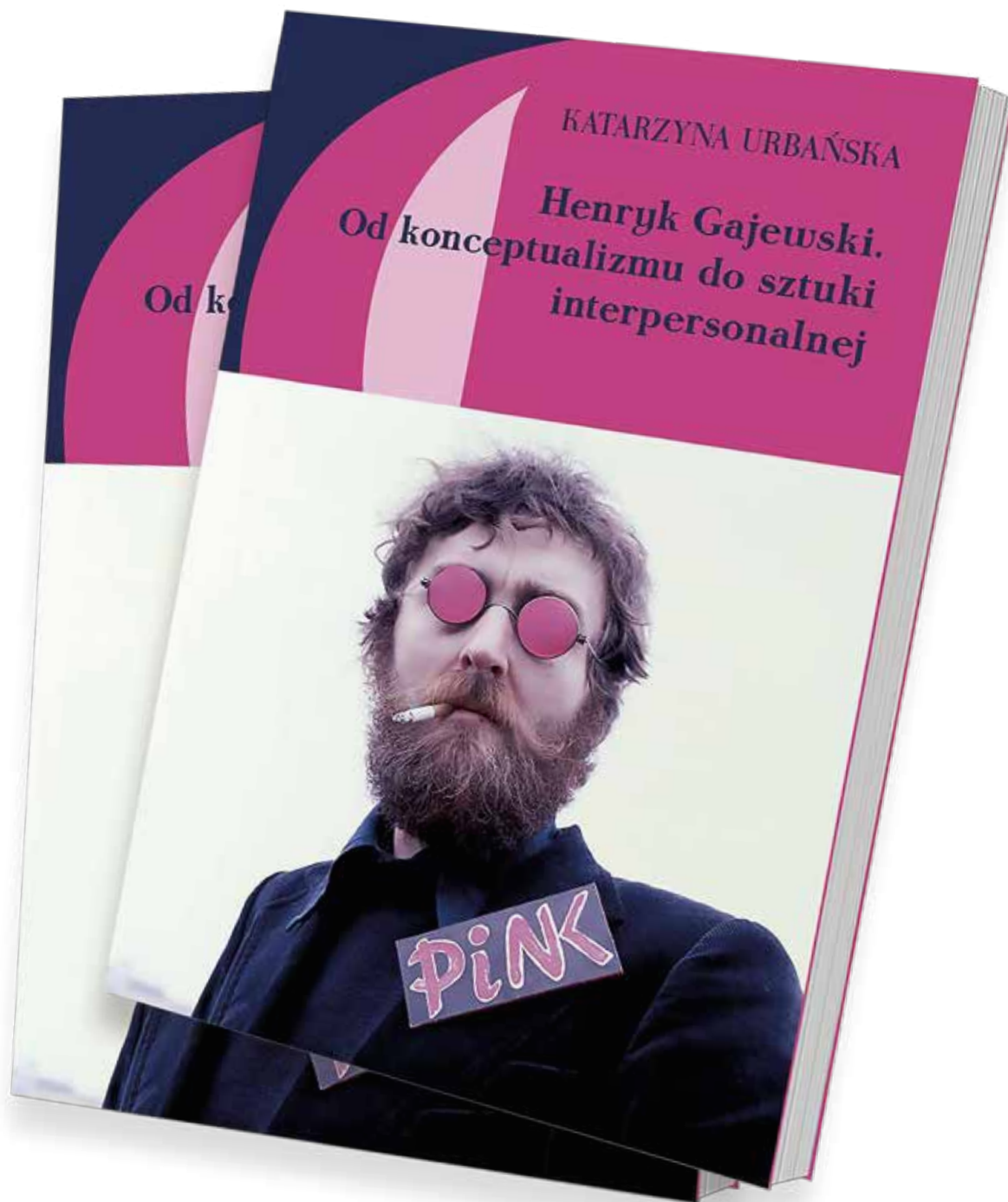


BOOKS



Łukasz GUZEK

HENRYK GAJEWSKI. OD KONCEPTUALIZMU DO SZTUKI INTERPERSONALNEJ

Książka Katarzyny Urbańskiej *Henryk Gajewski. Od konceptualizmu do sztuki interpersonalnej* jest monografią dotyczącą jednej z kluczowych postaci polskiej sztuki współczesnej. Zarazem, poprzez umiejętne połączenie wątków biografii osobistej i zawodowej, publikacja stanowi istotny wkład w badania nad okresem dojrzałego konceptualizmu w Polsce drugiej połowy lat siedemdziesiątych.

