

Karolina Jabłońska

Działania konceptualne w łódzkim środowisku plastycznym na przykładzie Grupy Konkret

Sztuka i Dokumentacja nr 6, 157-162

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

DZIAŁANIA KONCEPTUALNE W ŁÓDZKIM ŚRODOWISKU PLASTYCZNYM NA PRZYKŁADZIE GRUPY KONKRET

Karolina Jabłońska

Działania Grupy Konkret były jednymi z wcześniejszych wystąpień mających konceptualny charakter w łódzkim środowisku artystycznym. „Działali razem, ale każdy zachowywał prawo do własnej odrębności, łączyło ich koleżeństwo i przynależność do jednej generacji”¹ – pisała o grupie Janina Ładnowska. Wszyscy byli pracownikami wówczas jeszcze Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (dziś ASP). Antoni Szram wymieniając ją w katalogu pierwszej wystawy grupy dodawał „oby nazywała się imieniem Strzemińskiego w przyszłości!”² Byli także członkami łódzkiego oddziału Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP). Wszystko to sankcjonowało ich twórczość, stanowiło potwierdzenie, że byli artystami. Wszyscy pamiętali o postawie artystycznej Władysława Strzemińskiego,³ jego podejściu do programu uczelni kształcącej artystów, ale także o konieczności społecznego wymiaru sztuki. Było to z pewnych względów zrozumiałe: wszyscy nie tylko pracowali, ale także studiowali w łódzkiej uczelni, gdzie wciąż pracowali artyści z których inicjatywy ona powstała i którzy wraz ze Strzemińskim budowali w niej nowoczesny program nauczania.⁴

W 1969 roku ta grupa zaprzyjaźnionych ze sobą młodych artystów, malarzy i rzeźbiarzy, asystentów łódzkiej uczelni, zorientowała się, że ich działania twórcze nie są dostrzegane tak wyraźnie, jakby chcieli. Sytuacja jaką obserwowali w miejscu pracy także wymagała, ich zdaniem, pewnego „odświeżenia”, reformy programu, by pielęgnować charakter łódzkiego środowiska, gdzie „ustawicznie poszukuje się nowych form, podsyca ducha wynalazczości”.⁵ Twórcy ci zdali sobie sprawę z tego, że znaleźli się w trudnym położeniu, pomiędzy dwoma bardzo silnymi środowiskami, które można było wyróżnić pod koniec lat sześćdziesiątych w Łodzi. Z jednej strony działał bardzo silny wówczas ZPAP, który popierał i propagował malarstwo realistyczne. Z drugiej znajdowało się Muzeum Sztuki w Łodzi i promowani przez nie artyści. Dla każdego z członków grupy był to również taki moment, w którym artysta powinien zmanifestować swoją indywidualną postawę twórczą. Wspólnie doszli więc do wniosku, że działanie grupowe nie tylko ułatwi pokazanie wyborów artystycznych jakich dokonali, ale będzie także rodzajem „trzeciej drogi” w istniejącym wówczas układzie sił w łódzkim środowisku artystycznym.

Grupa Konkret zaczęła funkcjonować wiosną 1970 roku. W ramach jej działalności miały miejsce trzy wystawy w Łodzi, jedna z nich pokazywana była także

w Sieradzu. Trzon grupy stanowili: Aleksander Hałat, Romana Hałat, Ryszard Hunger, Andrzej Jocz, Zbigniew Kosiński, Andrzej Nawrot, Henryk Strumiłło, a nieco później w skład grupy weszli także Konrad Frejdllich i Antoni Szram.⁶ W ten sposób wśród członków grupy znaleźli się nie tylko artyści, którzy wypowiadali się w malarstwie, rzeźbie i grafice, ale także ci, którzy związani byli ze sztuką słowa.

