

Jakub BANASIAK

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

ARKA. W STRONĘ SPOŁECZNEJ HISTORII GALERII LABIRYNT I BWA LUBLIN (1969–1993)

W labiryntcie narracji

Galeria Labirynt powstała w 1969 roku w Lublinie jako jednostka Miejskiego Domu Kultury. W 1974 roku kierownictwo galerii objął Andrzej Mroczek. Od 1976 roku była to już jednostka Lubelskiego Domu Kultury (LDK) – instytucja w międzyczasie zmieniła nazwę. Mroczek kierował Labiryntem do wiosny 1981 roku, kiedy to zaproponowano mu dyrekturę BWA Lublin, istniejącego od 1956 roku. Stanowisko objął 1 czerwca. Galerię Labirynt zlikwidowano po wprowadzeniu stanu wojennego. Galerię Labirynt 2 otwarto w 1983 roku, już jako filię BWA. W 1987 roku otwarto kolejną filię BWA – Galerię Grodzką.¹ W 1990 roku galeria BWA Lublin zmieniła nazwę na Galerię Starą, nawiązując do przedwojennej nazwy filii Instytutu Propagandy Sztuki, działającej w ramach Instytutu Lubelskiego w latach 1938–1939. Nadal jednak wszystkie trzy podmioty – Galeria Stara, Galeria Grodzka, Galeria Labirynt 2 – funkcjonowały pod wspólnym szyldem BWA. W 1991 roku, na skutek reformy samorządowej, BWA Lublin przestało być galerią

państwową i stało się galerią miejską. W 2004 roku zlikwidowano Galerię Starą, przywracając historyczną nazwę. W 2010 roku galeria BWA Lublin zmieniła nazwę na Labirynt. Filia Labirynt 2 do dziś funkcjonuje pod pierwotną nazwą.

Już tylko to krótkie wyliczenie pokazuje, jak skomplikowana jest instytucjonalna historia lubelskiej galerii. Z rozwikłaniem tego splotu mają kłopot nawet tak wytrawni badacze polskiego życia artystycznego jak Łukasz Guzek, który w swoim fundamentalnym opracowaniu „Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny” pisze, że w latach 1974–1981 Galeria Labirynt była częścią sieci BWA.² Jednak nie tylko poplątane dzieje lubelskiej placówki powodują, że trudno zorientować się w meandrach jej funkcjonowania. Wydaje się, że kluczowe znaczenie ma tu dyskurs stworzony wokół Galerii Labirynt i BWA Lublin po 1989 roku. Do niezbywalnych, stale akcentowanych motywów tej narracji należą: nowatorski program galerii, oparty przede wszystkim na sztuce konceptualnej, sztuce wideo i performance, postać Andrzeja Mrocza, który wydzwignął obie placówki na poziom ogólnopolski, oraz polityczna niezależność i dysydencki

rys obu galerii – BWA również w stanie wojennym. Wątki te przeplatają się, tworząc węzeł (labirynt?), za sprawą którego obie galerie zdają się tworzyć jeden organizm instytucjonalny. Labirynt, galeria Andrzeja Mrocza czy po prostu lubelskie BWA – to dziś synekdochy tej samej meta-instytucji.

Historia Galerii Labirynt i BWA Lublin *per se* nie została dotąd spisana. Nie oznacza to jednak, że nie została opowiedziana. Można wręcz zaryzykować twierdzenie, że zarysowaną powyżej narrację zna niemal każdy, kto choć trochę interesuje się historią sztuki polskiej ostatniego półwiecza. Niepodzielnym strażnikiem tego dyskursu, niczym derridiański archont, był sam Mroczek. Przypomnijmy: antyczny archont, najwyższy rangą urzędnik ateńskiego *polis*, miał za zadanie, pośród innych powierzonych mu obowiązków, przechowywać ważne dla wspólnoty dokumenty i archiwa. W konsekwencji dzierżył władzę na tyle istotną, że jego kadencja trwała zaledwie rok.³

Nie będzie przesadnym stwierdzenie, że Andrzej Mroczek był archontem sceny sztuki współczesnej lubelskiego *polis* – jej najważniejszym urzędnikiem i dyspozytorem jej instytucjonalnej pamięci. Jego kadencja nie trwała jednak rok, lecz kilka dekad, aż do śmierci w 2009 roku. Nie może więc dziwić, że oficjalna historia Galerii Labirynt i BWA Lublin jest zarazem historią hegemoniczną, pozbawioną aporii i pęknięć. Jedną warstwą tego dyskursu dotyczy kwestii artystycznych: programu obu galerii i jego unikalnego w skali kraju znaczenia. Narracja ta ma swój czytelny początek – na zasadzie wyraźnego cięcia wyznacza ją rok 1974, a więc moment objęcia przez Mrocza stanowiska kierownika Galerii Labirynt. O początkach galerii nie mówi się niemal w ogóle, historia Labiryntu zaczyna się wtedy, kiedy zaczyna kierować nim Mroczek. Wystawa *Galeria Labirynt. Lublin 1974–1981* zorganizowana w CSW Zamek Ujazdowski w 1992 roku to tylko jeden, szczególnie wyrazisty przykład takiej perspektywy.⁴ Jej mniej lub bardziej dosłowne odwzorowanie znajdziemy również w rozmaitych ‘lublinianach,’ do których teksty dotyczące Galerii Labirynt i BWA Lublin niejednokrotnie pisał sam Mroczek.⁵ To samo dotyczy niezliczonych wypowiedzi dla lokalnych

i ogólnopolskich mediów, w tym oczywiście tytułów specjalistycznych.⁶

Wybitne znaczenie programu realizowanego przez Mrocza w Galerii Labirynt i BWA Lublin nie ulega wątpliwości, choć wydaje się, że zagadnienie to wymaga nowych, pogłębionych badań.⁷ Tutaj jednak interesować będzie mnie druga warstwa wzmiankowanego dyskursu, nie odnosząca się już bezpośrednio do sztuki, ale do polityczno-ideologicznych ram jej funkcjonowania. Jej kanoniczną wykładnię znajdziemy w redagowanych przez Mrocza, jubileuszowych wydawnictwach BWA publikowanych od 1994 roku, oraz rocznikach podsumowujących kolejne artystyczne sezony, wydawanych w latach 2002–2010.⁸ W publikacjach tych z jednej strony akcentuje się istotową różnicę pomiędzy Galerią Labirynt i BWA Lublin a instytucjami – jak w jednym z tekstów ujął to Mroczek – „pozostającymi na usługach panującej ideologii;”⁹ z drugiej zaś – konsekwentnie definiuje się awangardową tradycję poprzez kategorię politycznej wolności.¹⁰

Apogeum tej narracji miało miejsce w 2006 roku, kiedy to BWA Lublin obchodziło jubileusz pięćdziesięciolecia działalności. W tekstach opublikowanych w okazjonalnym tomie kryterium politycznej niezależności zostało rozciągnięte na całe półwiecze działalności lubelskiej placówki. Życie artystyczne Lublina przedstawione jest tu przez pryzmat historii politycznej, a na całość narracji nałożony jest martyrologiczny filtr. W eliptycznych nawrotach sąsiadują ze sobą socrealizm jako nurt wyłącznie narzucony, Arsenał jako oddolny przełom, odwilż jako początek undergroundu (sic!), Grupa Zamek jako jego kontynuacja, Sympozjum w Puławach jako polski ‘cud,’ a przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – jako czas wyboru Karola Wojtyły na papieża, tryumf Solidarności oraz zdławienia wolności przez tanki totalitarnego reżimu. Na tym tle BWA Lublin przedstawione zostało jako oaza wolności, instytucja niejako eksterytorialna, trwająca mimo zniewolenia i zakazów, a przy tym hołdująca tradycyjnym wartościom, tyle że w awangardowym kostiumie. „Podstawą istnienia sztuki jest więc dążenie – pisał Janusz Zagrodzki – do odnajdywania sensu w tym, co nas

otacza. Mieszczą się w nim wszystkie najważniejsze idee: Bóg, wartości, znaczenia.”¹¹

Ta metahisteryczna narracja – w zasadzie czysto fantazmatyczna wizja – nie jest oczywiście neutralna. W historiografii – a za nią, w humanistyce *sensu largo* – taki sposób postrzegania komunizmu nosi nazwę ‘totalitarnego.’ Istotą tego ujęcia, powstałego jeszcze we wczesnym etapie zimnej wojny, jest zdefiniowanie komunizmu jako systemu wyłącznie narzuconego, a następnie utrzymywanego przy pomocy rozbudowanego aparatu inwigilacji i represji. W modelu totalitarnym społeczeństwo postrzegane jest jako zniewolone, zmanipulowane, bierne etc. Dlatego też praktyki badawcze wywodzące się z tego nurtu akcentują znaczenie historii politycznej, zaś sferę społeczną traktują jako obszar podporządkowania bądź oporu.¹² Dopiero na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych formuła totalitarna została wyparta przez model historii społecznej, która historię polityczną – skoncentrowaną na strukturach władzy – zastąpiła spojrzeniem ‘od dołu.’¹³ Zwolennicy tego nurtu wskazywali, że relacje władzy i społeczeństwa są znacznie bardziej skomplikowane niż przedstawia to model totalitarny: to nie tylko wertykalna relacja nadzoru i podporządkowania (choć ona również), ale także gęsta sieć wzajemnych interakcji, napięć i taktyk, w której aktorzy społeczni posiadają mniejszą lub większą, ale realną sprawczość. W tym ujęciu komunizm to – między innymi – szeroki projekt modernizacyjny, którego agenda zawierała szereg rozwiązań popieranych przez poszczególne warstwy społeczne. Wszystko to kazało zniuansować badaczom i badaczkom wizję komunizmu jako ustroju jednoznacznie i w całym okresie istnienia totalitarnego.

Chociaż bezpośrednio po upadku komunizmu w polskiej humanistyce przez kilkanaście lat dominował paradygmat totalitarny, to wydaje się, że dzisiaj model historii społecznej uznawany jest za równorzędną perspektywę badawczą również w odniesieniu do PRL.¹⁴ Uogólnienie to należy jednak doprecyzować. O ile bowiem w obszarze nauk społecznych czy historycznych waga perspektywy społecznej jest bezsprzeczna, o tyle w historii sztuki nadal dominuje model totalitarny.¹⁵ Dodajmy, że

jest to obraz wytworzony po 1989 roku – szczególne znaczenie miały tu takie pozycje, jak *Czas smutku, czas nadziei* Aleksandra Wojciechowskiego (1992), *Dekada* Piotra Piotrowskiego (1991), a przede wszystkim *Znaczenia modernizmu* (1999) tego ostatniego, gdzie PRL wprost definiowany jest jako totalitarny. W ten sposób model totalitarny stał się swego rodzaju oczywistością, założeniem przedwstępnym reprodukowanym w szeregu opracowań szczegółowych.¹⁶

Niniejszy artykuł stanowi próbę aplikacji perspektywy społecznej w odniesieniu do historii Galerii Labirynt oraz BWA Lublin. Najogólniej rzecz biorąc, staram się umiejscowić pozycję tych placówek na tle komunistycznego projektu modernizacyjnego w jego polskim wcieleniu z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dwudziestego wieku.¹⁷ W przyjętej przeze mnie optyce kwestie związane z panowaniem partii komunistycznej i podległych jej urzędów państwowych nie są motywem centralnym, lecz jednym z wielu. Równie ważne są uwarunkowania miejscowej sceny artystycznej: jej geneza, specyfika, sytuacja ekonomiczna, stosunek władz do poszczególnych dyscyplin twórczych, relacje personalne, dynamika instytucjonalna, aktualny model polityki kulturalnej etc. W takim układzie władze, twórcy oraz działacze kultury nie tyle toczą ze sobą ideologiczną walkę, ile starają się stworzyć ramy funkcjonowania akceptowalne dla obu stron. Dlatego odchodzę od popularnej w literaturze przedmiotu figury galerii niezależnej, która – jak się zdaje – pracuje na rzecz modelu totalitarnego. W tym kontekście za symptomatyczną trzeba uznać pracę Marcina Lachowskiego *Awangarda wobec instytucji* (2006), w swoim czasie kluczowe opracowanie w tytułowym temacie. Lachowski nie tylko nie definiuje niezależności takich placówek jak Galeria Foksal PSP (pisze za to wymiennie o ich nieoficjalnym statusie), ale także nie podaje źródeł, na podstawie których stawia takie a nie inne tezy. W bibliografii *Awangardy wobec instytucji* nie znajdziemy nie tylko ani jednej pozycji z zakresu historii politycznej czy społecznej PRL, ale także żadnego wykazu przebadanych zasobów archiwalnych.¹⁸ Sprawia to, że książka Lachowskiego, niewątpliwie niezwykle wartościowa

jako źródło wiedzy o założeniach programowych i działalności poszczególnych placówek, niewiele mówi o faktycznej relacji awangardowych instytucji i doktryny kulturalnej PRL.

W niniejszym artykule staram się pamiętać, że ‘galeria niezależna’ to termin historyczny: zaczął funkcjonować pod koniec lat sześćdziesiątych, aby w dwóch kolejnych dekadach konkurować z takimi określeniami jak ‘galeria alternatywna’ czy ‘galeria autorska.’ Oczywiście niezależność nie oznaczała wówczas politycznej autonomii, ale środowiskowo-pokoleniową tożsamość, autorski program (wszelako mieszczący się w ramach obowiązującej doktryny kulturalnej) oraz pewną organizacyjną rzutkość, odróżniającą tego typu placówki od zrutyinizowanych instytucji artystycznych starszego typu, przede wszystkim galerii sieci BWA czy galerii związkowych.¹⁹ Po implozji komunizmu, wraz z renegocjowaniem społecznej pamięci o PRL, znaczenie to zatarało się: niezależność zaczęła być rozumiana jako dysydenckość, opozycyjność czy wręcz wolność. Wzmiankowany tekst Janusza Zagrodzkiego stanowi skrajny, niemal karykaturalny przykład takiego ujęcia w odniesieniu do Galerii Labirynt i BWA Lublin.²⁰ Wydaje się, że jest to efekt rysowanego tu spłotu: hegemonii wewnątrzśrodowiskowej narracji (swego rodzaju doxy) oraz totalitarnego ujmowania PRL w historiografii artystycznej po 1989 roku.

Stawiam tu postulat, aby – tak jak zrobili to Daniel Muzyczuk i Tomasz Załuski w odniesieniu do Galerii Wschodniej²¹ – każdy przypadek galerii autorskiej rozpatrywać jednostkowo, w możliwie szerokim kontekście i na podstawie gruntownych badań źródłowych. Naturalnie galerie autorskie miały problemy natury politycznej. Niemniej wydaje się, że tego typu sytuacje należały do rzadkości, a dla ich działalności kluczowe były raczej uwarunkowania środowiskowe, ekonomiczne, programowe etc. Jak było w przypadku Galerii Labirynt i BWA Lublin? Jak spróbuję pokazać, ich pozycja była szczególna, jednak nie ze względu na domniemaną niezależność polityczną, lecz na fakt, że obie te placówki były zorientowane na jeden, nadrzędny cel: przechowanie neoawangardowej substancji (wystaw, dzieł, wydawnictw etc.). Innymi

słowy, prowadzone przez Mrocza placówki były swego rodzaju ‘arką,’ czyli infrastrukturą budowaną wobec pewnego zagrożenia. Jednak – wbrew rysowanej po 1989 roku narracji – zagrożenie to nie dotyczyło poczynań władz (te, jak zobaczymy, obu galeriom sprzyjały lub były wobec nich obojętne), lecz tendencji rozgrywających się w obrębie samego pola sztuki. Taka jest też główna teza niniejszego artykułu.

Galeria Labirynt 1969–1974.

Lublin w zmieniającym się PRL-u

W pewnym sensie Galeria Labirynt powstała przez przypadek. Dynamika była następująca: najpierw, w 1964 roku, władze Lublina powołały Miejski Dom Kultury (MDK). Placówka miała stanowić przeciwwagę dla Wojewódzkiego Domu Kultury (WDK), który odpowiadał nie tylko za miejskie, ale także – i przede wszystkim – powiatowe placówki kulturalno-oświatowe regionu. W momencie powołania MDK miał za zadanie koordynować pracę dzielnicowych domów kultury w Lublinie, odcinając w ten sposób WDK, w którego gestii znajdowały się teraz tylko placówki regionalne.²² Tymczasem w 1968 roku minister kultury wydał rozporządzenie, na mocy którego dzielnicowe domy kultury miały zostać przekazane zakładom pracy, spółdzielniom, organizacjom społecznym i innym instytucjom (np. bibliotekom). W konsekwencji od 1 stycznia 1969 roku MDK nie musiał zajmować się placówkami dzielnicowymi, do czego został powołany. Tak zaczęła się historia nowej, ważnej miejskiej placówki kulturalnej.²³

W międzyczasie nastąpiły zmiany lokalowe. Dotychczasowa siedziba MDK – dzielnicowy dom kultury na osiedlu ZOR-Zachód – szybko stała się niewystarczająca. Stało się to jeszcze przed zmianą funkcji MDK-u. W 1967 roku MDK otrzymał od władz miasta pierwsze pomieszczenia na parterze rozległego, osiemnastowiecznego kompleksu klasztorowego przy ulicy Pstrowskiego 12 (dzisiejszych Peowiaków). Kolejne lokale w tym gmachu – w tym klub, kawiarnię i salę teatralną na piętrze – przy-

dzielono w ciągu następných kilkunastu miesięcy. MDK otrzymał też nowe etaty, a pracownicy – podwyżki wynagrodzeń.²⁴ Nastąpiła intensyfikacja programu, za co odpowiadały trzy działy merytoryczne, w tym interesujący nas Dział Artystyczny. Sukcesywnie uruchomiano kolejne zespoły artystyczne: Zespół Tańca Nowoczesnego, Teatr Małych Form ERGO, Teatr Poezji i Zespół Muzyczno-Jazzowy. W końcu, w 1969 roku, przy MDK powstała Galeria Labirynt. Nazwa nawiązywała do meandrycznej struktury siedziby galerii – trzech kondygnacji (w tym dwóch podziemnych) kamienicy przy ulicy Rynek 8. Ta osobna lokalizacja wynikała z faktu, że galeria powstała jako ostatnia i nie zmieściła się w siedzibie przy Pstrowskiego.

