A. Ekwiński, *Galeria Foksal*, „Kultura” 1966, nr 19, s. 9.

<sup>28</sup> (grt), *Sztuka, która mówi i świeci znalazła siedzibę w Galerii „Foksal”*, „Ekspres Wieczorny” 1966, nr 195.

<sup>29</sup> J. Garztecki, *Kieszonkowa galeria*, „Tygodnik Kulturalny” 1966, nr 46, s. 8 [wyróżnienie autora].

<sup>30</sup> I. Witz, *Rekonesans i inne pokazy*, „Życie Warszawy” 1966, nr 107, z 14 V; E. Garztecka, „Sala prób” dla plastyki eksperymentalnej, „Trybuna Ludu” 1967, z 9 I.

<sup>31</sup> I. Witz, *Latem rozkwita malarstwo*, „Życie Warszawy” 1968, z 1 VII. Podobnie w 1969 r. pisała ponownie Garztecka. Galeria Foksal stanowiła dla niej kuźnię, „czyli warsztat pracy artystów, stwarzający możliwość sprawdzania wyników swoich poszukiwań przed wąskim, acz niezmiernie zapalonym gronem bywalców” – E. Garztecka, *Artysta i publiczność. „Inne galerie”*, „Trybuna Ludu” 1969.

<sup>32</sup> *Gniewni młodzi. „Ekspress” z wizytą w ekscentrycznej Galerii Foksal, rozmawiała H. Gruber*, „Ekspres Wieczorny” 1971, nr 80, z 5 IV.

<sup>33</sup> Ten ostatni autor zestawiał ze sobą okres lat 60. i początku 70. z dekadą następną, oceniając, że w pierwszym okresie skupiali się wokół niej przedstawiciele autentycznej awangardy artystycznej („krytycy spoza Warsza-



Analizując artykuły prasowe poświęcone galerii, nie w sposób pominąć rozpoczętej w 1968 roku tak naprawdę pierwszej poważnej dyskusji z założycielami galerii. Zapoczątkował ją we „Współczesności” Andrzej Kostołowski tekstem *Galeria i krytyka*, w którym uznał Foksal za najwybitniejszy przykład tzw. ogniska artystycznego, gdzie „wzrasta artysta świadomy, a krytyka funkcjonuje na zasadzie współuczestnictwa, pomija intuicyjnie zjawiska błahe”<sup>34</sup>. Krytyk podkreślił wagę myśli teoretycznej trójki krytyków prowadzących Galerię Foksal, podejmując próbę interpretacji *Teorii Miejsca, Eliminacji sztuki w sztuce, Obrazu oznaczonego*. To tutaj formułuje się współczesność – oceniał – a radykalizm programowy jest ich siłą. Dalsze rozważania w tym temacie kontynuował w dwóch następnych tekstach: *Miejsce. Galeria i krytyka (2)* i *Eliminacja. Galeria i krytyka (3)*<sup>35</sup>. Przypomniał w nich o wcześniejszej aktywności prowadzących galerię jeszcze z „okresu lubelskiego”, wskazując, że teksty programowe wytyczały na płaszczyźnie ideowej dwie linie tkwiące korzeniami też w Grupie Zamek i „Strukturach”. Idee redukcji, eliminacji, krytyki zawarte w manifestach łączył przy tym z poszukiwaniami awangardowych artystów okresu międzywojennego, w tym ze Stażewskim. Ów eliminacyjny program wytyczać teraz mieli Gostomski, Krasiński, Bereziański, Fijałkowski, no i oczywiście sam Stażewski. Kostołowski starał się też określić styl Foksalu, o którym według niego stanowili artyści, wystawy traktowane jako całość, atmosfera zaangażowania w sztukę oraz publikacje – „najbardziej przemyślane w Polsce w chwili obecnej tego typu wydawnictwa”. Co najważniejsze, ga-

leria miała zajmować się sztuką żywą, co dowodziło wprost jej unikalności w kraju<sup>36</sup>.

Powstające na koniec następnej dekady, czy też już w latach kolejnych, teksty podejmowały już próbę bardziej całościowego spojrzenia na dokonania galerii. Można tu wyróżnić m.in.: teksty Piotra Piotrowskiego, Magdaleny Hniedzewicz, Joanny Paszkiewicz. Autor *Znaczeń modernizmu* analizując 13-letni wówczas dorobek Foksalu widział w niej jedną z najważniejszych placówek wystawienniczych skupionych na sztuce współczesnej i niemal symbol awangardy lat 60. i 70. XX wieku. Najbardziej charakterystyczną według niego cechą warszawskiej galerii było istnienie wspólnej płaszczyzny teoretycznej, która łączyła wystawy i dyskusje. Ta świadomość formułowania określonych wartości artystycznych odróżniała ją od innych galerii w kraju. Foksal był zarazem instytucją, i jak zaznaczał krytyk, z tego też powodu był uwikłany w „dialektykę doświadczania instytucjonalizacji awangardy oraz próby jej przełamania”<sup>37</sup>. Z kolei Magdalena Hniedzewicz skupiała się na podkreśleniu „awangardowości” galerii, zaznaczając przy tym, że „gdyby nie było Galerii Foksal, w polskim życiu artystycznym istniałaby bardzo poważna luka”<sup>38</sup>. W swym tekście przedstawiła również w ogólnych zarysach refleksję teoretyczną prowadzoną w kręgu galerii. Podobną tematykę podję-

---

wy, każde swoje tournée po ekspozycjach Stolicy zaczęli najczęściej od tego właśnie miejsca, wiadomo było bowiem, że kolejna ekspozycja może być kontrowersyjna, może nawet budzić estetyczne sprzeciwy, ale będzie to taka ekspozycja, którą trzeba koniecznie obejrzeć”. W drugim okresie działalność galerii miała przesunąć się według niego na margines polskiego życia artystycznego, co jednocześnie stanowiło paradoks, gdyż nadal była wysoko notowana w świecie („dzieje to się chyba głównie dzięki międzynarodowemu autorytetowi skupionych wokół Galerii artystów – przede wszystkim Tadeusza Kantora”) – M. Bacciarelli, *Galerie*, „Fakty” 1978, nr 12, s. 18.