Grupa nie miała sformalizowanego programu. Za jego elementy można uznać krótkie teksty, które znaleźć można w katalogach. Członkowie grupy byli zgodni, że we współczesnych im czasach i ówczesnych realiach konieczne jest zwrócenie się ku sztuce konkretnej, czyli koncentrującej się na formie. Frejdllich pisał: „Wyrażając tworzymy już nie iluzję, ale właśnie fakty”.⁷ To forma, zdaniem artystów z grupy, była, a w każdym razie powinna być, podstawą sztuki. Przypominają się w tym miejscu słowa wielokrotnie powtarzane przez Strzemińskiego w jego pismach, w których podkreślał rolę formy w nowoczesnej sztuce, jak: „Dzieło sztuki jest kondensacją formy”⁸ i „To, co się prawnie nazywa NOWĄ SZTUKĄ, dąży do doskonałości formy plastycznej.”⁹ Członkowie Grupy Konkret wydawali się zaniepokojeni pewnym zastojem sztuki, zwłaszcza malarstwa, którego jedną z dróg rozwoju był „łódzki realizm”. Drogę rozwoju malarstwa widzieli w nowych środkach wyrazu, zdobyczach techniki i nauki. Nie byli zwolennikami zamykania się w jednej dziedzinie, skłonni raczej podkreślić zbieżność ideową sztuk plastycznych i innych dziedzin sztuki, jak choćby poezji. „Odkąd sztuka przestała tylko: przedstawiać, odkąd stara się raczej: wyrażać (...)”,¹⁰ czytamy w tekście Frejdllicha, mimo różnych narzędzi, przedstawiciele sztuk wizualnych i poezji działają w imię tej samej idei. Członkowie Grupy Konkret wciąż jednak mówili o sztuce czystej. „Wszyscy powinni czuć się solidarni z twórcami uprawiającymi sztukę czystą. Brak jej bowiem prowadzi do unicestwienia wszelkiej sztuki”¹¹ – pisał w imieniu grupy Zbigniew Kosiński. W tym samym tekście Kosiński zwracał uwagę na problem odbioru sztuki, apelował o otwartą wrażliwość, definiując ją jako „poznanie, nabywanie wiedzy (...) postawa twórcza, aktywność artystyczna, bezpośrednie zainteresowanie się praktyką artystyczną, sygnalizowanie konsekwencji naszych rozważań”.

Już w pierwszym katalogu widać, że w widzeniu sztuki nie zabrakło jej społecznego aspektu, czy może raczej utopijnej wiary w jej społeczne oddziaływanie. W folderze do ostatniej wystawy przeczytać można, że „Szczególną chorobą jest (...) oderwanie się polityki, życia gospodarczego, codziennego życia, i sposobu działania od ducha kultury i odwrotnie”.¹² Taka postawa bliska była tradycji Strzemińskiego, Malewicza, temu co stało się po rewolucji w Rosji (konstruktywiści), kiedy to sztuka stała się niezwykle ważnym elementem w kształtowaniu nowej świadomości. W takim „laboratoryjnym” myśleniu o sztuce widać wyraźnie obronę nurtu wypływającego od Strzemińskiego, co mogło wymagać nasilenia w początku lat siedemdziesiątych, okresie tzw. „małej stabilizacji”. Brakowało go zarówno na corocznych wystawach okręgu łódzkiego ZPAP, ale także w tym, co docierało z Zachodu (również przez Muzeum Sztuki), czyli aktywności artystycznej mającej związek przede wszystkim z surrealizmem, dadaizmem i pop-artem. W tekstach członkowie grupy cały czas wydają się pamiętać, że sztuka powinna mieć formę odpowiednią do miejsca i czasu w którym powstaje, a „każdy artysta jako dziecko epoki wyraża to, co właściwe jest tej epoce”.¹³ Ich gesty można uznać za poszukiwanie właściwej formy artystycznej do przedstawienia aktualnej sytuacji w Polsce, ponieważ modele wypracowane na Zachodzie odpowiednie są dla zachodnich realiów¹⁴, a czerpanie z nich w polskich warunkach prowadzić może do kryzysu młodego pokolenia.¹⁵

Grupa Konkret miała trzy wystawy w Łodzi, w Ośrodku Propagandy Sztuki (w Parku Sienkiewicza) oraz jedną w Muzeum w Sieradzu. Pierwsza z nich miała miejsce w lutym 1970 roku. Było to swoiste połączenie wystawy grupowej z prezentacją siedmiu indywidualnych postaw artystycznych. Poprzez pokaz grupy, na który składało się 55 prac, udało się przedstawić sylwetki jej siedmiu członków. Każdy artysta pokazywał takie prace, które były najbardziej charakterystyczne dla jego postawy twórczej. Mimo tego, że była to pierwsza manifestacja nowej grupy, patronowało jej wiele instytucji. Została zorganizowana z udziałem Związku ZPAP, Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, BWA w Łodzi, Muzeum w Sieradzu i redakcji tygodnika *Odgłosy*. Otwarcie wystawy miało miejsce w niedzielę, o godz. 12.00, a nie tradycyjnie dla Ośrodka Propagandy Sztuki, w czwartek o 18.00 – to pierwsze złamanie obowiązujących zasad. Tuż przy