Autorka podkreśla, że Gajewski jest postacią w Polsce nieznaną. Powtarza to nawet zbyt natarczywie w wielu miejscach książki. Być może wynika to stąd, że odkrywając jego twórczość w trakcie badań jest zadziwiona, że tak ważny artysta mógł umknąć badaczom polskiej historii sztuki. Rzeczywiście, Gajewski jest w niej obecny głównie jako kurator Galerii Remont i organizator ważnych wydarzeń artystycznych, z festiwalem IAM na czele. Ale nie jako artysta. Książka uzupełnia tę lukę. Twórczość Gajewskiego, ukazana na tle epoki okazuje się modelowym przykładem rozwinięcia założeń sztuki konceptualnej, jednak niezwykle oryginalnym. Zarazem, w sztuce konceptualnej wszelka działalność organizacyjna, wydawnicza czy teoretyczna (jak wykłady czy wystąpienia na sympozjach), była traktowana tak, jak twórczość

artystyczna. Galerie konceptualne były zarazem projektami artystycznymi. Takie podejście było charakterystyczne zwłaszcza dla okresu rozwiniętego konceptualizmu, który w Polsce współtworzył Gajewski. Autorka książki nie powołuje się co prawda na tak sformułowaną definicję konceptualizmu, jednak wielokrotnie podkreśla, że różne rodzaje swojej aktywności w sztuce Gajewski uważał za spójną całość.

Pierwszy rozdział, „Początek,” stanowi wprowadzenie do biografii Gajewskiego. Autorka opisuje dom rodzinny Gajewskiego w Białymstoku i początki jego zainteresowań fotografią. Jednak Gajewski nie prezentował typu artysty, dla którego dzieciństwo, rodzina, miejsce pochodzenia stanowiły temat prac. Nie był artystą sentymentalnym. Autorka sugeruje, że standard edukacji, jakiej podlegał młody Gajewski w PRL, skłoniła go do stworzenia książki dla dzieci umożliwiającej rozwój kreatywności (s. 21). To jednak tylko spekulacje, nie ma na to dowodów w postaci wypowiedzi samego artysty, a przyczyny zwrotu ku książce dla dzieci mogą być równie dobrze inne i wynikać z roli, jaką przypisywał sztuce, a nie wprost z doświadczeń osobistych. Szczegółowe szkicowanie tła kulturowego życia młodego Gajewskiego jest

zapewne obowiązkiem biografy, ale nie ma większego znaczenia dla późniejszych analiz jego sztuki. Podobnie, dużo miejsca w rozdziale wprowadzającym zajmuje historia fotografii tego czasu, co ma pokazać kontekst poszukiwań Gajewskiego na tym polu. Ale jego wczesne, amatorskie wprawki nie mają wiele wspólnego z zastosowaniem przez niego medium fotografii w sztuce konceptualnej, a przynajmniej nie pokazują tego analizy jego twórczości. Omawiane w tym rozdziale fotografie datowane na rok około 1970, inspirowane – według samego Gajewskiego – pracami Jeana Dibbetsa są ciekawe, ale zarazem typowe dla tego czasu i polegają na metamedialnej grze możliwościami budowania obrazu w fotografii (s. 54). Jeżeli datowanie jest właściwe, znaczyłoby to, że Gajewski bardzo wcześnie – jak na scenę polską – uprawiał konceptualną fotografię. Autorka nie przeprowadza takich porównań. Nie wiemy też, czy weryfikowała te informacje i datowania, ani ile takich prac powstało. Z tekstu wynika, że wykonywał w tym czasie rozmaitego typu fotografie, zróżnicowane stylistycznie, a więc trudno stwierdzić, czy i na ile był świadomy nowatorstwa artystycznego tych właśnie prac.