Na opisywane tu przekształcenia instytucjonalne trzeba nałożyć jeszcze jedną warstwę: miarowicie w momencie powołania MDK-u, a potem Labiryntu, również sama scena artystyczna Lublina znajdowała się w momencie zwrotnym. Sympozjum *Sztuka w zmieniającym się świecie*, zorganizowane w Zakładach Azotowych w Puławach w 1966 roku, stanowiło kulminację projektu poodwilżowej nowoczesności w jej scjentyistyczno-przemysłowym wydaniu.²⁵ Wkrótce z Lublina wyjechali zwolennicy artystycznego eksperymentu: Włodzimierz Borowski, a przede wszystkim Jerzy Ludwiński, *spiritus movens* środowiska. Tymczasem lubelscy artyści, skupieni wokół ZPAP i BWA, nadal spoglądali w przeszłość. W 1967 roku BWA zaprezentowało wystawę *Eksperyment '66* zainicjowaną przez młodych plastyków zafascynowanych puławskim sympozjum. Następnie, przy wsparciu kilku miejscowych malarzy, powołali oni Grupę Lubelską, która miała kontynuować tradycję Grupy Zamek (do Grupy Lubelskiej należeli m.in. Jerzy Durakiewicz i Jan Ziemiński, co symbolicznie łączyło obie formacje). To właśnie środowisko Grupy Lubelskiej, w tym szczególnie Adam Styka, współtwórca grupy i niespełna trzydziestoletni sekretarz zarządu lubelskiego oddziału ZPAP, zainicjowało powstanie Galerii Labirynt.

Mimo że Labirynt powstał jako miejsce środowiskowe, pierwsze lata funkcjonowania galerii były niezwykle chaotyczne. Kierownictwo Labiryntu zmieniało się niemalże z roku na rok. Najpierw za

program odpowiadał Styka, następnie zastąpił go inny członek Grupy Lubelskiej, Andrzej Kołodziejek, jednak niedługo potem grupa rozpadła się. Pod koniec 1972 roku Galerię Labirynt MDK zaczął kierować fotograf Andrzej Koziara, który w styczniu 1973 roku zainaugurował program mocnym akcentem – wystawą prac Andrzeja Wróblewskiego. Jednak Koziara już po roku wyjechał do Białegostoku.

Stanowisko dyrektora Galerii Labirynt MDK zaproponowano wówczas Andrzejowi Mroczkowi, młodemu (ur. 1941), wybijającemu się pracownikowi BWA. Mroczek został zatrudniony w BWA w 1967 roku na stanowisku instruktora oświatowego, jednak zakres jego obowiązków był znacznie szerszy. Mroczek pomagał przy technicznym opracowywaniu wystaw w centrali i w terenie, zajmował się pracą oświatową w Powiatowych Domach Kultury i klubach wiejskich, projektował wydawnictwa BWA i nadzorował proces ich druku, a także koordynował z ramienia BWA galerię malarstwa współczesnego w klubie studenckim Arcus.²⁶ Został szybko dostrzeżony. Już w 1969 roku kierownictwo BWA zgłosiło go do nagrody Ministerstwa Kultury i Sztuki, której wprawdzie nie dostał, jednak wyróżnieniem była już sama nominacja. Mroczka nagrodziły za to władze lokalne – w roku 1970 otrzymał nagrodę Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej (PWRN) z okazji Dnia Działacza Kultury. Wtedy też Mroczek zorganizował pierwsze wystawy młodej sztuki z kręgu szeroko rozumianej neoawangardy, w tym głośny *Ból Tomka Kawia-ka* (organizatorem był klub studencki Arcus, ale Mroczek koordynował to wydarzenie z ramienia BWA).²⁷ Zaledwie po pięciu latach pracy, w 1972 roku, Mroczek pełnił już obowiązki dyrektora BWA podczas urlopu Danuty Ziemińskiej, pełniącej obowiązki dyrektorki.²⁸

Mroczek był więc kandydatem zmiany: był młody (33 lata), lecz już wszechstronnie doświadczony; miał też za sobą – co w przypadku galerii przy domu kultury szczególnie istotne – współpracę ze środowiskami studenckimi. W końcu – gwarantował wyraźną zmianę programową. Dyrektorem Galerii Labirynt został w maju 1974 roku.

Warto uchwycić te zmiany w szerszym kontekście. Po objęciu władzy przez Edwarda Gierka

(1970) partia zaczęła implementować nowy model modernizacji. W wymiarze społecznym jego filarem stało się odejście od dyskursu egalitarnego, z klasą robotniczą stawianą na pierwszym miejscu, na rzecz narracji o społeczeństwie jako konstelacji sprawczych, kreatywnych jednostek. Zmianie tej towarzyszyło otwarcie na Zachód, dowartościowanie innowacyjności i tzw. prywatnej inicjatywy, akceptacja kultury masowej, gruntowna liberalizacja kultury, nauki i sztuki, a także rozwój amatorskiego ruchu artystycznego oraz aktywizacja młodzieży. Do głosu doszedł nowy typ działacza: nie był to już partyjny aparatczyk, skoncentrowany na wypełnieniu planu, ale bezpartyjny fachowiec, specjalista w swojej dziedzinie, który nad ideologiczne pryncypia przedkłada wyniki. Nowa kadra kierownicza instytucji państwowych, urodzona w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, nie pamiętała nie tylko stalinizmu, ale często nawet Października, a nawet jeśli, to nie był on już dla niej przeżyciem formacyjnym.²⁹

Fala reform szybko dotarła do Lublina, w tym jego instytucji kulturalnych.³⁰ W połowie 1971 roku zespół Wojewódzkiego Domu Kultury przedstawił referat „Funkcja i rola domu kultury w całokształcie działalności kulturalnej.” Dotychczasowa działalność domów kultury – a więc także i MDK-u – została w nim skrytykowana we wszystkich możliwych wymiarach. Dużym problemem miała być nie tylko polityka kadrowa, ale również „ingerencja czynników z zewnątrz na zatrudnianie i zwalnianie pracowników,” czyli po prostu naciski polityczne. Akcentowano brak czytelnych kryteriów oceny pracy, przeciążenie pracowników, „stereotypy w działaniu” oraz brak „nowoczesności w działaniu.” Krytykowano też nazbyt wąski „krąg dziedzin upowszechnianej sztuki,” złe planowanie, nieumiejętność posługiwania się sprzętem technicznym i niezdolność do wykorzystania posiadanego potencjału.³¹ „Ktoś dowcipnie zauważył – stwierdzano w podsumowaniu – że jeżeli opracowanie koncepcji czy planu pracy zabiera cały czas pracy, lepiej pracować bez planu.”³²

Remedium, jakie przedstawił zespół WDK, wpisywało się w nowy model zarządzania kulturą. To, co stare, miało odejść do lamusa. Na pierwszy

plan wybijały się typowe dla epoki Gierka postulaty modernizacyjne: dotyczące jakościowego sprzętu, lepszej organizacji pracy, konieczności zatrudnienia młodej kadry kierowniczej, a z drugiej strony dokształcania starej. Kładziono nacisk na merytokrację, placówki miały być nowoczesne, formy i metody działań – „stale modernizowane.”³³ Modernizacja w sferze kultury miała dokonywać się dzięki nowoczesnemu zarządzaniu, a nie, jak w epoce Gomułki, na drodze odgórnie koordynowanej współpracy przemysłu i środowiska artystycznego. Jako kontekst wskazywano zwiększanie się poziomu wykształcenia odbiorców kultury, postęp techniczny, urbanizację, polepszanie się stopy życiowej społeczeństwa oraz wydłużanie się czasu wolnego.

Modernizacyjnym nastrojom sprzyjała poprawa sytuacji finansowej sektora kultury, szczególnie w pierwszej połowie dekady. Jeszcze w 1970 roku z inicjatywy PWRN w Lublinie powstał Wojewódzki Fundusz Rozwoju Kultury. Dwa lata później, na mocy uchwały Rady Ministrów, powołano Miejski Fundusz Rozwoju Kultury. Równolegle, we wrześniu 1972 roku, powstał centralny Fundusz Rozwoju Twórczości Plastycznej, o który środowisko plastyczne upominało się od wielu lat. We wszystkich lubelskich instytucjach kultury rosło zatrudnienie, zwiększały się płace, powoli rosła również liczba samych placówek.³⁴ Dotyczyło to również sfery plastyki. O ile w 1970 roku w BWA odbyło się 276 pokazów, w 1972 było ich już 299. Rocznie galerię odwiedzało 110 tys. osób.³⁵

Odnotujmy wreszcie zmianę o charakterze strukturalnym: w 1975 roku miała miejsce reforma samorządowa, na mocy której zlikwidowano powiaty, a w miejsce 17 województw i 5 tzw. miast wydzielonych wprowadzono 49 nowych województw. W konsekwencji województwo lubelskie zmniejszyło się, ale za to – zgodnie z założeniami reformy – zyskało większą sterowność i relatywną autonomię.³⁶ Powstały też nowe organy władzy lokalnej: Urzędy Wojewódzkie (UW), w strukturze których znalazły się – między innymi – wydziały kultury i sztuki (rady narodowe zredukowano do wymiaru organu wykonawczego). To właśnie Wydziałowi Kultury i Sztuki UW w Lublinie podlegały teraz miejskie placówki kultury – w tym BWA oraz MDK z Galerią

Labirynt. Oczywiście instancje miejskie podlegały również politycznemu nadzorowi lokalnego Komitetu Wojewódzkiego PZPR, jednak wydaje się, że miał on mniejsze znaczenie niż kiedykolwiek wcześniej.

Andrzej Mroczek przychodził więc do Labiryntu w momencie dynamicznych przemian lubelskiej kultury. Dodajmy, że również i jego angaż został poprzedzony audytem działalności galerii. W raporcie z marca 1973 roku oceniano, że program Labiryntu jest wprawdzie „właściwy, działalność galerii rozwija się,” jednak zarazem podkreślano, że „należy zwrócić uwagę na pełne jego zrealizowanie, aby była prowadzona działalność towarzysząca wystawom. Komisja Kultury ocenia pozytywnie całokształt działalności galerii z uwzględnieniem w/w wniosków.”³⁷ Innymi słowy, galeria była prowadzona poprawnie, ale mogłaby być znacznie lepiej – przede wszystkim za sprawą rozbudowy programu towarzyszącego. Mroczek zrealizował ten postulat, formułując program, w którym „działalność towarzysząca wystawom,” o którą upominało się Prezydium – spotkania, odczyty, dyskusje – stawała się równie istotny, co same wystawy. Dodajmy: zgodnie z aktualnymi tendencjami w polskiej sztuce.

Pierwszy rejs 'arki.' Galeria Labirynt na tle przemian systemu artystycznego 1974–1981

W 1975 roku MDK został przemianowany na Lubelski Dom Kultury (LDK) – ogólnomiejski ośrodek kultury i sztuki. Władze miejskie poleciły kierownictwu placówki zorganizowanie nowych klubów i kawiarni w piwnicach w budynku przy ulicy Pstrowskiego 12.³⁸ Wkrótce LDK zasłynął rozbudowanym programem muzycznym (jazz, blues, rock), kabaretowym (słynna Łoża 44), w końcu – plastycznym.³⁹ Repertuar poszczególnych jednostek można uznać za emblematyczny dla gierkowskiej kultury studenckiej i młodzieżowej: aktualnej, dynamicznej, przekornej, ‘z pazurem.’ Taki też profil miała Galeria Labirynt – program dowartościowywał nowe zjawiska w sztuce (koncep-

tualizm, performance, film awangardowy, sztuka wideo), był nastawiony na współpracę z ośrodkami zagranicznymi, w tym zachodnimi (RFN, Dania, Jugosławia), a przede wszystkim – był rezultatem autorskich wyborów kierownika. Podobnie jak w przypadku innych dyscyplin obecnych w domu kultury, również i w galerii kierowanej przez Andrzeja Mrocza dominowała twórczość młodego pokolenia, przede wszystkim artystów urodzonych w latach czterdziestych i pod koniec lat trzydziestych, a więc ówczesnych trzydziesto-kilkulatków. Wśród publiczności, jak wspominał sam Mroczek, dominowali ludzie młodzi, przede wszystkim studenci.⁴⁰ W takim kształcie Galeria Labirynt funkcjonowała przez kolejne siedem lat, nie wykraczając poza ramy obowiązującej doktryny państwa w sferze kultury i sztuki.

Zarysowany powyżej obraz należy uzupełnić o sytuację w obrębie samego pola sztuki. To ważne o tyle, że pozwala ujrzeć działalność Galerii Labirynt przede wszystkim jako fenomen środowiskowo-pokoleniowy, nie zaś polityczny.

Najogólniej rzecz biorąc, chodzi o nieźle już rozpoznany podział, jaki wytworzył się w wyniku rosnącej popularności nowych zjawisk artystycznych spod znaku szeroko rozumianej neoawangardy.⁴¹ Przypomnijmy podstawowe aspekty tego pęknięcia. W pierwszej połowie lat siedemdziesiątych do głosu doszło nowe pokolenie artystów, krytyków, animatorów kultury i komisarzy wystaw. Ich aktywność złożyła się na szeroki ruch kulturalny, który starał się zinstytucjonalizować zjawiska artystyczne wyrastające z konceptualnego zwrotu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nowe galerie, najczęściej wpięte w instytucje miejskie i państwowe średniego i niższego szczebla (domy kultury, salony KMPiK, zrzeszenia studenckie, kluby twórcze), powstawały w całym kraju i szybko stały się alternatywą dla ‘dorosłego,’ a przy tym tradycjonalistycznego obiegu skupionego wokół ZPAP i BWA. Pozycja nowej sztuki stała się na tyle silna, że Ministerstwo Kultury i Sztuki zdecydowało, że w 1974 roku swoje prace w Pawilonie Polonia na Biennale w Wenecji pokażą twórcy Galerii Permafo: Zbigniew Dłubak, Natalia LL i Andrzej Lachowicz (ostatecznie impreza w tym

roku nie odbyła się). Początkowo nowe zjawiska życzliwie przyjmowano również w ZPAP, a Rada Artystyczna związku dyskutowała powstanie nowej sekcji ‘sztuki eksperymentalnej’ czy powołanie ośrodka dokumentacji. Jednocześnie narastała środowiskowa krytyka sieci BWA – zgodnie z duchem epoki postulowano wprowadzenie merytorycznych kryteriów doboru wystaw, odmłodzenie kadry i uwspółcześnienie programu. Galerie autorskie – wśród nich Labirynt – stanowiły czytelną alternatywę dla wieloodziałowych molochów, które poza wystawiennictwem realizowały szereg działań wynikających z prerogatyw polityki kulturalnej państwa. W 1974 roku przedstawiciele młodego pokolenia sformułowali projekt stworzenia ogólnopolskiej sieci 250 niewielkich galerii autorskich, które miałyby uzupełnić nastawioną na twórczość tradycyjną sieć BWA.⁴²

