



Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Wschodnia. Biografia pewnej galerii

autor:

Piotr Kosiewski

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2020 nr 27

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/27-formatowanie-poznej-telewizji/wschodnia.-biografia-pewnej-galerii>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2020.27.2243>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

galeria; Wschodnia; artyści; Łódź; awangarda

streszczenie:

Krytyczne omówienie książki **Galeria Wschodnia. Dokumenty 1984–2017 / Documents 1984–2017**, red. Daniel Muzyczuk, Tomasz Załuski, Galeria Wschodnia – Fundacja In Search Of... – Muzeum Sztuki, Łódź 2019.

Piotr Kosiewski – Historyk i krytyk sztuki, dziennikarz, redaktor, stały współpracownik „Tygodnika Powszechnego”. Laureat Nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy za 2013 rok. Pracownik Fundacji im. Stefana Batorego.

Wschodnia. Biografia pewnej galerii

Galeria Wschodnia. Dokumenty
 1984–2017 / Documents
 1984–2017, red. Daniel Muzyczuk,
 Tomasz Załuski, Galeria
 Wschodnia – Fundacja In Search
 Of... – Muzeum Sztuki, Łódź 2019.



„Historia alternatywnego ruchu galeryjnego wciąż czeka na swoje całościowe opracowanie” – to zdanie otwierające tom o Galerii Wschodniej wydaje się kluczowe. Oczywiście, o czym przypominają redaktorzy książki Daniel Muzyczuk i Tomasz Załuski, w ostatnich latach ukazało się wiele ważnych opracowań dotyczących między innymi poznańskich galerii Akumulatory 2 i Wielka 19, warszawskiej Dziekanki czy wrocławskiego Permafo, nad opisaniem swoich dziejów pracuje od jakiegoś czasu także lubelski Labirynt. Na ogólniejszą historię niezależnych galerii musimy jednak jeszcze poczekać.

Już sama geneza książki o Wschodniej pokazuje, jak trudny to proces. Pomysł przygotowania tomu powstał przy okazji obchodów jej jubileuszu w 2014 roku. Wtedy to łódzkie Muzeum Sztuki zorganizowało wystawę *Prolegomena do nauk ekonomicznych prowadzonych od kuchni. Trzydzieści lat Galerii Wschodniej*, której kuratorem był Daniel Muzyczuk¹. Znalazła się na niej dokumentacja działalności tej placówki, a także prace Karoliny Breguły, Janka Simona, Marcina Polaka, Józefa Robakowskiego, Tomasza Szerszenia i Ewy Zarzyckiej, nie ukazała się jednak planowana przy tej okazji publikacja.

Nie była to zresztą pierwsza próba, już na początku lat 90. ubiegłego stulecia przygotowywano bowiem książkę, która miała uporządkować dotychczasową działalność galerii w serii tekstów krytycznych i dokumentacji fotograficznej.

Wszyscy, którzy próbowali opisać Galerię Wschodnią, napotykali ten sam problem: brak wyczerpujących źródeł do zbadania jej dziejów. Jej archiwum było nieopracowane, a do tego niekompletne, rozproszone i nieuporządkowane. W 2019 roku ukazała się wreszcie książka *Galeria Wschodnia. Dokumenty 1984–2017 / Documents 1984–2017*, czyli obszerna, starannie opracowana polsko-angielska publikacja licząca ponad 900 stron, której jedynym edytorskim mankamentem jest brak indeksu. Unaocznia ona znaczenie archiwów w opracowaniu historii sztuki współczesnej; dowodzi też istotnej zmiany, określanej czasami jako „zwrot archiwalny”, która dokonała się ponad dekadę temu, zarówno w badaniach nad sztuką minionego stulecia, jak i w praktyce samych artystów. Ważnym znakiem tej zmiany w Polsce była już publikacja *Tytuł roboczy: archiwum*, trzyczęściowe wydawnictwo Muzeum Sztuki w Łodzi z 2009 roku.

Swoistym preludium do powstania tomu *Galeria Wschodnia. Dokumenty 1984–2017* było działanie artystyczne Karoliny Breguły zatytułowane *Rekonstrukcja*, przeprowadzone we Wschodniej w 2011 roku. Wspólnie z prowadzącymi galerię zaczęła ona wówczas porządkować archiwum. Potem zrealizowała wideo *Wschodnia poprzedniego wieku (2012–2013)*, w którym znalazły się wypowiedzi osób związanych z galerią. Podobnie jak w przypadku wielu innych tego typu miejsc, zwłaszcza alternatywnych, działających w czasach PRL-u, a także zapewne w pierwszym okresie III RP, jesteśmy skazani na niekompletność źródeł.