<sup>34</sup> A. Kostołowski, *Galeria i krytyka*, op. cit., s. 27–29.

<sup>35</sup> Idem, *Miejsce. Galeria i krytyka (2)*, op. cit., s. 36–39; idem, *Eliminacja. Galeria i krytyka (3)*, op. cit., s. 30–35.

---

<sup>36</sup> Cykl artykułów Kostołowskiego spotkał się z krytyczną odpowiedzią ze strony krytyków Foksal, którzy nie zgodzili się jego interpretacją tekstów teoretycznych. Według nich *Teoria Miejsca* nie była wytyczną dla realizacji typu environment, a *Eliminacja sztuki w sztuce* ani programem ani kierunkiem, ale „relacją o sytuacji na pewnym obszarze sztuki”. Z ironią stwierdzali, że przypisywany im program narodził dopiero na łamach „Współczesności”, oni zaś takiego programu nie mieli. Zarzucili także autorowi szereg jeszcze innych uwag dotyczących hierarchii, proporcji, nadużyć, reasumując że jego artykuł jest w efekcie obarczony jest tymi samymi wadami, co większość tekstów ukazujących się w prasie – H. Ptaszkowska, W. Borowski, M. Tchorek, *W sprawie Galerii „Foksal” PSP*, „Współczesność” 1969, nr 5, s. 4.

<sup>37</sup> P. Piotrowski, „Foksal”: *wahania awangardy*, „Kultura” 1979, z VIII 5, s. 14. Część z sformułowań zawartych w tym tekście znajdzie się później w kolejnych pracach badacza, w których analizował on rozwój modernistycznych i awangardowych pojęć oraz wartości – zarówno w kontekście polskim (*Znaczenia modernizmu*, 1999), jak też środkowo-europejskim (*Awangarda w cieniu Jałty*, 2005).

<sup>38</sup> M. Hniedzewicz, *Miejsce – galeria – archiwum – kolekcja*, „Kultura” 1980, nr 10, z 9 III, s. 14.

ła Joanna Paszkiewicz, wyróżniając w 1984 roku, a więc w momencie reaktywowania galerii, jej najważniejsze cechy. Były nimi m.in.: problematyczność (czyli dążenie do prowadzenia galerii w formie odstępstw, zerwań, protestów), radykalizm (deklarowana potrzeba ryzyka i przygody, otwierania się na wciąż nowe fakty i struktury artystyczne), ekskluzywność („choć czy galeria nie zniewoliła się sama – własnym mitem lansując sztukę niewielkiej grupy wybranych?”), opór przeciw instytucjonalizacji, konfrontacja z zagranicą<sup>39</sup>.

Z nowszych tekstów poświęconych warszawskiej placówce warto przywołać rozważania Pawła Polita, który w 2009 roku podjął próbę eksploatacji potencjału koncepcji „Miejsca” w rozwoju galerii w okresie lat 1966–1972<sup>40</sup>. Krytyk analizował kolejne przekształcenia założeń teoretycznych galerii w konfrontacji z propozycjami artystów (w szczególności Kantora), a punktem wyjścia była dla niego *Teoria Miejsca*. W katalogu wystawy *My was widzimy. Działalność Galerii Foksal w latach 1966–1989*, zorganizowanej w tym samym roku w Tallinie autor rozszerzył poprzednią analizę o kolejne dekady działania galerii. Autor dopisał nowe wystawy i nowe deklaracje teoretyczne, proponując ponownie przyjrzeć się warszawskiej galerii „niejako z wnętrza jej historii”. Polit zwracał przy tym uwagę na „grę różnorodnych, czasem

sprzecznych motywów określających kierunek jej rozwoju”, która jego zdaniem stawiała pod znakiem zapytania możliwość wpisania tej historii w ramy całościowej wykładni<sup>41</sup>. On sam spostrzegał ją zresztą w dynamicznym modelu, który rozpisywał od idei aktywnej partycypacji w „miejscu” przez „ramy dla działalności izolowanej” po miejsce obciążone historią.