‘Starszyzna’ ZPAP, zrazu rozważająca pewne zmiany w kierunku pluralizacji programowej związku, ostatecznie zdecydowała się na ruch przeciwny. W 1974 roku władze ZPAP zmieniły statut, w konsekwencji czego przestał istnieć przepis, na mocy którego każdy absolwent wyższej uczelni artystycznej automatycznie staje się członkiem stowarzyszenia. Od teraz kandydat na członka musiał odbyć staż w tzw. Kole Absolwentów, a następnie poddać się ocenie władz danego okręgu. Deklaratywnie miał być to sposób na zatrzymanie niekontrolowanego rozrostu ZPAP. Istotnie, był to najsilniejszy związek twórczy: w połowie dekady do ZPAP należało 8385 członków i – już po zmianach – 1200 członków Koła Absolwentów, w Lublinie było to odpowiednio 122 i 33 członków.⁴³ A jednak oczywistą konsekwencją decyzji kierownictwa ZPAP było zahamowanie procesów mających na celu włączenie tendencji neoawangardowych w obręb Związku – a więc i objęcie tej twórczości mecenatem państwa. Równie duże – a może nawet większe – znaczenie miał podział o charakterze symbolicznym w łonie samej awangardy. Jego symbolem stał się głośny pamflet „Pseudoawangarda” Wiesława Borowskiego, kierownika Galerii Foksal PSP, opublikowany na łamach *Kultury* w marcu 1975 roku. Przypomnijmy dla porządku, że Wiesław Borowski deprecjonował w nim sztukę pokolenia ówczesnych trzydziesto-

i czterdziesto-latków jako ‘plagiat,’ działalność ‘prymitywną,’ ‘amoralną,’ ‘szmirowatą,’ ‘pseudonaukową’ itp. – w przeciwieństwie do ‘prawdziwej’ awangardy z kręgu Foksal (która to galeria, o czym w tym kontekście należy pamiętać, przekształcała się właśnie w kierunku tradycyjnej placówki wystawienniczej z coraz większymi ambicjami międzynarodowymi, co wiązało się z koniecznością zacieśnienia współpracy z resortem kultury). Zarazem „Pseudoawangarda” stanowiła wyrazisty głos w dyskusji o kształcie mecenatu państwa w sferze twórczości plastycznej. Wiesław Borowski jasno definiował jego zakres. Jak wskazywał, „zanieczyszczenie pola sztuki osiągnęło już stopień alarmujący” – jego zdaniem pseudoawangarda „stała się głównym hamulcem rozwoju sztuki w Polsce,” a wręcz jest „zjawiskiem groźnym dla polskiej kultury,” „nie pozostawia po sobie żadnego śladu w kulturze,” „jako zjawisko na terenie sztuki znajduje się w agonii już w momencie pojawienia.” Puenta tekstu Wiesława Borowskiego wykraczała daleko poza ramy polemiki krytyczno-artystycznej, stanowiąc raczej deklarację z dziedziny polityki kulturalnej: „Z punktu widzenia naszej kultury i sytuacji społecznej naszego kraju byłoby anomalią, gdyby właśnie Polska miała się stać światowym centrum współczesnej pseudoawangardy artystycznej, czego wyraźne i niepokojące symptomy dają się zauważyć.”⁴⁴

Wiesław Borowski wśród „pseudoawangardowych” galerii wymienił Permafo, Repassage, Adres czy Biuro Poezji – oraz Labirynt. Swoje rozpoznanie – już tylko w odniesieniu do galerii autorskich – powtórzył w 1976 roku podczas ogólnopolskiej narady kierowników galerii autorskich zorganizowanej przez poznański ZPAP. W referacie „Wątpliwe autorstwo” Wiesław Borowski zarzucił innym galeriom autorskim, że same stają się ważniejsze od sztuki. Padły także zarzuty nieodpowiedzialności, infantylizmu i niefrasobliwości.⁴⁵ Referat szefa Foksal został przedrukowany w *Kulturze* jako jedyny z sesji.

Nie sposób oczywiście precyzyjnie oszacować skali oddziaływania wystąpień Wiesława Borowskiego. Niewątpliwie jednak podział wprowadzony przez kierownika Foksal, w połączeniu ze zmianą statutu ZPAP i zaniechaniem reformy struktury

wystawienniczej – dla środowiska neoawangardy okazał się fatalny w skutkach. Sztuka młodego pokolenia została niejako uwięziona w enklawie niewielkich, przygodnie finansowanych galerii autorskich, tracąc szansę na rozwój w ramach państwowego systemu sztuki *sensu largo*, dysponującego nieporównywalnymi możliwościami logistycznymi, finansowymi czy infrastrukturalnymi. Warto to podkreślić: spór w połowie lat siedemdziesiątych był nie tylko sporem czysto artystycznym, ale także sporem o otwarcie modernizującego się systemu na młode pokolenie i nowe tendencje w sztuce. W obu przypadkach próby te skończyły się petryfikacją dotychczasowego porządku: w polu twórczości tradycyjnej hegemonię utrzymał ZPAP, w polu twórczości awangardowej – Galeria Foksal PSP oraz, o czym nie należy zapominać, Muzeum Sztuki w Łodzi, wtedy raczej awangardowe niż pseudoawangardowe (ściśle zresztą współpracujące z Foksal).

Labirynt pod kierownictwem Andrzeja Mrocza zainaugurował więc działalność w momencie fundamentalnego przesilenia w polu sztuki. Wtedy to właśnie po raz pierwszy Labirynt przyjął funkcję „arki,” czyli zwornika środowiska neoawangardy. W Labiryncie zaczęli regularnie wystawiać twórcy spostonowani przez Borowskiego: między innymi Zbigniew Warpechowski, Józef Robakowski, Zdzisław Sosnowski, Andrzej Lachowicz, Natalia LL, Andrzej Partum i inni.

Należy przy tym zaznaczyć, że kierowana przez Mrocza ‘arka’ nie stanowiła konkurencji dla tradycyjnej lubelskiej plastyki. Środowisko lubelskie, stosunkowo niewielkie, wyraźnie odczuło gierkowską *prosperity*. W mieście powstały długo wyczekiwane oddziały Zakładów Artystycznych ART (1975) oraz salon Desy (1976). Ponadto na UMCS powołano Instytut Wychowania Artystycznego, gdzie zatrudnienie znaleźli lokalni artyści i historycy sztuki (1976). Wkrótce (1978) przy UMCS powstała galeria KONT, która uzupełniała ofertę klubową uczelni – do tej pory na uniwersytecie plastyka była obecna jedynie za sprawą okazjonalnych wystaw w klubie studenckim Arcus, do 1974 roku koordynowanych zresztą przez Mrocza.⁴⁶ Zgodnie z obowiązującą doktryną władz centralnych rozwijał się też handel sztuką: targi

sztuki organizowało BWA, ale podobne inicjatywy odbywały się również na poziomie dzielnic: np. kiermasz Obraz do M-4 zorganizowano w Osiedlowym Domu Kultury LSM (1974).

Artyści z kręgu ZPAP nie mogli też narzekać na zamówienia. W połowie dekady Lublin, podobnie jak reszta kraju, przeżywał gwałtowny rozwój budownictwa mieszkaniowego. Największym placem budowy była Lubelska Spółdzielnia Mieszkaniowa (LSM), konglomerat siedmiu osiedli, na których mieszkało przeszło 40.000 osób. Aż sześć z nich wznoszono – w różnych stadiach (kończono, wznoszono w całości, rozpoczynano) – w latach siedemdziesiątych Apogeum tego procesu miało miejsce w połowie dekady. W 1976 roku na terenie LSM zainaugurowano Lubelskie Spotkania Plastyczne. Zgodnie z duchem dekady, była to impreza mająca na celu indywidualizację osiedli mieszkaniowych za sprawą realizacji plastycznych różnego typu (rzeźby, murale, mozaiki, systemy informacyjne). Lubelskie Spotkania Plastyczne zorganizowano z inicjatywy lubelskiego KW PZPR, za oprawę programową odpowiadał Wydział Kultury i Sztuki UW, Centralny Związek Spółdzielczości Budownictwa Mieszkaniowego oraz miejscowe zakłady pracy. Impreza trwała do 1978 roku, wzięło w niej udział siedemdziesięciu plastyków z całego kraju, w tym wielu z Lublina. Opiekę merytoryczną sprawowali wybitni specjaliści: artyści, inżynierowie i architekci, na czele z Marianem Boguszem (komisarz), Jerzym Hryniewieckim i Oskarem Hansenem. W sumie wykonano kilkadziesiąt realizacji.⁴⁷ Równocześnie, kontynuując dotychczasową politykę, w nowo powstających blokach projektowano pracownie, dzięki czemu pod koniec lat siedemdziesiątych środowisko lubelskie należało do najlepiej wyposażonych w lokale przeznaczone do twórczości plastycznej.

Wszystkie te czynniki z pewnością tonowały potencjalne środowiskowe konflikty – sympatyzujący z neoawangardą młodzi wystawiali w Labiryncie, niewielkiej galerii studenckiej, natomiast środowisko ZPAP korzystało z rozrastającej się infrastruktury państwowej. Również stosunki środowiska plastycznego z władzami należy określić jako dobre. W PRL plastycy nigdy nie byli

postrzegani jako źródło istotnego zagrożenia politycznego, jednak w latach siedemdziesiątych autonomia dyscypliny była największa po 1944 roku. Jak wspominał Janusz Kaczmarski, prezes ZPAP w latach 1972–1980, zdaniem Wincentego Kraśko, kierownika Wydziału Kultury KC, z punktu widzenia władz ‘niżej byli tylko lutnicy.’⁴⁸ Doskonale widać to na przykładzie kultury lubelskiej. Według ankiety przeprowadzonej w 1972 roku przez Wydział Kultury MRN większe znaczenie dla życia kulturalnego miasta niż plastyka miała działalność nie tylko innych dyscyplin (z teatrem na czele), ale także imprezy masowe (Dni Lublina, konkursy poezji, recitale piosenki), festiwale (Festiwal Kabaretów, Studencka Wiosna Teatralna), młodzieżowe imprezy plenerowe (dyskoteki, koncerty, festyny), a nawet rozmaite turnieje, imprezy oświatowe czy sesje popularnonaukowe.⁴⁹ Przekładało się to na polityczne znaczenie poszczególnych instytucji. W zachowanych dokumentach dominują informacje o lubelskich teatrze, filharmonii i operetce. O BWA, ostatniej z czterech wojewódzkich instytucji kultury, wspomina się incydentalnie, a nawet – jak w 1978 roku – w ogóle. Jednak nawet nieliczne wzmianki sugerują, że BWA nie sprawiała większych problemów – na przykład w sprawozdaniu BWA dla Wydziału Kultury i Sztuki UW za rok 1974 czytamy: „W okresie od 1 stycznia do dnia 31 grudnia 1974 r. do BWA nie wpłynęła żadna skarga.”⁵⁰

Decentralizacja sieci BWA, rozpoczęta w latach sześćdziesiątych, a po reformie samorządowej jeszcze głębsza, w przypadku Lublina oznaczała faktyczne *désintéressement* władz sprawami plastyki.⁵¹ Na tyle, że ideologiczne oddziaływanie partii na środowisko artystyczne było znikome. Dotyczyło to zarówno ZPAP, jak i twórców młodych, znajdujących się w orbicie zainteresowania ZSMP, a więc tych działających w ramach takich galerii jak Labirynt.⁵² Ale i odwrotnie – środowisko plastyczne nie przejawiało jakiegokolwiek aktywności politycznej. Nie uczestniczyło też w niezależnym ruchu wydawniczym, który Lublinie funkcjonował od 1977 roku.⁵³

Galeria Labirynt również korzystała na stabilnej sytuacji lubelskiej kultury. W zarysowanej tu konstelacji instytucjonalnej placówka

LDK-u znajdowała się w bardzo odległej z punktu widzenia władz galaktyce. Osadzenie Labiryntu w strukturze miejskiej instytucji kultury pozwoliło Andrzejowi Mroczkowi zachować autonomię programową, choć ta, podkreślmy, nie wykraczała poza reguły gierkowskiej doktryny kulturalnej. Dotyczyło to nawet performance w przestrzeni publicznej, na które galeria posiadała odpowiednie zezwolenia. Kiedy np. milicja zainteresowała się wystąpieniem Jerzego Beresia *Runda honorowa*, w którym głównym rekwizytem był rodzaj stempla drukarskiego, wystarczyło pokazać oficjalny dokument. Sam Mroczek określał po latach ten incydent – w środowiskowej legendzie przedstawiany w duchu heroicznym – mianem ‘niewinnego.’⁵⁴

Wszystkie te czynniki sprawiły, że Mroczek mógł uczynić z Labiryntu ‘arkę’ dla środowiska neoawangardy, zapewniając mu namiastkę instytucjonalnej stabilności. Stan ten nie trwał jednak długo. Strukturalny kryzys PRL-owskiej gospodarki, który wybuchł w połowie 1976 roku, wkrótce dotknął również sektor plastyki.⁵⁵ Jesienią 1977 roku wojewoda lubelski Mieczysław Stępień informował ministerstwo kultury, że w wyniku podwyżki cen niemal wszystkich kluczowych dla prowadzenia instytucji kulturalnej materiałów i usług – wody, papieru, czynszów, odzieży ochronnej, druku, mebli, a nawet żarówek – debet w kasie Wydziału Kultury i Sztuki UW wynosi ponad milion złotych.⁵⁶ Po dwóch latach zapaść objęła już instytucje wszelkich szczebli. Pod koniec 1979 roku Zarząd Wojewódzki ZSMP w Lublinie alarmował, że stan większości z 281 klubów kultury z województwa lubelskiego jest katastrofalny. Dotyczyło to także LDK-u – w raporcie mowa jest o złych warunkach lokalowych oraz o tym, że program nie dociera do odbiorcy spoza centrum miasta.⁵⁷ Ten ostatni zarzut to symptom kolejnego zwrotu w polityce partii, która w obliczu kryzysu ponownie zwróciła się w stronę dyskursu egalitarnego. Nie bez przyczyny: nastroje społeczne znajdowały się na najniższym poziomie od początku dekady. Wkrótce wybuchają strajki – pierwszy, w lipcu 1980 roku, miał miejsce właśnie w Lublinie.

Kryzys odczuła także Galeria Labirynt, chociaż stosunkowo późno. O ile jeszcze w lat-

ach 1976–1978 program definiowały wymagające znacznych środków rozbudowane wydarzenia, w istocie mini-festiwalowe, często o międzynarodowej obsadzie (*Oferta Galerii Labirynt, Działalność niezidentyfikowana, Performance and Body*), o tyle w latach 1979–1981 wystaw, i to głównie indywidualnych, było już znacznie mniej. Wtedy też, w samym środku polityczno-ekonomicznego kryzysu, nastąpiła najważniejsza zmiana w historii Labiryntu: w połowie 1981 roku dyrektor Wydziału Kultury i Sztuki zaproponował Andrzejowi Mroczkowi objęcie dyrektury BWA. Kierownik Labiryntu był kandydatem środka – popierała go Solidarność w BWA, akceptowały go również władze miejskie, partyjne i ZPAP. Mroczek propozycję przyjął, zapowiadając przeniesienie programu Labiryntu do BWA. Należy pamiętać, że tłem tej decyzji było fiasko reform państwowego systemu sztuki w kierunku jego artystycznej i pokoleniowej inkluzywności. Teraz – przynajmniej w Lublinie – miało się to zmienić. ‘Arka’ mogła płynąć dalej.

BWA Lublin w latach 1982–1986.

Stabilizacja w niestabilnych czasach

Na początku 1982 roku w Lublinie funkcjonowało 128 plastyków.⁵⁸ Stan wojenny zmienił ich sytuację na gorsze we wszystkich wymiarach. Zakłady pracy, unieruchomione kryzysem i nadzorem wojskowym, wstrzymały zlecenia plastyczne, a po zawieszeniu ZPAP artyści zostali odcięci od świadczeń. Jednocześnie lokalne władze starały się jakoś tonować kryzys – fakt ten, jak sądzę, pozwala rozszczelnąć czarno-białą, martyrologiczną narrację dotyczącą sytuacji artystów w dobie stanu wojennego, szczególnie w mniejszych ośrodkach, gdzie towarzysko-środowiskowe więzy często ważyły więcej niż sympatie polityczne czy pełnione funkcje. W każdym razie wydaje się, że tak było w Lublinie. Nowy kierownik Wydziału Kultury i Sztuki UW, Edward Balawejder, partyjny liberal z życzliwie nastawionym do artystów, starał się zapewnić artystom elementarne wsparcie: 17 osobom przyznano zapomogi, 2 – stypendia osi-

edleńcze, 5 – twórcze. Mimo zawieszenia ZPAP, artyści mogli sprzedawać swoje prace w sklepie PSP, nadal działał salon Desy. Wydział Kultury i Sztuki przedstawił nawet propozycję zatrudnienia artystów w przedsiębiorstwach miejskich, szkołach oraz ‘przy pracach estetyzacyjnych.’ Jak zapisano w raporcie dotyczącym sytuacji lubelskiej kultury po wprowadzeniu stanu wojennego, „działania te mają charakter doraźny, łagodzący nieco trudne problemy środowisk twórczych. Brak jest natomiast trwałego systemu opieki i pomocy państwa nad tą sferą kultury.”⁵⁹ Nie dziwi więc fakt, że lokalne władze z optymizmem przyjęły informację, że już w kwietniu resort kultury zdecydował się odwieść najmniej kłopotliwe z politycznego punktu widzenia związki: SPAM, ZPAF oraz ZPAP.