wejściu na ekspozycję znajdowała się niezwykle istotna dla tej wystawy instalacja. Jej ważność wynikała po pierwsze z tego, że była to wspólna praca członków grupy, a po drugie, że zawierała ładunek ideologiczny i można ją uznać za *credo* pierwszego wystąpienia artystów jako grupy. Pracę było widać zaraz po wejściu na ekspozycję, gdzie po lewej stronie, przed dwoma ekranami stanowiącymi swoistą bramę prowadzącą na wystawę, znajdował się element, na którym zawieszono zamkniętą kłódkę. Między ekranami znajdowało się okno. Aby przejść dalej do galerii przez tę bramę, trzeba było to okno otworzyć. Było to symboliczne zaznaczenie otwarcia się grupy na to, co nowe, na nowe spojrzenie na sztukę, na przekraczanie przyjętych zasad. Nie było to jednak działanie o charakterze gwałtownym. Na wystawie, która została określona jako „deklaracja artystycznych możliwości poszczególnych jej członków”¹⁶ zainteresowanie wzbudziły obiekty Kosińskiego, nazwane rok później przez Romanowskiego „przedmiotami-cytatami”,¹⁷ które właściwie były *ready made*, nabierającymi takiego czy innego znaczenia w zależności od miejsca, w którym się znalazły, a także jego przedmioty opakowane – *Post-art*. Uwagę przykuwały także obrazy Hałata, w których wykorzystywał przedmioty, jak drzwiczki od pieca czy kontakt elektryczny oraz rzeźba Joczka – maszyna produkująca grafiki. Prace te miały charakter neodadaistyczny, nawiązywały do nazwy grupy i były dość radykalne w porównaniu z tymi, które były popularyzowane w środowisku łódzkiego ZPAP. Wystawa ta w marcu 1970 została przeniesiona do Muzeum w Sieradzu. Tam także zostały wykonane pewne gesty świadczące o chęci zerwania z kanonami obowiązującymi na wystawach „plastyki ziemi łódzkiej”. Należało do nich m.in. przeniesienie używanych na co dzień przedmiotów do sal ekspozycyjnych. Jednym z nich było biurko ówczesnej pani dyrektor.

Druga wystawa odbyła się w styczniu 1971 i miała charakter eksperymentu. Ważnym jej elementem było zaprezentowanie publiczności procesu powstawania pracy. Każdy z artystów miał do dyspozycji płótno o formacie 3m x 2,5m. Między 15 a 22 stycznia artyści pracowali w galerii, gdzie w godzinach otwarcia sal ekspozycyjnych dla publiczności można było oglądać ich przy pracy i przekonać się, że „dzieło plastyczne jest wynikiem bardzo konkretnej pracy, a nie – jak to się określa górnolotnie – »spływającego z góry natchnienia«”.¹⁸ Proces powstawania prac przez cały tydzień rejestrował Włodzimierz Parys. Zrobiona przez niego dokumentacja również została zaprezentowana na wystawie, naprzeciwko gotowych dzieł: siedmiu monumentalnych obrazów. W wystawie tej doniosłe znaczenie miały zarówno zamysł pokazania procesu powstawania obrazu, warsztatu pracy, swoista demitologizacja artysty, ale także podniesienie dokumentacji do rangi przedmiotu ekspozycji. Zaznaczyć trzeba, że właściwie wystawa ta została otwarta 15 stycznia, czyli wtedy, gdy publiczność została wpuszczona do galerii, w której nie było dzieł – byli tylko (albo aż) artyści, jednak właściwy wernisaż, na który przygotowane były zaproszenia, odbył się tydzień później. Artyści z Grupy Konkret swoim gestem skierowali uwagę na konkretność sztuki, jej materialność, a także pracę wiążącą się z powstaniem dzieła. Romanowski w recenzji wystawy w *Odgłosach* zarzuca „reżim warsztatowy, jaki narzucili sobie konkretowcy – bo miały być to obrazy malowane tradycyjnie”, który nie wszystkim do końca pozwolił wyrazić możliwości artystyczne, zwłaszcza tym, którzy zajmowali się innymi dziedzinami niż malarstwo. Jego zdaniem zabrakło klamry, która by te prace zespoliła jako prace powstałe w obrębie grupy, ale także „odniesienia wobec konkretnej sytuacji plastycznej jaką stworzyć miała taka właśnie eksperymentalna impreza”, a powstałe obrazy „przemawiają tylko i wyłącznie w imieniu swoich autorów”. Obronną ręką, zdaniem krytyka, wyszli z niej malarze: Aleksander Hałata, Ryszard Hunger i Henryk Strumiłło, a także Romana Hałata, która pokryła płótno powtarzającym się motywem z pomocą walka malarza pokojowego. Romanowski skonstatował: „W atmosferze posuchy na łódzkim rynku plastycznym druga manifestacja Grupy Konkret miała charakter istotnego wydarzenia, jednakże zabrakło jej tego, co w obliczu kryzysu w sztuce staje się wymiarem z d a r z e n i a”. Wbrew temu, co pisał, narzucenie jednego formatu i ograniczenie do jednej dziedziny sztuki – malarstwa, miało stanowić element integrujący działanie Grupy Konkret. Jej członkowie mieli wspólne założenie w ramach którego mieli wykonać wspólną pracę i to właśnie ta wspólna praca miała być elementem integrującym. Los płócien powstałych w trakcie tego wydarzenia miał swoją dalszą historię: po wystawie wszystkie prace zostały

