

---

## Więzi i węzły neoawangardy. Koncepcja przestrzennego układu kultury Aleksandra Wallisa oraz możliwości jej aktualizacji

---

Tomasz Załuski

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 5, S. 43–62

---

DOI: 10.18318/td.2024.5.3 | ORCID: 0000-0002-0504-1835

### Zapomniany zwrot przestrzenny i lokalne tradycje epistemiczne

W marcu 1977 roku odbyła się w Warszawie konferencja „Przestrzeń i literatura”. Janusz Sławiński przewidywał wówczas, że w niedalekiej przyszłości przestrzeń stanie się jednym z czołowych zagadnień literaturoznawczych, przekształcając pole tej dyscypliny i zmieniając ją w „spacjologię literacką”. Proces przemiany opisywał w sposób bardzo zbliżony do tego, jak współcześnie ujmuje się mechanizmy powstawania kolejnych zwrotów w naukach humanistycznych i społecznych:

Problematyka przestrzeni literackiej zajmie w niedalekiej przyszłości miejsce [...] uprzywilejowane w obrębie poetyki. [...] Wraz z wyłanianiem się jakiejś sfery zagadnień uznawanych [...] za wysoce atrakcyjne rozpoczyna się natychmiast proces reformułowania problemów narosłych przedtem

---

**Tomasz Załuski** – dr, adiunkt w Katedrze Badań Kulturowych UŁ. Bada nowoczesne i współczesne praktyki z pola sztuk wizualnych, ujmowane w kontekstach kulturowych, ekonomicznych i społeczno-politycznych. Opublikował m.in. książkę autorską *Modernizm artystyczny i powtórzenie* (2008), współredagowany tom *Socrealizm i modernizacja* (2017) oraz zbiór tekstów źródłowych i opracowań twórczości Mariana Wimmera *Przestrzeń jako tworzywo sztuki* (2021). Kontakt: tomasz.zaluski@uni.lodz.pl.

w ramach innych tematów nadrzędnych – tak, by mogły zostać wpisane w dziedzinę aktualnie faworyzowaną. [...] intronizowana problematyka zagarnia dobra zgromadzone uprzednio, podporządkowując je mniej lub bardziej bezceremonialnie właściwemu sobie słownikowi pojęciowemu. [...] na język spraw przestrzennych przekłada się teraz rozliczne zagadnienia ujmowane przedtem w innych kategoriach terminologicznych. [...] Fabuła, świat postaci, konstrukcja czasu, literacka sytuacja komunikacyjna, ideologia dzieła – jawią się coraz częściej jako pochodne względem fundamentalnej kategorii przestrzeni, jako jej aspekty, partykularyzacje czy przebrania<sup>1</sup>.

Wprawdzie na pojawienie się „spacjologii literackiej” trzeba było poczekać do przełomu tysiącleci, a czynnikiem, który przyczynił się do jej rozwoju, był zwrot przestrzenny manifestujący się wówczas w zglobalizowanym świecie akademickim, ale tekst Sławińskiego daje się potraktować jako świadectwo krystalizacji tegoż zwrotu – lub przynajmniej jego wczesnej fazy – już na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Warszawska konferencja rejestrowała jego obecność w literaturoznawstwie, ale oddziaływaniem obejmował on również inne dyscypliny nauk humanistycznych i społecznych w lokalnym kontekście socjalistycznej Polski, integrując je i rozciągając się wskroś ich pól badawczych. Do osób, które rozwijały ten impuls w socjologii, należał Aleksander Wallis, twórca między innymi koncepcji przestrzennego układu kultury. W głównej pracy poświęconej tej tematyce Wallis wywodził swoją ideę z lokalnych badań nad kulturą i nauką rozpiętych między socjologią, ekonomią i geografiami, a powiązanych z praktycznymi problemami gospodarki planowej w państwowym socjalizmie, w szczególności z polityką zagospodarowania przestrzennego oraz dążeniami do decentralizacji i policentryzmu okresu poodwilżowego<sup>2</sup>.

1 J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław i in. 1978, s. 9-10. Charakterystyka zwrotów badawczych zob. D. Bachmann-Medick, *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemienio-wa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 21-42.

2 A. Wallis, *Warszawa i przestrzenny układ kultury*, PWN, Warszawa 1969, s. 5-7. Autor przywołuje tam m.in. socjologiczne prace Kazimierza Żygulskiego, Józefa Chałasińskiego i Marcina Czerwińskiego.

Choć Wallis sam identyfikował się jako socjolog miasta<sup>3</sup> i tak jest dziś zasadniczo postrzegany<sup>4</sup>, to problematyka jego badań była zdecydowanie szersza, bardziej złożona i niekiedy inter- bądź transdyscyplinarna. Studiował nie tylko socjologię, ale też historię sztuki. Wydaje się, że początkowo mógł wiązać plany zawodowe z tym drugim polem dyscyplinarnym – był przewodniczącym komitetu organizacyjnego „Wystawy Młodej Plastyki” w Arsenale w 1955 roku, a w latach 1957-1958 pracował w Państwowym Instytucie Sztuki (przekształconym w 1959 roku w Instytut Sztuki PAN). Ostatecznie wybrał jednak socjologię<sup>5</sup>. W latach sześćdziesiątych, już jako pracownik Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, należał do Komitetu Badań nad Kulturą Współczesną (1960-1968), pierwszej z wielu jednostek badawczo-prognostycznych mających dostarczać naukowych podstaw do kształtowania polityki kulturalnej państwa. Na początku lat siedemdziesiątych wchodził w skład Komisji Prognozowania przy Ministrze Kultury i Sztuki (1971-1973), która przygotowała *Prognozę rozwoju kultury polskiej do 1990 r.*<sup>6</sup>

---

3 E. Kaltenberg-Kwiatkowska, *Wspomnienie o Aleksandrze Wallisie*, „Przegląd Socjologiczny” 1986, t. 36, s. 207.

4 Współczesna recepcja Wallisa ma niewielką skalę. Najbardziej rozbudowanym i metodycznym przejawem aktualności jego koncepcji i badań jest tom zbiorowy *Przemiany miasta. Wokół socjologii Aleksandra Wallisa*, red. B. Jałowicki, A. Majer, M.S. Szczepański, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.

5 Kilkuletnia zmiana trajektorii zawodowej Wallisa – związanie się z instytucjonalnym polem historii sztuki, a potem powrót do socjologii – mogła, przynajmniej częściowo, wiązać się z tym, że w okresie stalinizmu socjologię uznano za „naukę burżuazyjną” i formalnie usunięto z grupy dyscyplin akademickich oraz kierunków studiów istniejących na polskich uniwersytetach. Po odwilży socjologia odrodziła się i doświadczyła dynamicznego rozwoju organizacyjnego, dywersyfikując się też na liczne subdyscypliny i odzyskując ważną rolę w życiu publicznym; zob. M. Bucholc, *Sociology in Poland. To Be Continued?*, Palgrave Macmillan, London 2016, s. 25-37. Stalinizm nie był jednak kompletną wyrwą w funkcjonowaniu dyscypliny: choć na początku lat pięćdziesiątych wykłady zostały zakazane, a nabór na studia wstrzymano, to kadra akademicka nadal realizowała projekty badawcze i prowadziła zajęcia na innych kierunkach studiów, a studenci z wcześniejszych naborów zakończyli studia w 1953 r. W 1954 r. wznowiono wykłady i seminaria socjologiczne na UW, a w 1957 r. ruszył ponownie nabór na socjologię na większości uniwersytetów; zob. A. Zysiak, *How Sociology Shaped Postwar Poland and How Stalinization Shaped Sociology*, w: *The Social Sciences in the Looking Glass*, red. D. Fassin, G. Steinmetz, Duke University Press, Durham–London 2023, s. 184-188. W 1956 r. powołano też Instytut Filozofii i Socjologii PAN, w którym Wallis mógł zrealizować pracę doktorską, opublikowaną później w postaci książki; zob. A. Wallis, *Artyści plastycy. Zawód i środowisko*, PWN, Warszawa 1964, s. 10.