Ze środowiskiem polskich artystów konceptualnych Gajewski poznał się później, około roku 1973, po powstaniu Galerii Remont, a ściślej współpracował z nimi dopiero od 1975 r. W tym samym mniej więcej czasie powstała w Białymstoku konceptualna Galeria Znak, założona przez jego kolegę Janusza Szczuckiego. Obie były częścią sieci galerii konceptualnych tego czasu, a tworzące je środowiska współpracowały ze sobą, co zostało dokładnie opisane w omawianej książce.

Kolejny rozdział „Pierwsze doświadczenie awangardy” to także wprowadzenie, ale tym razem w temat Galerii Remont. Autorka opisuje szczegóły jej powstania i omawia zrealizowany program. Kolejne rozdziały skupiają się na szczegółowych analizach wybranych dokonań Gajewskiego. W podrozdziale poświęconym indywidualnym wystawom Gajewskiego w Remontie (wymienione zostały cztery) autorka dowodzi, iż był on bardzo świadomy różnych sposobów użycia fotografii w sztuce konceptualnej. Autorka stara się wyodrębnić źródła

dla inspiracji artysty. W tych pracach uwidacznia się ściśle powiązanie konceptualizmu i sztuki nowych mediów. Wydaje się, że szczególny wpływ na te realizacje Gajewskiego miała wystawa-instalacja *Ikonosfera* Zbigniewa Dłubaka (1967), ale autorka nie prowadzi analiz porównawczych w tym kierunku. Nie wiemy więc, jak głębokim rozumieniem ówczesnej sztuki dysponował Gajewski.

W kolejnym podrozdziale wskazane zostały środowiskowe powiązania Gajewskiego, które przyczyniły się do ukształtowania programu Galerii Remont. Była ona bardzo mocno wpięta w sieć konceptualną. Z zebranego materiału wynika, że Gajewski miał dobre rozeznanie w scenie artystycznej i starał się budować rozległe kontakty. Jego galeria miała chyba najbardziej międzynarodowy wymiar ze wszystkich wówczas działających, co pozwoliło mu zorganizować międzynarodowy festiwal *IAM*. Bardziej rozbudowanymi kontaktami dysponował wtedy Warsztat Formy Filmowej, co pozwoliło na zorganizowanie *Konstrukcji w Procesie*, największej wystawy przygotowanej przez środowiska konceptualne w Polsce. Autorka nie wskazuje, który z kontaktów zagranicznych był dla Gajewskiego najważniejszy. Wydaje się jednak, że to spotkania z Klausem Grohem mogły być najbardziej inspirujące, gdyż obaj myśleli w podobny sposób o budowaniu wspólnoty artystów ponad podziałami w świecie (s. 98 i następane).

Również w tym rozdziale znalazł się podrozdział, w którym został opisany udział Galerii Remont w najważniejszym dokonaniu sztuki polskiej tego okresu, czyli sztuce kontekstualnej Jana Świdzińskiego. Opisana została wystawa *Contextual Art* w Lund, wydanie broszury z tekstami Świdzińskiego „Sztuka jako Sztuka Kontekstualna” oraz kolejne sympozja i działania artystyczne związane z kontekstualizmem. Ta część książki jest niezwykle ważna, gdyż pozwala nie tylko zapoznać się z koncepcją Świdzińskiego, ale i ukazuje jej funkcjonowanie w sieci galerii i wydarzeń jako głównego zjawiska dojrzałej fazy rozwoju sztuki konceptualnej. Zwłaszcza, gdy połączymy zebrane tu działania związane z Remontem z innymi współpracami Świdzińskiego

ze środowiskami Permafo i Warsztatem Formy Filmowej oraz tym, co robił za granicą. Zatem, mimo iż są to fakty znane, prezentacja ich przez pryzmat działalności galerii osadza je w szerszej perspektywie sztuki polskiej tego czasu.