zakupione przez dyrektora hotelu Savoy i zapełniły ścianę znajdującą się przy hotelu restauracji. Przez wiele lat stanowiły kontrast dla eklektycznego wnętrza.

Trzecia wystawa w Łodzi miała miejsce w styczniu 1972 także w przestrzeni Ośrodka Propagandy Sztuki w Parku Sienkiewicza. Była to pierwsza prezentacja grupy na którą miała złożyć się jedna zrealizowana wspólnie praca. Zamierzeniem grupy była instalacja złożona ze stołu prezydyjnego, mównicy oraz krzesel dla słuchaczy. Całość miała zostać otoczona pachotkami ze sznurem – identycznymi jak te, które można zobaczyć w muzeach, gdzie ograniczają dostęp do prac, a jednocześnie chronią dzieła. Grupa miała siedzieć za stołem prezydyjnym przykrytym zielonym sukniem. Odbiorcy mieli zatem oglądać pracę, której częścią byli jej autorzy. Na prezentację takiej pracy jednak się nie zgodzono. Jak opowiadał Ryszard Hunger w rozmowie z autorką, w sposób zbyt oczywisty odnosiliby się to do zebrań partyjnych i równie jednoznacznie byłaby ich krytyką. Intencją grupy było pokazanie, że na zebraniach nic się nie robiło, że była to tylko forma i tę formę można pokazać. Każde zebranie ma podobną formę i przebieg, bez względu na to jakie jest to zebranie. Wobec niemożności zrealizowania pracy, członkowie grupy zdecydowali się na radykalny gest. Salę wystawienniczą wypełnili szczelnie białym płótnem, którego początek znajdował się na krawędzi podłogi i ściany w której były drzwi wejściowe do sali. Koniec płótna był przymocowany do krawędzi wnętrza położonej po przekątnej, znajdującej się w miejscu, gdzie sufit łączył się z przeciwną do wejścia ścianą. Osoby, które przyszły na wernisaż zaraz za progiem zobaczyły białe płótno, które uniemożliwiało wejście. Dodatkowym elementem były muzealne kapcie ustawione przed drzwiami.¹⁹ Ważne jest jednak to, że zza płótna dochodziły dźwięki wernisażowych rozmów. Był wernisaż, którego nie było widać, ale nie było wystawy, a zamiast niej widzowie mogli zobaczyć tylko białą pustkę. „Zrezygnowano z działań osobnych i zbudowano białą drogę z płótna, po której nie można było chodzić ponieważ wznosiła się do góry i wiodła nie wiadomo dokąd. Sterylna i niedostępna.”²⁰ pisała Ładnowska w katalogu wystawy Hałat. Oczywiście każdy kto przyszedł na otwarcie wystawy trafił w końcu na wernisaż, na który trzeba było wejść od strony wejścia służbowego, ale następowało to dopiero po chwili, po tym gdy nastąpiło zderzenie oczekiwań związanych z pojęciem „wystawa” z zastaną rzeczywistością. Ten gest pozostawienia publiczności przybyłej na wernisaż z pustą przestrzenią budzi skojarzenia z mającą miejsce w 1958 wystawą Yves Kleina w Galerii Iris Clert *Pustka*, podczas której artysta wprowadził publiczność do pustej galerii, w której odbył się wernisaż. Jednak działanie Kleina miało zwrócić uwagę widzów na niemożność zdefiniowania sztuki z jednej strony i siłę energii przestrzeni z drugiej. W przypadku Grupy Konkret publiczność nie została wprowadzona na wystawę, nie została wpuszczona do galerii. Biała pustka była jednocześnie białą obfitością wypełniającą przestrzeń na tyle szczelnie, że dla odbiorców nie było już miejsca. Po raz pierwszy w działalności grupy dzieło zostało zanegowane. Nie było dzieł, bo nie mogło być tego, co chcieli pokazać artyści. Wystawa ta była manifestacją grupy przeciwko ograniczeniu wolności artystycznej: jeśli nie mogą pokazać tego co chcą, nie pokazują niczego. Z drugiej strony ujawniła ona dobrze znany mechanizm wernisażu podczas którego nie ogląda się sztuki, lecz który jest pretekstem do spotkania towarzyskiego.