6 *Prognoza rozwoju kultury polskiej do 1990 r.*, red. Komisja Prognozowania przy Ministrze Kultury i Sztuki: J. Kossak, K. Żygulski i in., Ministerstwo Kultury i Sztuki, Warszawa 1973.

a następnie od 1976 aż do śmierci w 1984 roku pracował w Instytucie Kultury funkcjonującym przy tym resorcie. W jego pracy badawczej można wyróżnić kilka głównych nurtów problemowych<sup>7</sup>. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, łącząc kompetencje socjologiczne z zainteresowaniem sztuką, prowadził badania ogólnopolskiego środowiska artystów plastyków; w późniejszym okresie okazjonalnie wracał do tych zagadnień<sup>8</sup>. Od lat sześćdziesiątych rozwijał socjologię przestrzeni miasta, architektury i urbanistyki, tworząc między innymi koncepcję przestrzennego układu kultury oraz nauki i wykorzystując ją do analiz ośrodków miejskich w Polsce<sup>9</sup>. Na przełomie dekad poszerzył pole badań o kwestie ekonomiki kultury, zarządzania nią i prognozowania jej rozwoju<sup>10</sup>. W latach siedemdziesiątych i na początku osiemdziesiątych kontynuował oraz aktualizował wszystkie te wątki, angażując się także w przedsięwzięcia mające na celu przygotowanie statystycznych opisów kultury w PRL<sup>11</sup>.

Po 1989 roku w badaniach nad sztukami wizualnymi – zarówno w polu historii sztuki, jak i socjologii sztuki – recepcja tekstów Wallisa obejmowała przede wszystkim fundamentalne opracowanie *Artyści plastycy. Zawód i środowisko*, prezentujące wspomniane już badania z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Z dzisiejszego punktu widzenia książka ta nie tylko zawiera cenny materiał historyczny, ale też stanowi wzorzec – jak się często uważa,

7 Por. E. Kaltenberg-Kwiatkowska, *Wspomnienie o Aleksandrze Wallisie*, s. 207–208.

8 A. Wallis, *Artyści plastycy. Zawód i środowisko*; tenże, *Polityka kulturalna i artyści plastycy*, „Biuletyn ZPAP” 1972, nr 1; tenże, *Społeczna sytuacja artystów plastyków za lat dwadzieścia*, w: tegoż, *Prognozowanie kultury*, PWN, Warszawa 1973; tenże, *Twórcy sztuk pięknych i konflikty*, w: tegoż, *Kultura i więź przestrzenna*, Książka i Wiedza, Warszawa 1978.

9 Zob. m.in. A. Wallis, *Socjologia wielkiego miasta*, PWN, Warszawa 1967; tenże, *Warszawa i przestrzenny układ kultury*, PWN, Warszawa 1969; tenże, *Socjologia i kształtowanie przestrzeni*, PIW, Warszawa 1970; tenże, *Miasto i przestrzeń*, PWN, Warszawa 1977; tenże, *Informacja i gwar. O miejskim centrum*, PIW, Warszawa 1979; tenże, *Ameryka – miasto*, KAW, Warszawa 1987; tenże, *Socjologia przestrzeni*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1990.

10 A. Wallis, *Prognozowanie kultury*; tenże, *Kultura i więź przestrzenna*.

11 Zob. M. Krajewski, F. Schmidt, N. Hipisz, *Wizualne niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce. Stan, rola i znaczenie: raport końcowy z badań*, w: *Wizualne niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce. Stan, rola i znaczenie*, red. D. Folga-Janiszewska, J. Kiliszek, ASP w Warszawie, Warszawa 2018, s. 14. Badacze i badaczki odwołują się tam do książki Wallisa „opierającej się na całościowych badaniach obszaru sztuk wizualnych w Polsce, a jednocześnie stanowiącej inspirację dla rozwoju socjologii sztuki w naszym kraju”, ale zarazem podkreślają: „nie mamy ambicji, by porównywać nasz projekt z tym przedsięwzięciem”.

niedościgniony<sup>12</sup> – analizy artystycznego środowiska społecznego w Polsce jako grupy zawodowej<sup>13</sup>. Nie interesowano się jednak innym elementem spuścizny badawczej Wallisa, a mianowicie koncepcją przestrzennego układu kultury, która także – choć mniej bezpośrednio – odnosi się do praktyk w sztukach wizualnych i daje się z powodzeniem użyć do ich analizy<sup>14</sup>. To właśnie na niej chcę się skupić w tekście, dokonać jej rekonstrukcji oraz pokazać, że zachowuje ona aktualność i jest przydatna jako narzędzie opisu istotnych aspektów działań polskiej neoawangardy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku.

Jaki sens ma dziś tego rodzaju powrót do Wallisa, jakie konteksty określają dążenie do przypomnienia jego koncepcji i wprowadzenia jej do obiegu akademickiego? Gest ten można postrzegać jako element szerszej tendencji do przywracania pamięci o lokalnych modelach epistemicznych, sytuowania ich w ramach swoistej geografii wiedzy oraz włączania do globalnej cyrkulacji i repozytoriów narzędzi analitycznych. W przypadku Wallisa mamy też do czynienia z odzyskiwaniem tradycji badawczych z okresu państwowego socjalizmu, które zostały zmarginalizowane lub porzucone po 1989 roku, gdy w Polsce nastąpiła zintensyfikowana, niekiedy wręcz kompulsywna recepcja zachodnich metodologii dominujących w zglobalizowanej akademii. Co więcej, niezbędne jest tu zerwanie z czymś, co można nazwać „metodologicznym antykomunizmem”, czyli zdjęcie odium z koncepcji naukowych powstających w okresie PRL i powiązanych – przez

---

12 A. Wallis, *Statystyczny opis kultury w PRL*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1974; tenże, *Atlas kultury Polski 1946-1980*, ECO, Warszawa 1994.

13 Środowisko artystów plastyków to „zbiorowość o własnej ideologii zawodowej, która dzięki różnicowanej strukturze nieformalnej i powiązaniom personalnym z grupami sformalizowanymi stale kształtuje społeczno-artystyczne postawy swoich członków”; A. Wallis, *Artyści plastycy. Zawód i środowisko*, s. 146. Później Wallis wracał do swojej koncepcji środowiska artystycznego, broniąc jej przed krytyką; zob. tenże, *Warszawa i przestrzenny układ kultury*, s. 155-160.