Książka opracowana przez Daniela Muzyczuka i Tomasza Załuskiego porządkuje historię Galerii Wschodniej, a zarazem jest swoistą opowieścią o próbach owego porządkowania².

Włączono do niej wcześniejsze starania opisania jej dziejów: z początku lat 90. oraz z 2014 roku. Znalazły się tu zatem historyczne głosy osób związanych z galerią, między innymi Jerzego Buszy, Józefa Robakowskiego, Jolanty Ciesielskiej, Marii Morzuch, Adama Klimczaka i Macieja Cholewińskiego (w tym dotąd niepublikowane), a w części *Prologemena* materiały z wystawy jubileuszowej w Muzeum Sztuki. Uzupełniają one obszerny wybór zdjęć z archiwum galerii – wizualny esej o ponad trzech dekadach Wschodniej oraz pieczołowicie zrekonstruowane kalendarium jej działań.

Wszystkie te materiały składają się na opowieść o galerii założonej w 1984 roku i prowadzonej przez trzydzieści lat przez Adama Klimczaka i Jerzego Grzegorskiego w mieszkaniu w dziewiętnastowiecznej łódzkiej kamienicy przy ul. Wschodniej 29.

Jest to opowieść o konkretnym miejscu – nieprzypadkowo książkę otwiera plan owego mieszkania. To tu ulokowane były obiekty, tu realizowane były instalacje i performanse, tu odbywały się dyskusje i spotkania. Wschodnia była przestrzenią, w której rozgrywały się działania artystyczne, ale też tworzyły się więzi środowiskowe, rozwijała się, jak to zostało określone w książce, „forma życia-w sztuce” (s. 30).

Jest to zarazem historia opisywana w kategoriach „fenomenu przetrwania”. „Dzieje galerii są emblematycznym świadectwem samoorganizacji, operatywności i wytrwałości lokalnego środowiska artystycznego” – podkreślają we wstępie Daniel Muzyczuk i Tomasz Załuski. A twórcy Wschodniej „«odnajdowali się» w zmieniających się warunkach ustrojowych, społeczno-politycznych i ekonomiczno-prawnych” (s. 12–13).



Czytanki 05: Marcin Polak czyta fragmenty książki o Galerii Wschodniej

Obie te kategorie – „miejsca” oraz „trwania / przetrwania” – są podstawowe także dla eseju Tomasza Załuskiego *Galeria Wschodnia – biografia miejsca*. To liczące blisko dwieście stron opracowanie stanowi najważniejszą część książki. Nawet więcej: ten tekst mógłby stanowić odrębną publikację. Autor podjął próbę napisania monografii Wschodniej z nastawieniem na zidentyfikowanie idei stojących za programem galerii Adama Klimczaka i Jerzego Grzegorskiego, zwracając uwagę na związany z nimi sposób organizacji, a właściwie samoorganizacji Wschodniej.

Jednocześnie esej Załuskiego wpisuje funkcjonowanie tej instytucji w kontekst społeczny i polityczny ostatnich czterdziestu lat; w zmiany, także ekonomiczne, jakie zachodziły w tym okresie; w życie artystyczne Łodzi, ale także szerzej – polskiej sztuki tego czasu. Autor pokazuje, że dzieje Wschodniej to zarazem historia przemian alternatywnej kultury artystycznej. Jego tekst mógłby stać się zresztą punktem wyjścia do powstania takiej monografii. Jest też przykładem – podobnie jak zamieszczone w książce eseje Mikołaja Iwańskiego i Daniela Muzyczuka (powstałe przy okazji wystawy jubileuszowej w Muzeum Sztuki) – jak bardzo zmienił się sposób prowadzenia badań historyczno-artystycznych w ostatnim stuleciu. Coraz bardziej oczywiste staje się uwzględnianie narzędzi, jakie dają socjologia, antropologia kulturowa, psychologia czy historia i teoria ekonomii. Sprawia to, że działania artystyczne zostają umieszczone w znacznie szerszym kontekście społecznym i politycznym, pozwala uzyskać pełniejszy ogląd funkcjonowania sztuki i jej instytucji, ale też wpływa na sposób odczytania konkretnych dzieł, na dostrzeżenie tego, co było dotąd pomijane.