Był to, jak wiemy, optymizm pochopny. Od kwietnia 1982 roku zaczął obowiązywać bojkot i organizować się ruch przykościelny. Wtedy też w lubelskim Muzeum Diecezjalnym odbyła się I Wystawa Malarstwa i Grafiki. W lutym 1983 roku przy kościele św. Pawła powstało Duszpasterstwo Środowisk Twórczych. Artyści ze środowiska ZPAP prowadzili konspiracyjną działalność związkową, organizowali wystawy i spotkania autorskie. Podjęli również bojkot BWA. Jednocześnie nie sposób uznać, że lubelskie środowiska twórcze stworzyły rozbudowane struktury podziemne. Przeciwnie: akty oporu były nieliczne, a stosunek do bojkotu niekiedy ambiwalentny – np. w 1982 roku lubelski teatr zaprezentował w telewizji państwowej dwa spektakle. W tym samym roku Ministerstwo Spraw Wewnętrznych odnotowało jedynie dwa akty oporu lubelskich twórców.⁶⁰ W Lublinie powstał za to jeden z pierwszych w kraju Obywatelskich Komitetów Odrodzenia Narodowego środowisk twórczych, fasadowego ciała mającego forsować koncepcję ‘porozumienia narodowego’ wokół władz stanu wojennego. Na początku 1983 roku uczestnicy posiedzenia Komisji Kultury KW PZPR konstatawali, że „ocena [sytuacji politycznej w środowisku lubelskiej kultury] prezentuje się bardzo korzystnie w porównaniu z sytuacją w innych, większych ośrodkach kraju.”⁶¹

W tym czasie w Lublinie miały miejsce masowe aresztowania, częste były pobicia, władze

na różne sposoby szykanowały studentów UMCS, a władze uczelni zostały odwołane. Na ulicach organizowano manifestacje, co jakiś czas w zakładach pracy odbywały się strajki, powszechnie bojkotowana była partyjna prasa oraz oficjalne instytucje artystyczne.⁶² Do zawieszenia stanu wojennego w grudniu 1982 roku w Lublinie internowano 220 osób.⁶³ Nie było wśród nich nikogo ze środowisk twórczych.⁶⁴ Również Andrzej Mroczek – jak sam zaznaczał – nie należał do środowisk opozycyjnych Lublina.⁶⁵ Przekładało się to na relatywne stabilne funkcjonowanie kierowanej przez niego placówki. Działalność BWA po wprowadzeniu stanu wojennego nie zmieniła się, o czym Mroczek informował WKiS już na początku kwietnia 1982 roku. Jak wyliczał, po 15 stycznia, kiedy to lubelskie instytucje wznowiły działalność, odbyło się dziewięć wystaw, m.in. Tomasza Kawiaka, Zbigniewa Warpechowskiego, Leszka Przyjemskiego, Andrzeja Partuma, Józefa Robakowskiego i Stanisława Strzyżyńskiego. Nadzór nad programem BWA sprawowała nowo powołana Komisja Artystyczna ds. Plastyki i Sztuki Ludowej WKiS UW.⁶⁶ Komisja zbierała się 1-2 razy w miesiącu, jednak w przypadku BWA nie miała wiele pracy – kolejne wystawy, z gruntu apolityczne, bez trudu przechodziły postępowania cenzorskie, w czasie stanu wojennego dodatkowo zaostrzone.⁶⁷

Przerwa w funkcjonowaniu BWA trwała więc zaledwie miesiąc, a wprowadzenie stanu wojennego nie miało wpływu na charakter programu. Jedyna zmiana dotyczyła programu towarzyszącego: w pierwszej połowie 1982 roku nie odbyły się żadne projekcje filmowe, wykłady ani spotkania autorskie.⁶⁸ Jednak i tu przerwa nie trwała długo: program wrócił do pełnego wymiaru już po kilku miesiącach. Jak dowiadujemy się z dokumentu podsumowującego działalność Urzędu Wojewódzkiego w okresie styczeń–październik 1983, BWA realizowało wówczas bogaty program oświatowy (odczyty, projekcje filmów, wykłady, konwersatoria), a wystawiennictwo znalazło się wśród wiodących zadań Wydziału.⁶⁹ W 1983 roku program wznowiły także założone w latach siedemdziesiątych galerie miejskie: KONT oraz Labirynt, przy czym ta ostatnia, już jako Labirynt 2, została włączona w struktury BWA. Fakt ten,

jak się wydaje, dobrze pokazuje stosunek władz do programu realizowanego przez Andrzeja Mrocza. Niewątpliwie do rozszerzenia BWA by nie doszło, a sam Mroczek nie utrzymałby się na stanowisku, gdyby władze oceniały jego pracę jako politycznie nieodpowiednią.

Również z punktu widzenia centrali lubelskie BWA nie sprawiało żadnych problemów. W dobie stanu wojennego CBWA zacieśniło współpracę z BWA w zakresie realizacji centralnego planu wystaw. Zwiększył się także nadzór nad programem placówek wojewódzkich, rozluźniony po reformie samorządowej 1975 roku. Wprowadzenie stanu wojennego i bojkot – inaczej niż w strukturach partyjnych – w Departamencie Plastyki MKiS, CBWA oraz w poszczególnych BWA postrzegane były przede wszystkim w kategoriach problemu praktycznego, który ogranicza i utrudnia codzienną pracę instytucji. Należało zmienić plany, odwołać część wystaw, zrewidować finanse. Podczas narady dyrektorów BWA w marcu 1982 roku Andrzej Rajewski, dyrektor generalny MKiS, mówił: „Idiotyzmem byłoby udawanie, iż takiego stanu [wojennego] nie ma, bowiem istnieje on realnie i fakt ten należy uznać. Nie można również przeciw niemu działać. Stan wojenny wywołał zderzenie z kulturą, z całym obrazem cywilizacyjnym. Działania resortu szły w kierunku złagodzenia tego zderzenia. Szok przeżyli wszyscy.”⁷⁰ Wkrótce, jak się wydaje, szok zmałał. Roszady na stanowiskach kierowniczych w BWA były niewielkie – odwołano dyrektorów zaledwie czterech z ponad czterdziestu placówek.⁷¹

Ostatecznie po 1982 roku współpraca BWA z centralą nie odbiegała od dotychczasowej rutyny. Zjazdy dyrektorów BWA odbywały się regularnie, do 1985 roku zorganizowano ich sześć. Przebieg tych spotkań był standardowy: tak jak dotychczas, zajmowano się kwestiami organizacyjnymi, problemami poszczególnych jednostek, niedoborami materiałowymi, finansami. Andrzej Mroczek oczywiście w nich uczestniczył. Zabrał głos tylko raz. W lutym 1984 roku, w Janowicach, informował, że BWA Lublin ma stałą publiczność, a artyści traktują galerię jako ‘swoje miejsce.’ Opowiedział się także przeciw zmianie nazwy BWA, choć zaznaczył, że każda galeria mogłaby posiadać

również nazwę indywidualną.⁷² Dyrektorzy galerii dyskutowali tę kwestię od 1981 roku, zwracając uwagę, że dotychczasowa nazwa jest archaiczna, a człon 'biuro' nie oddaje faktycznej działalności placówek. Zamiast 'Biurow Wystaw Artystycznych' proponowano nazwę 'Państwowe Galerie Sztuki Współczesnej' lub 'Galerie Sztuki Współczesnej.' Po spotkaniu w Janowicach sprawę tę zarzucono – głosy za i przeciw rozkładały się mniej więcej po równo. Optując za pozostawieniem starej nazwy, Mroczek opowiedział się za stanowiskiem CBWA.

Na temat programów nie wypowiadano się niemal w ogóle – mimo wprowadzenia stanu wojennego nadal leżały one w gestii władz lokalnych. Wyjątek stanowiły pokazy o randze wystaw ogólnopolskich, a więc wymagające koordynacji i nadzoru CBWA. Po 1982 roku najważniejsze wydarzenia tej rangi dotyczyły jubileuszu czterdziestolecia PRL. To właśnie podczas spotkania w Janowicach dyskutowano stopień przygotowania poszczególnych BWA do obchodów – w tym BWA Lublin, gdzie realizowano cykl imprez i wystaw pt. *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej*.

W heroicznej historii Galerii Labirynt i BWA Lublin wydarzenie to zajmuje ważne miejsce. Janusz Zagrodzki pisał wręcz, że *Nurt intelektualny...* stał się „ważną formą odpowiedzi środowiska artystycznego na stan wojenny w Polsce.”⁷³ Środowiskowa legenda głosi, że nadając pokazom powyższy tytuł, Andrzej Mroczek zrezygnował z nakazu użycia frazy 'czterdziestolecie PRL' oraz dat 1944–1984. Na podstawie zachowanej dokumentacji oraz wiedzy o funkcjonowaniu CBWA należy zrewidować tę opowieść. W 1984 roku zorganizowano znacznie więcej wystaw, które nie wykorzystywały w tytule ani rocznicowej liczby, ani dat.⁷⁴ Oczywiście również i to nie było przejawem wallenrodyzmu – po prostu nie istniały w tym zakresie żadne odgórne wytyczne, które można by obejść, a w opisach wystaw i relacjach prasowych i tak podkreślano kontekst czterdziestolecia. Spośród 13 zrealizowanych w 1984 roku wystaw rocznicowych o statusie pokazów ogólnopolskich, a więc tych najważniejszych (do kategorii tej należał również *Nurt intelektualny...*), tylko w tytułach trzech wyeksponowano frazę 'czterdziestolecie,' daty 1944–1984 zaś – w pięciu. W pozostałych

siedmiu żaden z tych elementów nie występował.⁷⁵ Należy przy tym zaznaczyć, że program obchodów czterdziestolecia PRL sformułowano, rzecz jasna, z wielomiesięcznym wyprzedzeniem (tzn. jeszcze w 1983 roku), w wyniku konsultacji z władzami poszczególnych placówek, którzy zgłaszali propozycje wystaw.⁷⁶ Innymi słowy, nikt nie wpisał lubelskiej wystawy do programu spontanicznie czy bezwiednie. Obchody nie przyniosły też żadnych kontrowersji o charakterze politycznym i dotyczyło to również wystawy w Lublinie.

Podczas narady dyrektorów Biura Wystaw Artystycznych podsumowującej obchody jubileuszu wicedyrektor CBWA Stanisław Rostkowski zaznaczał, że przygotowane przez oddziały terenowe wystawy o charakterze ogólnopolskim były 'ciekawe' i 'wzbogacające' centralny plan obchodów.⁷⁷ Wśród kilku wybijających się wystaw Rostkowski wymienił również *Nurt intelektualny w sztuce polskiej*. Stabilną pozycję BWA Lublin w strukturze sieci potwierdza także fakt, że spośród przeszło dwudziestu kontroli przeprowadzonych przez CBWA w latach 1983–1986, żadna nie objęła lubelskiej placówki. Pozwala to uznać, że władze centralne postrzegały galerię jako stabilną, sprawnie zarządzaną i pozostającą w dobrych stosunkach zarówno z władzami lokalnymi, jak i miejscowym środowiskiem.⁷⁸

Działalność BWA Lublin nie niepokoiła również miejscowych struktur partyjnych. Galeria, podobnie jak pozostałe instytucje kulturalne Lublina rangi wojewódzkiej, znajdowała się w obszarze zainteresowania kilku wydziałów lokalnego komitetu PZPR, przede wszystkim Wydziału Kultury, Wydziału Propagandy i Agitacji oraz Wydziału Informacji i Ideologii. Żadna z tych jednostek nie podejmowała działań dotyczących galerii.⁷⁹ Jak się wydaje, to samo dotyczyło tajnej policji politycznej – archiwa Instytutu Pamięci Narodowej milczą zarówno na temat Labiryntu, jak i BWA.⁸⁰ Dodajmy, że stanowisko dyrektora BWA należało do tzw. stanowisk nomenklaturowych, tzn. wymagających rekomendacji odpowiedniej instancji partyjnej. W tym przypadku był to Sekretariat KW PZPR, a więc najważniejszy organ partyjny szczebla lokalnego. Po wprowadzeniu stanu wojennego wszystkie stanowiska nomenklaturowe zrewidowa-

no – jak wiemy, w BWA nie tylko nie doszło do żadnej zmiany, ale również kierowana przez Mrocza galeria otrzymała drugą siedzibę (Labirynt 2).⁸¹

Wystawa *Nurt intelektualny w sztuce polskiej* ugruntowała pozycję BWA jako najważniejszej placówki wystawienniczej miasta. Dodajmy: BWA w kształcie takim, jaki nadał mu Andrzej Mroczek, teraz dysponujący już dwiema lokacjami. Galeria nadal pełniła więc funkcję ‘arki’ – środowisko neoawangardy mogło tu się spotykać i wystawiać. Tymczasem na zewnątrz dominowały zupełnie inne idiomy artystyczne. W pierwszej połowie lat osiemdziesiątych nie była to już ‘prawdziwa’ awangarda spod znaku Foksal, ale sztuka przykościelna i nowa ekspresja – ta ostatnia zyskująca coraz większą popularność wśród artystycznej młodzieży. Obie te tendencje występowały również w Lublinie, jednak za sprawą programu BWA tu proporcje były odwrotne: to neoawangarda dominowała. Dodajmy też na marginesie, że po tym jak Labirynt stał się filią BWA (jako Labirynt 2), w lutym 1985 roku władze miasta uruchomiły nową galerię młodej plastyki – zorientowaną na nową ekspresję Galerię Białą.⁸²

Taki stan rzeczy trwał mnie więcej do 1985 roku. W sumie w latach 1982–1985 w BWA odbyło się kilkadziesiąt wystaw twórców z kręgu neoawangardy. Artyści z dawnego ZPAP zaczęli ponownie wystawiać w BWA po zakończeniu stanu wojennego, wraz ze zmniejszaniem się roli sceny przykościelnej i wygasaniem bojkotu. W latach 1982–1983 takich wystaw nie było w ogóle, w latach 1984–1985 można wskazać ich już więcej, choć nadal był to margines programu galerii. Dopiero w 1986 roku obecność tradycyjnej plastyki w BWA była już wyraźna – symbolem tego zwrotu była wystawa *Plastyka lubelska* zorganizowana z okazji pięćdziesiątej rocznicy powstania Związku Artystów Plastyków w Lublinie.

Zarysowana tu dynamika pozwala zakwestionować kolejny ważny – być może fundamentalny – element mitologii BWA Lublin: ten mówiący o specjalnym statusie galerii w dobie stanu wojennego. Oczywiście BWA Lublin nie było żadnym miejscem eksterytorialnym: polityka kulturalna doby stanu wojennego obowiązywała również w murach lubelskiej galerii miejskiej, a jej program

podlegał takim samym rygorom, jak wszystkich innych instytucji kultury. Wydaje się więc, że popularną opinię o wyłączeniu spod bojkotu galerii BWA Lublin należy odwrócić. Otóż lubelskie BWA nie tylko nie było wyłączone spod bojkotu, ale po prostu było bojkotowane, tyle że nie przez neoawangardę, lecz przez środowisko plastyków-tradycjonalistów z zawieszonoego, a następnie rozwiązanoego ZPAP.