14 Nieco lepiej sytuacja rysuje się na polu kulturoznawstwa oraz geografii; zob. A. Leśniewski, „Modele polityki kulturalnej państwa polskiego 1944-2015”, rozprawa doktorska, Instytut Kulturoznawstwa UAM, Poznań 2017; J. Działek, *Geografia sztuki. Struktury przestrzenne zjawisk i procesów artystycznych*, Instytut Geografii i Gospodarki Przestrzennej UJ, Kraków 2021. Leśniewski wykorzystuje ideę przestrzennego układu kultury i konkretne ustalenia badawcze Wallisa w swoich rekonstrukcjach polityki kulturalnej PRL. Dla Działka koncepcja Wallisa, „prekursora badań geograficzno-artystycznych w Polsce”, jest jedną z głównych inspiracji do stworzenia ramy teoretyczno-pojęciowej współczesnej „geografii sztuki” traktowanej jako subdyscyplina geografii społeczno-ekonomicznej; tamże, s. 13-14, 17. Dziękuję Tomaszowi Ferencowi za zwrócenie mojej uwagi na tę drugą książkę.

kontekst instytucjonalny oraz praktyczne wdrożenia – z administracyjnymi, społecznymi oraz politycznymi agendami państwa. Przypomnienie Wallisowskiej koncepcji byłoby też elementem procesu odzyskania i aktualizacyjnego przepracowania innego lokalnego modelu epistemicznego, a mianowicie pojęcia kultury artystycznej, obejmującego całokształt zagadnień produkcji, dystrybucji i recepcji sztuki, a także opisującego uwarunkowania rozwoju oraz przemian życia artystycznego<sup>15</sup>. Ważnym aspektem kultury artystycznej jest rozmieszczenie ośrodków, środowisk, instytucji i praktyk twórczych. Koncepcja przestrzennego układu kultury stałaby się właśnie jednym z narzędzi badania tak pojętej geografii lub topografii sztuki w skali kraju. Jak postaram się pokazać dalej, byłaby szczególnie przydatna do analizy kultury artystycznej neoawangardy w socjalistycznej Polsce. Dzięki jej zastosowaniu geografia/topografia nie stanowiłaby zewnętrznej ramy praktyk neoawangardy, ale byłaby ich immanentnym wymiarem relacyjnym, sieciowym i cyrkulacyjnym, definiującym je poprzez ich punkty węzłowe i więzi przestrzenne. Wreszcie, za użyciem koncepcji Wallisa przemawia z jednej strony jej wartość eksplanacyjna, z drugiej zaś to, co można nazwać – w nawiązaniu do teorii ugruntowanej – jej „ugruntowaniem” w uwarunkowaniach i specyficie badanego kontekstu geohistorycznego. Wyrastając z uwarunkowań państwowego socjalizmu w Polsce i poddając je tematyzacji, nie tylko niesie ona ze sobą cenne dane badawcze, niedostępne lub nieuchwytnie dla ujęć, które ograniczają się do aplikowania aktualnych metodologii. Stanowi też rodzaj autoanalizy, samoświadectwa i samowykładni epoki, dzięki którym rzeczywistość historyczna domaga się uznania swej jednostkowej specyfiki i stawia opór prostej „kolonizacji” oraz jednostronnemu zniekształceniu ze strony zewnętrznych wobec niej, współczesnych teorii i metod badawczych.

### **Przestrenny układ kultury, socjalistyczne modernizacje i ruchliwość środowisk artystycznych**

Koncepcja Wallisa miała służyć badaniu procesów kształtowania się i przemian rozkładu przestrzennego praktyk kulturowych – ich produkcji, dystrybucji i recepcji – w Polsce. Pozwalała analizować specyfikę relacji między

<sup>15</sup> Zob. T. Załuski, *Sztuka i nauka po polsku. Teoretycznie zorientowane kulturoznawstwo na łamach czasopisma „Sztuka” i zagadnienie kultury artystycznej w badaniach Instytutu Kultury*, „Kultura Współczesna” 2024, nr 1.

ośrodkami kultury – „wiezi” pomiędzy „węzłami”<sup>16</sup> – uznawanych za czynniki określające status, potencjał i sposób funkcjonowania poszczególnych ośrodków oraz charakter całego układu. W kolejnych definicjach badacz ujmował przestrzenny układ kultury jako:

ogół artystycznych, kulturalnych i naukowych środowisk oraz instytucji, które tworzą przestrzenną sieć ośrodków połączonych wspólną strukturą<sup>17</sup>;

ogół instytucji kultury, ich rozmieszczenie na obszarze kraju, związane z tymi instytucjami zbiorowości twórców, krytyków, menedżerów, popularyzatorów i odbiorców, a następnie relacji, jakie łączą poszczególne elementy tego układu<sup>18</sup>;

sieć współzależnych ośrodków, wyłącznie miejskich, z których każdy dysponuje potencjałem wartości artystycznych i kulturowych, jaki pozwala im promieniować na cały kraj lub na znaczne jego obszary. [...] obejmuje znakomitą większość znajdujących się na terenie kraju instytucji kultury i ich budowli, zabytków i zabytkowych zbiorów, twórców kultury, jej badaczy, krytyków i popularyzatorów oraz organizatorów i polityków kultury, wreszcie znaczną część różnego rodzaju odbiorców kultury i uczestników amatorskich ruchów artystycznych<sup>19</sup>.

Wallis podkreślał, że sieć relacji jest najważniejszą cechą układu<sup>20</sup>. Niekiedy ujmował ją w kategoriach „wspólnej struktury” czy nawet „jednego ogólnokrajowego systemu”<sup>21</sup>, ale pojęcia struktury i systemu należy traktować raczej jako opisy pewnego modelu lub typu idealnego. W jego empirycznych anali-

16 Wallis posługiwał się obydwoma metaforami, ale raczej sporadycznie; zob. tenże, *Kultura i więź przestrzenna* oraz *Atlas kultury Polski 1946-1980*, s. 37.

17 A. Wallis, *Warszawa i przestrzenny układ kultury*, s. 12.

18 A. Wallis, *Problemy centralizacji i decentralizacji życia kulturalnego w Polsce w latach 1945-1980*, Instytut Kultury, Ośrodek Informacji Naukowej i Statystyki Kulturalnej, Warszawa 1981, s. 9.

19 A. Wallis, *Atlas kultury Polski 1946-1980*, s. 17.

20 A. Wallis, *Problemy centralizacji i decentralizacji życia kulturalnego w Polsce w latach 1945-1980*, s. 10.

21 A. Wallis, *Atlas kultury Polski 1946-1980*, s. 17.

zach sieć nie jawiła się jako spójna struktura ani jednolity system; cechowały ją heterogeniczność, dysproporcje, napięcia i antagonizmy.