Przyjęcie szerszej perspektywy pozwoliło zatem Załuskiemu wpisać Wschodnią w historię łódzkiego środowiska artystycznego – przypomina on zresztą także jego prehistorię. Z genezą tego miejsca można łączyć powstanie w 1980 roku Trupy Arlekina i Pantalona, której trzon stanowili ówczesny student reżyserii

Piotr Bikont, muzyk i kompozytor Wojciech Czajkowski oraz aktor i animator Jarosław Orłowski. To oni w 1980 roku znaleźli lokal przy Wschodniej 29, który trzy lata później został przejęty przez grupę absolwentów PWSSP. Funkcjonował on częściowo jako mieszkanie, a częściowo jako lokal użytkowy.

Ów szczególny charakter Wschodniej 29 miał znaczący wpływ na profil tego miejsca; na ten czynnik zwrócił uwagę także Daniel Muzyczuk (i na rolę kuchni – pojawia się ona nawet w tytule jego tekstu). Autor szczegółowo analizuje przestrzeń oraz przenikanie się tego, co prywatne (pokój sypialny, toaleta, pawlacz) i publiczne (dwa pokoje wykorzystywane jako przestrzeń wystawiennicza), oraz na ambiwalencję z tym związaną (w kuchni podczas wernisaży odbywały się imprezy). Już przed laty wspominał o tym Mikołaj Smoczyński, opisując prace nad swoją realizacją zatytułowaną *Zdjęcie* w 1991 roku: „Mam poczucie komfortu, ponieważ wszystko odbywa się podobnie jak w domu, i rzeczywiście jestem w domu, ale nie w swoim” (s. 443). Niejednoznaczność relacji i statusu osób, które pojawiały się w tej przestrzeni, oraz nie do końca określone rozgraniczenie sfer było wyzwaniem, z którym musieli sobie poradzić artyści. To, że galeria była również mieszkaniem, zapewniło jej jednak – jak podkreśla Daniel Muzyczuk – długowieczność; trzeba przy tym pamiętać, że nie wszystkie działania artystyczne odbywały się w lokalu przy ul. Wschodniej 29.

Istotnym dopełnieniem tych analiz jest tekst Mikołaja Iwańskiego, który we współpracy z Jakubem de Barbaro prześledził ekonomiczny model działania Wschodniej. Materiał wyjściowy do badań był dość ograniczony, ale nawet on pozwolił wyciągnąć interesujące wnioski. Wschodnia wypracowała własny, odrębny sposób funkcjonowania: w pierwszym okresie działalności w kosztach partycypowali prowadzący galerię, artyści prezentujący swe prace lub działania oraz komisarze wystaw zbiorowych. Analiza płynności finansowej w podziale na wkład gotówkowy i niepieniężny pokazuje, że ten drugi przez

cały czas dominował, a w przypadku wkładu pieniężnego znaczący wzrost miał miejsce jedynie w 1991 roku. Dodatkowo pozyskiwanie środków zewnętrznych – o czym także warto pamiętać – stało się możliwe dopiero po przemianach 1989 roku.

Autorzy omawianego tu opracowania, a przede wszystkim Tomasz Załuski, opisują tę galerię jako interesujący przykład powiązania określonych idei artystycznych z modelem funkcjonowania (i finansowania) oraz sposobem budowania relacji ze światem zewnętrznym. W przypadku Wschodniej można mówić wręcz o uporczywym trwaniu, w którym mimo zmian w sztuce, ale też w otoczeniu zewnętrznym, wiele było elementów stałych. Taki charakter miał nie tylko sposób organizacji i finansowania galerii, ale przede wszystkim jej profil artystyczny.

Załuski opisuje dość szybki zwrot Wschodniej w kierunku neoawangardy, czego manifestacją była między innymi zorganizowana w 1987 roku wystawa *Utopia i rzeczywistość* z pracami takich twórców jak Carl Andre, Sol LeWitt i Lawrence Weiner. Adam Klimczak i Jerzy Grzegorski pozostali wierni dokonanemu wówczas wyborowi neoawangardy jako podstawowego punktu odniesienia przy programowaniu działań galerii. W latach 80. we Wschodniej właściwie nieobecna była nowa ekspresja i wiele innych ważnych zjawisk tamtego czasu, podobnie jak większość twórczości silnie manifestującej się w kolejnej dekadzie, z nurtem krytycznym na czele. Wschodnia stała się natomiast miejscem dyskusji o neoawangardzie i jej „życiu po życiu”.