Temat Galerii Foksal poruszany był oczywiście w klasycznych już dziś opracowaniach poświęconych sztuce po 1945 roku. Uczynił to m.in. Aleksander Wojciechowski w swym *Młodym malarstwie polskim 1944–1974*<sup>42</sup> z 1975 roku, podsumowując, że galeria radykalnie zmieniała formę swej działalności przechodząc przez kolejne etapy destrukcji obrazu: od sztuki przedmiotu do sztuki przestrzeni, następnie sztuki parateatralnej, a wreszcie sztuki pojęciowej. O galerii w tym samym czasie pisała również Bożena Kowalska<sup>43</sup>. W *Polskiej awangardzie malarzkiej 1945–1970* (1975) definiowała ona Foksal jako swoiste mini-laboratorium sztuki nowoczesnej, którym stał się dzięki swoim założeniom programowym i możliwościom finansowo-technicznym wynikającym z patronatu PSP. Jakkolwiek realizowane w niej wystawy nie potwierdzały jej zdaniem do końca przedstawianych założeń programu, to i tak oceniała je jako pokazy wiodące i ambitne (takie były m.in.: realizacje Wł. Borowskiego, Gostomskiego, Cieślarów, Łobodzińskiego i Zielińskiego). Dla krytyczki istotne było przede wszystkim to, że pionierska rola galerii w polskim ruchu awangardowym miała charakter permanentny, wprowadzając obecnością nowatorskiego eksperymentu twórczego „stan zadrażnienia, pobudzania wyobraźni, rozpalania sprzeciwów i entuzjasmów”. Dostrzegając takie zalety, Kowalska widziała też pewne wady galerii,

<sup>39</sup> J. Paszkiewicz, *Galeria oczyszcza się z mitów*, „Radar” 1984, nr 10, z 10 V, s. 14–15; eadem, *Foksal*, „Sztuka” 1986 nr 2, s. 24–26. Przywołać tu też można inne teksty o charakterze popularyzatorskim autorstwa Moniki Małkowskiej – M. Małkowska, *Co za tymi oknami. W galerii Foksal twórcy różnych pokoleń*, „Życie Warszawy” 1992, nr 178, z 27 VII; eadem, *Zaczęło się w kawiarni. Galeria Foksal 40. rocznica powstania*, „Rzeczpospolita” 2006, z 15 III; eadem, *Podzwonne dla mitu*, „Rzeczpospolita” 2008, z 14 V, <http://www.rp.pl/artykul/134137.html> [dostęp 21.03.2013]. W tekstach tych autorka wskazywała m.in. na bezkonkurencyjność galerii w okresie PRL-u, duże znaczenie na Zachodzie i sprowadzanie (także prywatnymi kanałami) światowej sławy artystów, realizowanie własnego, eksperymentalnego programu.

<sup>40</sup> P. Polit, *Warsaw's Foksal Gallery 1966–72: Between PLACE and Archive*, [*Galeria Foksal w Warszawie 1966–72: pomiędzy MIEJSCEM a Archiwum*], „ARTMargins” 2009, <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/179-foksal-gallery-1966-72-between-place-and-archive> [dostęp 20.03.2013]; idem, *Foksal Gallery and the Notion of Archive: Between Inventory and Place*, „Afterall” 2009, nr 21, <https://www.afterall.org/journal/issue.21/foksal.gallery.and.the.notion.of.archive.between.inventory.and.place> [dostęp 20.03.2013].

<sup>41</sup> P. Polit, *Czy można spóźnić się na koniec historii Galerii Foksal?*, [w:] *My was widzimy. Działalność Galerii Foksal w latach 1966–1989*, kat., red. K. Łabowicz-Dymanus, Galeria Foksal MCKiS, Warszawa 2009, s. 99–114.

<sup>42</sup> A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Wrocław 1975.

<sup>43</sup> B. Kowalska, *Polska awangarda malarzka 1945–1970. Szanse i mity*, Warszawa 1975, s. 160–163. W dość krytycznym tonie wypowiadała się ona o galerii, w kontekście działających tam osób, w swojej wspomnieniowej publikacji – eadem, *Fragments życia. Pamiętnik 1967–1973. Moja kolekcja – dary od przyjaciół*, Radom 2010, m.in.: s. 25–26, 76, 82–84, 135–137, 160–161.



bowiem niektórym jej propozycjom brakowało samodzielności, część z nich była zanadto zorientowana na wzorce zachodnie, inne zaś – nieco snobistyczne. W ostatecznym rozrachunku foksalowe pokazy – „dzięki zaangażowaniu w procesy twórcze najbardziej nowatorskie, ryzykowne i niesprawdzone” – były według niej z pewnością wartościowe. Następną badaczka, Alicja Kępińska już w 1981 roku umieszczała Foksal (obok takich galerii, jak Krzysztofory, Od Nowa, Pod Moną Lisą, Współczesna) w kontekście przygotowywania nowej sytuacji sztuki – stworzenia „laboratoryjnego klimatu” dla spekulacji myślowych<sup>44</sup>. Skróceniowo opisała też najważniejsze wystawy i akcje na Foksalu, w tym happeningi Kantora i wystawy Kraśnińskiego. Stosunkowo dużo miejsca w *Sztuce Polski Ludowej* (1983) poświęcił galerii i związanym z nią artystom Janusz Bogucki<sup>45</sup>. Historyk i krytyk sztuki, prowadzący przez wiele lat galerię „Współczesna”, jako ważną i kluczową cechę Galerii Foksal uznał w 1983 roku jej zdefiniowane oblicze, ekskluzywność w stylu działania (i świadome ograniczenie do niewielkiego grona artystów), współdziałanie z wybranymi ośrodkami „sztuki nowatorskiej” z innych krajów. Tym samym, podstawową zasadą postępowania galerii miał być według niego „czynny współdział w aktualnych doświadczeniach ścisłego kręgu światowej awangardy”. Kończąc swoje syntetyczne podsumowanie, Bogucki podkreślał, że istotnym dla losów placówki fakt objęcia jej trójkę krytyków młodszej generacji, zbliżonych wtedy do Henryka Stażewskiego, i prowadzenie działalności w oparciu o coraz bliższą współpracę z Tadeuszem Kantorem. Lata 60. uznał krytyk za najbardziej dynamiczny okres dotychczasowej historii Foksalu, gdy jego głównym przedmiotem zainteresowania były happeningi, environment i ogłoszona została *Teoria Miejsca*<sup>46</sup>. W dalszych częściach swej pracy Bogucki poświęcił jeszcze dużo miej-

sca konkretnym wystawom i akcjom, wskazując m.in. na kontynuowanie tradycji konstruktywistycznej i znaczenie fotografii dokumentującej takie efemeryczne zjawiska, jak happeningi Kantora oraz akcje Beresia i Wł. Borowskiego.