Relacje między ośrodkami różniącymi się potencjałem – zespołami instytucji, twórców i odbiorców – mają charakter zależności jednostronnych, wzajemnych, partnerskich lub hierarchicznych. Wallis przyjął hierarchię trójstopniową, w ramach której ośrodek I stopnia ma znaczenie ogólnokrajowe we wszystkich dziedzinach życia artystycznego i naukowego, a także rozbudowane powiązania międzynarodowe z układami kultury innych krajów; ośrodek II stopnia pełni trwałe i wielostronne funkcje ogólnokrajowe w podstawowych dziedzinach sztuki i nauki oraz ma samodzielne powiązanie w wybranych dziedzinach sztuki i nauki z ośrodkami innych krajów; ośrodek III stopnia zaś aktywnie oddziałuje w wybranych dziedzinach sztuki i kultury na sąsiednie ośrodki o podobnej wielkości, a w wybranych dziedzinach dzięki festiwalom i konkursom może oddziaływać w skali kraju<sup>22</sup>. Liczba, potencjał oraz zależności między ośrodkami układu decydują o tym, czy ma on charakter monocentryczny, policentryczny czy pośredni. Do głównych typów relacji między ośrodkami należą: obieg informacji; zależności organizacyjne między władzami różnych szczebli; wymiana wartości, czyli przekazywanie wytworów artystycznych, kulturowych czy naukowych, a także zmiany, jakim może podlegać dany ośrodek w wyniku tego procesu; współpraca, konkurencja oraz wymiana kadr; przeniesienie części potencjału jednego ośrodka do innego<sup>23</sup>. Zasadniczym celem układu jako takiego, realizowanym dzięki sprzężeniu działań instytucji formalnych oraz grup nieformalnych, jest nie tylko zachowanie i reprodukcja, ale też ciągłe modernizowanie potencjału kultury całego kraju. Chodzi o pomnażanie tego potencjału przez kształcenie kadr, inwestycje infrastrukturalne, tworzenie nowych wartości i udział w ich międzynarodowej wymianie, przyswajanie wartości przez reinterpretację narodowego i światowego dziedzictwa kulturowego oraz selekcję, poznawanie i zachowywanie najcenniejszych wartości współczesnych wytworzonych w innych krajach lub kręgach kulturowych dla zapewnienia rozwoju własnego społeczeństwa, wreszcie upowszechnienie wszystkich tych rodzajów wartości, czyli zapewnienie im funkcjonowania, użytkowania i atrakcyjności w całym układzie, między innymi przez zapobieganie nadmiernym dysproporcjom

22 Tamże, s. 18.

23 A. Wallis, *Warszawa i przestrzenny układ kultury*, s. 20-21; tenże, *Atlas kultury Polski 1946-1980*, s. 17.



w rozwoju poszczególnych ośrodków, regionów, a także dziedzin sztuki, kultury i nauki<sup>24</sup>.

Przestrenny układ kultury danego kraju należy rozpatrywać i analizować w jego rozwoju historycznym, zarówno w krótszej skali czasowej, wyprowadzając jego aktualne cechy z przemian zachodzących w niedawnej przeszłości, jak i w perspektywie wielowiekowej, przywodzącej na myśl kategorię długiego trwania<sup>25</sup>. Wallis podkreślał, że pewne ramowe elementy przestrzennych układów kultury (np. konfiguracja ośrodków artystycznych i naukowych) cechują się wielką trwałością i z przeszłości – wczesnej nowożytności lub nawet średniowiecza – rzutują na współczesne układy państw w Europie Zachodniej, ograniczając możliwość ich zmiany mocą decyzji politycznych i programów polityki kulturalnej<sup>26</sup>. Nie jest to jedyny czynnik ograniczający swobodę ich przekształcania i modelowania. Przestrzenne układy kultury cechują się bowiem pewną obiektywnością, autonomicznością i samostępownością<sup>27</sup>. Poza trwaniem określonych rozstrzygnięć historycznych i związanych z nimi różnic potencjałów czy dysproporcji rozwojowych składają się na nią głównie kwestie demograficzno-społeczne, ekonomiczne, edukacyjno-kulturowe, logika i agonistyka hierarchicznych relacji między ośrodkami, a także sam przestrzenny wymiar tych relacji, czyli odległość dzieląca poszczególne ośrodki.

Stosując zasadę badania przestrzennego układu kultury w rozwoju historycznym, we wszystkich swoich opracowaniach Wallis rekonstruował przemiany układu kultury w Polsce po 1945 roku, niekiedy tylko odwołując się do procesów dłuższych, sięgających międzywojnia czy okresu rozbiorów.

---

24 A. Wallis, *Problemy centralizacji i decentralizacji życia kulturalnego w Polsce w latach 1945-1980*, s. 11-13; tenże, *Atlas kultury Polski 1946-1980*, s. 18.

25 Jako socjolog Wallis nie odwoływał się do założeń i rozstrzygnięć szkoły Annales i nie jest pewne, czy znał Braudelowską kategorię „długiego trwania”, ale w jego koncepcji można znaleźć elementy socjologii historycznej operującej podobną skalą czasową. Pojęcie *longue durée* pojawiło się w tekście teoretycznym Braudela w 1958 r.: F. Braudel, *Histoire et sciences sociales, la longue durée*, „Annales ESC” 1958, t. 13, nr 4. Polski przekład tego artykułu został opublikowany na początku lat siedemdziesiątych: *Historia i nauki społeczne: długie trwanie*, w: tegoż, *Historia i trwanie*, przeł. B. Geremek, Czytelnik, Warszawa 1971.

26 A. Wallis, *Warszawa i przestrzenny układ kultury*, s. 30-31.

27 Nieprzypadkowo Wallis odwołuje się do modeli i kategorii pojęciowych związanych z popularną w latach sześćdziesiątych cybernetyką, takich jak sprzężenie czy homeostaza; zob. tamże, s. 15, 236; A. Wallis, *Problemy centralizacji i decentralizacji życia kulturalnego w Polsce w latach 1945-1980*, s. 125-126.

Stały za tym zarówno uwarunkowania polityczno-ideologiczne, jak i przekonanie o istotnym znaczeniu przełomu, jaki dokonał się wraz z końcem drugiej wojny światowej: przesunięciem granic kraju, migracjami i zmianami demograficznymi oraz intensyfikacją procesów modernizacji społecznej i kulturowej. Wątkami przewodnimi Wallisowskich rekonstrukcji były zagadnienia centralizacji i decentralizacji, co z kolei wiązało się z zakorzenieniem jego koncepcji w poodwilżowych dyskusjach o konieczności decentralizacji kraju po okresie stalinowskim<sup>28</sup>. To właśnie w ramach owych rekonstrukcji opisywane są mechanizmy, które współkształtowały sieciowo-cyrkulacyjne praktyki powojennej awangardy w latach sześćdziesiątych i i neoawangardy w latach siedemdziesiątych.

Wallis dzielił historię przestrzennego układu kultury w socjalistycznej Polsce na kilka etapów. Pierwszy obejmował lata 1945-1947 i był okresem daleko posuniętej decentralizacji czy raczej policentryzacji życia artystycznego i kulturalnego, zarówno oddolnej, jak i planowej. Policentryczny układ był pozbawiony ośrodka centralnego, zdolnego do zarządzania kulturą i jej koordynacji w całym kraju oraz współpracy międzynarodowej. Żywiłowe dążenie do odtwarzania placówek artystycznych oraz instytucji kultury i zakładania nowych współgrało z politycznymi decyzjami o charakterze strategicznym, takimi jak powołanie bogatej sieci wyższych uczelni, przede wszystkim uniwersytetów i szkół artystycznych. Procesy te umożliwiały z jednej strony dekoncentracja i rozproszenie środowisk twórczych, z drugiej zaś socjalizm jako przesłanka ustrojowa wspierająca dążenie do upowszechnienia i demokratyzacji kultury, a także pozwalająca na pominięcie kryterium bezpośredniej rentowności przy tworzeniu nowych instytucji<sup>29</sup>. To bardzo ważny moment – powstałe wówczas placówki pełniły w kolejnych dekadach istotne funkcje kulturotwórcze, a ich sieć ustanowiła swoistą matrycę dla późniejszych konfiguracji ośrodków w przestrzennym układzie kultury.