Twórczość Gajewskiego jest niezwykle ciekawym przykładem sztuki konceptualnej, bazującej na użyciu mediów, fotografii i filmu. Główne dokonanie artysty zostało poddane analizie w rozdziale III, „Poszerzanie pola sztuki,” w którym został omówiony cykl *Przedfakty (od 1974 r.)*. Stanowią one klucz do zrozumienia twórczości Gajewskiego. Koncepcja Przedfaktów jest niezwykle oryginalna i już tylko z tego powodu powinien on zajmować ważne miejsce w polskiej historii sztuki. W książce została ona przedstawiona jako refleksja nad naturą procesu twórczego oraz jako jedna z praktyk konceptualnych polegających na przesyłaniu prostych komunikatów. Powiązanie Przedfaktów z nurtem information art, gdzie informacja jest traktowana jak ready made, dodatkowo rozszerzyłoby pole możliwych porównań, sytuujących sztukę Gajewskiego w tendencjach sztuki współczesnej.

Jednak można wskazać także inne źródła tej koncepcji. Autorka podkreśla, że Gajewski nie miał wykształcenia artystycznego, a do sztuki trafił poprzez amatorski ruch fotograficzny i filmowy. Nie jest to droga niezwykła i przeszło ją wielu polskich artystów, np. z grupy Łódź Kaliska. Jednak autorka uważa to za słabość, powodującą trudności w budowaniu autorytetu w środowisku profesjonalnych artystów. Nawet jeżeli tak było, to Gajewski potrafił zmienić słabość w przewagę. Bowiem wykształcenie techniczne (studiował na Wydziale Elektroniki Politechniki Warszawskiej) pozwalało mu podjąć tematy z zakresu nauk ścisłych i traktować jako dane wprost, a nie jako źródło abstrakcyjnych metafor, jak czynili to artyści. Dodajmy, że asystentem Gajewskiego w Remoncie był Andrzej Jórczak, student astronomii. Przedfakty, jako forma bazująca na zakłóceniu czasoprzestrzennym, są interpretacją wyników badań nad kosmosem i zachodzących w nim procesów, takich jak te opisane w fizyce einsteinowskiej. Brane za oczywiste relacje między te-

rażniejszością, przeszłością i przyszłością zostają tu zawieszane. Gajewski w Przedfaktach ‘zakrzywia’ czasoprzestrzeń. Autorka nie przytacza lektur czy wypowiedzi Gajewskiego na ten temat. Niemniej, dla Gajewskiego myślenie naukowe było jedyną dostępną mu drogą ku sztuce i trafił na czas, gdy to nauka inspirowała myślenie artystów i teoretyków sztuki konceptualnej. Zapis teorii Przedfaktów ma formę równania logicznego, tak jak teoria sztuki kontekstualnej Jana Świdzińskiego. Artyści blisko współpracowali i takich porównań między ich pracami i koncepcjami teoretycznymi można byłoby znaleźć więcej. Autorka ich nie rozwija, zapewne z powodu skoncentrowania się na samej osobie Gajewskiego. Tym niemniej – co należy docenić – buduje grunt do dalszych badań polskiej historii sztuki.

Wielkim wkładem autorki jest analiza powiązań Przedfaktów z twórczością Josepha Beuysa. Sytuuje to Gajewskiego wśród tych niewielu artystów polskich, którzy nawiązali partnerskie relacje artystyczne ze sztuką światową, obok Świdzińskiego czy artystów Warsztatu Formy Filmowej. Autorka zastanawia się, co spowodowało, że Beuys zainteresował się koncepcją Gajewskiego i włączył ją do prezentacji założeń funkcjonowania ‘rzeźby społecznej’ oraz idei sztuki jako środka przemiany świata. Znajduje odpowiedź: zarówno Beuys, jak i Gajewski, sytuowali twórczość w bezpośredniej bliskości z rzeczywistością, a pojęcie kreatywności człowieka było kluczowe w słowniku każdego z nich. Jednak odpowiedź na pytanie o pokrewieństwo tych dwóch koncepcji można jeszcze pogłębić.