Radykalne działanie i spory wewnątrz grupy spowodowały, że Grupa Konkret po tym wystąpieniu przestała istnieć. Niewielu z jej członków zajęło się sztuką konceptualną, nawet w niewielkim zakresie. Na uwagę zasługuje bardzo radykalna postawa Kosińskiego, który po rozpadzie grupy tworzył obrazy konceptualne. Obrazy te były kreacją, powstawały jedynie w umyśle artysty, który opowiadał o tym jak one wyglądały Hungerowi, swojemu przyjacielowi. Hunger w ten sposób stał się jedynym świadkiem ich istnienia.²¹ Kontynuacją myślenia o sztuce, które narodziło się w obrębie grupy była także wystawa Hungera w galerii 80x140 prowadzonej przez Jerzego Trelińskiego w Klubie Plastyków przy ul. Piotrkowskiej 86 w Łodzi, do której artysta przychodził codziennie przez dwa tygodnie trwania wystawy, każdego dnia przynosząc rekwizyty oraz książki związane z łowieniem ryb i opowiadał o uroku wędkowania, które, jego zdaniem, jest prawdziwą sztuką (*Łowienie ryb*, luty 1972).

Działania Grupy Konkret można umieścić na granicy konceptualizmu i dadaizmu. Za pierwszym przemawia rezygnacja z dzieła, która nastąpiła dopiero

w ostatniej wystawie grupy. Wcześniej wszyscy członkowie zwracali się ku formie, uważając, że to ona determinuje dzieło. Paradoksalnie nawet zanegowanie obecności dzieła w ostatniej wystawie w 1972 roku spowodowane było niemożnością realizacji konkretnej formy. Z drugiej strony, owa forma, którą artyści chcieli pokazać, była formą komunikacji, a zatem formą pojęciową – a nie przedmiotową. Drugim argumentem przemawiającym za konceptualnym charakterem grupy jest wprowadzenie na wystawę dokumentacji i podniesienie jej do rangi eksponatu na wystawie, na równi z obrazem. Jednocześnie przedstawienie dokumentacji podkreślić miało konkretność pracy wykonanej przez artystę. Z kolei na dadaistyczny charakter wystąpień grupy wpływa przede wszystkim sięganie po przedmioty gotowe, swoiste *ready made*. W przypadku Grupy Konkret znalazły się wśród nich także przedmioty ze świata znajdującego się w bezpośrednim sąsiedztwie przestrzeni sztuki, jak biurko dyrektora muzeum. O dadaistycznych korzeniach świadczą także gesty krytyczne wykonane w stosunku do instytucji związanych ze środowiskiem artystycznym: zarówno ZPAP, jak i Muzeum Sztuki. „Swoją wystawą próbujemy wyjaśnić sens takiej plastyki, która jest w stanie ukazać wspólną nam wewnętrzną logikę i nieuchronność dzieła uniwersalistycznie konstruktywnego. W związku z czym rezygnujemy z pokazania mozaiki cnót artystycznych na rzecz żywej jedności.”²² czytamy w folderze wydanym przy okazji ostatniej wystawy Grupy Konkret. Słowa te są świadectwem, że grupa młodych twórców była otwarta na to, co najnowsze w sztuce. Jednocześnie najnowsze zjawiska i tendencje stały się dla nich jednym z narzędzi do „pogłębiania idei samej sztuki”,²³ ale nie jedynym.