Kolejny etap obejmował lata 1948-1955 i charakteryzował się gwałtowną centralizacją życia artystycznego oraz procesów kulturowych. Przygrywką był okres 1948-1949, gdy nastąpiła migracja twórców i specjalistów do odzyskującej stołeczną rangę Warszawy. Exodus ten miał charakter bardziej spontaniczny niż odgórnie dekretowany i wiązał się z uświadamianiem sobie możliwości oferowanych przez stolicę, a niewystępujących na

28 A. Wallis, *Warszawa i przestrzenny układ kultury*, s. 5-8.

29 Tamże, s. 40-48; A. Wallis, *Problemy centralizacji i decentralizacji życia kulturalnego w Polsce w latach 1945-1980*, s. 13-16; tenże, *Atlas kultury Polski 1946-1980*, s. 20-21.

provincji. Pierwsza połowa lat pięćdziesiątych to czas decyzji politycznych o koncentracji potencjałów kulturowych w stolicy oraz scentralizowaniu organizacji, administracji i kontroli nad wszystkimi dziedzinami sztuki, kultury i nauki. Miało to podłoże ideologiczne i wiązało się z prowadzeniem ofensywy upowszechniającej doktrynę marksistowską oraz realizm socjalistyczny z silnego ośrodka centralnego, ale też z koniecznością wzmocnienia stolicy, tak by mogła prowadzić wymianę kulturalną z zagranicą. Inwestycje programowo skupiały się w Warszawie, gdzie powstało wiele instytucji powołanych do ogólnopolskiej kontroli poszczególnych dziedzin kultury, na przykład Centralne Biuro Wystaw Artystycznych oraz Państwowy Instytut Sztuki. Jednocześnie nastąpił znaczny liczbowy rozwój sieci instytucji artystycznych – jak ogólnokrajowa sieć galerii stanowiących filie CBWA – i naukowych poza stolicą. Polityka kulturalna oparta na rozbudowanym aparacie administracyjnym miała realizować cele w skali krajowej i zapobiegać wydarzeniom uznawanym za niepożądane. Nie bazowała na planowaniu, lecz jedynie na centralnym sterowaniu kulturą. W efekcie ukształtował się silnie scentralizowany układ kultury, charakteryzujący się trójstopniową hierarchią ośrodków i znacznym dystansem między ośrodkiem stołecznym a głównymi miastami wojewódzkimi. Wszystkie najważniejsze wydarzenia artystyczne i kulturalne odbywały się w Warszawie, która miała monopol na kształtowanie polityki kulturalnej, a skoncentrowany tam aparat administracyjny pozostawał nie do sforsowania dla inicjatyw z ośrodków pozawarszawskich, mających niewielkie możliwości oddziaływania na sterowanie całym układem<sup>30</sup>.

Tendencje te uległy odwróceniu w latach 1955-1960, gdy pojawiły się wyraźne procesy decentralizacji władzy oraz dekoncentracji potencjałów kulturowych. Przykładami mogą być przemiana sieci filii CBWA w biura wystaw artystycznych podległe władzom poszczególnych miast czy przekazanie niektórych kompetencji Ministerstwa Kultury i Sztuki na rzecz dyrekcji poszczególnych instytucji kultury. Poodwilżowe przemiany polityczne łączyły się wówczas z antycentralistyczną reakcją ośrodków pozastołecznych, które doświadczały rozwoju społecznego związanego z industrializacją i migracją do miast, a także z autonomicznymi dążeniami środowisk twórczych. Układ zachował trójstopniową hierarchię z Warszawą jako ośrodkiem centralnym i wkraczającym w pole międzynarodowej wymiany kulturalnej, ale

<sup>30</sup> A. Wallis, *Warszawa i przestrzenny układ kultury*, s. 51-58; tenże, *Problemy centralizacji i decentralizacji życia kulturalnego w Polsce w latach 1945-1980*, s. 16-24.

jednocześnie zaczęło się „wielkie odkrywanie kraju poza warszawskimi rogatkami”<sup>31</sup>: doszło do wzmocnienia uprawnień i potencjałów pozostałych ośrodków, ich częściowego uniezależnienia się od stolicy oraz wykształcenia z nią nowych relacji. Nastąpiły zmiana geografii wydarzeń artystycznych, odblokowanie inicjatyw lokalnych i znaczne wzmoczenie aktywności ośrodków pozawarszawskich oraz zbliżonych do nich środowisk twórczych, które dywersyfikowały się i wykształcały w swym obrębie liczne grupy nieformalne. Te wewnętrzne podziały prowadziły z kolei do tworzenia się międzyośrodkowych powiązań artystów o podobnej orientacji, przy czym rolę katalizatora nadal odgrywały głównie wydarzenia zachodzące w stolicy, na przykład – w sferze plastyki – wystawy w warszawskich galeriach. Istotną funkcję pełniły też środowiska studenckie, należące do najaktywniejszych odbiorców kultury i organizujące własny ruch artystyczny skupiony wokół uczelni<sup>32</sup>.

W latach 1961-1974, po okresie „«burzy i naporu» ze strony ośrodków regionalnych”<sup>33</sup>, przestrzenny układ kultury w Polsce ustabilizował się jako umiarkowanie policentryczny z perspektywy rozmieszczenia potencjału kultury oraz umiarkowanie centralistyczny z perspektywy zarządzania tym potencjałem, z silnym, choć nie absolutnie dominującym ośrodkiem stołecznym i trójstopniową hierarchią ośrodków. Około 1970 roku poza Warszawą jako ośrodkiem I stopnia istniało sześć ośrodków II stopnia: Kraków, Poznań, Wrocław, Łódź, Gdańsk-Trójmiasto i Katowice, a także jedenaście ośrodków III stopnia: Białystok, Bydgoszcz, Kielce, Koszalin, Lublin, Olsztyn, Opole, Toruń, Rzeszów, Szczecin i Zielona Góra. Warszawa rozwinęła wymianę międzynarodową, ośrodki II stopnia umocniły swoją pozycję ogólnokrajową i rozpoczęły działania na rzecz rozwinięcia własnych kontaktów międzynarodowych na wybranych polach, natomiast ośrodki III stopnia wykazywały silne dążenia do awansu oraz zaznaczenia się na krajowej mapie kultury.

Od połowy lat sześćdziesiątych te emancypacyjno-agonistyczne działania najmniejszych ośrodków owocowały licznymi oryginalnymi i trwałymi inicjatywami organizacyjnymi, w ramach których rodziły się nowe formuły życia artystycznego oraz współpracy twórców z całej Polski, pozwalające tym nieliczącym się dotąd miejscom na osiągnięcie ogólnopolskiego rozgłosu

31 A. Wallis, *Warszawa i przestrzenny układ kultury*, s. 66.

32 Tamże, s. 60-68; A. Wallis, *Problemy centralizacji i decentralizacji życia kulturalnego w Polsce w latach 1945-1980*, s. 24-31.