Otóż Beuys bardzo mocno inspirował się antropozofią Rudolfa Steinera, którą połączył ze studiami biologii na uniwersytecie w Poznaniu w okresie II wojny światowej. Skomplikowane diagramy, rysowane przez Beuysa podczas wykładów, w których znalazło się miejsce dla Przedfaktów, są podobne do metody wykładowej Steinera, którego diagramy również stanowiły rozrysowaną płataninę relacji między ideami (pojęciami). Steiner jest w Polsce nadal wydawany i czytany jako metafizyk zajmujący się bliżej nieokreśloną (a mętną) duchowością. Tymczasem był on także prekursorem

myślenia w kategoriach zrównoważonego rozwoju, ekologii, czyli idei Klubu Rzymskiego. Te idee inspirowały Beuysa, dlatego później znalazł się wśród założycieli niemieckiej Partii Zielonych. Z takiego sposobu myślenia o świecie wynikało jego wręcz obsesyjne przywiązanie do idei demokracji, jako światowej agory dialogu wszystkich ze wszystkimi. I, last but not least, stąd pewna doza szamanizmu jako zdolności człowieka do symbolicznego (abstrakcyjnego) myślenia oraz przewyższania fizycznych ograniczeń. Wspólną podstawą dla Beuysa i Steinera jest myślenie holistyczne, ujmujące człowieka rozwijającego swoją kreatywność w powiązaniu z naturą. W książce nie ma śladu o tym, aby Gajewski zajmował się Steinerem, ale na pewno studiował Beuysa. Ale to właśnie owo całościowe myślenie, gdy pozbawimy je otoczki metafizyki, stymulowało twórczość Gajewskiego jako artysty i organizatora, ale także kształtowało jego idee wychowania i zainteresowanie sztuką dla dzieci.

Rozdział IV, „Komunikacja bez wiz i paszportów,” dotyczy idei i praktyki budowy sieci kontaktów w sztuce, która ma oplatać cały świat i obejmować całą społeczność artystów. Autorka przedstawiła rozmaite próby realizacji tej idei, zarówno w sztuce światowej, jak i polskiej, a także rolę takiej sieci dla krajów za Żelazną Kurtyną. Rozdział ma charakter sprawozdawczy i w zasadzie popularyzatorski. Gajewski zbudował taką sieć kontaktów z kluczowymi artystami mail artu, jak Ulisses Carrión. I ta sieć pozwoliła mu odnieść wielkie sukcesy, jak festiwal *IAM*, co zostało szczegółowo opisane w książce. Mail art stanowił ważną część jego aktywności twórczej, znaczą także ilościowo. Stworzył nawet własną kategorię w ramach tej praktyki – *Anti post-card*. Posługiwał się mail artem w projektach dla dzieci, *Eliza Gajewski* i *Other Child Book*. Na bazie mail artu funkcjonowała jego praca *Networking*, powstała już po emigracji. *Networking* polegał na przesyłaniu sobie kaset magnetofonowych, na których każdy mógł coś nagrać. Projekt stanowił realizację założeń sztuki interpersonalnej, która jest jego autorską propozycją terminologiczną. Trudno więc zgodzić się z twierdzeniem autorki, że nie traktował mail artu jako czegoś istotnego (s. 165).