Niesłychanie ważne z punktu widzenia badań nad Galerią Foksal są jednakże jej własne wydawnictwa. Z jednej strony dotrzeć można do katalogów wystaw i wydrukowanych w różnych formach manifestów programowych, z drugiej zaś – jakże cenne okazują się być jej książkowe projekty wydawnicze.

Pierwszym z nich była wydana w 1994 roku *Galeria Foksal 1966–1994*<sup>47</sup>. We wstępie Wiesław Borowski przedstawia galerię jako „specyficzną całość o własnym obliczu”, w której nie raz prowadzący ją krytycy ulegali „za namową artystów, twórczemu, wspaniałemu, ale niepokojącemu złudzeniu, że sztukę tworzą wszyscy”, i gdzie zasadą przyjętą od początku było „oddanie galerii we władanie artysty”. W zasadniczej części książka składa się ze zdjęć kolejnych wystaw dokumentujących efekty spotkań w galerii z twórcami, przez co zamienia się w swoistą fotograficzną antologię artystów, z którymi galeria współpracowała oraz dzieł, które w niej zrealizowali. W intencji jej autorów publikacja – poprzez uaktywnianie pamięci – służyć miała utrwalaniu ich obecności w perspektywie upływającego czasu. Zamiar ten wspomagały zamieszczone w końcowej części noty biograficzne twórców wraz ze spisem ich wystaw na Foksalu.

Drugą pozycję można zaś z powodzeniem uznać za kluczowe źródło wiedzy o Galerii Foksal. *Tadeusz Kantor. Z Archiwum Galerii Foksal* (1998)<sup>48</sup> nie jest jednakże tylko kompletnym zbiorem archiwaliów związanych z udziałem krakowskiego twórcy w działaniach warszawskiej galerii, choć taki był pierwotny zamysł autorów. Nie mogło się tak stać z prostego powodu: był on na tyle ważną dla Foksalu postacią, która odcisnęła na nim tak mocne piętno, że współpraca ta kształtowała się na wielu płaszczyznach, a losy artystyczne spletały się z osobistymi. Zgromadzony w tej książce materiał

<sup>44</sup> A. Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981.

<sup>45</sup> J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983.

<sup>46</sup> „Sformułowana w sposób bardziej poetycki niż dyskursywny teoria ta głosiła: 1 przeżycie się zasady wystawiania dzieł gotowych, przeniesionych z pracowni, 2 znaczenie miejsca, które skupia aktywność twórczą widoczną nie w pracach skończonych, lecz w postępowaniu ujawniającym sam proces kreacji” – pisał Bogucki – ibidem, s. 184.

<sup>47</sup> *Galeria Foksal 1966–1994*, red. W. Borowski, M. Jurkiewicz, A. Przywara, Galeria Foksal SBWA, Warszawa 1994.

<sup>48</sup> *Tadeusz Kantor. Z Archiwum...*, op. cit.

służyć może zatem do szerokich analiz, nie tylko wzajemnych relacji między artystą a galerią, lecz również do badania działania całej instytucji i jej przemian. W pracy znaleźć można teksty podstawowych manifestów i deklaracji teoretycznych, kronikę działań Kantora i galerii, wzajemną korespondencję, bogatą dokumentację zdjęciową, a przede wszystkim teksty Borowskiego, Ptaszkowskiej, Turowskiego oraz wywiad z Tchorkiem. W ten sposób zaprezentowane zostały cztery różne perspektywy patrzenia na tą samą historię – cztery odmienne, a po części i prywatne historie. Pozycja ta pozwala w dużym przybliżeniu naświetlić proces wzajemnego przenikania się działalności artysty i galerii.

Swoistym uzupełnieniem powyższego wydawnictwa Galerii Foksal i Fundacji Galerii Foksal jest „książka jej życia”, to jest *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven* Anki Ptaszkowskiej (2010). Publikacja ta powstała – jak tłumaczy autorka – w oparciu o osobiste doświadczenia udziału w „ostatniej awangardzie w Polsce i we Francji, bliskie związki z niezwykłymi, wybitnymi artystami, wspólną walkę z istniejącym tu i tam artystycznym i społeczno-politycznym systemem, działalność w centrum i na marginesie”<sup>49</sup>. Jest to pozycja o tyle ważna dla badań nad historią Galerii Foksal, gdyż zawiera wywiad-rzekę *Na linii podziału* Emanuela Zwenglera z autorką, w której m.in.: opisuje ona kontekst powstania galerii, osoby Stażewskiego i Kantora, działalność teoretyczną i artystyczną galerii, powody odejścia. W książce znaleźć można przy tym teksty programowe galerii i artykuły krytyczne Ptaszkowskiej z lat 60. oraz jej refleksje na temat bliskich jej osób z kręgu Foksalu (m.in.: Kantor, Stażewski, Tchorek, Krasiński, Kossakowski, Rolke, Niemczyk), wydarzeń (*Bal w Zalesiu, II Pokaz Synkretyczny*, symposium *Złote Grono*), miejsc (Zalesie). Oczywiście jest to jedna