33 A. Wallis, *Problemy centralizacji i decentralizacji życia kulturalnego w Polsce w latach 1945-1980*, s. 31.

i sukcesu. Były to cykliczne imprezy: festiwale i przeglądy teatralne, konkursy muzyczne czy wreszcie biennale, plenery i sympozja poświęcone sztukom wizualnym. Wallis skupiał się właśnie na tej ostatniej dziedzinie i jako przykłady wieloletnich działań, które zapoczątkowały tę tendencję, legitymizowały analogiczne dążenia w innych ośrodkach, a jednocześnie wypracowały różnorodne formuły organizacyjno-artystyczne, podawał Międzynarodowe Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki w Osiekach koło Koszalina (1963-1981), wystawy i sympozja Złotego Grona (1963-1981) oraz Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965-1973). Takie inicjatywy pozwoliły małym ośrodkom wejść w orbitę ogólnokrajową, przyczyniając się też do „decentralizacji przez współpracę”<sup>34</sup> oraz dekoncentracji najciekawszych i najważniejszych wydarzeń artystycznych. Konsekwencją tych procesów były bezprecedensowy rozwój relacji i wymiany artystycznej między ośrodkami wszystkich stopni, a także nasilenie się cyrkulacji artystów i artystek oraz tworzonych przez nich prac. Wynikało to stąd, że choć wydarzenia te rozgrywały się poza stolicą, były organizowane i odbywały się przy udziale osób reprezentujących warszawskie środowiska artystyczne i intelektualne – najliczniejsze i najsilniejsze, gwarantujące wysoką rangę i rozgłos medialny danej imprezy<sup>35</sup>. Oprócz środowiska warszawskiego uczestniczyli w nich artyści i artystki reprezentujący ważne i liczne środowiska z ośrodków II stopnia – z Poznania, Łodzi, Wrocławia, Krakowa czy Gdańska – a także twórcy z mniejszych miast. Dzięki temu już w latach sześćdziesiątych „wzmoczona ruchliwość przestrzenna środowisk artystycznych” stała się „nowym atrybutem rozwoju sztuki”<sup>36</sup>.

Ruchliwość ta nasiliła się w latach siedemdziesiątych, szczególnie w połowie dekady, gdy weszła w życie reforma administracyjna i wprowadzono podział kraju na 49 województw, uruchamiając procesy nadmiernej decentralizacji i rozdrabniania potencjału kulturowego. Nie zmieniło to zasadniczego charakteru przestrzennego układu kultury, który pozostał umiarkowanie policentryczny, z trójstopniową hierarchią i silnym ośrodkiem stołecznym, ale doprowadziło do tego, że wiele miast zyskało status wojewódzki, samodzielność administracyjną i finansową, bezpośrednią łączność ze stolicą i jej instytucjami kultury oraz możliwość realizacji ambicji włączenia się w obieg

34 A. Wallis, *Atlas kultury Polski 1946-1980*, s. 30.

35 A. Wallis, *Problemy centralizacji i decentralizacji życia kulturalnego w Polsce w latach 1945-1980*, s. 36-43, 101.

36 Tamże, s. 42.

ogólnokrajowy, poszerzenia go i zintensyfikowania. Mnożące się cykliczne „święta sztuki” – festiwale, konkursy, spotkania, sympozja, wystawy i plenery – niekiedy realizowane przy wsparciu mecenatu społecznego, czyli zakładów przemysłowych i państwowych gospodarstw rolnych, pozwalały małym ośrodkom ściągać artystów i artystki z całej Polski oraz przykuwać uwagę ogólnopolskich mediów, a dzięki temu pozbywać się, choć na pewien czas, kompleksu prowincji. Stanowiły też szybki, łatwy i efektywny sposób na realizację zadań stawianych przez reformę administracyjną, w sytuacji gdy w małych ośrodkach brakowało pieniędzy na tworzenie potencjału kulturowego poprzez inwestycje instytucjonalno-infrastrukturalne. Liczba owych „świąt sztuki” pociągała za sobą ich inflację, ale Wallis uznawał, że większość była udana i cechowała się dobrym poziomem artystycznym<sup>37</sup>. Podkreślał jednak, że utrwały one dominującą rolę środowisk artystycznych z wielkich ośrodków I i II stopnia. Środowiska te traktowały swój udział w imprezach mniejszych ośrodków jako formę ekspansji i poszerzenia możliwości działania, a szczególnie jako okazję do realizacji przedsięwzięć, których u siebie z różnych powodów zrealizować nie mogły<sup>38</sup>. Z kolei frakcje środowiskowe z małych ośrodków dążyły do tego, by przez organizację takich ponadlokalnych wydarzeń nawiązać relacje z ogólnopolskim środowiskiem reprezentującym pokrewne postawy artystyczne, zyskać w nim uznanie i prestiż, ale tym samym mogły pozostawać obojętne na lokalne życie kulturalne, publiczność oraz inne grupy środowiskowe z własnego ośrodka, narażając się na konflikty z nimi<sup>39</sup>. Procesy „decentralizacji przez współpracę” oraz „ruchliwości przestrzennej” środowisk artystycznych rozwijały się do końca okresu analizowanego przez Wallisa, czyli do początku lat osiemdziesiątych. Wydaje się, że w ocenie badacza należały do najbardziej wartościowych zjawisk, jakie wytworzyły się w krajowym układzie kultury.

Trzeba zaznaczyć, że jednym z głównych celów omawianej koncepcji było dostarczenie wytycznych dla takiej polityki kulturalnej, która wspierałaby obiektywne i immanentne tendencje przestrzennego układu kultury w Polsce, rozpoznawałaby jego ograniczenia i unikała zarówno zbytnej centralizacji, powodującej dysproporcje rozwojowe ośrodków, jak i nadmiernej decentralizacji, rozpraszającej potencjał kulturowy kraju. Z tej perspektywy

---

37 Tamże, s. 54-86.

38 Tamże, s. 105.

39 Tamże, s. 115-121.

Wallis formułował krytyczne uwagi na temat polityki kulturalnej w socjalistycznej Polsce w latach 1945-1980. Uznawał, że nie miała ona wystarczająco planowego charakteru; na początku lat pięćdziesiątych, wdrażając model biurokratycznego monocentryzmu, zahamowała rozwój policentrycznej dynamiki układu i doprowadziła do wtórnej prowincjonalizacji pozastołecznych regionów, a z kolei w połowie lat siedemdziesiątych stała się zakładniczką nieracjonalnej reformy administracyjnej, wymuszającej ruchy decentralizacyjne, które częstokroć nie znajdowały uzasadnienia historycznego, społecznego, ekonomicznego, środowiskowo-artystycznego czy po prostu przestrzennego<sup>40</sup>. Nie oznacza to jednak, że postrzegał przestrzenny układ kultury jako całkowicie samosterowny, zachowujący homeostazę i najlepiej rozwijający się bez ingerencji jakiegokolwiek polityki kulturalnej. Już w latach sześćdziesiątych prognozował, że zdanie się na tego rodzaju „niewidzialną rękę” rządzącą układem kultury, a zatem odejście od socjalistycznej polityki kulturalnej na rzecz praw kariery i rynku, spowodowałoby radykalny wzrost tendencji centralistycznych<sup>41</sup>. Trudno dziś zaprzeczyć trafności tej prognozy.