Cała naprzód! BWA Lublin w schyłkowym PRL

W Lublinie drugiej połowy lat osiemdziesiątych można obserwować wszystkie zjawiska typowe dla tego okresu w skali ogólnopolskiej: wygasanie bojkotu, zmniejszanie się roli sceny przykościelnej, włączanie się nowej ekspresji w oficjalne życie artystyczne, generalną liberalizację i okcydentalizację polityki kulturalnej, kryzys mecenatu państwowego czy korektę gospodarki nakazowo-rozdzielczej w kierunku wolnorynkowym, w tym w obszarze rynku sztuki. Wszystkie te zjawiska – zbiorczo można określić je mianem ‘drugiej odwilży’ – skoncentrowały się w latach 1986–1989, w zasadniczy sposób determinując kształt kultury i sztuki schyłkowego PRL.⁸³

W przypadku sceny lubelskiej był to okres stabilizacji. Kilka lat po zakończeniu stanu wojennego bojkot należał już do przeszłości. Wskażmy dwa wymowne – bo związane z dyscyplinami istotnymi politycznie – symptomy tej zmiany. 1 stycznia 1987 roku niezależne grupy teatralne Provisorium, Grupa Chwilowa i Scena 6, trzy lata wcześniej usunięte z terenu UMCS i włączone w struktury Lubelskiego Domu Kultury, stały się częścią nowo utworzonej instytucji miejskiej: Lubelskiego Studia Teatralnego. Radę Artystyczną placówki stanowili liderzy poszczególnych scen, co można uznać za wyraz zaufania władz do twórców. Analogicznie należy ocenić fakt, że w 1987 roku Wydział Kultury i Sztuki przejął finansowanie i wydawanie kwartalnika *Akcent*, przed Sierpniem wydawanego jako samizdat, potem dwukrotnie zawieszanego. W sumie rozkwit lubelskiej kultury był na tyle duży

(o czym świadczyła ponadprzeciętna w skali kraju frekwencja), że zdobył uznanie centrali.⁸⁴

Należy przy tym podkreślić, że rewersem ożywienia programowego były nieustające problemy finansowo-infrastrukturalne. Stąd też, zgodnie z nową doktryną ekonomiczną, władze zezwalały na działalność inicjatyw prywatnych. Tylko w 1987 roku w Lublinie powstały trzy galerie sztuki współczesnej i aż siedemdziesiąt cztery zakłady poligraficzne, co dawało artystom i artystkom dodatkowe możliwości zarobkowe.⁸⁵ Zarazem wsparcie materialne starał się zapewniać Wydział Kultury i Sztuki. Dotyczyło to przede wszystkim istniejących już zasobów – w realiach postępującego kryzysu pieniędzy brakowało na wszystko. I tak, dyrektor Balawejder pozytywnie zaopiniował kilkadziesiąt podań o przydział pracowni („dodatkowych powierzchni mieszkaniowych na działalność twórczą”). Składali je twórcy wszystkich dyscyplin: aktorzy (Krystyna Torończyk-Kuźnik), tancerze (Ignacy Wachowiak), artyści (Agnieszka Weysenhoff, Krzysztof Klępka, Ewa Zarzycka, Zbigniew Warpechowski), a nawet kustosze (Henryk Wojtulewicz, Janina Kielboń) i duchowni (ks. Henryk Kurzępa).⁸⁶ Żadne spośród zgłoszonych podań nie zostało odrzucone, choć nie wszystkie zrealizowano. Tak było choćby w przypadku Warpechowskiego, któremu lokalu odmówiła spółdzielnia mieszkaniowa (zapewne sama borykająca się z problemami finansowymi). W sprawie tej interweniował sam Balawejder, przedstawiając Warpechowskiego jako wybitnego artystę znajdującego się w trudnej sytuacji materialnej; nie przyniosło to rezultatu.⁸⁷

W przypadku środowiska plastycznego odtwarzanie symbiotycznych relacji z władzami zaczęło się mniej więcej w 1984 roku. Lubelscy członkowie ZPAP zdecydowali się na akces do dwóch neozwiązków: Związku Artystów Plastyków – Polska Sztuka Użytkowa (ZAP PSU, 27 członków) oraz Polskiego Stowarzyszenia Edukacji Plastycznej (PSEP, 100 członków).⁸⁸ Były to najbardziej neutralne pod względem politycznym stowarzyszenia, skupione na działalności edukacyjnej i realizacji zamówień plastycznych. Innych neozwiązków w Lublinie nie powołano, co – jak się zdaje – oddaje pryncypialny stosunek członków lubelskiego oddziału

ZPAP do bojkotu. Z drugiej strony przynależność do oficjalnych stowarzyszeń była konieczna, aby korzystać z mecenatu państwa – otrzymywać świadczenia, składać wnioski o pracownie itp. Stąd wybór najmniej upolitycznionych neozwiązków.

Po rozwiązaniu ZPAP w czerwcu 1983 roku sprawy związane z obsługą administracyjną, socjalną i merytoryczną nad plastykami oraz kwestiami finansowymi przejął lubelski oddział przedsiębiorstwa Sztuka Polska, utworzonego na bazie majątku ZPAP, oraz Wydział Kultury i Sztuki. W 1985 roku powołano jednak osobną Wojewódzką Radę Plastyki, która miała przejąć nadzór nad środowiskiem plastycznym. Problemy dotyczyły przede wszystkim kwestii materialnych – np. w 1985 roku oddano do użytku tylko pięć pracowni, co może tłumaczyć tak wiele zgłoszeń w późniejszych latach.⁸⁹

Nowe ciało nie przetrwało długo: Radę rozwiązano już w roku 1987 z inicjatywy samych artystów. Rolę jedyne go koordynatora w zakresie plastyki (w tym opiniowania programu BWA) przejął ZAP PSU, zastępując w tej roli dawny ZPAP. Jak zapisano w raporcie WKiS dotyczącym sytuacji w lubelskim środowisku twórczym, „Wydział Kultury i Sztuki pozostaje w ścisłym kontakcie z Zarządem Związku, udziela pomocy organizacyjnej, merytorycznej oraz finansowej. Należy żywić nadzieję, że aktywność członków doprowadzi do dalszego rozwoju i przejęcia wszystkich funkcji określonych statutem w odniesieniu do całego środowiska.” Dobrze oceniano również drugi związek. Według pracowników Wydziału Kultury i Sztuki, PSEP „odznacza się wyjątkową aktywnością, prężnością i inicjatywami.”⁹⁰ Warto podkreślić, że wśród prerogatyw PSEP znajdowało się również „promowanie dokonań twórczych nowych mediów plastyki.”

Najważniejszym projektem ZAP PSU było stworzenie Centrum Plastyki, które miało pełnić taką rolę wobec środowiska dawnego ZPAP, jaką wobec neoawangardy odgrywało BWA. Władze miasta obiecały plastykom pomieszczenia po Fabryce Maszyn Rolniczych Agromet.⁹¹ Sytuacja ta dobrze ilustruje wyjątkowy w skali kraju kształt lubelskiej sceny: to twórcy przywiązani do mediów tradycyjnych musieli walczyć o własną placówkę.

Tymczasem BWA sprawnie balansowało pomiędzy kluczową dla swojej tożsamości neoawangardową bazą a interesami lokalnych artystów, którzy w latach 1987–1989 w galerii kierowanej przez Mrocza wystawiali już regularnie. Dobra była też sytuacja lokalowa galerii – BWA, bodaj jako jedyna lubelska placówka tej rangi, nie skarżyła się na problemy w tym względzie.⁹² Istotnie nie było ku temu powodów: w 1987 roku wyremontowano siedzibę Galerii Labirynt 2, a także otwarto kolejną filię BWA – Galerię Grodzką. Niewykluczone, że był to ten czynnik, który pozwolił Andrzejowi Mroczkowi zachować pełną kontrolę nad lubelskim wystawnictwem – Centrum Plastyki nigdy nie powstało.

Rocznie wszystkie filie BWA realizowały kilkadziesiąt wystaw, obsługując całe środowisko. Rangę placówki podkreślały takie wydarzenia jak zorganizowanie w BWA obchodów Dnia Działacza Kultury w 1988 roku. Podczas uroczystej ceremonii wręczono kilkadziesiąt odznaczeń państwowych – najwyższe, Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski, Janowi Ziemińskiemu. Nagrodę dyrektora WKiS otrzymała wówczas Apolonia Zarosińska z BWA.⁹³

Na lata 1988–1990 zapowiadano kilka dużych inwestycji, w tym dalszą (!) rozbudowę BWA oraz LDK, który planowano przemianować na Centrum Kultury. W planach było także stworzenie Lubelskiej Galerii Sztuki Współczesnej.⁹⁴ Ambitne zamierzenia uniemożliwił kryzys, który pod koniec dekady miał już wymiar strukturalnego załamania polskiej gospodarki.⁹⁵ Zgodnie z nową linią partii remedium miał stać się wolny rynek. W połowie 1988 roku Sekretariat KW PZPR w Lublinie zorganizował dyskusję „nad problemami zwiększania tempa zmian i przeobrażeń, społecznych i gospodarczych, naszego województwa.”⁹⁶ Na zmiany było już jednak za późno.

BWA Lublin wobec transformacji ustrojowej

Specjaliści różnych dyscyplin zgadzają się, że transformacja ustrojowa miała charakter procesualny.⁹⁷ Oznacza to, że polegała na stopniowych przekształceniach, a nie nagłej implementacji nowego porządku. Przekształcenia te zaczęły się jeszcze pod koniec lat osiemdziesiątych. Dotyczy to również sfery kultury. Demontaż mecenatu państwa i równoległe urynkwienie kultury zaczęło się na wiele miesięcy przed 1989 rokiem – była o tym mowa wyżej. Po tej dacie zmiany jedynie przyspieszyły: w miejsce reaktywnych i często niezbornych prób ratowania rozpadającego się systemu pojawiały się wdrażane z żelazną konsekwencją reformy – gospodarcza i samorządowa.

Pod koniec 1989 roku władze Wydziału Kultury i Sztuki UW starały się do nich przygotować. Jak wskazywano w jednym z opracowań, rok 1990 będzie dla kultury ‘przełomowy,’ a projektowane reformy będą wiązać się ze zmianą zasad finansowania kultury i sztuki, „a nade wszystko z oficjalnie uznawanym, nowym pojęciem funkcji i roli kultury.”⁹⁸

To ‘nowe pojęcie’ szybko nabrało kształtu. Dobrze oddaje je analiza lubelskiego WKiS z marca 1990 roku.

W obecnej sytuacji ekonomicznej – alarmowano – kultura jest zagrożona regresem materialnym, rozpadem instytucjonalnym, zahamowaniem aktywności ruchu społeczno-kulturalnego. Istnieją poważne obawy co do możliwości wspierania twórczości artystycznej. Na dzień dzisiejszy wszystko wskazuje na to, że kultura utraciła przywilej szczególnej wartości i wyjątkowości. Traktuje się bowiem wydatki na kulturę tak samo, jak na inne sfery życia społeczno-gospodarczego, z samofinansowaniem, przedsiębiorczością i zarabianiem włącznie. (...) Jest to pierwszy krok ukształtowania społeczeństwa konsumpcyjnego. (...) Widoczne jest ograniczenie mecenatu państwowego bez jasnego widoku na inny: społeczny, samorządowy, zakładowy (nie widać też filantropów).⁹⁹

Powyższy fragment pokazuje, że implementowana zmiana miała wymiar historyczny: oto do przeszłości odchodził obowiązujący od powojnia egalitarny model polityki kulturalnej. Intuicje lubelskich urzędników – przywiązanych do tego właśnie formatu – szybko się potwierdziły: skutkiem reform był praktyczny demontaż mecenatu państwa. W województwie lubelskim – podobnie jak w innych – wstrzymano świadczenia społeczno-bytowe, zlikwidowano fundusze pomocnicze (stanowiące pozabudżetowy rezerwuariat środków na kulturę), sprywatyzowano przedsiębiorstwa państwowe rynku plastycznego. Po komercjalizacji prawa mieszkaniowego przestał istnieć program pracowni. Państwo nie dopłacało już do lokali, a przedwojenni właściciele zaczęli zgłaszać roszczenia wobec swoich nieruchomości – tak było choćby w przypadku lokalu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych przy ulicy Grodzkiej 32/34. W wyniku reformy samorządowej istniała groźba likwidacji oddziału BWA w Puławach, ostatecznie zażegnana dzięki interwencji Barbary Majewskiej, dyrektorki Zachęty, oraz Andy Rottenberg, dyrektorki Departamentu Plastyki MKiS.¹⁰⁰

Od 1 stycznia 1991 roku BWA Lublin, podobnie jak wszystkie oddziały likwidowanej sieci, nie było już zarządzane przez ministerstwo, tylko przez wojewodę. Oznaczało to finansową degradację – kultura znajdowała się bodaj na ostatnim miejscu w hierarchii potrzeb lokalnych włodarzy.¹⁰¹ W 1991 roku ze stanowiska kierownika WKiS odszedł wspierający BWA Edward Balawejder, obejmując stanowisko dyrektora Muzeum na Majdanku. W Wydziale zaczęła się typowa dla tego okresu rotacja stanowisk: nowym kierownikiem zostaje Zygmunt Nasalski, jednak wkrótce zastępuje go Józef Krzyżanowski. W tym momencie kultura jest już tylko funkcją przekształceń ustrojowych. W debacie publicznej socjalistyczny mecenat (a w praktyce jakiegokolwiek wsparcie państwa dla kultury), podobnie jak cały miniony ustrój, demonizowany jest jako przedsiónek łagru.¹⁰² Wydaje się, że zmianę nazwy z BWA na nazwę przedwojenną (Galeria Stara) w 1991 roku można widzieć w tej właśnie perspektywie – zapomniania PRL-u, postrzegania Polski Ludowej jako ‘czarnej dziury’ pomiędzy II a III RP.

W 1993 roku BWA objęto tzw. Programem Pilotażowym, który umożliwiał przekształcenie wojewódzkich instytucji kultury w jednostki miejskie, podlegające władzom samorządowym. Wiązało się to z degradacją finansową. Dlatego wojewoda Adam Cichocki, wykorzystując możliwość tzw. wyłączenia, starał się o wstrzymanie przekazania samorządowi najważniejszych w jego opinii lubelskich placówek, w większości zresztą bezskutecznie: Teatru im. J. Osterwy, Teatru Muzycznego, Filharmonii Państwowej, Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice, Muzeum Lubelskiego Zamek, Muzeum Wsi Lubelskiej, Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. Hieronima Łopacińskiego oraz Wojewódzkiego Domu Kultury.¹⁰³

Nie było wśród nich BWA Lublin. Plastyka raz jeszcze okazała się mało istotna z punktu widzenia władz – tym razem demokratycznych. Jednak galeria przetrwała i tę burzę. Kierowanie miejską już placówką ponownie powierzono Andrzejowi Mroczkowi, a ten utrzymał neoawangardowy program BWA również w latach dziewięćdziesiątych. W 1994 roku BWA świętowało dwudziestolecie programu Labiryntu (wystawa *Labirynt 1974–1994*). Wtedy też zaczął się proces przepisywania historii lubelskiej galerii w duchu heroicznym.

Andrzej Mroczek, wielki realista.

Zakończenie

„Władzę interesuje władza, a nie sztuka”¹⁰⁴ – pisał Wojciech Włodarczyk, komentując fakt, że stalinowskie władze już w 1951 roku postanowiły zmienić model socrealistycznego przymusu na miękką politykę kooptacji. Wtedy jeszcze dotyczyło to tylko kilkoro twórców i krytyków zajmujących eksponowane stanowiska w państwowym systemie sztuki, wkrótce jednak, w latach 1954–1955, nowa formuła polityki kulturalnej objęła praktycznie całe środowisko.¹⁰⁵ Skąd tak szybka zmiana kursu? Włodarczyk wskazuje, że w 1951 roku prawdziwymi wrogami władzy byli chłopcy i Kościół. Tymczasem w tych sprawach twórcy – nie tylko artyści – niemal powszechnie milczeli. Dlatego znacznie bardziej

funkcjonalny okazał się mechanizm aksamitnej, odwilżowej kontroli, poza latami 1982–1986 stosowany już do końca PRL.

W jakim stopniu historia Galerii Labirynt i BWA Lublin dowodzi, że władzę interesuje wyłącznie władza, a sztuka ma jedynie nie przeszkadzać w jej sprawowaniu? Na najbardziej generalnym poziomie teza Włodarczyka znajduje tu pewne zastosowanie – gdyby Galeria Labirynt i BWA Lublin w jakikolwiek sposób podważały autorytet władzy czy kwestionowały ideologiczne podstawy ustroju, spotkałyby je mniej lub bardziej dotkliwe konsekwencje (ingerencja w program, wymiana kadr itp.). Nic takiego jednak nie miało miejsca. Andrzej Mroczek nie musiał nawet negocjować swojego programu – realizował go bez przeszkód przez 15 lat kierowania obiema galeriami w okresie PRL. Jest to szczególnie widoczne w przypadku BWA, instytucji znacznie bardziej eksponowanej i zależnej od władz szczebla lokalnego i centralnego niż niewielka placówka przy domu kultury. Tymczasem za dyrektury Mrocza BWA Lublin nieprzerwanie się rozwijało: otwierało kolejne oddziały, realizowało założony program, współpracowało z CBWA. Wszelkie zachowane źródła każą stwierdzić, że również współpraca z władzami szczebla lokalnego i centralnego przebiegała modelowo.

A jednak perspektywa Włodarczyka – w istocie mieszcząca się paradygmacie totalitarnym – jest dalece niewystarczająca. Kiedy autor *Socrealizmu* twierdzi, że „władzę interesuje władza,” redukuje całą złożoność komunistycznego państwa do statycznego, wertykalnego podziału na rządzonych i rządzących. Na jego szczycie znajduje się wszechmocna partia, której nadrzędnym celem jest sprawowanie kontroli – takimi czy innymi metodami – nad społeczeństwem, tutaj: środowiskiem artystycznym. Wizja ta domaga się gruntownego przewartościowania, i to zarówno w odniesieniu do stalinizmu (również wtedy dla wielu komunistów władza była raczej środkiem do realizacji programu niż celem samym w sobie),¹⁰⁶ jak i do specyfiki życia artystycznego w dekadach późniejszych. Wydaje się, że w szczególności dotyczy to środowisk lokalnych, gdzie stawki symboliczne były niższe niż w centrum, za to towarzysko-środowiskowe

więzy, często przebiegające w poprzek podziałów politycznych – znacznie trwalsze. Lubelscy twórcy – jak widzieliśmy – mogli liczyć na zrozumienie i wsparcie miejscowych władarzy. Mroczek mówił o Balawejderze: „wspaniały człowiek.”¹⁰⁷ Również postawa resortu i CBWA wobec oddziałów lokalnych była znacznie bardziej zniuansowana niż przedstawia to środowiskowy mit. Model historii społecznej pokazuje, że – przynajmniej w sferze kultury – figura złego komunisty częściej jest fantazmatem niż opisem stanu faktycznego, a instytucje są tyleż własne (środowiska), co partii czy państwa.