Autorka przytacza wypowiedź artysty o tym, że w stanie wojennym nie było w Polsce żadnej aktywności – to oczywiście nie jest prawdą i pokazuje, jak bardzo wyjazd na emigrację oderwał go od rzeczywistości artystycznej w kraju. I zapewne jest przyczyną tego, iż w kraju o nim zapomniano. Dla Gajewskiego sieć była strukturą meta, funkcjonującą ponad wszelkimi kontaktami indywidualnymi czy w ramach wyodrębnionych grup. Pozwala to zrozumieć kontrowersję, jaka pojawiła się w sytuacji, gdy Świdziński wraz z Jorge Glusbergiem zaprojektowali swoją sieć po sympozjum *Art activity in the context of reality*. Niechęć Gajewskiego nie wynikała tu z urażonego *ego* wykluczonego artysty. Uważał to za zdradę idei globalnej współpracy. Ten niezwykle istotny dla zrozumienia jego działań aspekt jest wielokrotnie opisany w książce, wręcz narzuca się interpretacjom jego aktywności galerijnej.

Rozdział V, „Sztuka książki,” dotyczy specyficznego rodzaju książki artystycznej, jakim jest książka dla dzieci. Autorka sytuuje tę twórczość w ramach koncepcji pedagogicznych funkcjonujących w PRL, czemu poświęca sporo miejsca. Jednak założenia formalne i strukturalne książki wynikały z koncepcji *Przedfaktów* i stanowiły jej rozszerzenie. Dla Gajewskiego ten obszar pracy twórczej był bardzo ważny, a na emigracji stał się wręcz dominujący. I może tu znajduje się część odpowiedzi na pytanie, dlaczego Gajewski, będąc ważną postacią sztuki w swoim czasie, później przestał być interesujący. Jako legendarny artysta konceptualny mógłby przecież nadal funkcjonować, tak jak Świdziński. Jako autor książek dla dzieci nie plasował się jednak w procesach rozwojowych sztuki kolejnych dekad.

Rozdział VI, „Performujące ciało,” podejmuje dyskusję z naturą instytucji, które tworzyły ruch galerii konceptualnych w Polsce. Autorka natrafia tu na trudności, jakie muszą rozstrzygnąć wszyscy zajmujący się tym obszarem badań, np. dotyczące kwestii polityczności sztuki. Niestety, autorka powtarza utarte opinie o unikaniu zaangażowania, apolityczności i wentylu bezpieczeństwa, jakim w Polsce okresu rządów Gierka była sfera kultu-

ry (np. sądy głoszone przez Piotra Piotrowskiego, wielokrotnie cytowanego w tekście, ale niestety bez niezbędnej polemiki). Jednak pogłębione analizy sztuki takich opinii nie potwierdzają. Klub Remont powstał z innego powodu, niż sztuka, a Gajewski realizował w nim swój program nie bez kłopotów i niechęci ze strony jego kierownictwa, opisanych zresztą w tej książce. Nie ma więc żadnych dowodów na to, iż działalność jego galerii była możliwa dzięki jakiejś szczególnej polityce władz wobec sztuki współczesnej. Podobnie było w innych miejscach pokazujących sztukę konceptualną, np. w przypadku Andrzeja Mroczka i Galerii Labirynt w Lublinie, co zostało już dobrze opisane w literaturze przedmiotu. Sztuka konceptualna nigdy i nigdzie nie była wspierana przez władze, co oznacza, że była polityczna na mocy swoich założeń artystycznych. I trudno zakładać, że artyści podejmujący pracę w tym obszarze nie zdawali sobie z tego sprawy. Przeciwnie, wiedzieli że wchodzi na kurs kolizyjny z systemem politycznym. Analiza sposobu funkcjonowania sceny artystycznej tego czasu pozwala na wyodrębnienie dwóch instytucjonalizmów, oficjalnego i nie-oficjalnego. Dzięki funkcjonowaniu sieci galerii konceptualnych powstała w Polsce nie-oficjalna instytucja sztuki, która robiła to, co robią instytucje – definiowała sztukę, określała, co nią jest, a co nie jest, kto jest artystą, a kto nie. Galeria Remont była jednym z punktów tej sieci. Przynależność administracyjna pomieszczeń była sprawą wtórną i mało istotną z punktu widzenia analiz artystycznych. W takim ujęciu działalność Gajewskiego nabiera jeszcze większego znaczenia dla sztuki współczesnej w Polsce.