### **Przestrzenna ruchliwość neoawangardy. Pożytki ze stosowania i z aktualizacji koncepcji Wallisa**

Przestrzenny układ kultury to model badawczy, który może być z powodzeniem wykorzystany do analizy ramowych uwarunkowań i procesów krystalizowania się sieciowo-cyrkulacyjnej dynamiki neoawangardy lat siedemdziesiątych. Wallis wskazywał w swoich tekstach czynniki, które współkształtowały to zjawisko. Wyżej była już mowa o tendencjach decentralizacyjnych i dekoncentracyjnych układu, połączonych z ambicjami mniejszych ośrodków do zaistnienia na ogólnokrajowej mapie kultury; podziałach środowisk twórczych na frakcje tworzące ponadlokalne sieciowe więzi z grupami o pokrewnej ideologii artystycznej z innych ośrodków; ekspansji silnych i aktywnych frakcji środowiskowych ze stolicy oraz innych dużych miast, szukających na peryferiach możliwości zrobienia tego, czego u siebie z różnych powodów zrobić nie mogli; kluczowym kulturotwórczym znaczeniu wyższych uczelni

<sup>40</sup> Niezbędną korektą nadmiernej decentralizacji wymuszonej przez reformę administracyjną miała być polityka kulturalna oparta na koncepcji makroregionów kulturowych; zob. A. Wallis, *Problemy centralizacji i decentralizacji życia kulturalnego w Polsce w latach 1945-1980*, s. 121; tenże, *Atlas kultury Polski 1946-1980*, s. 47-48.

<sup>41</sup> A. Wallis, *Warszawa i przestrzenny układ kultury*, s. 233.

wszystkich typów i studentów jako licznej i aktywnej grupy odbiorców, organizatorów oraz twórców kultury. Wallis pisał też jednak o rosnącej specjalizacji wewnątrz środowisk twórczych, w których kształtowały się nowe profesjonalne role, szczególnie związane z organizowaniem życia artystycznego<sup>42</sup>. Wspominał o malejącej – za sprawą transportu i mediów – roli odległości przestrzennych między ośrodkami<sup>43</sup>. Wreszcie zwracał uwagę, że rozbudowie szkolnictwa artystycznego nie towarzyszą wystarczająco szerokie inwestycje w dystrybucję sztuki (galerie, czasopisma, wydawnictwa, handel), edukację estetyczną w szkołach czy tworzenie dla artystów i artystek miejsc pracy oraz innych możliwości zarobkowania<sup>44</sup>, co doprowadziło do sytuacji konkurowania o dostęp do „kregów kierujących artystyczną wytwórczością”, „instytucjonalnych producentów sztuki” i „środków masowej popularyzacji”<sup>45</sup>. Wszystkie te czynniki tworzyły rozległą konfigurację, która warunkowała i wyzwała przestrzenną ruchliwość neoawangardy.

W istniejących opracowaniach historii polskiej neoawangardy brakuje tego rodzaju całościowego ujęcia geografii artystycznych „wizji” i „węzłów”<sup>46</sup>. Zauważa się oczywiście sieć powiązanych ze sobą miejsc – galerii autorskich i cyklicznych imprez – jako obiegu, w którym poruszała się ponadlokalna społeczność artystyczna. Wyłonienie się i funkcjonowanie tej sieci rozpatruje się jednak przeważnie w kategoriach historii politycznej, podkreślając, mniej lub bardziej wprost, heroizm – lub rzadziej oportunizm<sup>47</sup> – jednostek bądź frakcji środowiskowych, które w niesprzyjających realiach ideologiczno-politycznych organizowały enklawy swobody i innowacji artystycznej. Nawet w interpretacjach zwracających się w stronę historii społecznej i dostrzegających na przykład wśród czynników sprzyjających rozwojowi praktyk artystycznych

42 Tamże, s. 106.

43 Tamże, s. 114.

44 A. Wallis, *Atlas kultury Polski 1946-1980*, s. 46.

45 A. Wallis, *Warszawa i przestrzenny układ kultury*, s. 111.

46 Zob. np. M. Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2006; L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2009; Ł. Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Polski Western i CSW Zamek Ujazdowski, Jelenia Góra-Warszawa 2009; Ł. Guzek, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, Wydawnictwo Tako, Toruń 2017; P. Wasiak, *Kontakty między artystami wizualnymi z Polski, Węgier, Czechosłowacji i NRD w latach 1970-1989*, IPN, Warszawa 2019.

47 Zob. P. Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Krytyka artystyczna czasu odwilży*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005, szczególnie s. 96-98.



możliwości działania, jakie powstawały w latach siedemdziesiątych w mniejszych ośrodkach, nie formułowano dotąd tak kompleksowych wyjaśnień kształtowania się geografii artystycznej i ruchliwości neoawangardy<sup>48</sup>. Częstokrotne opisy i analizy wybranych czynników uwzględnionych w Wallisowskiej „mechanice” układu kultury znajdziemy w źródłowych świadectwach oraz opracowaniach badawczych, które dotyczą pojedynczych miejsc i wydarzeń węzłowych dla sztuki lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych<sup>49</sup>.

Kompleksowe ujęcie proponowane przez Wallisa może być cennym narzędziem przy tworzeniu społecznej czy też społeczno-kulturowej historii praktyk artystycznych. Podważa prymat historii politycznej i polityki kulturalnej, gdyż uwypukla zobiektywizowany charakter układu kultury oraz tendencji centralizacyjnych i decentralizacyjnych, ukazując je głównie jako funkcje procesów modernizacyjno-cywilizacyjnych (czynników ekonomiczno-gospodarczych, demograficznych, urbanizacyjnych, społecznych, kulturowo-aspiracyjnych itp.). Kładąc nacisk na ścisłe powiązanie formalnych i nieformalnych wymiarów kultury, wymusza wyjście poza opozycję administrowanej sztuki „oficjalnej” i samoorganizacyjnej alternatywy, wciąż jeszcze podskórnie obecnej w narracjach o praktykach artystycznych w latach siedemdziesiątych czy szerzej w PRL. Dzięki temu pozwala odmiennie spojrzeć na artystyczną samoorganizację jako na „mobilizowanie zasobów”<sup>50</sup> tkwiących w przestrzennym układzie kultury i uruchamianie ugruntowanych w nim potencjałów przez poszukiwanie wsparcia, współpracę i wiązanie interesów różnorodnych podmiotów: nieformalnych frakcji środowisk artystycznych z mniejszych ośrodków i stolicy, formalnych instytucji kultury, terenowych i centralnych organów władzy, ekip ministerialnych i partyjnych, sformalizowanych podmiotów społecznych i przemysłowo-gospodarczych itd. Nie pociągałoby to za sobą podważenia heroizmu jednostek lub grup angażujących się w tworzenie węzłowych miejsc i wydarzeń artystycznych, lecz raczej przemieszczenie go na szerszą płaszczyznę praktyk publiczno-materialnych, obejmującą między innymi żmudne poruszanie się w sferze

48 Zob. J. Banasiak, *Prześlona dekada. Próby modernizacji państwowego systemu sztuki 1971-1980*, w: *Awangarda i państwo*, red. D. Monkiewicz, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2018.

49 Zob. np. *Historie mówione Złotego Grona*, w: *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, red. P. Słodkowski, Fundacja Salony, Zielona Góra 2014; M. Kuźmicz, *Osiecka konstelacja. Historie organizatorów plenerów w Osiekach*, w: *Otwieranie. Plenery kosza-lińskie w Osiekach*, red. M. Szelaąg, Muzeum w Koszalinie, Koszalin 2023.

50 H.S. Becker, *Art Worlds*, The University of California Press, Berkeley 1982, s. 68-92.

administracyjno-biurokratycznej, działanie w sytuacji niedostatków finansowych czy radzenie sobie z brakami i trudnościami technicznymi<sup>51</sup>.