- 1 Janina Ładnowska, „Bez tytułu [Wypełnianie konturu...]” w: *Roma Hałat. Triady. Malarstwo, rysunek* (Łódź: BWA, 1989),
strony nienumerowane. Kat. wyst.
- 2 Antoni Szram, „Grupa Konkret – dokąd?” w: *Wystawa Grupy Konkret* (Łódź-Sieradz: Ośrodek Propagandy Sztuki,
Muzeum w Sieradzu, 1970), strony nienumerowane. Kat. wyst.
- 3 O roli Strzemińskiego w środowisku łódzkim pisał m.in. Stefan Krygier, „Władysław Strzemiński – artysta, pedagog.
Wspomnienia,” w: *Władysław Strzemiński. In memoriam*, red. Janusz Zagrodzki (Łódź: PP „Sztuka polska”, 1988), 39-48.
- 4 A. Jocz, R. Hałat studiowali w pracowni Stefana Wegnera, H. Strumiłło w pracowni R. Modzelewskiego.
- 5 Za Grupę Konkret Zbigniew Kosiński, „Do odbiorcy,” w: *Wystawa Grupy Konkret* (Łódź-Sieradz: Ośrodek Propagandy
Sztuki, Muzeum w Sieradzu, 1970), strony nienumerowane. Kat. wyst.
- 6 Blisko grupy był także Ignacy Gustaw Romanowski, który jednak oficjalnie nie był jej członkiem.
- 7 Konrad Frejdllich w: *Wystawa Grupy Konkret* (Łódź-Sieradz: Ośrodek Propagandy Sztuki, Muzeum w Sieradzu, 1970),
strony nienumerowane. Kat. wyst.
- 8 Władysław Strzemiński, „Kto chce niech szpera...,” w: *Władysław Strzemiński. In memoriam*, red. Janusz Zagrodzki (Łódź:
PP „Sztuka polska”, 1988), 183.
- 9 ———, „O Nowej Sztuce,” w: *Władysław Strzemiński. Wybór pism estetycznych*, red. Grzegorz Sztabiński (Kraków:
Universitas, 2006), 5.
- 10 Konrad Frejdllich, „Słowa i obrazy,” w: *Wystawa Grupy Konkret* (Łódź: Ośrodek Propagandy Sztuki, 1982), strony
nienumerowane. Kat. wyst.
- 11 Za Grupę Konkret Kosiński, „Do odbiorcy”.
- 12 „Bez tytułu [Bardzo wielu ludzi...]”, w: *Trzecia Wystawa Grupy Konkret* (Łódź: Ośrodek Propagandy Sztuki, 1972), strony
nienumerowane. Broszura.
- 13 Wassily Kandinsky, „Język form i kolorów,” w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. Elżbieta Grabska i Hanna
Morawska (Warszawa: PWN, 1969), 258.
- 14 Może trochę przesadnie piszą o tym w folderze Trzeciej Wystawy: „Działalność ruchliwego intelektualizmu w świecie
zachodnim i jego emisariuszy w naszym kraju jest niczym innym jak cynicznym paktem ze światem najniższych instynktów.”
- 15 Szram, „Grupa Konkret – dokąd?”.
- 16 M.J., „Konkret,” *Dziennik Łódzki* nr 21 (1971), 6.
- 17 Ignacy Gustaw Romanowski, „»Konkret« po próbie,” *Odgłosy*, nr 9 (1971): 10. Kolejne cytaty z I. Romanowskiego
pochodzą z tej samej strony niniejszego artykułu.
- 18 M.J., „Konkret”.
- 19 Potrzeba wypożyczenia muzealnych kapci dała pretekst do spotkania się Kosińskiego z ówczesnym dyrektorem Muzeum,
Ryszardem Stanisławskim. Kosiński wykorzystał je do przybliżenia założeń Grupy Konkret, a także zwrócenia uwagi na
nowatorski charakter jej działań wykorzystujących konceptualizm. Stanisławski jednak nie zainteresował się działaniami
Grupy, nie włączył się też w nie w żaden sposób. Muzealne kapcie stały się wtedy krytyką członków Grupy Konkret wobec
polityki Muzeum. Wszystkie informacje zawarte są w liście Prof. Andrzeja Nawrota do autorki.
- 20 J. Ładnowska, „Bez tytułu [Wypełnianie konturu...]” W tym samym tekście Ładnowska zamieściła błędną datę trzeciej
wystawy Grupy Konkret w Łodzi podając rok 1970, podczas, gdy wystawa miała miejsce w 1972.
- 21 Ryszard Hunger opowiadał o nich w filmie Norberta Trzeciaka *Dzieło*, 2009. Film był pokazywany w ramach 1. Festiwalu
Sztuka i Dokumentacja.
- 22 „Bez tytułu [Bardzo wielu ludzi...]”, strony nienumerowane.
- 23 Ibid.