z wersji całej tej historii, co warto sobie uświadomić, pamiętając, że do dzisiaj wciąż żywe są ideowe spory dotyczące programu i sposobu działania galerii. Przede wszystkim toczony jest jednak publiczny spór między twórcami galerii – książka Anki Ptaszkowskiej z 2010 roku wywołała od razu polemikę na łamach internetowego „Obiegu” między nią a Wiesławem Borowskim<sup>50</sup>. Wciąż „płonąca” historia Galerii Foksal utrudnia zatem jednoznaczny ocenę poszczególnych wydarzeń.

Ostatnie lata przyniosły dwie pozycje, które podejmują, choć nie traktując jako główny temat, wątek warszawskiej galerii. *Awangarda wobec instytucji* (2006) Marcina Lachowskiego<sup>51</sup> skupiona jest bowiem na analizie przekształceń artystycznych i instytucjonalnych galerii niezależnych w dekadzie lat 60. i 70. XX wieku, osadzonej w kontekście polityki kulturalnej PRL. Jako, że autor eksponuje w swej pracy kategorię „miejsca” jako obszaru prezentacji i rzeczywistej recepcji dzieła sztuki, przedmiotem jego badań stała się Galeria Foksal (ale też Permafo, Repassage, Biuro Poezji, Pod Moną Lisą). Poszukując zatem odpowiedzi na pytanie o ontologię „miejsca” krytyk poddaje analizie *Teorię Miejsca*, sięgając po fenomenologię Maurice’a Merleau-Ponty’ego oraz przypominając unizm Władysława Strzemińskiego. Swoją refleksję odnosi przy tym do problematyki widza i odbiorcy – w tym kontekście omawia wystawy Krasińskiego, Gostomskiego, Wł. Borowskiego, a także happeningi Kantora<sup>52</sup>.

Drugą z tych „nowych” pozycji poświęconych Foksalowi jest krytyczna analiza Luizy Nader *Konceptualizm w PRL* (2009)<sup>53</sup>. Ale ponownie,

<sup>49</sup> A. Ptaszkowska, *Wierzę w wolność...*, op. cit., s. 9. Niektóre z istotnych tu wątków, przede wszystkich związanych z konfliktem z Kantorem i sporem o realizację *Nowego regulaminu współpracy z Galerią Foksal* (i tym samym o Krzysztofa Niemczyka), ukazanych zostało również w innej współredagowanej przez nią książce – *Traktat o życiu Krzysztofa Niemczyka na użytek młodych pokoleń*, red. A. Ptaszkowska, M. Hernans, P. Marecki, Kraków 2007.

<sup>50</sup> W. Borowski, *Przekłęci – Tadeusz Kantor i Galeria Foksal (polemika z Anką Ptaszkowską)*, „Obieg” 2011, z 8 VI, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/ksi%24%85%25BCki/21335> [dostęp 20.03.2013]; A. Ptaszkowska, *Kim jest Tadeusz Kantor?*, „Obieg” 2011, z 9 VIII, <http://www.obieg.pl/ksi%24%85%25BCki/21980> [dostęp 26.03.2013].

<sup>51</sup> M. Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, seria *Sztuka Nowa, Źródła i komentarze*, red. M. Kitowska-Lysiak, M. Lachowski, t. II, Lublin 2006.

<sup>52</sup> W dalszych partiach tekstu Lachowski podejmuje tematykę, która tu – z racji innych zakresów czasowych – nie jest badana. Analizuje bowiem problem archiwizowania awangardy, a więc działania prowadzone przez galerię po 1970 r. (m.in. teksty *Dokumentacja, Żywe Archiwum*).

<sup>53</sup> L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, op. cit.

jak w przypadku książki Lachowskiego, Galeria Foksal jest tylko jedną z trzech omawianych galerii (obok Pod Moną Lisą i Akumulatorów 2) i wydarzeń (*Symposium Wrocław'70, VII Spotkanie w Osiekach*). Jej ujęcie jest jednak specyficzne, gdyż autorka koncentruje się „heterotopicznych przestrzeniach galerii, kształtującej się w nich dyskursywnej formacji – sztuce konceptualnej – oraz wyłaniającym z niej dyskursie”. Krytyczka, „uzbrojona” w instrumentarium teoretyczne od Michela Foucaulta i Michela de Certeau, podejmuje rozważania nad przestrzenią (miejscem, instytucją, dyskursem) oraz „MIEJSCEM” (i poza „MIEJSCEM”) odwołując się do tekstów teoretycznych i wystaw z okresu 1966–1970. To doświadczanie przestrzeni fenomenologicznej i eksperymentalnej, przekraczanie malarstwa i rzeźby w kierunku environment, realizacja wizualnych eksperymentów, happeningów i akcji, jest jej zdaniem dyskursem konceptualnym, przyjmującym raczej formę interwencji w miejsce niż integracji z miejscem. Jakkolwiek autorka odnosi się do najważniejszych wydarzeń z okresu „heroicznego” Galerii Foksal, to jej rozważania ograniczone są do kontekstu instytucjonalnego i ideologicznego, w którym za najważniejsze uznaje różnice i nieciągłości w wypracowywanych definicjach. To skupienie na wychwyceniu różnego rodzaju „represji, wykluczeń i przemieszczeń” oraz rozpoznania określonych praktyk konceptualnych można uznać za znaczące – choć w kontekście napisanej przez Nader pracy, uzasadnione – zawężenie tematu Foksalu. Podobnie można powiedzieć o książce Lachowskiego. Autor podejmuje się analizy części z tekstów programowych powstałych w kręgu warszawskiej galerii, ale to znowu jedynie środek do „poszukiwania wątków zbieżnych między »galeriami nieoficjalnymi« lat 60. a »galeriami autorskimi« lat 70.”.