W tym rozdziale omówione zostało najważniejsze dokonanie Gajewskiego-organizatora – festiwal *IAM*. Jego znaczenie zostało już dość dobrze rozpoznane w historii sztuki polskiej. Kilka takich odniesień zostało wymienionych w stanie badań. Tym, co autorka wniosła nowego do jego opisu i interpretacji, jest usytuowanie w szerszej perspektywie kontrkulturowej i powiązanie z punkiem, a nie tylko z procesami rozwojowymi sztuki współczesnej i rolą w nich sztuki performance. Jednak dopiero z perspektywy analizy całości działalności

Gajewskiego, ten kontrkulturowy aspekt staje się widoczny, a nawet dominujący w przedstawionej tu historii Remontu, co zostało podkreślone przez autorkę. I punk, i sztuka konceptualna pokazywana w Remoncie, podobnie sytuowały się poza oficjalną kulturą. Zaznaczmy jednak, że od strony analizy środków artystycznych punk i performance opierały się na bezpośredniości zaangażowania kondycji psychofizycznej artysty-wykonawcy. Z podobnych powodów Józef Robakowski podjął współpracę z grupą Moskwa, ale w 1986 r., w realiach Polski stanu wojennego. Dla Gajewskiego, włączenie punku w program Remontu było zgodne z ideą holistycznie pojmowanej kultury. Nie poszukiwał nowych zjawisk po to, aby zastąpiły stare, co jest metodą działania awangardy, ale takich, które jeszcze nie mają miejsca w kulturze i trzeba włączyć je w jej zintegrowany obieg. Temu służyły pokazy wideoklipów zorganizowane przez Gajewskiego czy podjęcie przez niego prac nad filmem o zespole Tilt. Ta część jest dobrze udokumentowana. Opisy projektów filmowych zamykają książkę.

Kontrkultura została opisana tu jako zjawisko socjologiczne, podobnie jak sztuka współczesna jest interpretowana poprzez kontekst społeczno-polityczny. Ta metoda opisu powoduje, że czasami tracimy z oczu ciągłość rozwojową samych zjawisk artystycznych, którą można ukazać, tylko pozostając na terenie sztuki.

Inny ciekawy wątek to wskazanie negatywnej roli galerii Foksal, która ustanowiła siebie samozwańczym arbitrem nowej sztuki i oceniała innych. Jednak w czasach Remontu była już dawno zdystansowana przez rozwój sztuki konceptualnej, której tam po prostu nie rozumiano. To kolejny przyczynek (choć nie nowy) do reinterpretacji historii sztuki współczesnej w Polsce, jaki podsuwa omawiana publikacja.

Ciekawym wątkiem przewijającym się w rozdziale „Performujące ciało” jest odniesienie do Sytuacionistów, rzadko stosowane w polskiej historii sztuki. Autorka wskazuje w ten sposób na *par excellence* polityczny charakter *IAM*, co można rozszerzyć na całą działalność Gajewskiego w Remoncie. Polityczność polega na performatywności,

która zapewnia człowiekowi wolność poprzez bycie twórczym, a tym samym pozwala na wyrwanie się spod kontroli władzy o jakimkolwiek charakterze. To interpretacja autorki. Jednak samo sięgnięcie po Guy Deborda otwiera możliwości prowadzenia analiz w kierunku politycznego charakteru sztuki konceptualnej, wbrew przytoczonym w tej samej książce opiniom – własnym autorki i cytowany – o stronienu przez konceptualną awangardę od politycznego zaangażowania, a mówiąc językiem Sytuacjonistów, o poddaniu sztuki rekuperacji (to określenie nie pada w książce, ale sam proces jest w niej opisany, s. 208). Zarazem wielokrotnie wskazuje się dysydencki charakter działań Gajewskiego w Remoncie, co stoi w sprzeczności z powyższym twierdzeniem o nie-polityczności pokazywanej przez niego sztuki.