Lubelskie środowisko artystyczne – w tym Andrzej Mroczek – respektowało kontrakt społeczny, jakie zawiązał się na gruncie gierkowskiego projektu modernizacyjnego. Model ten został poważnie naruszony przy okazji kryzysu ekonomicznego przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych i ostatecznie zerwany wraz z wprowadzeniem stanu wojennego – po 1981 roku większość miejscowego środowiska odwróciła się od BWA na kilka lat. Mimo to Mroczek nie odszedł z BWA, choć galeria podlegała polityce kulturalnej stanu wojennego tak samo, jak każda inna instytucja kultury w Polsce. Moment ten – jak się wydaje – to ślepa plamka pisanej po 1989 roku heroicznej historii Galerii Labirynt i BWA Lublin. To bowiem figura „galerii wyjętej spod bojkotu” – jak pokazał się, nie wytrzymująca konfrontacji z materiałem źródłowym – pozwoliła wymazać faktyczną postawę Mrocza wobec władz, czyniąc z dyrektora nieledwie dysydenta. Tymczasem był on raczej realistą. W polskiej myśli politycznej w dziewiętnastym i dwudziestym wieku, zdeterminowanej przez doświadczenie niewoli, realizm utożsamiany był z konformizmem, naiwnością czy wręcz zdradą.¹⁰⁸ W obszarze kultury, przesycionej tradycją romantyczno-narodową, skoncentrowanej na symbolach, był i jest właściwie nieobecny. Wydaje się, że w odniesieniu do PRL przesądziła o tym jedna dekada – właśnie lata osiemdziesiąte. To wtedy spiskowano, schodzono do podziemia, walczone z okupantem. Po 1989 roku – jak wspomnieliśmy na początku – narracja ta została nadpisana na cały okres powojenny, współpracę z systemem wartościując jako zdradę. Na płaszczyźnie politycznej

symbolem tego przewartościowania jest dyskurs dotyczący Okrągłego Stołu. Jak bowiem nietrudno zauważyć, było to wybitne osiągnięcie politycznego realizmu – przełom dokonał się na gruncie negocjacji, a nie insurekcyjnego zrywu.¹⁰⁹ Jednak perspektywa ta została szybko wyparta przez narrację, która w dialogu z komunistami – symbolizowanym przez demonizowaną Magdalenkę – widziała jedynie kolaborację.

Przewartościowanie to dotknęło również Galerię Labirynt oraz BWA Lublin. Wstyd konformizmu, imputowany neoawangardzie w wymiarze artystycznym przez Wiesława Borowskiego, a następnie również politycznym przez Piotra Piotrowskiego w *Dekadzie*, był niczym innym niż wstydem realizmu. Krytycy realizmu często zarzucają jego zwolennikom, że jest to postawa, która kultywuje skuteczność, jednak nie może pochwalić się wymiernymi wynikami (a zatem „z zaborcami należy walczyć, a nie rozmawiać”). W opisywanym tu przypadku realizm okazał się jednak nad wyraz efektywny. W czerwcu 1981 roku Mroczkowi udało się przenieść neoawangardowy program galerii autorskiej do placówki rangi BWA. Po grudniu na szali stała jego kontynuacja bądź zaprzepaszczenie. Mroczek wybrał to pierwsze i stworzył ‘arkę’ dla nurtu artystycznego, który był dramatycznie słaby instytucjonalnie, natomiast politycznie był zupełnie indyferentny. Lubelska przystań pozwoliła mu nie tylko przetrwać, ale także rozwijać się oraz zachować środowiskową spójność. Innymi słowy, Mroczek w wydatnym stopniu przyczynił się do ocalenia neoawangardowej substancji, co wszak jest głównym zadaniem realizmu. Cena takiej postawy również jest typowa: była nią polityczna zachowawczość, a miejscami koncesje wobec władz. Do wspomnianych przykładów dodajmy jeszcze jeden: w 1984 roku władze odwiedzają dwumiesięcznik *Sztuka*. Czasopismo natychmiast zostaje objęte bojkotem. W pierwszym numerze ukazuje się między innymi niesławny pamflet na ZPAP autorstwa Marka Meissnera, który winę za rozwiązanie Związku przenosi na twórców. Ten materiał zapamiętano, zapomniano jednak o innym: wielostronicowym wywiadzie z Andrzejem Mroczkiem. Dyrektor BWA wypowiada w nim znamienne słowa: „Paradoks sztuki lat siedemdziesiątych. Nie akceptowana, nie

zauważana. Chciała dotrzeć do społeczeństwa, które nie miało do niej dostępu.”¹¹⁰ Czy Mroczek jej ten dostęp stworzył? Z pewnością ocalona przez niego substancja jest bezcenna: należy zaliczyć do niej wydawnictwa i inne druki Labiryntu, dokumentację wystaw i życia artystycznego, w końcu zbiory galerii i biblioteki.

Zauważmy na koniec, że również i po 1989 roku „arka” chroniła neoawangardę: tym razem przed sztuką krytyczną, przed popbanalistycznym malarstwem, w końcu przed rynkiem. Stąd też w latach dwutysięcznych narracja dotycząca Galerii Labirynt oraz BWA Lublin została uzupełniona o nowy element: krytykę sztuki aktualnej. W 2005 roku Grzegorz Józefczuk w lubelskim wydaniu *Gazety Wyborczej* tak opisywał postawę Andrzeja Mroczka: „Swoją program wystawienniczy Mroczek realizuje nadal, niezależnie od tego, co jest w sztuce aktualnie modne i »kupowane« przez klientów i media. Mówi, że nigdy modzie nie uległ, dlatego zawsze może u niego wystąpić Jerzy Bereś i Zbigniew Warpechowski, ale Katarzyna Kozyra czy Dorota Nieznalska – nigdy.”¹¹¹

Podobne tony znajdziemy w kolejnych rocznikach galerii z tego okresu. Sam Andrzej Mroczek niemal w każdym tekście odwoływał się do klasycznej platońskiej triady prawdy, dobra i piękna. W nowej narracji neoawangarda jawiła się nieomal jako twórczość klasyczna, zjawiska aktualne zaś – jako barbaria zagrażająca odwiecznym wartościom kultury.¹¹² W ten sposób artystyczna tradycja Labiryntu stała się rodzajem oręża, dzięki któremu można walczyć z nowym wrogiem – ponowoczesnym relatywizmem. Jego owocem miała być sztuka pozbawiona wartości wyższych, wyzuta z duchowości, komercyjna, łatwa. W jednej z publikacji BWA z tego okresu Bożena Kowalska pisała: „Postmodernizm zdewaluował (...) pojęcia autentyzmu, indywidualizmu i kryteriów oceny. (...) Wolno traktować jako sztukę zakonserwowane w formalinie fragmenty ciał ludzkich – preparaty i embriony – (...) albo jako działanie artystyczne przedstawić obieranie kartofli (...) albo zdjęcia penisów lub innych obiektów związanych z seksualnością (...).”¹¹³ Janusz Zagrodzki dodawał natomiast, że to ‘aspekt metafizyczny’ był i pozostaje „najważniejszym składnikiem awangardy polskiej.”¹¹⁴

Ten konserwatywny rys to ostatnia faza pielęgnowanej przez Mrocza 'arki.' W ten sposób antykomunistyczna narracja dotycząca przeszłości obu galerii znalazła dopełnienie w konserwatywnej ocenie współczesności. To splot dla swojej epoki typowy, jednak również i w tym przypadku 'arka' wykazała się osobliwością: po 1989 roku podobny ideologiczny zwrot ujawniał się raczej w środowiskach artystycznych tradycjonalistów, w PRL funkcjonujących w ramach państwowego systemu sztuki, a po zmianie systemu rozczarowanych utratą dotychczasowej pozycji i wykluczeniem przez nowe tendencje, ze sztuką krytyczną na czele. Jednak w Lublinie to neoawangarda była hegemonem. Była to zasługa Andrzeja Mrocza.

Przypisy

- ¹ Archiwum Zakładowe Galerii Labirynt (AGL), sygn. 159/15, Sprawozdania roczne i okresowe z działalności BWA w Lublinie 1973–1989.
- ² Łukasz Guzek, „Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych,” *Sztuka i Dokumentacja* nr 7 (2012): 25.
- ³ Jacques Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, tłum. Jakub Momro (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2016), 10–11.
- ⁴ Zob. też np. popularyzatorską książkę: Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005* (Warszawa: Stentor, 2005), 160.
- ⁵ Zob. np. Andrzej Mroczek, „Galeria »Labirynt« – kilka myśli o programie,” w *Artyści lubelscy i ich galerie w XX wieku*, red. Lechosław Lameński (Lublin: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2004). Należy też wspomnieć, że poszczególne hasła leksykonu Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN,” najważniejszej instytucji działającej na rzecz kultywowania pamięci o życiu kulturalnym Lublina, dotyczące Labiryntu/BWA niemal w całości oparte są na narracji Andrzeja Mrocza. Dobrym symbolem jest publikowana na stronach Ośrodka bibliografia dotycząca historii BWA – znajdują się w niej niemal wyłącznie publikacje samej galerii: <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/andrzej-mroczek-bibliografia-wybor/> (dostępny 13 czerwca 2022). Podobnie jest z drugim ważnym archiwum lubelskiej kultury, czyli Archiwum Andrzeja Molika, zob. <http://archiwumandrzejamolika.pl/bwa-historia-odosobniona/> (dostępny 13 czerwca 2022).
- ⁶ Zob. AGL, sygn. 159/21, Wycinki prasowe poświęcone działalności BWA Lublin 1964–2008.
- ⁷ Pierwszy krok w tej dziedzinie wykonał Tomasz Załuski za sprawą artykułu *Najbardziej efemeryczna ze sztuk. Wczesne realizacje z użyciem wideo w lubelskich galeriach Labirynt i BWA w latach 1976–1984*, publikowanego w niniejszym numerze *Sztuki i Dokumentacji*. Dziękuję autorowi za udostępnienie komputeropisu.
- ⁸ Ostatni tom, za lata 2009–2010, ukazał się już po śmierci Mrocza.
- ⁹ Andrzej Mroczek, „Program i artyści,” w *Wystawy w Galeriach BWA Lublin 2002 r.*, Andrzej Mroczek, red. (Lublin: BWA Lublin, 2002), brak numeracji stron.
- ¹⁰ Jolanta Męderowicz, „Lublin awangardowy,” w *Spojrzenia. Wystawa z okazji jubileuszu 680 rocznicy nadania praw miejskich Lublinowi*, red. Andrzej Mroczek (Lublin: Galeria Stara, Galeria Grodzka, Galeria Labirynt 2, 1997), brak numeracji stron; Alicja Kepińska, „Inna przestrzeń,” w *Galeria Labirynt 1974–1994*, red. Andrzej Mroczek, Jolanta Męderowicz (Lublin: Biuro Wystaw Artystycznych, 1995), 23–26.
- ¹¹ Janusz Zagrodzki, „Wyzwolenie wyobraźni,” w *Czas przeszły – czas obecny. Galerie BWA w Lublinie 1956–2006*, BWA Lublin, Lublin 2006. Zob. także: Andrzej Mroczek, „Kilka myśli o sztuce,” w *Czas przeszły – czas obecny*; Tadeusz Mroczek, „Czas przeszły,” w *Czas przeszły – czas obecny. Obraz BWA Lublin jako placówki 'niezależnej' wspiera nawet pierwsza wizualna katalogowa Czas przeszły – czas obecny – opublikowano w nim m.in. dokument CBWA z 1962 roku z czterema uwagami, wśród których jedna informuje, że niektóre z proponowanych wystaw nie odpowiadają kryteriom merytorycznym polityki wystawienniczej MKiS. Jest to jednak trop mylący: mimo że adresatem jest BWA Lublin, mamy do czynienia z okólnikiem rozsyłanym do wszystkich oddziałów sieci (o czym świadczy konsekwentnie stosowana liczba mnoga: „oddziały”). Obok oglądamy dwa pisma z CBWA z 1961 roku, w których informuje się, że BWA musi wyeliminować z wystaw prace nieprzedstawiające, jednak i to polecenie nie wiązało się z działalnością lubelskiej placówki, lecz było wyrazem krótkotrwałych „przymrozów” w polityce kulturalnej państwa na początku lat sześćdziesiątych.*
- ¹² Podwaliny pod ten nurt położyła książka: Carl J. Friedrich, Zbigniew Brzeziński, *Totalitarian Dictatorship and Autocracy* (Cambridge: Harvard University Press, 1956).
- ¹³ Sheila Fitzpatrick, „Revisionism in Soviet History,” *History and Theory* vol. 46, nr 4 (2007): 77–91.
- ¹⁴ Oba stanowiska badawcze, również w polskim kontekście, szczegółowo omawia Agata Zysiak, *Punkty za pochodzenie. Powojenna modernizacja i uniwersytet w robotniczym mieście* (Kraków: Nomos, 2016). Zob. także Padraic Kenney, *Budowanie Polskiej Ludowej. Robotnicy a komuniści 1945–1950*, tłum. Anna Dzierżowska (Warszawa: W.A.B., 2015); Małgorzata Fidelis, Barbara Klich-Kluczevska, Piotr Perkowski, et. al., red., *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm* (Kraków: Universitas, 2020). Przynajmniej było tak do niedawna; dziś znowu daje się zauważyć nawrót do modelu „totalitarnego,” jeszcze bardziej schematycznego niż pierwowzór, a co więcej – wpisanego w przebiegi oficjalnej polityki historycznej.
- ¹⁵ Wprawdzie formuła historii społecznej została skutecznie zaimplementowana w jednostkowych analizach sztuki i systemu artystycznego doby komunizmu, niemniej w literaturze przedmiotu do dziś dominuje „totalitarny” obraz PRL *sensu largo*. „Zwrot społeczny” w historii sztuki dotyczy na razie przede wszystkim pierwszej i ostatniej dekady PRL. Zob. Aleksandra Sumorok, Tomasz Załuski, red., *Socrealizmy i modernizacje* (Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2017); Jakub Banasiak, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa* (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2020). Rewizjonistyczna była w istocie wystawa *Zaraz po wojnie*, kur. Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk, 3 października 2015–10 stycznia 2016, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa.
- ¹⁶ Na temat przyczyn i przejawów dominacji modelu „totalitarnego” zob. Banasiak, *Proteuszowe czasy*. Skutki dominacji paradygmatu poststrukturalistycznego dobrze opisała Ewa Domańska, „Forget Foucault!” w Ewa Domańska, *Historia egzystencjalna. Krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012).

¹⁷ Korzystam m.in. z: Jerzy Eisler, *Czterdzieści pięć lat, które wstrząsnęło Polską. Historia polityczna 1944–1989* (Warszawa: Czerwone i Czarne, 2018); Maciej Gdula, „Odważ się być średnim! Genealogia i przyszłość polskiej klasy średniej,” *Krytyka Polityczna* nr 42 (2015): 83–132; Marcin Zaremba, „»Bigosowy socjalizm.« Dekada Gierka,” w *Polacy wobec PRL – strategie przystosowawcze*, red. Grzegorz Miernik (Kielce: Kieleckie Towarzystwo Naukowe, Akademia Świętokrzyska, 2003); Andrzej Krajewski, *Między współpracą a oporem. Twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL (1975–1980)* (Warszawa: Trio, 2004).

¹⁸ Marcin Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u* (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2006).

¹⁹ Na ten temat zob. Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988); Grzegorz Dziamski, „Galerie alternatywne w Polsce,” w Zenon Polus, *II Biennale Sztuki Nowej* (Zielona Góra: BWA w Zielonej Górze, 1987), 9–12. Aktualny komentarz dot. tego zagadnienia zob. Tomasz Załuski, „Galeria Wschodnia – biografia miejsca,” w *Galeria Wschodnia. Dokumenty 1984–2017 / Documents 1984–2017*, red. Daniel Muzyczuk, Tomasz Załuski (Łódź: Galeria Wschodnia, Fundacja In Search Of..., Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019), 29.

²⁰ Dodajmy dla porządku, że wszystkie przywoływane przez autora okresy historii politycznej PRL – stalinizm, odwilż, gomulłowska „mała stabilizacja,” Solidarność i stan wojenny – zostały już dawno opisane z perspektywy historii społecznej, w tym niektóre, jak już wspominałem, także na gruncie historii sztuki.

²¹ *Galeria Wschodnia. Dokumenty 1984–2017 / Documents 1984–2017*.

²² Archiwum Państwowe w Lublinie (APL), Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie, WK, sygn. 742/1, Protokół z posiedzenia Komisji Kultury MRN odbytego w dniu 29 października 1969 r., s. 1.

²³ APL, Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie, WK, sygn. 742/1, Protokół z posiedzenia Komisji Kultury MRN z dnia 17 czerwca 1968 r., s. 1.

²⁴ APL, Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie, WK, sygn. 160, Ocena działalności Miejskiego Domu Kultury i perspektywy jego rozwoju, s. 1.

²⁵ Na ten temat zob. Piotr Juszkiewicz, *Cień modernizmu* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2013).