Osobną kategorią źródeł, ale ważną w kontekście podjętych tutaj założeń, są wywiady. To z nich poznawana może być poszukiwana w niniejszej pracy „żywa” historia – nakładająca się na siebie historia krytyków, artystów i idei, które powstawały z tej współpracy<sup>54</sup>.

Cenne w tym kontekście są rozmowy Magdaleny Ujmy, Agnieszki Czyżewskiej, Joanny Mytkowskiej, Emmanuela Zwenglera. Szczególnie jednak miejsce należy tu przypisać rozmowie-rzecz Adama Mazura i Ewy Toniak z Wiesławem Borowskim *Zakrywam to, co niewidoczne*<sup>55</sup>, która została wydana już po napisaniu niniejszej pracy. Niewątpliwie brakowało tak zdecydowanego, obszernego głosu krytyka będącego od pierwszych chwil, przez cztery długie dekady związanym z galerią. W rozmowie Bo-

---

s. 190–193, przedruk [w:] *Grupa „Zamek”. Historia – krytyka – sztuka, seria Sztuka Nowa, Źródła i komentarze*, red. M. Kitowska-Łysiak, M. Lachowski, t. IV, Lublin 2007, s. 150–157 [w dalszych przyp. strony wg tej reedycji]; *O Galerii Foksal. Z Wiesławem Borowskim rozmawia Magdalena Ujma*, „Kresy” 1995, nr 22, s. 189–194; *Takie zwariowane czasy z Jerzym Ludwińskim rozmawia Magdalena Ujma*, „Kresy” 1996, nr 4, s. 190–193, przedruk [w:] *Grupa „Zamek”. Historia – krytyka – sztuka*, op. cit., s. 158–172 [w dalszych przyp. strony wg tej reedycji]; *Pobocza. Z Hanną Ptaszkowską rozmawia Agnieszka Czyżewska*, „Kresy” nr 4 (28), s. 194–196, przedruk [w:] *Grupa „Zamek”. Historia – krytyka – sztuka*, op. cit., s. 173–178 [w dalszych przyp. strony wg tej reedycji]; *Rozmowa z Mariuszem Tchorkiem, rozmawia Joanna Mytkowska*, [w:] *Tadeusz Kantor. Z Archiwum...*, op. cit., s. 453–467; [w dalszych przyp. strony wg tej reedycji], przedruk [w:] *Rozmowa Joanny Mytkowskiej z Mariuszem Tchorkiem*, 1998, [w:] A. Ptaszowska, *Wierzę w wolność...*, op. cit., s. 208–229; *To była naprawdę awangarda, ze Zbigniewem Warpechowskim rozmawia Jan Trzupek*, [w:] *Tadeusz Kantor. Niemożliwe – Impossible*, red. J. Suchan, Bunkier Sztuki, Kraków 2000, s. 137–150; *Happening to dzieło sztuki, a nie awantura, z Edwardem Krasińskim rozmawia Magdalena Kardasz*, [w:] *Tadeusz Kantor. Niemożliwe...*, op. cit., s. 235–238; *Sztuka zmierza do maksymalnej różnorodności, rozmowa z R. Jakubowiczem (2000)*, [w:] J. Ludwiński, *Epoka błękitu*, oprac. i wyb. J. Hanusek, Kraków 2003, s. 285–305; *Drôle d’ interview. Z Edwardem Krasińskim rozmawiają: Eulalia Domanowska, Stanisław Cichowicz i Andrzej Mitan*, „Obieg” 1993, nr 3–4, s. 21–23, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/7957> [dostęp 16.02.2009], przedruk w j. niem. i ang., [w:] *Edward Krasiński. Les mises en scène*, kat., red. S. Breitwieser, Generali Foundation, Wien 2006, s. 21–34; Z. Taranienko, *Nie przewiduje końca malarstwa, skoro istnieje pigment. Rozmowa ze Zbigniewem Gostomskim*, „Sztuka” 1980, nr 2, przedruk [w:] idem, *Rozmowy o malarstwie*, Warszawa 1987, s. 202–213 [w dalszych przyp. strony wg tej reedycji]; idem, *Dialogi o sztuce*, s. 171–177; *Każdy powinien coś stracić. Z Anką Ptaszkowską rozmawia Dorota Jarecka*, „Wysokie Obcasy” (dod. „Gazeta Wyborcza”) 2007, nr 32, z 13 VII, s. 6–15; *Rozmowy Emmanuela Zwenglera z Anką Ptaszkowską*, wrzesień – listopad 2003, [w:] A. Ptaszowska, *Wierzę w wolność...*, op. cit., s. 18–55, A. Panek, *Wywiad z Wiesławem Borowskim*, „Own Reality” 2015, nr 15, s. 1–13, <http://www.perspectivia.net/publikationen/ownreality/15/borowski-pl> [dostęp 10.10.2016].