Rozdział dotyczący festiwalu performance *IAM* pozwala podnieść kwestię terminologiczną. Autorka posługuje się wymiennie słowami ‘performance’ i ‘performans,’ nie rozstrzygając o ich adekwatności. Tymczasem w polskiej historii sztuki i historii sztuki akcji, najpierw pojawił się termin performance, dla wyodrębnienia klasy praktyk artystycznych ulokowanych na terenie sztuk wizualnych, a następnie performans w następstwie tłumaczeń na język polski opracowań z zakresu performatyki. Ponieważ performatyka to termin ogólny stosowany dla zakreślenia pola dyskursu naukowego (dalece wykraczającego poza sztukę), to dla określenia praktyki artystycznej, zwłaszcza historycznej, lepiej zachować zadomowiony już w dyskursie polskim termin w pisowni angielskiej, czyli performance. Akademia Ruchu i jej artyści podczas *IAM* robili performance, choć jako formacja teatralna jest dziś zazwyczaj omawiana w ramach performatyki i performansu. Ta świadomość terminologiczna pozwala precyzyjniej uchwycić specyfikę okresu dojrzałego konceptualizmu, w ramach którego został zrealizowany festiwal performance *IAM*.

Książka traktuje o Gajewskim, ale gdyby rozszerzyć zakres analiz porównawczych zestawiających z twórczością innych artystów z jego otoczenia, to uzyskalibyśmy wiedzę o relacjach między

twórcami, a tym samym pełniejszy obraz sztuki polskiej tego okresu. Takie relacje zostały opisane, jeżeli chodzi o Romualda Kutere. Jednak ważniejszy jest Świdziński i jego teoria ‘sztuki jako sztuki kontekstualnej,’ definiująca pojęcie sztuki poprzez ‘tu i teraz,’ a więc pokrewnie do Gajewskiego (i Kutery). Ich prace na ten temat zostały w książce omówione, ale nie w sposób porównawczy. Konceptje Gajewskiego często zająbiają się z ideami kontekstualizmu, takimi jak rozszerzanie pola sztuki, z czego wynika zainteresowanie etnografią czy tworzenie oddolnie (społecznie) miejsc-galerii. Zarówno kontekstualizm Świdzińskiego, jak i sztuka interpersonalna Gajewskiego, wchodziły w zakres sztuki socjologicznej.

Publikacja *Henryk Gajewski* Katarzyny Urbańskiej jest najważniejszą publikacją o sztuce polskiej roku 2022, a może i ostatnich lat. Zmusza niejako do przepisania na nowo historii sztuki współczesnej w Polsce, ponieważ dotychczasowy ogląd jej najważniejszego okresu, czyli dojrzałego konceptualizmu drugiej połowy lat siedemdziesiątych, został poddany w niej rewizji. Historycy fotografii czy filmu muszą teraz uwzględnić nazwisko Gajewskiego. Jednak nie wystarczy do istniejącego kanonu dodać analizy jego prac. Gajewski realizował koncepcję holistyczną. Taki charakter miały jego *Przedfakty*, taki sens miały duże skali przedsięwzięcia, konferencje, festiwale. Działalność Remontu zakończyła się w 1979 r. W kolejnych latach przychodzą wielkie, podsumowujące dekadę sztuki konceptualnej, wystawy roku 1981, jak *Konstrukcja w Procesie, 70–80* w Sopocie, czy IX Spotkania Krakowskie. Wszystkie zostały zorganizowane właśnie przez środowiska nie-oficjalnej sztuki konceptualnej i obejmowały całość ówczesnych praktyk sztuki współczesnej.

Urbańska, Katarzyna. *Henryk Gajewski. Od konceptualizmu do sztuki interpersonalnej*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2022.