Dokonany w latach 80. wybór oznaczał świadome lokowanie się trochę na marginesie ówczesnych mód, ale silnie wpisywał też Wschodnią w lokalne, łódzkie środowisko artystyczne. Co więcej, wraz z odkrywaniem na nowo polskiej neoawangardy coraz wyraźniej można dostrzec znaczenie Wschodniej jako miejsca krytycznej analizy.

To tu miały miejsce wystawy reprezentantów kolejnych pokoleń artystów, którzy wchodzą w dialog z tą tradycją, jak Przemysław Branas, Karolina Breguła, Agnieszka Brzeżańska, Kamil Kuskowski czy Konrad Kuzyszyn.

Problem tożsamości Wschodniej jako miejsca, dla którego lokalne środowisko jest istotnym punktem odniesienia, wiąże się z pytaniem o samoidentyfikację i o narrację tego środowiska na własny temat. To tylko jeden w wielu wątków tekstu Załuskiego, za to niezwykle interesujący. Autor przywołuje choćby tekst Józefa Robakowskiego z 1992 roku, powstały z okazji wystawy *Łódzki ruch neoawangardy 1970–1992*. Charakteryzuje on związanych z tym ruchem twórców jako wywodzących się na ogół „z tradycji łódzkiej awangardy międzynarodowej – artystów nigdy nie uwikłanych w koniunktury polityczne i społeczne. Silnie akcentujących własny punkt widzenia, niezawisłość terytorialną i administracyjną, antyakademickość [...] wyrzuceni poza nawias «oficjalności» tworzą z całą świadomością utopijny model artysty nowatora” (s. 153). Załuski zwraca uwagę na uderzającą idealizację i mitologizację łódzkiego środowiska oraz dodaje, że przecież ci twórcy funkcjonowali także w oficjalnym obiegu.

Problem relacji pomiędzy tym, co oficjalne, a tym, co niezależne, jest jedną z najważniejszych kwestii związanych z alternatywnym ruchem galeryjnym. Lokalność i zanurzenie w łódzkim środowisku Wschodnia z czasem zaczęła jednak łączyć z tworzeniem sieci relacji zarówno wewnątrz kraju, jak i międzynarodowych. Ich budowanie wiąże się z owym „neoawangardowym zwrotem”, właśnie wtedy bowiem Wschodnia wyszła poza lokalne środowisko. W 1985 roku miał tu wystawę Jerzy Berdyszak, w tym samym roku za sprawą Grzegorza Sztabińskiego swe prace zaprezentował czeski artysta Stano Filko. Kontakty międzynarodowe były siłą polskich galerii, od Foksal po poznańskie Akumulatory 2 czy lubelski Labirynt, a potem BWA. To na nich – jak podkreśla Załuski – opierano istotną część

programu działania, a zarazem kontakty te określały tożsamość galerii i stanowiły swoisty „kapitał promocyjny”.

Wschodnia była częścią szerszego zjawiska: tworzenia w Łodzi końca lat 70. oraz 80. ubiegłego stulecia niezależnych instytucji – od prowadzonej przez Józefa Robakowskiego i Małgorzatę Potocką Galerii Wymiany, Galerii Ślad II Janusza Zagrodzkiego, po osławiony Strych. Tomasz Załuski przyjmuje definicję galerii alternatywnej za tekstem *Galerie alternatywne w Polsce*³ z 1987 roku; Grzegorz Dziamski twierdzi w nim, że łączyło je otwarcie na eksperyment, a tym samym sprzeciw wobec tradycjonalizmu w sztuce, zgoda na poszukiwanie nowych form, na ryzyko i na działania pograniczne. Te cechy dobrze pokazują, jak samo środowisko widziało swą tożsamość i potrafiło pominąć instytucjonalną formę działalności samych galerii (mieściły się tu zarówno oficjalne, państwowe placówki, jak i te prowadzone na przykład w prywatnych mieszkaniach).