<sup>54</sup> Można tu wyróżnić szczególnie cenne rozmowy, jak m.in.: *Legenda bezinteresowności. Z Jackiem Woźniakowskim rozmawia Magdalena Ujma*, „Kresy” 1996, 4 (28),

<sup>55</sup> W. Borowski, *Zakrywam...*, op. cit., s. 110.



rowski snuje opowieść osobistą, która wykracza poza temat Foksalu: od powojennych losów wywłaszczonej rodziny, przez swoją młodość i wejście do świata sztuki po osobiste przyjaźnie i wybory związane z 40-letnią historią artystycznej formacji skupionej wokół Galerii Foksal. Opowiada między innymi o swoich kontaktach z artystami i krytykami, o wystawach w Warszawie, o grupowych pokazach za granicą, wspomina też swoje wojaże z Cricot 2 i Kantora. Rozmowa ta dostarcza ogromu ciekawych informacji, przede wszystkim o całej artystycznej epoce PRL-u, w mniejszym wymiarze też o latach po transformacji ustrojowej. Nie ma ona, co zrozumiałe, charakteru analizy porównawczej, lecz wprowadza nas do świata polskiej sztuki z perspektywy bardzo bogatej biografii uczestnika i obserwatora ważnych dla niej wydarzeń. Borowski w tej rozmowie rozszerza swoje wcześniejsze wypowiedzi, ale bez wątpienia to ważne, nowe źródło do prowadzenia wszechstronnych analiz.

Z tego też względu wywiad ten jest bardzo cennym, indywidualnym spojrzeniem na historię Galerii Foksal. Cennym tym bardziej, że można go potraktować jako przeciwwagę dla wywiadów i tekstów Anki Ptaszkowskiej, która odeszła z galerii w wyniku rozłamu wśród jej trójki założycieli w 1970 roku i 40 lat później opublikowała w wspomnieniowym tomie *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven* dość krytyczną wizją źródeł konfliktu i późniejszej działalności galerii. Dziś zatem mamy do czynienia z sytuacją, gdy dwóch z żyjących krytyków-założycieli przedstawiło obszernie swoją, subiektywną wersję historii Foksalu. Głos Mariusza Tchorka jest tu przytłumiony i obecny właściwie tylko za sprawą wywiadu przeprowadzonego przez Joannę Mytkowską<sup>56</sup>. W publicznym dyskursie dominowała dotąd wersja Ptaszkowskiej. Oczywiście, ciekawym poznawczo zadaniem byłoby szczegółowe skonfrontowanie obu tych najnowszych wypowiedzi, ale niestety z racji tego, że niniejsza książka powstała już właściwie po publikacji *Zakrywam, to co niewidoczne*, słowa Borowskiego przywoły-

wane są tu w dość ograniczonym stopniu. Był to jeden z dylematów, który musiał być rozstrzygnięty na etapie przygotowywania pozycji do jej wydania.

Wywiad-rzeka z Borowskim z jednej strony zapoczątkował kolejne rozmowy, które z osobami związanymi ze środowiskiem warszawskiej galerii przeprowadził Adam Mazur, z drugiej zaś, rozbudził zainteresowanie krytykiem (i oczywiście galerią), czego dowodem są też pojawiające się w ostatnim czasie filmowe nagrania będące uzupełnieniem tradycyjnych wywiadów. Kamil Julian jako jeden z uczestników projektu *Z pamięci. Prywatne historie sztuki* przeprowadził w 2014 roku rozmowę z Wiesławem Borowskim, której przedstawił on swoją drogę do Galerii Foksal i kilka, wybranych wątków z działalności galerii. Dostępna jest też wideo dokumentacja ze spotkania z Borowskim w poznańskim „Arsenale” w 2015 roku. W ramach cyklu *Poza systemem* krytyk opowiadał o funkcjonowaniu galerii w okresie PRL-u. Fenomen Galerii Foksal był też tematem rozmów, jakie z Borowskim i Miladą Ślizińską odbyła w 2017 roku Agnieszka Sural<sup>57</sup>.

Innym jeszcze źródłem informacji o tym, co działo się na Foksal są opracowania poświęcone konkretnym artystom, którzy związali się z warszawską galerią. Pozycje te, co oczywiste, nie analizują samej galerii, ale jedynie przedstawiają co niektóre realizacje, jakie odbyły się na jej terenie. Dotyczy to m.in.: Hen-

<sup>57</sup> K. Julian, *Z pamięci. Prywatne historie sztuki*, [rozmowa z Wiesławem Borowskim] 2014: 1. *Studia historii sztuki na KUL*, zapis wideo, czas: 0:09:34, 2. *Sztuka nowoczesna w latach 1955–1965*, zapis wideo, czas: 0:14:22, 3. *W kręgu poetów, plastyków, pierwsze*, zapis wideo, czas: 0:28:12, 4. *Galeria Foksal w czterech ujęciach* teksty, zapis wideo, czas: 0:31:21, <http://cargocollective.com/93Foundation/Wieslaw-Borowski> [dostęp 18.12.2015]; „*Poza systemem*” – spotkanie czwarte (Wiesław Borowski o Galerii Foksal), [prowadzi K. Klich], w ramach cyklu prezentacji galerii niezależnych działających od lat 60. do 80., 15 XII 2015, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, zapis wideo, czas: 2:10:31, <https://www.youtube.com/watch?v=6rkQ2dzbug> [dostęp 23.04.2016]; A. Sural, *Wiesław Borowski: Wystarczy wierzyć dobrym artystom* [wywiad], „culture.pl” 2015, z 16 IV, <http://culture.pl/pl/artykul/wieslaw-borowski-wystarczy-wierzyc-dobrym-artystom-wywiad> [dostęp 2.06.2015]; eadem, *Fenomen Galerii Foksal*, zapis wideo, czas: 0:07:11; *Archiwum Galerii*, zapis wideo, czas: 0:06:40, „culture.pl” 2017, z 8 II, <http://culture.pl/pl/artykul/fenomen-galerii-foksal-wideo> [dostęp 14.03.2017].