²⁶ AGL, sygn. 170/16, Wniosek o przyznanie nagrody Wydziału Kultury PWRN z okazji Dnia Działacza Kultury dla mgr Andrzeja Mrocza – starszego instruktora oświatowego Biura Wystaw Artystycznych w Lublinie, 23 stycznia 1970, s. 1.

²⁷ Nie ma pewności, czy inne wystawy z kręgu neoawangardy w BWA z lat 1970–1973 – np. Galerii Sztuki Aktualnej Anastazego Wiśniewskiego, Roksany Sokolowskiej i Leszka Przyjemskiego – wychodziły z inicjatywy Mrocza, choć jest to wysoce prawdopodobne. Szeroko pisze o tym Tomasz Załuski, *Najbardziej efemeryczna ze sztuk*.

²⁸ AGL, sygn. 170/16, pismo Danuty Ziemskiej do Wydziału Kultury PWRN, 17 marca 1972, s. 1.

²⁹ Gdula, „Odważ się być średnim!” 83–132.

³⁰ APL, Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie, WK, sygn. 742/5, Harmonogram realizacji zadań w zakresie kultury do roku 1975 w świetle Uchwał VI Zjazdu PZPR.

³¹ APL, Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie, WK, sygn. 742/160, Referat Wojewódzkiego Domu Kultury. Funkcja i rola domów kultury w całokształcie działalności kulturalnej, s. 4–6.

³² Referat Wojewódzkiego Domu Kultury. Funkcja i rola domów kultury w całokształcie działalności kulturalnej, 8–9.

³³ Referat Wojewódzkiego Domu Kultury. Funkcja i rola domów kultury w całokształcie działalności kulturalnej, 9–15.

³⁴ APL, Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie, WK, sygn. 742/295, Kultura i sztuka Lubelszczyzny w liczbach 1970–1972, maj 1973, s. 57, 109–115.

³⁵ Kultura i sztuka Lubelszczyzny w liczbach 1970–1972, s. 67.

³⁶ Andrzej Leon Sowa, *Historia polityczna Polski 1944–1991* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2011), 390–391.

³⁷ APL, Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie, WK, sygn. 742/1, Protokół z posiedzenia Komisji Kultury MRN w Lublinie w dniu 14.III.1973 r., s. 2.

³⁸ APL, Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie, WK, sygn. 742/5, Harmonogram realizacji zadań w zakresie kultury do roku 1975 w świetle Uchwał VI Zjazdu PZPR, s. 1.

³⁹ Andrzej Molik, *Emdek, Eldek, Cek...*, dostępny 14 czerwiec 2022, <http://archiwumandrzejamolika.pl/emdek-eldek-cek/>.

⁴⁰ *Andrzej Mroczek – relacja świadka historii*, dostępny 14 czerwiec 2022, <http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/dlibra/doccontent?id=44653&dirids=1>.

⁴¹ Rekonstrukcja tego sporu w: *Jakub Banasiak, „Prześlona dekada. Próby modernizacji państwowego systemu sztuki 1971–1980,” w Awangarda i państwo, red. Dorota Monkiewicz (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2018); Łukasz Ronduda, Sztuka polska lat 70. Awangarda (Warszawa-Jelenia Góra: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Polski Western, 2009).*

⁴² Maciej Gutowski, „Wystawy i galerie,” *Biuletyn ZPAP* nr 4 (1974): 15; Maciej Gutowski, „Ocena ruchu wystawowego,” *Biuletyn ZPAP* nr 3 (1975): 27. Zob. też Anda Rottenberg, „Nowe galerie autorskie,” *Biuletyn ZPAP* nr 1 (1974): 70; Maria Anna Potocka, „Galeria „PI,” *Biuletyn Związku Polskich Artystów Plastyków* nr 2 (1975): 41.

- ⁴³ Ireneusz J. Kamiński, „O sztuce w Lublinie,” w *Lublin w dziejach i kulturze Polski*, red. Tadeusz Radzik, Adam Andrzej Witusik (Lublin: Polskie Towarzystwo Historyczne Oddział w Lublinie, Krajowa Agencja Wydawnicza, 1997), s. 360. Należy tu podkreślić, że choć tekst Kamińskiego jest wartościowy na poziomie faktograficznym, to proponowana przez niego narracja naznaczona jest idiosynkratyczną wręcz niechęcią autora do hasłowo traktowanej „awangardy” (a w istocie wszystkiego, co wykaczało poza tradycyjne rozumienie sztuki).
- ⁴⁴ Wszystkie cytaty: Wiesław Borowski, „Pseudoawangarda,” *Kultura* (22 marca 1975): 11.
- ⁴⁵ Wiesław Borowski, „Wątpliwe autorstwo,” *Kultura* nr 6 (1976): 12–13.
- ⁴⁶ Na temat Galerii Kont zob. Paulina Janczylik, „Galeria Kont (1978–2010). Między profesjonalizacją a niezależnością sztuki,” *Sztuka i Dokumentacja* nr 19 (2008): 227.
- ⁴⁷ Informacje o imprezie: Maryla Kowalska, red., *Lubelskie Spotkania Plastyczne* (Lublin: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1979).
- ⁴⁸ Janusz Kaczmarski, „Koniec układu, początek katastrofy? Sztuka w Polsce lat siedemdziesiątych,” *Res Publica* nr 1 (1991): 35.
- ⁴⁹ APL, Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie, WK, sygn. 742/5, Ankieta dotycząca problemów kultury w Lublinie, 14 października 1972, s. 1.
- ⁵⁰ Archiwum Wojewódzkie w Lublinie (AWL), brak sygnatury (akta w opracowywaniu), pismo Edwarda Nadulskiego, kierownika BWA, do WKiS Urzędu Wojewódzkiego, 4 stycznia 1975, s. 1.
- ⁵¹ W trakcie zjazdu dyrektorów BWA w 1977 roku Andrzej Przewoźny podkreślał, że Departament Plastyki nie będzie zatwierdzał statutów BWA, a ministerstwo nie zamierza w żaden sposób ingerować w stosunki między BWA a lokalnymi zarządami oddziałów ZPAP czy Wydziałów Kultury i Sztuki UW. „To są sprawy lokalne – mówił – które państwo musicie ustalić. (...) My możemy natomiast (...) pomóc wam w przepchnięciu takiego czy innego sformułowania – możemy z tytułu czy w trybie nadzoru merytorycznego, nie organizacyjnego, wpływać na rady wojewódzkie, na wydziały kultury, korygować pewne odchylenia, które są, ale nikt w Warszawie nie rozwiąże układu sił w takim czy innym województwie.” Archiwum Zakładowe Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki (AZZ), sygn. 3, Konferencja dyrektorów i kierowników oddziałów Biur Wystaw Artystycznych odbyta w dniach 15 – 16 grudnia 1977 r. w domu pracy i wypoczynku MKiS w Radziejowicach, s. I/43–I/44.
- ⁵² AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 18, nietytułowane wystąpienie na Plenum Zarządu Wojewódzkiego ZSMP, wrzesień 1979, s. 10.
- ⁵³ Podobnie było w skali całego kraju. Zaledwie kilkoro plastyków podpisało dwa listy przeciwko zmianom w konstytucji (1975–1976): „List 59” oraz „List 101.” Wszyscy oni zostali uznani przez władze za niezagrażających podstawom ustrojowym, polecono przeprowadzić z nimi jedynie rozmowy wyjaśniające i nie podejmować żadnych działań. Zob. Krajewski, *Między współpracą a oporem*, 501–503.
- ⁵⁴ Zob. Andrzej Mroczek – relacja świadka historii.
- ⁵⁵ Na temat przyczyn kryzysu zob. Adam Leszczyński, *Skok w nowoczesność. Polityka wzrostu w krajach peryferyjnych 1943–1980* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013), 349–358. Na temat erozji modelu gierkowskiej modernizacji: Marcin Zaremba, „Zimno, ciepło, gorąco. Nastroje Polaków od „zimny stulecia” do lata ’80,” w *„Solidarność” od wewnątrz 1980–1981*, red. Andrzej Friszke, Krzysztof Persak, Paweł Sowiński (Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, 2013); Jakub Szymczuk, *Rozliczenia z ekipą Gierka 1980–1984* (Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, Komisja Ścigania Zbrodni Przeciwko Narodowi Polskiemu, 2018).
- ⁵⁶ AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 17, pismo wojewody lubelskiego Mieczysława Stępnia do wiceministra kultury i sztuki Józefa Fajkowskiego, 6 października 1977, s. 1. Zob. też AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 17, pismo p.o. dyrektora BWA Lury Skrzypek do Wydziału Kultury i Sztuki UW, 31 maja 1976, s. 1.
- ⁵⁷ AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 18, nietytułowane wystąpienie na Plenum Zarządu Wojewódzkiego ZSMP, wrzesień 1979, s. 3, 7.
- ⁵⁸ AWL, Komisja Wychowania, Oświaty i Kultury, sygn. 69, Informacja. Działalność środowisk twórczych Lubelszczyzny.
- ⁵⁹ AWL, Komisja Wychowania, Oświaty i Kultury, sygn. 69, Funkcjonowanie placówek kultury w okresie stanu wojennego, s. 1. Zob. też APL, Komisja Kultury Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Lublinie, sygn. 1267/2411, Protokół z posiedzenia Komisji Kultury KW PZPR.
- ⁶⁰ Chodziło o środowisko literackie (list protestacyjny wobec działań MO i SB) i teatralne (zamiana tekstu w jednym ze spektakli Teatru im. Juliusza Osterwy na tekst o wymowie krytycznej wobec WRON), zob. Janusz Wrona, „Lublin w pierwszym roku stanu wojennego 13 XII 1981–31 XII 1982 w świetle kalendarium MSW,” *Res Historica* z. 15 (2002): s. 189–194. O codzienności stanu wojennego w Lublinie zob. wspomnienia: Czesław Michałowski, *Stan wojenny w Lublinie* (Lublin: Polihymnia, 2015) (brak wątków dotyczących środowiska plastycznego). Zob. także APL, Komisja Kultury Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Lublinie, sygn. 1267/2411, Ocena sytuacji politycznej w środowisku kultury.
- ⁶¹ APL, Komisja Kultury Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Lublinie, sygn. 1267/2411, Protokół z posiedzenia Komisji Kultury KW PZPR w dniu 16.03.1983 r., s. 2.
- ⁶² Michałowski, *Stan wojenny w Lublinie*.
- ⁶³ „Solidarność” – stan wojenny w Lublinie, dostęp: 14 czerwiec 2022, <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/solidarnosc-stan-wojenny-w-lublinie/>.
- ⁶⁴ Wyjątek stanowili trzej twórcy związani z niezależnym teatrem Provisorium (Andrzej Mathiasz, Emil Warda, Sławomir Skop), jednak zostali oni internowani za działalność *stricto* polityczną: w NZS i Solidarności przy UMCS.

- ⁶⁵ Przypisywanie sobie takich zasług uważał za nieuprawnione: *Andrzej Mroczek – relacja świadka historii*.
- ⁶⁶ AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 61, A. Maruszak, *Plan pracy na rok 1983*, s. 1.
- ⁶⁷ Co znamienne, to obrazy Grupy były w BWA Lublin zdejmowane przez cenzurę, zresztą incydentalnie i bez żadnych istotniejszych konsekwencji – stało się tak w 1983 (z katalogu zdjęto pracę Włodzimierza Pawlaka *Czerwony autobus rusza w drogę dookoła świata*) oraz 1985 roku (z wystawy zdjęto dwa obrazy Pawlaka: *Rozmowa o Syberii z Olkiem Misiurą* oraz *Droga z piekła do piekła*). Obie wystawy odbyły się bez przeszkód.
- ⁶⁸ AWL, Komisja Wychowania, Oświaty i Kultury, sygn. 69, pismo Andrzeja Mrocza do Wydziału Kultury i Sztuki UW, 5 kwietnia 1982, s. 1.
- ⁶⁹ AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 61, Informacja o realizacji zadań wynikających z programu działania Urzędu Wojewódzkiego w Lublinie na rok 1983 w zakresie kultury i sztuki w okresie od 1 stycznia do 20 października 1983 roku, s. 3.
- ⁷⁰ AZZ, sygn. 6, Protokół z ogólnopolskiej narady dyrektorów Biur Wystaw Artystycznych w warszawskiej „Zachęcie” w dniu 11 marca 1982 r., s. 4–5.
- ⁷¹ AZZ, sygn. 83, Sprawozdanie opisowo-analityczne i ocena merytoryczna działalności Biur Wystaw Artystycznych w 1982 roku, s. 1.
- ⁷² AZZ, sygn. 6, Protokół z Seminarium Dyrektorów BWA odbytego w dn. od 23 II 84 do 25 II 84 r. w Janowicach k/Tarnowa, s. 12.
- ⁷³ Zagrodzki, *Wyzwolenie wyobraźni*, s. nlb.
- ⁷⁴ Np.: *Wzornictwo – sztuka społecznie stosowana* (Instytut Wzornictwa Przemysłowego), *Tkanina artystyczna w Polsce Ludowej* (CBWA Zachęta), *Polska ilustracja dla dzieci* (BWA Zamość), *Malarstwo portretowe w Polsce Ludowej* (BWA Radom), *W polskim słońcu* (BWA Bydgoszcz).
- ⁷⁵ AZZ, sygn. 6, Notatka z narady roboczej dyrektorów Biur Wystaw Artystycznych w siedzibie Związku Artystów Rzeźbiarzy w Warszawie w dniu 12 grudnia 1984, s. 1–2.
- ⁷⁶ Więcej w: AZZ, sygn. 40 (Centralny Plan Wystaw Centralnego Biura Wystaw Artystycznych. Założenia i programowe i organizacyjne wystaw i imprez przygotowanych i organizowanych przez CBWA i BWA w ramach obchodów 40-lecia PRL 1983–1984); AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 61, Informacja o realizacji zadań wynikających z programu działania Urzędu Wojewódzkiego w Lublinie na rok 1983 w zakresie kultury i sztuki w okresie od 1 stycznia do 20 października 1983 roku, s. 4.
- ⁷⁷ AZZ, sygn. 6, Notatka z narady roboczej dyrektorów Biur Wystaw Artystycznych w siedzibie Związku Artystów Rzeźbiarzy w Warszawie w dniu 12 grudnia 1984, s. 2.
- ⁷⁸ AZZ, sygn. 185, Kontrole problemowe. Lustracje, wizytacje i instruktaż Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w terenowych biurach Wystaw Artystycznych. 1983–1986.
- ⁷⁹ APL, Komitet Wojewódzki PZPR w Lublinie, sygn. 1267/1743.
- ⁸⁰ Za pomoc w ustaleniu tego faktu dziękuję Jarosławowi Jakimczykowi.
- ⁸¹ APL, Komitet Wojewódzki PZPR w Lublinie, sygn. 1267/3005, Wykaz stanowisk wymagających rekomendacji względnie decyzji politycznej KW PZPR w Lublinie, s. 4.
- ⁸² Był to wyraz szerszej tendencji: w 1984 roku niezależne grupy teatralne – Provisorium, Grupa Chwilowa i Scena 6 – zostały usunięte z terenu UMCS i włączone w struktury Lubelskiego Domu Kultury, zob. Małgorzata Choma-Jusińska, *Teatry alternatywne w Lublinie*, dostęp: 14 czerwiec 2022, <https://encysol.pl/es/encyklopedia/hasla-rzeczowe/14619,Teatry-alternatywne-w-Lublinie.html>.
- ⁸³ Proces ten został szeroko opisany w: Banasiak, *Proteuszowe czasy*. Zob. też Magda Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, 2016); Paweł Kowal, *Koniec systemu władzy. Polityka ekipy gen. Wojciecha Jaruzelskiego w latach 1986–1989* (Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN, Instytut Pamięci Narodowej, Wydawnictwo Trio, 2012).
- ⁸⁴ APL, Komitet Wojewódzki PZPR w Lublinie, sygn. 1267/2409, Ocena sezonu artystycznego 1987/1988, s. 13. W sumie w samym tylko 1987 roku w Lublinie odbyło się 6 imprez międzynarodowych, 15 ogólnopolskich i 32 wojewódzkie. Oprócz tego instytucje artystyczne realizowały zwyczajowy program. Sama tylko filharmonia zrealizowała 850 koncertów, Teatr Dramatyczny im. J. Osterwy – 5 premier, Teatr Muzyczny oraz Teatr Lalki i Aktora – po 3, Estrada Lubelska – 37 imprez, w tym 10 własnych. W sezonie 1987/1988 odbyły się liczne wyjazdy lubelskich zespołów teatralnych do USA, Norwegii, RFN, Belgii i innych krajów zachodnich (AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 85, Sprawozdanie z działalności Wydziału Kultury i Sztuki UW za rok 1987, s. 1–9).
- ⁸⁵ AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 85, Sprawozdanie z działalności Wydziału Kultury i Sztuki UW za rok 1987, s. 1–9.
- ⁸⁶ AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 49, Rejestr decyzji dyrektora WKiS 1987, 1988.
- ⁸⁷ W 1988 roku podanie Warpechowskiego wsparł Wydział Kultury i Sztuki UW, natomiast odrzucił – jak wynika z dokumentacji, samowolnie – prezes Spółdzielni Mieszkaniowej „Czechów.” W odpowiedzi Balawajder przekonywał prezesa spółdzielni, że „jest to niepoważne traktowanie zarówno wydziału, jak i zainteresowanego pracownią, uznanego w kraju i za granicą art. plastyka Ob. Zbigniewa Warpechowskiego. Znana jest powszechna sytuacja tego artysty (...) i w momencie, kiedy nadarzyła się okazja otrzymania pracowni, szansa ta zastała przekreślona” (APL, Komitet Wojewódzki PZPR w Lublinie, sygn. 1267/2415, pismo Edwarda Balawajdera do Mikołaja Kuleszy, prezesa zarządu SM „Czechów,” s. 2).
- ⁸⁸ Stan na rok 1987.