Funkcjonowanie tego ruchu staje się szczególnie ciekawe po przełomie 1989 roku, wprowadzeniu wolnego rynku oraz przejmowaniu przez samorząd odpowiedzialności za funkcjonowanie części sektora kultury. Tomasz Załuski pokazuje rozmaite próby odnalezienia się w tej nowej rzeczywistości. Galerie alternatywne są zresztą częścią szerszego zagadnienia – wysiłków budowania na nowo świata instytucjonalnego, czego przejawem był między innymi pomysł stworzenia w Łodzi międzynarodowego centrum sztuki. Taką właśnie funkcję mało pełnić założone w 1990 roku Muzeum Artystów. Twórcy Wschodniej odgrywali w nim na tyle istotną rolę, że realna stała się perspektywa zawieszenia lub wręcz zakończenia działalności tej galerii.

„Przedłużający się brak centralnej i lokalnej polityki kulturalnej, a także brak głębszych przemian w pejzażu instytucji artystyczno-wystawienniczych w Polsce, szczególnie poza Warszawą, przywracały sens istnienia i działalności galeryjnej alternatywy” (s. 173) – podkreśla Załuski.

Za początek repozycjonowania się ruchu galerii alternatywnych, którego Wschodnia była częścią, w nowym ustroju uznaje wystawę *Dotknięcie przedmiotu. Miejsca sztuki lat 80.* zorganizowaną w 1995 roku w poznańskim Arsenale. Ową niezależność rozpatrywano jednak także w wymiarze ideowo-programowym, co pozwalało podjąć współpracę z oficjalnymi instytucjami – Łukasz Guzek nazywał to „zagnieżdżaniem się” w oficjalnych instytucjach.

Warto zwrócić uwagę przede wszystkim na ten ideowo-programowy wyznacznik ruchu, jako wtórną zaś potraktować instytucjonalną formę jego funkcjonowania. Wiąże się z tym zresztą pytanie o relacje między tym, co państwowe / publiczne, a tym, co społeczne, a także o istnienie centrum i peryferii. Pewnym kontrapunktem mogłoby być porównanie sytuacji w sztukach wizualnych i literaturze. W 1994 roku – na rok przed poznańską wystawą – literaturoznawca i krytyk Janusz Sławiński na łamach kwartalnika „Kresy” opublikował głośny tekst *Zanik centrali*⁴. Pisał w nim o współczesnej poezji i podkreślał rozbitcie jednego ośrodka, który określałby hierarchie w niej obowiązujące. Esej Sławińskiego odbierano także jako opis sytuacji, w której powstało wiele nowych miejsc – czasopism, wszystkie zresztą poza Warszawą i Krakowem – które proponowały inne wybory, alternatywne wobec tych dotychczas dominujących, i inaczej definiowały to, co w literaturze ważne. Niemal wszystkie spośród nich powstały jako niezależne inicjatywy po 1989 roku i funkcjonowały najczęściej jako rozmaitego rodzaju stowarzyszenia. Były też częścią odradzającej się sieci organizacji społecznych i innych form samoorganizacji. Kluczowe znaczenie miało przyjęcie w 1989 roku ustawy o stowarzyszeniach (ustawę o fundacjach uchwalono już w 1984 roku, ale ich rozwój nastąpił dopiero po zmianach ustrojowych w Polsce). Umożliwiło ono tworzenie niezależnych od państwa form działania i samoorganizacji obywateli, dawało nową ramę instytucjonalną.

Organizacje pozarządowe miały umożliwić „jednostkom łączenie się w działaniach dla dobra wspólnego”⁵. Co jednak najważniejsze, zmiany pozwoliły na swobodne funkcjonowanie także form pozainstytucjonalnych.

W kolejnych latach następował proces profesjonalizacji organizacji społecznych (według danych GUS w 2018 roku aktywną działalność prowadziło 69,1 tysiąca stowarzyszeń i podobnych organizacji społecznych oraz 14,5 tysiąca fundacji). Za postępującą formalizacją szły jednak także negatywne zjawiska.

Podobne problemy można zaobserwować w przypadku instytucji publicznych. Odwołując się między innymi do artykułów Kuby Szredera, Tomasz Załuski krytycznie opisuje – na przykładzie Galerii Wschodniej – procesy zachodzące w funkcjonowaniu i finansowaniu kultury. Píše o jej ekonomizacji, narastającej festiwalizacji wraz z kolejną reformą samorządów, o dominacji systemu projektowo-grantowego i przymusie samoinstytucjonalizacji. Zjawisko festiwalizacji – czego Łódź jest ciekawym przykładem – zostało poddane szczególnie ostrej krytyce; lista w dużej mierze zasadnych zarzutów jest długa, a otwierają ją kwestie prekarnych form zatrudnienia. Pozostaje jednak pytanie, czy przeniesienie odpowiedzialności za kulturę na samorządy oraz funkcjonowanie w gospodarce rynkowej muszą prowadzić do kryzysu samoorganizacji i zerwania z tradycją miejsc prowadzonych przez artystów. A także inne: czy to artyści są predysponowani do prowadzenia alternatywnych instytucji. Oraz następane: o funkcję.