<sup>56</sup> *Rozmowa z Mariuszem Tchorkiem...*, op. cit., s. 453–467, [w dalszych przypadkach strony wg tej reedycji], przedruk [w:] A. Ptaszkowska, *Wierzę w wolność...*, op. cit., s. 208–229.

ryka Stażewskiego, Tadeusza Kantora, Edwarda Krasińskiego, Zbigniewa Gostomskiego, Jerzego Beresia, Marii Stangret, Włodzimierza Borowskiego<sup>58</sup>. Bardzo wiele miejsca poświęcono sztuce twórcy Teatru Cricot 2, co ma szczególne znaczenie w kontekście happenin-gów realizowanych w ścisłej i żywej współpracy ze środowiskiem Foksalu. Na podobnej zasadzie można również wyróżnić wydawnictwa poświęcone ruchom plenerowym, w tym sympozjum w Puławach w 1966 roku i późniejszym o rok plenerze w Osiekach, gdzie w mocny sposób swoją obecność zaznaczyli krytycy i artyści z kręgu Foksalu<sup>59</sup>.

Nieocenionym materiałem badawczym, pozwalającym na rekonstrukcję wielu wydarzeń realizowanych w Galerii Foksal lub z jej udziałem, jest dokumentacja zdjęciowa autorstwa Eustachego Kossakowskiego i Tadeusza Rolke oraz innych artystów-fotografów, jak Andrzej Zborski, Piotr Barącz, Jerzy Borowski, Erazm Ciołek, Jan Popłoński, Jacek M. Stokłosa, Zygmunt Targowski, znajdujące się w Archiwum Galerii Foksal. Archiwa Kossakowskiego (przekazane w darze przez Ankę Ptaszkowską) i Rolke<sup>60</sup> jako bezcenne zbiory stały się też ważnym elementem składowym projektu *Archiwa Sztuki Współczesnej*, który realizuje na swojej stronie internetowej Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Na stronie MSN dostępne jest obecnie również archiwum Włodzimierza Borowskiego, zawierające fotografie, katalogi, artykuły z prasy, rękopisy i niepublikowane teksty<sup>61</sup>.

Rzecz jasna, wszystkie wymienione wyżej materiały dają jednak wiedzę mocno fragmentaryczną, bo rozproszoną w dużej liczbie artykułów, katalogów, opracowań. Podsumowując zatem obecny stan badań nad Galerią Foksal można stwierdzić, że mimo dostępnego ogromu materiału źródłowego, podejmowane były jedynie określone wątki, fragmenty z historii i działań galerii (rozrzucone po różnych miejscach), przez co wciąż brak spójnej i kompletnej całości. W częściowych opracowaniach poświęconych galerii nie rozwijano dotychczas bardziej szczegółowo aspektu genezy powstania Foksalu, jak również uwypuklenia tak wyraźnie wpływu na kształt i historię galerii jej dwóch niewątpliwie przewodników artystycznych, Henryka Stażewskiego i Tadeusza Kantora. Powiązanie historii galerii z historią osób, których założyciele Foksalu poznali na swej drodze do galerii (przed 1965 rokiem) i w okresie, gdy galeria już oficjalnie działała (po 1966 roku), wydaje się także być pomysłem jeszcze nieeksplorowanym. Stąd też proponuje się tutaj przedstawienie historii instytucji poprzez historie ludzi – m.in.: Ludwiński, Bogusz, Stażewski, Kantor, Wł. Borowski, Krasiński, Niemczyk – i osadzenie tych „żywych” historii w szerokim kontekście historyczno-społecznym i artystycznym.

Wszystko to pokazuje, że Galeria Foksal jest nadal ważnym fragmentem i niezamkniętą kartą historii polskiej sztuki.

<sup>58</sup> Są to wszystkie katalogi i wydawnictwa Galerii Foksal oraz ważniejsze katalogi artystów związanych i wystawiających w Galerii Foksal.

<sup>59</sup> *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie*, oprac. R. Ziarkiewicz, Koszalin 2008; A. M. Leśniewska, *Puławy 66. I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców 2–23 sierpnia 1966*, Towarzystwo Przyjaciół Puław, Puławy 2006.

<sup>60</sup> Archiwum Eustachego Kossakowskiego, MSN, Warszawa, <https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/artystci/eustachy-kossakowski> [dostęp 23.07.2013]; Archiwum Tadeusza Rolke, MSN, Warszawa, <http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-tadeusza-rolke> [dostęp 20.11.2016].

<sup>61</sup> Archiwum Włodzimierza Borowskiego, MSN, Warszawa, <http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-wlodzimierza-borowskiego> [dostęp 20.11.2016].