Aktualizacyjny update/upgrade koncepcji Wallisa powinien niewątpliwie obejmować wyjście poza metodologiczny nacjonalizm, czyli traktowanie państwa narodowego jako wyłącznej ramy i jednostki analizy<sup>52</sup>. Oznaczałoby to wpisanie krajowego układu kultury w szerszą konfigurację transnarodowych i transpaństwowych powiązań oraz przepływów, transgranicznych sieci formalnych i nieformalnych, powstających zarówno odgórnie, jak i oddolnie. Wydaje się, że taką możliwość przewidywał sam Wallis, gdy wskazywał na istnienie wymiany kulturowej Warszawy i kilku większych miast z innymi krajami oraz zaznaczał, że przestrzenny układ kultury nie musi się pokrywać z granicami terytorium państwa, gdyż może obejmować społeczności emigracyjne i zagraniczne kolonie artystyczne, na przykład środowisko polskich twórców w Paryżu<sup>53</sup>. Przemodelowania wymagałyby również hierarchiczne relacje dominacji i podporządkowania między większymi i mniejszymi ośrodkami. To, co w ujęciu Wallisa zanadto przypomina jednokierunkową dyfuzję potencjałów i wartości z centrów do peryferii, należałoby zastąpić bardziej złożonym modelem dwu- i wielostronnych powiązań oraz transferów zakładającym aktywny i transformacyjny charakter recepcji wartości po stronie peryferii, a także ich inicjatywność i kreatywność. Uwagi Wallisa, że gdy koncepcja zainicjowana i realizowana w mniejszym ośrodku okazywała się sukcesem, w Warszawie organizowano analogiczną, niekiedy o szerszym zasięgu<sup>54</sup>, świadczą o tym, że dostrzegał ten odwrotny wektor relacji centro-peryferijnych. Czynniki kształtujące przestrzenny układ kultury można

51 Zob. *Suplement. Księga pokładowa Galerii EL Gerarda Kwiatkowskiego*, w: R. Tomczyk, *Gerard. Z materiałów i refleksji o działalności artysty i człowieka*, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg 2017.

52 Zob. *Beyond Methodological Nationalism. Research Methodologies for Cross-Border Studies*, red. A. Amelina, D.D. Nergiz, T. Faist, N.G. Schiller, Routledge, London–New York 2012.

53 A. Wallis, *Warszawa i przestrzenny układ kultury*, s. 22.

54 Tamże, s. 225. Wallis przywołuje przykłady Krakowskiego Festiwalu Plastyki i Warszawskiego Festiwalu Sztuk Pięknych oraz Ogólnopolskiego Biennale Plakatu w Katowicach i Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie. W obu przypadkach chodziło o przeniesienie koncepcji imprezy z ośrodka II stopnia do stolicy. Przykładem przeniesienia formuły wydarzenia z mniejszego ośrodka mogłoby być Biennale Rzeźby w Metalu zorganizowane w Warszawie w 1969 r. na wzór elbląskiego Biennale Form Przestrzennych. Warto podkreślić, że współcześnie zaczyna się rewidować rolę, jaką w inicjowaniu i organizacji wydarzeń w peryferijnych ośrodkach odgrywali artyści ze stolicy, i doceniać wkład przedstawicieli lokalnych środowisk; zob. M. Kuźmicz, *Osiecka konstelacja*.

z kolei potraktować jako zestaw otwarty, dający się uzupełnić o zagadnienie Ziemi Odzyskanych (nieograniczające się do wymiaru ideologiczno-politycznego), kwestie innowacji artystycznych neoawangardy, które sprzyjały jej przestrzennej ruchliwości, czy wreszcie samą przestrzeń interpretowaną w duchu posthumanizmu i nowego materializmu jako aktant nie-ludzki. Otwartość i niejednorodność warto by również wpisać w samą charakterystykę układu kultury. Zamiast popularnych w latach sześćdziesiątych kategorii struktury i systemu, użytych przez Wallisa, można tu wykorzystać współczesne teorie asamblażu i oferowane przez nie sposoby modelowania relacyjnej wielości<sup>55</sup>. Rozwinięcie idei Wallisa – oraz wpisanie jej w ponadlokalną geografie wiedzy – mogłoby też nastąpić drogą konfrontacji z innymi teoriami badawczymi, rozwijanymi paralelnie w globalnym polu socjologii sztuki, w tym koncepcjami Howarda S. Beckera czy Pierre’a Bourdieu<sup>56</sup>. Przeniesienie na grunt Wallisowskiej koncepcji pewnych pojęć czy zagadnień zaczerpniętych ze wspomnianych teorii pozwoliłoby na stworzenie narzędzi badawczych, które lepiej sprawdziłyby się w badaniach nad praktykami artystycznymi w socjalistycznej Polsce niż stosowanie samych tych teorii, wyrastających ze zgoła odmiennych uwarunkowań.

---

55 Zob. M. DeLanda, *Assemblage Theory*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016; I. Buchanan, *Assemblage Theory and Method. An Introduction and Guide*, Blumsbury Academic, London–New York 2021. Jak wiadomo, jedną z głównych inspiracji dla współczesnych teoretyków asamblażu są filozoficzne rozważania Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guatarriego dotyczące tego, co określają oni jako *agencement*, a co w anglojęzycznych przekładach ich pism oddaje się najczęściej jako *assemblage*. Ian Buchanan proponuje, by termin ten tłumaczyć raczej za pomocą określenia *arrangement* (zob. tamże, s. 19–21), któremu w języku polskim odpowiadałby m.in. „układ”. Właśnie to słowo zostało wykorzystane w polskim przekładzie Deleuze’a i Guatarriego; zob. ciż, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, przeł. T. Kaszubski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017.

56 Nacisk na powiązania i współpracę między ośrodkami oraz środowiskami artystycznymi zbliżałby Wallisa do Beckera, natomiast kwestie rywalizacji i agonistyki – do Bourdieu. U Wallisa znajdziemy też niezwykle ciekawe rozważania o prestiżu jako istotnym czynnikiem kształtującym ruchliwość aktorów społecznych i potencjałów kulturowych w układzie kultury, dające się zestawić, przy zachowaniu odpowiednich proporcji, z koncepcją kapitału symbolicznego Bourdieu; zob. A. Wallis, *Warszawa i przestrzenny układ kultury*, s. 161–171.

## Abstract

---

**Tomasz Załuski**

UNIVERSITY OF LODZ

*Neo-Avant-Garde Ties and Nodes: Aleksander Wallis's Spatial Arrangement of Culture*

The article reconstructs Aleksander Wallis's concept of the spatial arrangement of culture to describe the geography and circulation of cultural practices in socialist Poland. This concept remains extremely useful as a tool for analyzing the spatial mobility of the Polish neo-avant-garde of the 1960s and 1970s. Focusing on the spatial arrangement of culture, its functioning, reproduction, and modernization allows the author to challenge the primacy of political history and facilitates the creation of a sociocultural history of practices in the field of visual arts. Effective use of this concept requires that it be critically updated and developed using a range of concepts and issues drawn from current theories. The proposed "return to Wallis" is part of a broader trend to restore the memory of local epistemic models from the period of state socialism, situating them within the geography of knowledge, and incorporating them into global repositories of analytical tools.

## Keywords

---

Aleksander Wallis, spatial arrangement of culture, socialist Poland, neo-avant-garde, visual arts, artistic geography, modernization