Odpowiedzi na te pytania wydają się kluczowe dla refleksji nad samym modelem alternatywnego ruchu galeryjnego, w kontekście zarówno jego przeszłości (w perspektywie wspomnianego na początku postulatu powstania historii niezależnych galerii), oceny stanu obecnego, a także przyszłości. W jaki sposób ma być zorganizowany (i do jakiego stopnia zinstytucjonalizowany), jakie miejsce powinny w nim zajmować

instytucje publiczne i publiczne środki? Wreszcie – co jest wątkiem niemal nieobecnym w książce pod redakcją Daniela Muzyczuka i Tomasza Załuskiego – jak wygląda jego relacja z podmiotami komercyjnymi (pamiętajmy, że od pewnego czasu następuje proces kapitalizacji dorobku polskiej neoawangardy)? Wszystkie te kwestie, chociaż nie padają wprost, są w tym tomie obecne.

Wskazałbym jeszcze jeden problem związany z tym opracowaniem. W *Galerii Wschodniej. Dokumentach 1984–2017* zaskakuje wielość wątków, liczba przywoływanych nazwisk artystów, krytyków czy historyków sztuki. Jeden podmiot został wszakże niemal całkowicie zepchnięty na margines: publiczność. Owszem, temat ten pojawia się w opracowaniu Iwańskiego jako jeden z wielu. Okazuje się, że początkowo stałą publicznością Wschodniej byli znajomi jej twórców i studenci. Goście z Łodzi pojawiają się na Wschodniej dopiero w 1987 roku, a dopiero po 1991 roku zjawia się publiczność spoza miasta. Jak pokazują dane zebrane przez Iwańskiego, znajomi i studenci to połowa wszystkich uczestników tamtejszych wydarzeń. Przez Tomasza Załuskiego problem publiczności został natomiast sprowadzony do anegdotycznych opowieści z lat 80. o lokalnych mieszkańcach i ich próbach przywłaszczania znajdującego się w galerii sprzętu (oraz korzystania ze znajdujących się w sąsiedztwie melin). Ten brak – nawet w obliczu niewielkiej liczby danych – może zaskakiwać, skoro tak wiele uwagi poświęca się dziś społecznym funkcjom sztuki. Narzuca się tu zatem dość podstawowe pytanie: czy i jakie miejsce w alternatywnym ruchu galeryjnym zajmowali (i mają zajmować) odbiorcy rozumiani szerzej niż tylko artyści i ich otoczenie.

Od 2014 roku trwa proces rewitalizacji centrum Łodzi. Remont ulicy Wschodniej rozpoczęto cztery lata później. Kamienica, w której znajduje się galeria, nie znalazła się jednak w planach remontowych – z powodów własnościowych. Czy galeria pozostanie zatem na swoim miejscu, które definiowało ją przez ponad trzydzieści lat? To pytanie – stawiane także przez Tomasza Załuskiego – nadal pozostaje otwarte.

- 1 *Prolegomena do nauk ekonomicznych prowadzonych od kuchni. Trzydzieści lat Galerii Wschodniej*, Łódź, MS1, 25 kwietnia – 22 maja 2014, kurator: Daniel Muzyczuk.
- 2 Fragment książki można przeczytać tu <https://magazynsum.pl/galeria-wschodnia-biografia-miejsca/> dostęp 18 grudnia 2020.
- 3 Grzegorz Dziamski, *Galerie alternatywne w Polsce*, w: Zenon Polus, *II Biennale Sztuki Nowej* [katalog wystawy], BWA w Zielonej Górze, Zielona Góra 1987.
- 4 Janusz Sławiński, *Zanik centrali*, „Kresy” 1994, nr 2.
- 5 Grzegorz Makowski, *Trzy najważniejsze wydarzenia prawne dwudziestolecia*, „Ngo.pl”, 18.05.2009, <https://publicystyka.ngo.pl/trzy-najwazniejsze-wydarzenia-prawne-dwudziestolecia>, dostęp 18 grudnia 2020.