- ⁸⁹ APL, Komitet Wojewódzki PZPR w Lublinie, sygn. 1267/2409, Informacja dotycząca realizacji „Ramowego Programu Działań WRN na okres IX Kadencji” w sferze kultury i sztuki, s. 2.
- ⁹⁰ AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 85, Informacja o działalności środowisk twórczych, 7 kwietnia 1988, s. 3–4.
- ⁹¹ AWL, Wydział Spraw Społecznych, sygn. 92, Propozycja do harmonogramu realizacji „Programu rozwoju kultury i sztuki województwa lubelskiego na rok 1989,” 10 stycznia 1989, s. 1.
- ⁹² APL, Komitet Wojewódzki PZPR w Lublinie, sygn. 1267/2402, pismo Wydziału Kultury i Sztuki UW w Lublinie ws. problemów lokalowych instytucji kulturalnych, 19 listopada 1987, s. 1.
- ⁹³ AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 81, Protokół z posiedzenia komisji w sprawie przyznania nagród dyrektora Wydziału Kultury i Sztuki UW z okazji Wojewódzkiego Dnia Działacza Kultury, 16 maja 1988, s. 1.
- ⁹⁴ AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 85, Działalność i dorobek w zakresie kultury i sztuki w latach 1980–1987, zamierzenia do 1990 r., s. 5.
- ⁹⁵ Antoni Dudek, *Reglamentowana rewolucja. Rozkład dyktatury komunistycznej w Polsce 1988–1990* (Kraków: Wydawnictwo Znak Horyzont, 2014); Dariusz Grala, *Reformy gospodarcze w PRL (1982–1989). Próba uratowania socjalizmu* (Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2005).
- ⁹⁶ AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 85, pismo z KW PZPR do Stanisława Sochaja, Wojewody Lubelskiego, 3 czerwca 1988, s. 1.
- ⁹⁷ Szczesniak, *Normy widzialności; Kowal, Koniec systemu władzy; Jadwiga Staniszkis, Postkomunizm. Próba opisu* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2001).
- ⁹⁸ AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 86, Program działania Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w roku 1990, s. 1.
- ⁹⁹ AWL, Wydział Kultury, Sportu i Turystyki, brak sygn., Informacja o realizacji zadań wynikających z Uchwały Nr XII/65/86 Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie z dnia 24 lutego 1986 r. w sprawie przyjęcia „Programu rozwoju kultury i sztuki w woj. lubelskim w latach 1986–1990,” s. 1.
- ¹⁰⁰ Archiwum Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (AMKiDN), MKiS, sygn. 1456/5, pismo B. Majewskiej, dyrektor CBWA, do DP MKiS, 22 stycznia 1990; AMKiDN, MKiS, sygn. 1456/5, pismo A. Rottenberg do Janusza Grobela, prezydenta Puław, 26 kwietnia 1990.
- ¹⁰¹ Teresa Kostyrko, Marcin Czerwiński, red., *Kultura polska w dekadzie przemian* (Warszawa: Instytut Kultury, Warszawa 1999).
- ¹⁰² Często dosłownie, zob. np. Jan Winiecki, „Intelektualiści i rynek,” *Res Publica* nr 6 (1991): 68–70.
- ¹⁰³ AWL, Wydział Kultury, Sportu i Turystyki, sygn. 173A, Pismo wojewody Adama Cichockiego do podsekretarza stanu w MKiS Michała Jagiełły, 16 listopada 1993, s. 1.
- ¹⁰⁴ Wojciech Włodarczyk, „Po co był socrealizm?” w *Doświadczenie i świadectwo totalitaryzmu na obszarze kultur środkowoeuropejskich*, red. Joanna Goszczyńska, Joanna Królak, Robert Kulmiński (Warszawa: Instytut Sławistyki Zachodniej i Południowej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2011), 43.
- ¹⁰⁵ W konsekwencji narady z 1951 roku Helena Krajewska została odsunięta od kierowania *Przeglądem Artystycznym* na rzecz Mieczysława Porębskiego, Henryk Tomaszewski otrzymał pierwszą w Polsce pracownię plakatu, a rektorem stołecznej ASP został bezpartyjny Marian Wnuk.
- ¹⁰⁶ Szeroko pisze o tym Padraic Kenney, *Budowanie Polski Ludowej*.
- ¹⁰⁷ *Andrzej Mroczek – relacja świadka historii*.
- ¹⁰⁸ Na ten temat zob. Jacek Kloczkowski, red., *Realizm polityczny. Przypadek polski* (Kraków: Ośrodek Myśli Politycznej, 2008).
- ¹⁰⁹ Na ten temat zob. Mirosław Kofta, Adam Leszczyński, red., *Psychologia Okrągłego Stołu* (Sopot: Smak Słowa, 2019).
- ¹¹⁰ „Wszystko o „Labiryntie.” Rozmawiają Andrzej Mroczek i Jan Świdziński,” *Sztuka* nr 1 (1984): 47.
- ¹¹¹ AGL, G. Józefczuk, *Kto jest kim w Lublinie: Andrzej Mroczek, dyrektor BWA, Gazeta Wyborcza*, 19–20 marca 2005, wycinek prasowy, brak numeracji stron.
- ¹¹² Np. w: Andrzej Mroczek, „Program i artyści,” w *Wystawy w Galeriach BWA Lublin 2002 r.*, red. Andrzej Mroczek (Lublin: BWA Lublin, 2002), brak numeracji stron; zob. też: Zagrodzki, „Racjonalizm i duchowość;” Małgorzata Kitowska-Lysiak, „Czy możliwa jest sztuka niemożliwa? Zapiski z marginesu,” w *Wystawy w galeriach BWA Lublin 2006*, red. Andrzej Mroczek (Lublin: BWA Lublin, 2007).
- ¹¹³ Bożena Kowalska, „Pokolenia,” w *Wystawy w galeriach BWA Lublin 2008*, red. Andrzej Mroczek (Lublin: BWA Lublin, 2009).
- ¹¹⁴ Janusz Zagrodzki, „Racjonalizm i duchowość awangardy w Polsce,” w *Wystawy w Galeriach BWA Lublin 2004*, red. Andrzej Mroczek (Lublin: BWA Lublin, 2004), brak numeracji stron.

Bibliografia

Źródła archiwalne:

Archiwum Andrzeja Molika
 Archiwum Państwowe w Lublinie
 Archiwum Programu Historia Mówiona, Ośrodek Brama Grodzka Teatr NN
 Archiwum Wojewódzkie w Lublinie
 Archiwum Zakładowe Galerii Labirynt
 Archiwum Zakładowe Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Opracowania:

- Banasiak, Jakub. *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa*. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2020.
- Banasiak, Jakub. „Prześlona dekada. Próby modernizacji państwowego systemu sztuki 1971–1980.” W *Awangarda i państwo*, red. Dorota Monkiewicz, 312–326. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2018.
- Borowski, Wiesław. „Pseudoawangarda.” *Kultura* nr 12 (1975): 11–12.
- Borowski, Wiesław. „Wątpliwe autorstwo.” *Kultura* nr 6 (1976): 12–13.
- Derrida, Jacques. *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*. Tłum. Jakub Momro. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2016.
- Domańska, Ewa. *Historia egzystencjalna. Krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.
- Dudek, Antoni. *Reglamentowana rewolucja. Rozkład dyktatury komunistycznej w Polsce 1988–1990*. Kraków: Wydawnictwo Znak Horyzont, 2014.
- Dziamski, Grzegorz. „Galerie alternatywne w Polsce.” W *II Biennale Sztuki Nowej*, red. Zenon Polus, 9–12. Zielona Góra: BWA w Zielonej Górze, 1987.
- Eisler, Jerzy. *Czterdzieści pięć lat, które wstrząsnęło Polską. Historia polityczna 1944–1989*. Warszawa: Czerwone i Czarne, 2018.
- Fitzpatrick, Sheila. „Revisionism in Soviet History.” *History and Theory* vol. 46, nr 4 (2007): 77–91.
- Friedrich, Carl, Zbigniew Brzezinski. *Totalitarian Dictatorship and Autocracy*. Cambridge: Harvard University Press 1956.
- Galeria Wschodnia. *Dokumenty 1984–2017 / Documents 1984–2017*. Red. Daniel Muzyczuk, i Tomasz Załuski. Łódź: Galeria Wschodnia, Fundacja In Search Of..., Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019.
- Gdula, Maciej. „Odważ się być średnim! Genealogia i przyszłość polskiej klasy średniej.” *Krytyka Polityczna* nr 42 (2015): 83–132.
- Grala, Dariusz. *Reformy gospodarcze w PRL (1982–1989). Próba uratowania socjalizmu*. Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2005.
- Gutowski, Maciej. „Ocena ruchu wystawowego.” *Biuletyn ZPAP* nr 3 (1975): 26–30.
- Gutowski, Maciej. „Wystawy i galerie.” *Biuletyn ZPAP* nr 4 (1974): 15–18.
- Guzek, Łukasz. „Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych.” *Sztuka i Dokumentacja* nr 7 (2012): 13–30.
- Męderowicz, Jolanta. „Lublin awangardowy.” W *Spojrzenia. Wystawa z okazji jubileuszu 680 rocznicy nadania praw miejskich Lublinowi*, red. Andrzej Mroczek, brak numeracji stron. Lublin: Galeria Stara, Galeria Grodzka, Galeria Labirynt 2, 1997.
- Janusz Wrona. „Lublin w pierwszym roku stanu wojennego 13 XII 1981–31 XII 1982 w świetle kalendarium MSW.” *Res Historica* z. 15 (2002): 189–194.
- Juszkiewicz, Piotr. *Cień modernizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2013.
- Kamiński, Ireneusz J. „O sztuce w Lublinie.” W *Lublin w dziejach i kulturze Polski*, red. Tadeusz Radzik, i Adam Andrzej Witusik, 285–362. Lublin: Polskie Towarzystwo Historyczne Oddział w Lublinie, Krajowa Agencja Wydawnicza, 1997.
- Kepińska, Alicja. „Inna przestrzeń.” W *Galeria Labirynt 1974–1994*, red. Andrzej Mroczek, Jolanta Męderowicz, 23–26. Lublin: Biuro Wystaw Artystycznych, 1995.
- Kitowska-Lysiak, Małgorzata. „Czy możliwa jest sztuka niemożliwa? Zapiski z marginesu.” W *Wystawy w galeriach BWA Lublin 2006*, red. A. Mroczek, brak numeracji stron. Lublin: BWA Lublin, 2007.
- Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*. Red. Małgorzata Fidelis, Barbara Klich-Kluczevska, Piotr Perkowski, et. al. Kraków: Universitas, 2020.
- Kowal, Paweł. *Koniec systemu władzy. Polityka ekipy gen. Wojciecha Jaruzelskiego w latach 1986–1989*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN, Instytut Pamięci Narodowej, Wydawnictwo Trio, 2012.

- Kowalska, Bożena. „Pokolenia, Wystawy w galeriach BWA Lublin 2008.” W *Wystawy w galeriach BWA Lublin 2008*, red. Andrzej Mroczek, brak numeracji stron. Lublin: BWA Lublin, 2009.
- Krajewski, Andrzej. *Między współpracą a oporem. Twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL (1975–1980)*, Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2004.
- Lachowski, Marcin. *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2006.
- Leszczyński, Adam. *Skok w nowoczesność. Polityka wzrostu w krajach peryferyjnych 1943–1980*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013.
- Lubelskie Spotkania Plastyczne. Red. Maryla Kowalska. Lublin: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1979.
- Małgorzata Choma-Jusińska. „Teatry alternatywne w Lublinie.” *Encyklopedia Solidarności*. Dostępny 14 czerwca 2022. <https://encysol.pl/es/encyklopedia/hasla-rzeczowe/14619,Teatry-alternatywne-w-Lublinie.html>.
- Michałowski, Czesław. *Stan wojenny w Lublinie*. Lublin: Polihymnia, 2015.
- Mroczek, Andrzej. „Galeria „Labirynt” – kilka myśli o programie.” W *Artyści lubelscy i ich galerie w XX wieku*, red. Lechosław Lameński, 231–238. Lublin: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2004.
- Mroczek, Andrzej. „Kilka myśli o sztuce.” W *Czas przeszły – czas obecny. Galerie BWA w Lublinie 1956–2006*, brak numeracji stron. Lublin: BWA Lublin, 2006.
- Mroczek, Andrzej. „Program i artyści.” W *Wystawy w Galeriach BWA Lublin 2002 r.*, red. A. Mroczek, 3–10. Lublin: BWA Lublin, 2002.
- Mroczek, Tadeusz. „Czas przeszły.” W *Czas przeszły – czas obecny. Galerie BWA w Lublinie 1956–2006*, brak numeracji stron. Lublin: BWA Lublin, 2006.
- Paulina Janczylik. „Galeria Kont (1978–2010). Między profesjonalizacją a niezależnością sztuki.” *Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2008)*: 225–237.
- Paczkowski, Andrzej. *Wojna polsko-jaruzelska. Stan wojenny w Polsce 13 XII 1981–22 VII 1983*. Warszawa 2007.
- Padraic, Kenney. *Budowanie Polski Ludowej. Robotnicy a komuniści 1945–1950*. Tłum. Anna Dzierzowska. Warszawa: W.A.B., 2015.
- Piotrowski, Piotr. *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i selektywnie*. Poznań: Obserwator, 1991.
- Piotrowski, Piotr. *Znaczenia modernizmu. W stronę sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Rebis, 1999.
- Potocka, Maria Anna. „Galeria „PI”.” *Biuletyn Związku Polskich Artystów Plastyków nr 2 (1975)*: 41–46.
- Psychologia Okrągłego Stołu*. Red. Mirosław Kofta, Adam Leszczyński. Sopot: Smak Słowa, 2019.
- Realizm polityczny. Przypadek polski*. Red. Jacek Kloczkowski. Kraków: Ośrodek Myśli Politycznej, 2008.
- Ronduda, Łukasz. *Sztuka polska lat 70. Awangarda*. Warszawa-Jelenia Góra: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Polski Western, 2009.
- Rottenberg, Anda. „Nowe galerie autorskie.” *Biuletyn ZPAP nr 1 (1974)*: 74–83.
- Socrealizmy i modernizacje*. Red. Aleksandra Sumorok, Tomasz Załuski. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2017.
- Sowa, Andrzej Leon. *Historia polityczna Polski 1944–1991*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2011.
- Staniszczak, Jadwiga. *Postkomunizm. Próba opisu*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2001.
- Włodarczyk, Wojciech. „Po co był socrealizm?” W *Doświadczenie i świadectwo totalitaryzmu na obszarze kultur środkowoeuropejskich*, red. Joanna Goszczyńska, Joanna Królak, i Robert Kulmiński, 43–55. Warszawa: Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej, Uniwersytet Warszawski, 2011.
- Zagrodzki, Janusz. „Racjonalizm i duchowość awangardy w Polsce.” W *Wystawy w Galeriach BWA Lublin 2004*, red. Andrzej Mroczek, brak numeracji stron. Lublin: BWA Lublin, 2004.
- Zagrodzki, Janusz. „Wyzwolenie wyobraźni.” W *Czas przeszły – czas obecny. Galerie BWA w Lublinie 1956–2006*, brak numeracji stron. Lublin: BWA Lublin, 2006.
- Załuski, Tomasz. *Najbardziej efemeryczna ze sztuk. Wczesne realizacje z użyciem wideo w lubelskich galeriach Labirynt i BWA w latach 1976–1984*. Komputeropis.
- Zaremba, Marcin. „»Bigosowy socjalizm«. Dekada Gierka.” W *Polacy wobec PRL – strategie przystosowawcze*, red. Grzegorz Miernik, 183–200. Kielce: Kieleckie Towarzystwo Naukowe, Akademia Świętokrzyska, 2003.
- Zaremba, Marcin. „Zimno, ciepło, gorąco. Nastroje Polaków od „zimny stulecia” do lata ’80.” W „Solidarność” od wewnątrz 1980–1981, red. Andrzej Friszke, Krzysztof Persak, Paweł Sowiński, 11–38. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, 2013.
- Zysiak, Agata. *Punkty za pochodzenie. Powojenna modernizacja i uniwersytet w robotniczym mieście*. Kraków: Nomos, 2016.